

## Reunião conceitual no filme *A separação* – desafios e astúcias das dialéticas da tragédia<sup>1</sup>

Gustavo Chataignier<sup>2</sup>  
Luiz Baez<sup>3</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

### Resumo

Partindo da ideia hegeliana sobre a modernidade enquanto tempo de separações, bem como de suas compreensões acerca da arte e da tragédia, este trabalho investiga as operações cinematográficas empreendidas pelo cineasta iraniano Asghar Farhadi no filme *A separação* (2011). Entende-se, para tanto, a obra como um retorno contemporâneo ao trágico, mas dentro de uma arte que se constrói com base não apenas nos esquemas narrativos herdados da Grécia, mas sobretudo nas distâncias e intervalos inaugurados por enquadramento e montagem, na dialética entre o audível e o visível.

**Palavras-chave:** Asghar Farhadi; cinema iraniano; tragédia; Hegel; dialética.

### Introdução

A visão hegeliana sobre a arte – quer seja na *Estética*, quer seja em referências pontuais, como na *Fenomenologia do espírito* – é talvez a parte de seu sistema mais controversa: passando do coroamento do “panlogicismo”, que assassina a um só tempo arte e sensibilidade<sup>4</sup>, à inusitada revalorização – ao melhor estilo dialético – graças às leituras ensejadas pela arte conceitual e pelas vanguardas do século XX<sup>5</sup>. O presente texto se esforçará por reativar uma das linhas argumentativas mobilizadas na letra hegeliana.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

<sup>3</sup> Mestre em Comunicação (PUC-Rio).

<sup>4</sup> Nos cursos sobre filosofia da história se trata, abertamente, de “eliminar o acaso”, bem como de “se livrar do elemento natural” (HEGEL, 1965, p. 48 e 79). Pelo menos em uma de suas camadas, já que o texto também discorre sobre uma diferença entre intenção e ato (interesse passional e, portanto, particular com efeitos de universalização) ou entre meios e fins com o termo “astúcia da razão” (p. 129), cujo debate específico foge de nosso escopo. Quanto à relação ambígua a respeito da arte, o argumento negativo, no sentido de limitador, assim está registrado: em seu tempo, lido como período romântico ou pós-medieval, “o caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas”. Já se indica, na frase seguinte, uma fruição mediada, característica da cultura reflexiva: “A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente” (HEGEL, 2015, p.34). O outro lado do argumento afirma que arte é a manifestação sensível do absoluto: “Pois a arte e seu ideal são justamente o universal na medida em que é configurado para a intuição e, por isso, ainda está em unidade imediata com a particularidade e sua vitalidade” (p. 194).

<sup>5</sup> O conhecimento de si obtido pelo espírito no curso da história, ou a obra de Duchamp, “(...) levanta a questão da natureza filosófica da arte de dentro da própria arte, implicando que a arte já é filosofia numa forma vivida e se desincumbiu agora de sua missão histórica ao revelar a essência filosófica em seu cerne” (DANTO, 2014, p. 49).

---

Antes de mais nada, cabe melhor situar o debate. Além do fundo conceitual devedor da dialética, o local que se presta a uma tal discussão não é senão as considerações acerca da tragédia. Em um terceiro momento, passaremos ao comentário do filme *A separação* (2011), do diretor iraniano Asghar Farhadi, entendido como figura contemporânea de tragédia. Não acompanharemos todo o arco conceitual proposto pelo pensador alemão, ainda que façamos uma sumária apresentação de seu sistema e do papel nele desempenhado pelo fenômeno artístico.

Nesse sentido, uma leitura “não metafísica” de Hegel (LUMSDEN, 2008, p. 51-65) autonomizaria partes ou problemas de seu sistema, de maneira independente de uma fundamentação não relacional e, portanto, pré-crítica, anterior a Kant e ao sujeito sensível. O termo “espírito” se converte, mais prosaicamente, em cultura. McCumber (1993, p. 28-29) postula que o hegelianismo passou por diversas mutações ao longo de seu percurso de apropriações históricas. Isso quer dizer que, assim como os dinossauros gigantes se transformaram em criaturas menores e no entanto mais ágeis (pensamos nos pássaros), pode ser que o legado de Hegel tenha passado por processo análogo. Eis que o grande tiranossauro deu lugar a versões reduzidas, contudo mais adaptadas, de pensamento.

A questão passa a ser qual forma de contradição hegeliana melhor ilumina o filme ora comentado. Pois se, com os desenvolvimentos consagrados a *Antígona*, vemos o trabalho do negativo sem resolução aparente, as demais compreensões sobre a tragédia antiga apontam para um momento posterior, cuja configuração e arranjo mormente se compreendem como uma síntese, no sentido de estabilidade e acomodação das forças em presença. No que tange ao exame da peça de Sófocles, a forma de contradição, como se o verificará, é entre o particular e o universal – dentre outras denominações ou variações do tema, entre família e Estado. Representam os protagonistas do filme – Nader e Simin – estas instâncias? Ora, será que a obra de Farhadi se encaixa nesse esquema? Não seria um gesto repetidor da metafísica da adequação, segundo o qual o bloco sensível tão só ilustraria noção preexistente? Haveria um deslocamento do eixo grego para uma dialética das particularidades, cabendo ao Estado um papel difuso, e, no entanto, presente? Não temos motivos para comemorações, já que o sistema das artes hegeliano, além de se encontrar cronologicamente impedido de contemplar o cinema, retira a proeminência anteriormente outorgada às artes. Porém, se concordarmos com Alain Badiou (2013), a arte, em geral, e o cinema, em particular, em vez de servirem a um pensamento identificador, produzem ideias próprias, consistindo o gesto filosófico não mais que em

---

percebê-las e nomeá-las; hegelianamente, “a coruja de Minerva só empreende seu voo na irrupção do crepúsculo” (HEGEL, 1998, p. 87-88): a filosofia atua *a posteriori*, depois da experiência. Neste sentido, sucessora da tragédia e da religião gregas, a sétima arte estabelece uma terceira tentativa histórica de disponibilidade do visível (Badiou, 2013, p. 240). O que mostram os filmes? De quais separações fala Farhadi? Que o leitor não desista de nos acompanhar.

### **Trágicas separações: os afastamentos cinematográficos**

Mais de um autor está de acordo em atribuir papel de proa à cultura grega na formação do pensamento de Hegel. Szondi (2004, p. 39) afirma que “interpretado por Hegel como autodivisão e autoconciliação da natureza ética, o processo trágico manifesta pela primeira vez e de modo imediato sua estrutura dialética”. Partilham o parecer Jean Hyppolite (In HEGEL, 1983, p. 262) e também Thibodeau, ao ver na tragédia ática um “modelo” de compreensão da história do ocidente (p. 30). Longe do saudosismo de essências perdidas, interroga-se o passado em função da condição presente: compreender como nos tornamos aquilo que nos tornamos pode sinalizar para outros caminhos porvir. O próprio diagnóstico da modernidade como tempo de separações – sujeito e objeto, sujeitos entre si, ser e tempo – é o que enseja a filosofia (cf. HEGEL, 1986, p. 109-110). Nessa lógica, o título brasileiro da obra vencedora do Festival de Berlim troca a indefinição do artigo expressa na maioria dos países (*uma* separação: *eine Trennung*, em alemão; *a separation*, em inglês; para citar alguns) pela certeza do artigo definido (*a* separação). Talvez pareça uma simples diferença de registro, mas uma leitura universalista logo se autoriza na sequência de abertura.

Uma fotocopadora reproduz passaportes e vistos de um casal. Na trama, Simin quer deixar o Irã por algum motivo desconhecido ao espectador. Para tanto, precisa, por um lado, separar-se do marido e, por outro, convencer a filha a ir consigo. Inserida em uma sociedade patriarcal, nada pode ela fazer sem o consentimento de Nader. O homem não deseja o divórcio, mas tampouco quer deixar sozinho o idoso pai, acometido do mal de Alzheimer. O título persa, mas também o alemão, pode-se traduzir como *Nader e Simin: uma separação*, o que indica um embate muito particular, matrimonial, entre dois indivíduos. Trata-se, porém, de *uma* separação, a partir da qual Farhadi discorre sobre outras, coletivas: a começar por aquela entre cidadão e Estado. Enquanto a dupla apresenta seus argumentos diante de um juiz, a câmera permanece imóvel, cada um

---

enquadrado em extremo oposto - dinâmica espacial repetida em outros planos, entre eles o último do filme. Isto é, permanecendo a voz da autoridade em *off*, ou negando-se um rosto ao poder, o conflito se universaliza.

A se seguir Habermas (2000, p. 84 e 30), a especificidade dessa experiência coletiva histórica é a do tempo como “pressão”, cuja necessidade de fundação rompe com a história exemplar. Eis o ceticismo de um pensamento sem garantias, que se forma enquanto passa. Lembremo-nos que na *Fenomenologia do espírito* Hegel (1975, p. 69) mostra o voltar de si das figuras da consciência a partir da imediaticidade; aí a validade das normas não é pressuposta. Nesse sentido, o falso faz parte da verdade – como o “caminho da dúvida” ou “caminho do desespero”. No que tange às artes, interesse particular deste estudo, entende-se a ficção, ou terreno da mentira, como modo de inteligibilidade, noção aristotélica resgatada por Jacques Rancière (2019, p. 79-80). Sob tal acepção, o cinema contraria sua vocação maquínica para restituir dramaturgias: estas herdadas, em Farhadi, da estrutura clássica da tragédia. Nada obstante, a narrativa fílmica se forma não pelo enredo, mas sobretudo por distâncias e intervalos (*écarts*) engendrados em enquadramentos e montagem (RANCIÈRE, 2013). No exemplo, o conflito entre indivíduo e Estado opera não sob a ordem da *hybris* - experiência da desmedida enfrentada por um herói trágico -, mas antes da dialética entre o que se vê - personagens sem voz (sem a reivindicação reconhecida) - e o que se ouve - o poder sem rosto.

Há algumas fontes chave para o estudo da tragédia em Hegel<sup>6</sup>. Privilegiaremos suas considerações na *Fenomenologia do espírito* sobre *Antígona*, de Sófocles (século V A.C.), por orquestrarem a perda do sentido imediato: a ruptura com uma totalidade harmônica e religiosa implica na assunção de um destino. Tudo graças à ação, desencadeadora de processos não intencionados. Não à toa Hegel não mede palavras em sua admiração pela peça, “a obra de arte mais excelente, a mais satisfatória” (HEGEL, 2004, p. 257). O que está em jogo é desde já o modelo de um passar do tempo que determina seus atores, a despeito de suas autorrepresentações. Em suma, a tragédia

---

<sup>6</sup> Há, ainda, no jovem Hegel, referência tanto às peças antigas quanto à tragédia moderna, no contexto da explicação da passagem do judaísmo ao cristianismo operada pelo princípio unificador do amor. O caráter positivo da dialética trágica é aí operante. Todavia, não tendo a teologia como horizonte de discussão, não adentraremos nesses textos. De todo modo, os gregos prenunciam Cristo (cf. HEGEL, 1978; HYPPOLITE, 1974, p. 120). Diferentemente da proposta de uma ciência da experiência e de uma introdução ao sistema, cabe aos *Cursos de estética* situar o fenômeno artístico como imanência – mas também momento, a ser fatalmente superado, do conhecimento. A elaboração de um sistema das artes, no seio do qual uma sucessão temporal segue a par e passo diferentes manifestações artísticas, vem atribuir um lugar para a arte na autodescoberta do pensamento – ao mesmo tempo que, se não o apaga, relativiza sua função. A descrição das peças é sistemática, e o princípio de contradição desemboca em reconciliação (cf. HEGEL, 2004, p. 236).

oferece um modelo de compreensão análogo à história<sup>7</sup>. Quiçá com a vantagem de, uma vez situada originalmente na Grécia, propor o redimensionamento ético da vida em comum, afastando-se assim das divisões tipicamente modernas. Explicitar o processo trágico implica, forçosamente, chegar-se a um ponto efetivo e compartilhado não planejado, para daí recompor a própria racionalidade: do *logos* da tragédia à tragédia do *logos*. Uma vez exposta ao “rigor trágico do conceito” (HEGEL, 1983, p. 248), a singularidade se perde, abrindo sua unilateralidade. A centralidade atribuída à *Fenomenologia do espírito* se explica na medida em que a chamada síntese processual ou reconciliação não produz um repouso, por assim dizer, da negatividade. Ainda que a mudança de cena e a redefinição de papéis engendre apaziguamento de vontades e desaceleração de embates, o estranhamento enquanto motor de conhecimento não é abandonado. Em suma, a ideia de tragédia, ou de perpétua autonegação em um mundo relacional, permite leitura autônoma, destacada da necessidade sistemática construída ulteriormente.

### **Religião, tragédia e cinema: metáforas do pensamento**

O lugar exato da *Fenomenologia* na obra e no sistema hegeliano é matéria para debates desde o falecimento de seu autor, em 1831. Publicação que demarca o pensador de sua juventude, em 1807, não se enquadra ainda nem na grande lógica e tampouco no compêndio de ciências – ambas produções integrantes e organizadoras da intenção sistemática. Adentrar em tal debate ultrapassa em muito nosso escopo<sup>8</sup>. Não obstante, nossos apelos a uma teoria da ação nos colocariam no campo de uma formação da consciência, *Bildung* ou nova *Paideia*. Ainda assim, é proveitoso, a título de cuidado pedagógico, buscar referências no sistema consolidado, a saber, na *Enciclopédia das*

---

<sup>7</sup> O mundo moderno, segundo a interpretação que Jacques Rancière (2012, p.125-6) confere a Hegel, não seria indeciso ou irreconciliável como o mundo antigo, haja vista o paradigma da absolvição de Orestes nas *Eumênides*, de Ésquilo (cf. HEGEL, 2004, p. 244 e 257). Tal fato teria acarretado na inauguração do “império do direito”. Na Idade Moderna a injustiça não é perpetrada contra os deuses, mas contra os homens; o conflito separa o pequeno grupo que decide e uma multidão exposta a tal poder – escolha do mal menor. Se por um lado efetivamente tal horizonte hegeliano propõe uma reconciliação, por outro, há que se notar uma crítica ao jusnaturalismo, na medida em que a lei surge da violência – ou seja, no quadro dialético, de seu contrário.

<sup>8</sup> Em recente trabalho de fôlego, Marcos Nobre (2018) aposta para a radical singularidade da *Fenomenologia*, obra que, assim lida, não se integraria ao princípio sistemático – mesmo que ela mesma tenha sido apresentada como uma introdução ao “sistema da ciência” e mesmo como um sistema da ciência da experiência. Para a visão experiencial, consultar Adorno (1979, p. 60): para além de dualismos estáticos, como racionalismo e empirismo, a filosofia hegeliana visa “ (...) captar o espírito em suas experiências do mundo, ao refleti-las, mas também ao construir a experiência no movimento do espírito”. Para a apropriação sistemática, ver LABARRIÈRE (1968) e POEGGELER (1985). Um eixo discutido por Nobre (2018), partindo sobretudo da introdução (redigida posteriormente em relação ao restante do livro), é que a conflitualidade histórica (o campo do efetivo) é determinante na construção do sujeito e de sua autoproblematização.

---

*Ciências Filosóficas*, terceiro volume (cf. HEGEL, 1995). Trata-se da seguinte divisão, segundo a qual os capítulos da *Fenomenologia* responderiam a partes encadeadas do sistema: espírito subjetivo (certeza sensível, coisa, consciência, consciência de si, razão – capítulos I a V); espírito objetivo (espírito, ou vida ética – capítulo VI); espírito absoluto (religião, no capítulo VII; filosofia para o capítulo VIII).

A consciência se dirige ao objeto, tenciona conhecê-lo; não obstante, ao apreendê-lo, também conhece a si mesma. Para além das divisões da modernidade ou das especificações operadas pelo entendimento (separação entre sujeito e objeto), a reflexão é um momento do Absoluto pois produz um atemporal voltar a si – ou o absoluto como passagem de um estado ao outro. O ponto inicial da experiência é intensificado e repetido com outra base empírica. A consciência só descobre o que já era (em si) quando passa pelo exame da contingência, ou seja, ao se manifestar para nós; passa então a ser em si e para si, modificada pelo encontro e pelo percurso. Tal câmbio de sujeito e objeto, se por um lado confere certa estabilidade às forças em presença, por outro exigirá novas configurações, tão logo naturalidade da reprodução e indiferença em relação aos entes seja suspensa. A identidade entre sujeito e objeto se dá ou de maneira efêmera na experiência ou de maneira essencial no pensamento. Em regime de determinação recíproca, e, portanto, de troca de posição no que tange a atividade e passividade, ambos se tornam algo distinto do que eram, pois estão na história, no fluxo que a tudo carrega. Eis a identidade, especulativa, e não imediata, entre os termos em relação.

Será por meio da autocrítica do saber fenomênico que se chegará ao absoluto: do imediato ao imediato, pela mediação (a um só tempo temporal e conceitual). Recusando o tema do fim da história, importa meditar sobre a processualidade hegeliana como uma sucessiva retificação dos erros, um eterno refazer-se da consciência, obrigada a se rever em face da alteridade (o que faz com que se veja outra). Poder-se-ia dizer que toda normatividade estabelecida pode ser reconduzida a uma gênese – não a uma origem abstrata, exterior ao mundo relacional dos encontros, mas a um rastro recriado conceitualmente. E, uma vez tal criação alcançada, o momento presente a ser analisado já é outro. A experiência é efêmera; pode, todavia, ser conservada (e negada, pois mantida em outro patamar) na experiência do pensamento. Eis a superação (do conceito) no decurso do tempo. Há superação na medida em que há elucidação dos pontos unilaterais anteriores.



---

O imediato se crê “puro”, ou não mediado. Cabe ao próprio estar no mundo, ou ao necessário processo de exteriorização da consciência que assim cria um campo relacional por meio de trabalho, linguagem e desejo, quebrar a expectativa primeira. Portanto, posições unilaterais se veem obrigadas a se reconfigurar. O conceito explicita aquilo que a norma tem como dado. A interação das consciências, geradora de uma reprodução material e simbólica, a chamada totalidade da substância, não é eterna, mas é algo posto (ou tem a eternidade do movimento). Ora, assim conduzir a argumentação implica que compreender a norma é também sua concomitante desconstrução, já que sua autoimagem ou discurso sobre si é posto em xeque. A substância, em sua imanência, se nega. A compreensão da substância como sujeito é ponto crucial para a filosofia hegeliana, ainda mais se se almejar uma reatualização de Hegel à luz da temática contemporânea da ruptura. No que tange à história, cabe ao presente repor o tempo. A passagem canônica aparece no início da *Fenomenologia*: “(...) tudo depende desse ponto essencial: apreender e exprimir o Verdadeiro, não como *substância*, mas precisamente também como *sujeito*”. Algumas linhas abaixo vê-se que há condições para o surgimento fenomenológico dessa figura: “(...) mas somente enquanto essa substância é movimento de se pôr a si mesma, ou é a mediação entre seu próprio devir outro e si mesma” (HEGEL, 1975, p. 17; 1992, p. 32).

Quando a unidade substancial se liquefaz na multidão de predicados, caberá a um deles assumir a posição de sujeito e se (re)construir com os pressupostos. Assim sendo, não existe unidade: “(...) cada Um é um retorno-a-si-mesmo a partir do dois”, a partir da separação inicial e imediata entre o Ser e sua experiência. O destino ao qual se retorna, o objeto de retorno, não preexiste ao ato de se retornar, sendo, insistamos, criado de maneira performativa. Está-se em portos hegelianos, nada seguros, a bem da verdade: nessas águas turvas o um equivale ao dois, em genuína identidade dos contrários. O um (a substância) é distante de si no dois (o sujeito) (ŽIŽEK, 2012, p. 325-326).

Tal qual a tragédia para o grego, o cinema oferece, por este ângulo, uma metáfora do pensamento contemporâneo. A experiência imediata das imagens, mediada pelo conjunto da obra, não funciona senão sob a lógica de um perpétuo passado. Quando se tenta apreender, não estão mais disponíveis ao olhar, uma vez enfrentada a ruptura do corte (BADIOU, 2002, p. 103). Afetado sensivelmente pelo audiovisual, o espectador só pode restituí-lo *a posteriori*, no plano intelectual. É o que Andre Bazin chamava, já nos anos 1950, de passagem ou visitação, conceito retomado no presente por Alain Badiou

(2013, p. 123). Confrontada às produções das últimas décadas, semelhante noção encontra instância reflexiva em certo cinema iraniano do período pós-Pahlavi. Ao reduzirem o enredo a seu ponto mínimo e adiarem a revelação de informações essenciais, diretores como Abbas Kiarostami desencadeiam uma atitude espectral na qual o afastamento provocado por um corte retardado ou suspenso propicia o surgimento de um espaço de apreensão de ideias. Asghar Farhadi, é bem verdade, rompe com essa tradição em seu retorno ao trágico. Não deixa, porém, de reservar um “princípio de incerteza”, como bem denominou Laura Mulvey (apud ERFANI, 2012, p. 6) a respeito de Kiarostami: Por que Simin quer deixar o Irã? Quem a filha escolheu? Contra o esgotamento de interpretações de um regime ditatorial, algumas questões devem permanecer em aberto.

### **Do coro ao corte: um narrador sem memória**

O ponto inicial da *Fenomenologia* é a “consciência sensível” diante do aqui e agora evanescente do objeto, apreendido enquanto sensação. Ao se ver apreendendo a coisa, a consciência passa a buscar as leis internas do fenômeno, chegando ao “entendimento” separador de leis. Ao compreender a realidade, a consciência se compreende; é ela a portadora do desejo de conhecimento que se opõe tanto ao objeto quanto a outras consciências – ensejando o reconhecimento intersubjetivo. Neste processo desigual, ambas consciências são inicialmente vistas como objetos. Para preservar a vida, a derrotada se retira; a vencedora se crê fruidora da vida, conquanto seja servida (leia-se, mediada) pela outra. Eis a dialética entre senhor e escravo<sup>9</sup>. Ora, não é de tal ordem a querela entre Nader e Simin? Ou entre ele e a funcionária que lhe acusa de agressão? Trata-se, afinal, de reconhecer os direitos da mulher - no primeiro caso - ou do nascituro - no segundo - supostamente morto pela violência do protagonista. Mulher e morte: o espectro de Antígona é intuído.

---

<sup>9</sup> “Mediante essa experiência se põem uma pura consciência-de-si e uma consciência que não é puramente para si, mas para um outro. [...] São essenciais ambos os momentos; porém, como de início são desiguais e opostos, e ainda não resultou sua reflexão na unidade, assim os dois momentos são como duas figuras opostas da consciência: uma, a consciência independente, para a qual o ser-para-si é a essência; outra, a consciência dependente, para a qual a essência é a vida, ou o ser para um Outro. Uma é o senhor, outra é o escravo.” (HEGEL, 1992, p. 147). Um processo de reconhecimento, por assim dizer, bem-sucedido implica conferir razão ao outro: de fato eu sou um objeto, ou um estranho, e isto para mim mesmo, reflexivamente. Assim, em vez da reconhecimento de identidade, se trata do reconhecimento do outro e, concomitante e necessariamente, do outro em mim. Isso tudo graças à exteriorização da consciência e ao contato ou mediação com o outro. Ao seguir essa lógica, um encontro subjetivo no qual o reconhecimento é falho (e não “desigual”, já que essa parece ser sua condição), recai-se na reificação: o outro como coisa, e não interlocutor.



---

Há em seguida a figura da consciência infeliz: estoico e homem do medievo se projetam no além, separados da objetividade. Uma tal insatisfação é o motor para o movimento que leva até seu contrário, ou seja, à felicidade. A razão observadora atua na realidade e, por meio de seus atos, a consciência se torna para si. Passa-se do espírito subjetivo ao objetivo, cuja apresentação e compreensão se dá na moral, no direito, nas instituições e na história. Finalmente, o espírito absoluto, ou a maneira histórica pela qual se fugiu da natureza e se superaram oposições: arte (momento objetivo de conhecimento intuitivo), religião (momento subjetivo de conhecimento pela fé ou representacional) e filosofia (conceito que reúne os elementos anteriores). Detenhamo-nos no espírito objetivo, seguindo nosso escopo. Aqui se tem o início hipotético da história. À consciência, como razão (momentos anteriores), se criou um mundo:

O espírito é a vida ética de um povo, enquanto é a verdade imediata: o indivíduo que é um mundo. O espírito deve avançar até à consciência do que ele é imediatamente; deve supressumir a bela vida ética, e atingir, através de uma série de figuras, o saber de si mesmo (HEGEL, 1992, p. 306).

O espírito já não se restringe a um Eu, mas toma a forma de um Nós. As redes de oposição e de reciprocidade engendram um “mundo do Nós”, que guia o devir da vida, introduzindo assim sua “dimensão da historicidade”: “um Eu que é um Nós e um Nós que é um Eu” (HEGEL, 1975, p. 154). A vida comunitária ou ética se manifesta no cidadão (p.305).

Em *Antígona*, como em outras peças trágicas, um jogo dialético entre ignorância e conhecimento delinea-se a partir da figura do coro. Exemplo ainda mais assertivo está em *Édipo Rei*, cuja construção dramática parte daquilo mesmo que o herói trágico desconhece, a causa última de seu infortúnio apresentada de antemão ao público. Berço da civilização ocidental, a Grécia Antiga não deixa de encontrar ressonância na cultura persa - talvez se possa pensar em uma universalidade de processos, para além de determinações. A tradição do teatro *taziyeh* - e suas técnicas de quebra da quarta parede e direcionamento ao espectador - forneceu bases para o desenvolvimento do cinema *metarrealista* e autorreflexivo do período pós-Pahlavi (NAFICY, 2012, p. 194). Farhadi, como visto, opera de forma mais sutil. Em vez da narração pelo coro ou pela autoinscrição do cineasta no próprio filme, sugerimos, portanto, a figura de um narrador demente.

Malgrado o título, o arco dramático de *A separação* gira em torno do aborto de Razieh, provocado por um impacto físico. Apenas nos derradeiros minutos se descobre um atropelamento, desfazendo-se a acusação inicial de violência infligida por Nader.

Como nas mencionadas tragédias, os protagonistas - Nader e Simin - ignoram essa essencial informação. O papel do coro - isto é, o de relatar ao público - caberia à única testemunha, o idoso de quem cuida Razieh. Essa personagem, pai de Nader, sofre, porém, com o mal de Alzheimer, sendo fisicamente impossibilitada de narrar. Neste momento, algumas soluções cinematográficas se apresentam. Na mais evidente delas, a câmera de Farhadi poderia assumir o papel de narrador observador: nesse caso, contudo, configuraria uma hierarquia de saberes, operando como um cine-olho - ou acreditando na imediação. Em vez disso, ela contraria sua vocação maquínica, restitui horizontalidade, e a ação se interrompe antes do desfecho. Se não se pode narrar por meio de palavras - afinal, não é disso que trata o cinema -, se o faz por meio de imagens sempre parciais. Episódios de tontura, visibilidades incompletas: alguns indícios antecipam a revelação final, mas todos turvos, como se passassem pela mediação de um “coro” desvanecente.

### **Imagens veladas: público e privado separados por um xador**

Segundo o comentário de Jean Hyppolite (1974, p. 211), a exposição hegeliana de *Antígona* se presta a dotar de imagem a decadência da cidade antiga. Extrapolando o quadro hermenêutico, ao menos em um sentido mais concreto, a relação entre *ethos* normativo e trocas subjetivas entra em contradição. Ora, a atemporalidade dessa cena nos permite a evocação desse passado. Presentificado, e, no entanto, em defasagem com o presente, o passado se erige como modelo crítico. A serpente troca de pele uma vez superado o impasse entre uma norma “não mais” operante em relação às trocas presentes e uma configuração “ainda não” delimitada. Por meio da tragédia, “a lógica da contradição entrava na Grécia do século V”. “A própria cidade se questiona. Ora os heróis, ora o coro, encarnam sucessivos valores cívicos e valores anticívicos” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 280). O cidadão é, tanto no teatro quanto em sua vida, espectador (SEGAL, 1994, p. 195). O intuito aqui é o de, em um único movimento, pensar e dizer a tragédia, para identificá-la com o pensamento – cujo fim (trágico) é se desfazer, perpetuamente.

A oposição fundamental se dá entre Nomina (costume) e nomos (lei) (lei divina e lei humana, família e cidade, singular e universal), colada à experiência imediata em um dado histórico, no espírito de um povo (que, aqui, será superado). Não se trata de oposição entre indivíduo e mundo, em prol da realização de um ideal, pois o mundo já é esse ideal de participação de todos – o ideal (novo) se dá com a perda do mundo. Tanto *Antígona*

---

quanto Creonte sabem exatamente o que fazer, suas ações atualizam seus conteúdos na consciência ética. Creonte não vacila a condenar Polínicês; tampouco Antígona titubeia a enterrar o irmão: “Quando a vacilação se apresenta na tragédia grega não é outra coisa senão debilidade diante da ação, não um conflito moral” (HYPPOLITE, 1974, p. 226). Boas intenções, dever ser ou ainda amar o amor apartam-se do choque com o outro. Cabe à ação reconstituir expectativas: “É precisamente a própria ação e somente a ação o que fará emergir ao si mesmo [sujeito] em sua independência abstrata e o porá livre de todo conteúdo concreto como pessoa” portadora de direitos [regulada por um princípio impessoal]” (p. 210).

O “passo dialético”, por assim dizer, consiste na seguinte formulação: se o singular (uma lei) se opõe ao universal (ente que se relaciona com todos os entes), este (o universal) entra em oposição consigo mesmo - pois o singular deve participar do universal. Como conclusão, estabelece-se a contradição universal.

Neste sentido, o desafio é elaborar uma nova lei que leve em conta o humano e o divino. De um lado, a lei da cidade, pública, regula a vida social e política do povo; manifestação exterior da vontade, autoconsciente; de outro, a dos Penates (deuses do lar), oculta, natural, gérmen do mundo, imediaticidade. Tal empreendimento é particularmente caro à sociedade iraniana, onde a balança pende para o lado do direito e da religião - em certa medida indiscerníveis. Não apenas narrativamente, na figura de uma mulher (Razieh) que precisa da autorização de seu clérigo para as atividades mais banais, um cerceamento das vontades se sugere também por meio de metáforas: as borboletas presas a um quadro, o idoso preso a seu tanque de oxigênio, as mulheres presas a seu xador. Neste ponto ressalta-se o comentário de Erfani (2012, p. 7) a respeito da imagem do véu. Se a maioria dos cineastas pós-Pahlavi buscou driblar a censura seja pelas locações em automóveis - limiares entre os ambientes público e privado, onde o véu é obrigatório, mas afrouxado - (BERNARDET, 2004, p. 26-28), seja pela substituição por crianças - isentas de algumas das restrições - de personagens adultas (NAFICY, 2012, p. 209), Farhadi filma mulheres cobertas dentro de suas próprias casas. Ora, a câmera torna qualquer espaço público, então ele não poderia fazê-lo de outra maneira; mas, ao conscientemente recusar qualquer trucagem, a estranheza do olhar promove uma reflexão sobre o uso do véu, contrariando ativamente os objetivos da censura.

Aqui a interpretação da professora holandesa Karin De Boer (2010, p. 2) merece nossa atenção. Em seu livro sobre a “oscilação da negatividade”, ela centra sua análise

sobre o que nomeia como uma “lógica do emaranhamento” (*entanglement*). Tal emaranhamento seria constitutivo, e Hegel teria tido duas maneiras dele se ocupar: uma “trágica” e outra “dialética”. Em suma, um viés “ético” e outro tido por “ontológico” (p. 26) - termo que, aqui especificamente, se presta à compreensão de uma normatividade fechada. Nas tragédias, argumenta, determinações complementares inerentes a princípios particulares necessariamente se opõem; o conflito só cessa quando ambos os lados reconhecem suas respectivas unilateralidades. Não se trata, portanto, de um simples conflito de identidades – mas, fundamentalmente, de “determinações contrárias de qualquer princípio particular” (p. 3). Independentemente do objeto, essa filosofia “(...) o compreenderá – qualquer que seja – como o esforço para se atualizar por meio de uma auto diferenciação que resolve o conflito trágico entre determinações contrárias”, restringindo a simetria inicial (p. 26). Trata-se, antes, de um princípio de subordinação, de um efeito relacional, do que de um telos. Poder-se-ia apelar, contemporaneamente, para sobredeterminação ou dominância, em regime de contingência. Mesmo porque o processo se repete. Lida-se, conclui a autora, com a “extrema precariedade da vida humana”, cujos esforços de atualização, na história ou no campo conceitual, tentam se desvencilhar de uma indiferenciação primeira e irreduzível (p. 28). Pois Hegel não a elimina, ainda que a dirija (até a próxima mudança). Um reconhecimento exitoso levaria em conta o referido “emaranhamento”, ainda que para De Boer (2007) a sistematicidade hegeliana o impeça.

### **Considerações finais**

Voltando, enfim, à análise do embate de consciências, a subjetividade reflexiva ou o si mesmo só surge com a atuação (ação, saída de si). Aparece a oposição entre uma autoconsciência ligada a uma lei particular e a experiência imediata da substância, da realidade. Tem-se aí um “universal abstrato”, ou seja, opaco, ainda não determinado, que se apresenta como destino ou necessidade. A verdade dessa necessidade é o aparecer de si mesmo enquanto desvelar (HYPPOLITE, 1974, p. 221). Se para Kant a ideia de destino não pode ser julgada pois carece de experiência, em Hegel o conceito é a posteriori, vindo da experiência: “A operação (*Tat*) é precisamente o que introduz a separação na pura vida e faz surgir ante o homem, como se fora algo estranho, seu próprio destino”. O destino é a manifestação objetiva do que indivíduos e povos são como pathos (subjetivamente): “um destino particular é, portanto, a revelação de um pathos determinado em uma

história” (p. 223). A separação de Nader e Simin é apenas isto: *uma* separação, um exemplo universal a partir do qual se podem discutir outros afastamentos - entre homem e mulher, indivíduo e Estado, vida e morte, ou mesmo entre o audível e o visível, dialética fundadora do audiovisual e do cinema.

Em oposição a uma ideia corrente de autopertencimento, nossa vida surge como estranha e nos culpamos em uma experiência de finitude já que agimos limitados pelo tempo. A culpa é um pertencimento ao *socius* e uma interiorização do outro, sem necessidade de lei externa: o sentimento (subjetivo) é condenado pela ação (objetiva: externa e eterna) em unidade processual. É nessa separação com o destino que vemos nossa infinitude (subjetiva), pois entramos em contato com a nossa “natureza inorgânica” (justamente, o destino), e por ela somos formados, nos modificando (renascer nesta vida: nos damos nossa lei – determinação interna à relação). Conclui-se que, segundo Hyppolite (1974), antes do filósofo do Além-homem, a modernidade já se colocava como questão o *amor fati*. Opor-se ao destino para com ele se reconciliar por meio do amor (aceitação), ao mesmo tempo morrer e re-nascer. A individualidade que ganha sentido, não mais se isolando; os pathos, contudo, subsistem, como figuras ideais (Antígona, Creonte, Édipo) que atravessam os tempos. O saber se perde em sua origem, o não saber. A oposição de dois conteúdos passa a uma oposição formal presente em toda autoconsciência (saber e não saber) e, desde então, “se ver” significa “se ver cindido” (p. 225).

O ato do reconhecimento do outro leva a mais um resultado imprevisto: reconhece-se também a realidade da substância, que nega exclusivismos e atravessa tudo – reconhecer, se não idealmente um outro estado, ao menos sua imagem (utópica) produzida pela arte. Se Farhadi oferece mais perguntas que respostas, se a falsa universalidade do dinheiro se apresenta como único intercâmbio possível entre as personagens, quiçá caiba à imaginação – à produção simbólica de imagens – inaugurar espaços de pensamento apartados desse encadeamento narrativo.

### Referências bibliográficas

ADORNO, T. **Trois études sur Hegel**. Paris: Payot, 1979.

BADIOU, A. **Cinema**: Texts selected and introduced by Antoine de Baecque. Malden: Polity, 2013.

\_\_\_\_\_. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

---

BERNARDET, J. C., **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DANTO, Arthur. **O Descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DE BOER, K. Hegel today: towards a tragic conception of intercultural conflicts. In : **Cosmos and History**. University of Groningen : 2007, 3(2), p. 117-131.

\_\_\_\_\_. **On Hegel** – the sway on the negative. Londres, Macmillan, 2010.

ERFANI, F., **Iranian Cinema and Philosophy: Shooting Truth**, New York: Palgrave, 2012.

HABERMAS, J. **O Discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética I**. São Paulo: EDUSP, 2015.

\_\_\_\_\_. **Cursos de Estética II**. São Paulo: EDUSP, 2014.

\_\_\_\_\_. **Cursos de Estética IV**. São Paulo: EDUSP, 2004.

\_\_\_\_\_. **La Différence entre les systèmes philosophiques de Fichte et de Schelling**. Paris, Vrin, 1986.

\_\_\_\_\_. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas**, v. 3. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Des manières de traiter scientifiquement du Droit Naturel**. Paris: Vrin, 1990.

\_\_\_\_\_. **Phénoménologie de l'esprit**, tomos I. Paris: Aubier, 1975.

\_\_\_\_\_. **Phénoménologie de l'esprit II**. Paris: Aubier-Montaigne, 1983.

\_\_\_\_\_. La positividad de la religion Cristiana. In: \_\_\_\_\_. **Escritos de juventud**. Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 1978.

\_\_\_\_\_. **Principes de la philosophie du droit**. Paris: PUF, 1998, pp. 87-88

\_\_\_\_\_. **La Raison dans l'Histoire**. Paris: UGE, 1965.

HYPPOLITE, J. **Génesis y estrutura de la Fenomenologia del Espíritu de Hegel**. Barcelona: ediciones Península, 1974.

LABARRIÈRE, P-J. **Structures et mouvement dialectique dans la Phenoméologie de l'esprit de Hegel**. Paris: Aubier, 1968.

LUMSDEN, S. **The Rise of the Non-metaphysical Hegel**, Philosophical Compass, 2008.



---

MCCUMBER, J. **The Company of Words: Hegel, Language, and Systematic Philosophy**. Evanston: Northwest University Press, 1993.

NAFICY, H. All Certainties Melt into Thin Air: Art-House Cinema, a “Postal” Cinema. In: \_\_\_\_\_. **A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984–2010**. 1 ed. Duke University Press Books, 2012, p. 175-268.

NOBRE, M. **Como nasce o novo: Experiência e diagnóstico de tempo na Fenomenologia do espírito de Hegel**. São Paulo: Todavia, 2018.

POEGGELER, Otto. “Qu’est-ce que la Phénoménologie de l’esprit”. In: \_\_\_\_\_. **Études hégéliennes par Otto Pöggeler**. Paris: Librairie Philosophique, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. El tiempo de los no-vencidos (Tiempo, ficción, política). **Revista de Estudios Sociales**, n. 70, 2019, p. 79-86.

SEGAL, C. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J-P. (org.). **O homem grego**. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 195.

SÓFOCLES. **Trilogia Tebana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ŽIŽEK, S. **Menos que nada – Hegel e a sombra do materialismo dialético**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.