

Reunião conceitual no filme *A separação*:

Desafios e astúcias das dialéticas da tragédia

Gustavo Chataignier¹ e Luiz Baez²

Resumo

Partindo da filosofia de G. W. F. Hegel, nomeadamente de sua ideia sobre a modernidade enquanto tempo de separações, bem como de seus escritos acerca da arte e da tragédia — sobretudo no que concerne à figura de Antígona —, este artigo investiga as operações cinematográficas empreendidas pelo diretor persa Asghar Farhadi no filme *A separação* (2011), vencedor do Oscar e de três prêmios no Festival de Berlim. Entende-se, para tanto, a obra não em continuidade com um cinema metarrealista e autorreflexivo característico do Irã nos anos 1990, mas antes em ruptura, como um retorno contemporâneo ao trágico. Esse regresso, em vez de simplesmente obedecer aos esquemas narrativos herdados da Grécia, insere-se no terreno de uma arte construída por distâncias e intervalos inaugurados por enquadramento e montagem. Nessa lógica, para além de seu referente imediato, um conflito judicial entre marido e esposa, a “separação” do título se universaliza, dizendo também respeito a processos entre indivíduo e Estado, vida e morte, diferenças de gênero e de classe ou, em última instância, à dialética fundadora do audiovisual, entre o audível e o visível.

Palavras-chave

Asghar Farhadi; Cinema Iraniano; Tragédia; Hegel; Dialética.

¹Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio. Doutor em Filosofia e Pesquisador associado ao Departamento de Filosofia da Universidade Paris 8. E-mail: gustavo.chat.gad@gmail.com.

²Doutorando e Mestre em Comunicação e Bacharel em Cinema pela PUC-Rio. E-mail: luiz-baez@aluno.puc-rio.br.

Conceptual assembly in *A separation*:

The challenges and cunning of tragic dialectics

Gustavo Chataignier¹ and Luiz Baez²

Abstract

Based on G. W. F. Hegel's philosophy, namely on his idea about modernity as a time of separations, but also on his writings about arts and tragedy — foremost the ones concerning the tragic character Antigone —, this article investigates the cinematographic operations undertaken by Persian director Asghar Farhadi in the film *A separation* (2011), winner of an Oscar and three prizes in the Berlin Film Festival. We understand, for this purpose, the work not as a continuity with a metarealistic and self-reflexive cinema typical of Iran in the 1990s, but rather as a rupture, a contemporary return to the tragic. This comeback, in spite of simply obeying the narrative schemes inherited from Greece, inserts itself in the domain of an art constructed by the distances and intervals founded by framing and montage. In this logic, beside from the immediate reference, a judicial conflict between a husband and a wife, the title's "separation" is universalized, concerning also procedures between the individual and the nation, life and death, genre and class differences or, ultimately, audiovisual's founding dialectics, the one between the audible and the visible.

Keywords

Asghar Farhadi; Iranian Cinema; Tragedy; Hegel; Dialectics.

¹Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio. Doutor em Filosofia e Pesquisador associado ao Departamento de Filosofia da Universidade Paris 8. E-mail: gustavo.chat.gad@gmail.com.

²Doutorando e Mestre em Comunicação e Bacharel em Cinema pela PUC-Rio. E-mail: luiz-baez@aluno.puc-rio.br.

A relação entre o olhar ocidental e o cinema iraniano deparou-se, nos anos 1990, com um ponto de virada. Se, até então, poucos eram os que conseguiam cruzar as fronteiras, o encanto dos festivais europeus com um conjunto de obras metarrealistas e autorreflexivas — como *Close-up*, de Kiarostami; *O espelho*, de Panahi; e *Salve o cinema*, de Makhmalbaf — culminou, já no segundo ano da década, na exibição simultânea de treze filmes em Cannes. A inovação, porém, esgotou-se tão logo se converteu em fórmula, e poucos cineastas — entre eles, os mencionados — lograram preservar o prestígio e o interesse outrora alcançados. Nesse contexto, não deixa de surpreender a ampla entrada de Farhadi em salas estrangeiras e sua subsequente indicação ao Oscar de 2012, dezesseis anos após o último representante do país (NAFICY, 2012). Vencedor, ainda, de três prêmios em Berlim, seu longa-metragem *A separação* (2011) marca, em certa medida, o afastamento de um período eminentemente metalinguístico. Contra um olhar categorizador que, diante disso, tenta enquadrá-lo na estaticidade de um gênero — o suspense [1] —, o diálogo proposto por este artigo parte da filosofia de Hegel e de seus entendimentos acerca da modernidade, da arte e, mais particularmente, da tragédia para propor limites — ainda que sempre móveis — às questões suscitadas pela obra.

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 [2], à inusitada revalorização — ao melhor estilo dialético — graças às leituras ensejadas pela arte conceitual e pelas vanguardas do século XX (DANTO, 2014). O presente texto esforça-se por reativar uma das linhas argumentativas mobilizadas na letra hegeliana. 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.

A questão, então, passa a ser qual forma de contradição hegeliana melhor ilumina o filme analisado, entendido como figura contemporânea do trágico. 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 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 — essas 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. 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, Hyppolite (HEGEL, 1983) e também Thibodeau, ao verem na tragédia ática um “modelo” de compreensão da história do ocidente. 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 por vir. O próprio diagnóstico da modernidade como tempo de separações — sujeito e objeto, sujeitos entre si, ser e tempo — é o que enseja a filosofia. Nessa lógica, o título traduzido no Brasil para a 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) 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 fotocopiadora reproduz passaportes e vistos de um casal. Na trama, Simin quer deixar o Irã por 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 ela pode 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 do 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.

Entendida a ficção, terreno da mentira, aristotelicamente como modo de inteligibilidade, o cinema contraria sua vocação maquínica para restituir dramaturgias: estas herdadas, em Farhadi, da estrutura clássica da tragédia. Nada obstante, sua narrativa se forma não pelo enredo — sendo este apenas um pretexto —, mas, sobretudo, por distâncias e intervalos (*écarts*) engendrados por enquadramentos

e montagem (RANCIÈRE, 2013). No exemplo, o conflito entre indivíduo e Estado opera não sob a ordem da *hybris* — experiência desmedida enfrentada por um herói trágico —, mas antes da dialética fundadora do audiovisual, 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. 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 a 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 oferece um modelo de compreensão análogo à história. 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 engendrem um apaziguamento de vontades e uma 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 do autor, em 1831. Publicação que demarca o pensador em sua juventude, em 1807, não se enquadra ainda na grande lógica e tampouco no compêndio de ciências — ambas as produções integrantes e organizadoras da intenção sistemática. Adentrar em tal debate ultrapassa em muito nosso escopo. Não obstante, nossos apelos a uma teoria da ação nos colocariam no campo de uma formação da consciência, *Bildung* ou nova *Paideia*.

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 sejam suspensas. 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 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). É possível 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.

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 apreendê-las, não estão mais disponíveis ao olhar, uma vez enfrentada a ruptura do corte (BADIOU, 2002). Afetado sensivelmente pelo audiovisual, o espectador só pode restituí-lo *a posteriori*, no plano intelectual. É o que Bazin chamava, já nos anos 1950, de passagem ou visitação, conceito retomado no presente por Badiou (2013). 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 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. Tal como no paralelo acima sugerido, o sentido da ação não é evidente. 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 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. Nesse processo desigual, ambas as consciências são inicialmente vistas como objetos. Para preservar a vida, a derrotada se retira; a vencedora se crê fruidora, conquanto seja servida (leia-se, mediada) pela outra. Eis a dialética entre senhor e escravo. Ora, não é de tal ordem a querela entre Nader e Simin? Ou entre ele e a funcionária que lhe acusa de agressão? Se, naquele exemplo, os motivos da esposa se desqualificam como “coisas tão triviais” para afirmar-se a vontade do marido, neste é ele quem se sujeita às ameaças de um conflito permeado por mentiras e ocultações. A chave está no reconhecimento dos direitos da mulher — no primeiro caso — ou do nascituro — no segundo — supostamente morto pela violência do protagonista. Mulher e morte: intui-se o espectro de Antígona.

As identidades das personagens, jamais estáticas, se constroem, assim, a partir de uma dinâmica intersubjetiva oscilante entre dominante e dominado — ou, em termos hegelianos, entre as figuras dialéticas do senhor e do escravo. Como se defenderá adiante, porém, tal processo não leva, em termos narrativos, à formação de consciência livre, e permanece o dinheiro — mais um signo de distinção — o único intercâmbio possível entre esses dois núcleos. Não aparecendo a alteridade senão sob a forma de objeto a ser dominado, cumpre a quem assiste, enquanto integrante da relação tríplice entre duas inteligências — a saber, a do artista e a sua — partir da instância mediadora da obra (o terceiro termo) para pensar outros universos possíveis. Porque não oferece soluções fáceis, Farhadi preserva uma abertura reflexiva diante da rigidez histórica, ao enxergar seu espectador como um igual e dispensar-lhe explicações sobre a lógica da dominação já há muito conhecida — e é justamente nessas fraturas onde pode ocorrer o pensamento emancipatório.

Voltando a Hegel (1992), 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. A consciência, como razão (momentos anteriores), se criou um mundo.

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.

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 — pode-se 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). 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 — de comando ativo sobre uma matéria passiva —, 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 *hijab*

Segundo o comentário de Hyppolite (1974), 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, erige-se como modelo crítico. Por meio da tragédia, “a lógica da contradição entrava na Grécia do século V” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 280). “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. 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 Polinices; 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.

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, germen do mundo, imediatidade. 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 *hijab*. Neste ponto ressalta-se o comentário de Erfani (2012) a respeito da imagem do véu. Se a maioria dos cineastas pós-Pahlavi buscou driblar a censura

seja pelas locações em automóveis — limiaries entre os ambientes público e privado, onde o véu é obrigatório, mas afrouxado — (BERNARDET, 2004), seja pela substituição por crianças — isentas de algumas das restrições — de personagens adultas (NAFICY, 2012), 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 hegeliana de De Boer (2010, p. 2) merece nossa atenção. Em seu livro sobre a “oscilação da negatividade”, ela centra sua análise sobre o que nomeia de uma “lógica do emaranhamento” (*entanglement*). Tal emaranhamento seria constitutivo, e Hegel teria tido duas maneiras de se ocupar dele: uma “trágica” e outra “dialética”. Em suma, um viés “ético” e outro tido por “ontológico” (DE BOER, 2010, 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” (DE BOER, 2010, p. 3). Independentemente do objeto, essa filosofia “[...] o compreenderá — qualquer que seja — como o esforço para se atualizar por meio de uma autodiferenciação que resolve o conflito trágico entre determinações contrárias” (DE BOER, 2010, p. 26), restringindo a simetria inicial. Trata-se, antes, de um princípio de subordinação, de um efeito relacional, do que de um *télos*. Mesmo porque o processo se repete. Lida-se, conclui a autora, com a “extrema precariedade da vida humana” (DE BOER, 2010, p. 28), cujos esforços de atualização, na história ou no campo conceitual, tentam desvencilhar-se de uma indiferenciação primeira e irreduzível.

Não há como reduzir, seguindo esse raciocínio, a tragédia farhadiana à singularidade de seus conflitos. Se, à primeira vista, se trata de uma questão matrimonial, do confronto entre o desejo migratório de Simin e a impassibilidade de Nader, a emergência de uma terceira personagem — qual seja, Razieh — rapidamente complexifica o embate ao expor novas e irreconciliáveis separações: dentre elas, a de classe. A este respeito, duas sequências apontam caminhos divergentes. Na primeira — e mais otimista —, as meninas Termeh e Somayeh estudam lado a lado enquanto seus pais se “digladiam” perante o juiz. O conteúdo, lido em voz alta, por acaso diz respeito à luta de classes, mas sequer o precisava. Importa mais que as garotas compartilhem aquele espaço, aberto pelas operações fílmicas, intercalado entre uma e outra troca de acusações, no qual a igualdade — e não a diferença — estabelece ponto de partida. Em um segundo — e mais pessimista — momento, uma exigência financeira se impõe como único intermediário possível entre os adultos. Somente um “equivalente universal”, como o chamava Marx (2013, p. 205), poderia ensejar tamanha

simplificação. De fato, as separações se emaranham, as reivindicações se demonstram irreduzíveis, e resta ao cinema, à dialética entre imagem e som, reorganizar o visível, e não o subjugar.

Memória, história e sujeito: no rastro das conclusões

As escalas, micro e macro, encontram-se, portanto, emaranhadas. Não segundo uma perspectiva atomística, pela qual os indivíduos se fecham em si mesmos, Halbwachs (2006) explora a memória em experiências absolutamente intransferíveis. Para além de um processo cognitivo com um ponto inicial identificável, trata-se de um fenômeno eminentemente social.

Em Hegel (1997), arriscaríamos dizer que o próprio processo de formação da consciência — a saber, a ruptura com a estabilidade substancial que origina a figura subjetiva, tal como mencionamos anteriormente — não é senão uma reconfiguração da memória. A contingência do mundo exterior é reposta, de maneira imaterial, pelo pensamento, que se esforça para lhe conferir uma forma. Para o hegelianismo, em última instância, pensar é pensar o passado, o que nos leva ao tema da memória.

Recorramos a uma figura de linguagem célebre, a do alçar voo da coruja de Minerva, figura da filosofia que só vem depois. Ainda que o tema surja no contexto de um pensamento sobre a história, a sistematicidade hegeliana nos permite partir da escala individual e já ver aí trabalhando ritmos impessoais de determinação. Mesmo porque, dialeticamente, já o vimos, cidade e indivíduos se contêm. Dito isso, não cabe ao pensamento determinar o rumo da realidade, em delírio racionalista. Antes, a realidade só se torna pensável e se nos oferece à apreciação quando já é outra — o que implica que nos alteremos (se quisermos estar à altura do nosso tempo). Acreditamos que a reprodução do parágrafo abaixo nos auxiliará a elucidar a questão. A necessidade do tempo para o pensamento acarreta na centralidade da memória, em escala subjetiva, e, concomitantemente, por outro lado, faz da história um horizonte para as manifestações individuais. Vejamos:

Para dizermos algo mais sobre a pretensão de se ensinar como deve ser o mundo, acrescentaremos que a filosofia chega sempre muito tarde. [...]. O que o conceito ensina mostra-o a história com a mesma necessidade: é na maturidade dos seres que o ideal se ergue em face do real, e depois de ter apreendido, o mundo na sua substância reconstrói-o na forma de um império de ideias. Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar. Não vem a filosofia para a rejuvenescer, mas apenas reconhecê-la. Quando as sombras da noite começaram a cair é que levanta voo o pássaro [a coruja] de Minerva (HEGEL, 1997, p. xxxix).

O estranhamento entre o eu e o não-eu, cuja potência é a criação, *a posteriori*, de um sujeito, engendra uma relação especulativa, no sentido de estabelecimento de ligação, em oposição à identidade imediata entre os termos, entre as partes, eu e

mundo, dentro e fora. Por conta de uma tal interiorização (rememoração), o passado não cessa de nos influenciar:

[...] pode-se dizer que o conhecimento do universal não é senão uma rememoração, um ir para dentro de si mesmo, e que fazemos o que a princípio se mostra sob uma forma externa e determinada como um diverso, em um interior, um universal, porque entramos em nós mesmos e, assim, trazemos à consciência o que é interior em nós (HEGEL, 2016, p. 34).

O voltar a si posterior à exteriorização de trabalho, linguagem e desejo, vivificados pelo necessário (ou fatídico) contato com a irreduzível alteridade, implica a compreensão da memória constituída enquanto retroatividade e plasticidade. Voltar-se ao passado é também ir para dentro. Enquanto isso, o tempo passa, e já vemos a partir de uma posição outra. Se tomarmos o filme em questão como pensamento produtor de novas relações em sua constituição interna (por meio dos elementos de linguagem), o voltar a si do “sujeito pensante” (ou a dialética filme-recepção) produz mais e mais imagens, redundando em uma narrativa — não idêntica a si em seu desenrolar, o que exige uma pausa para a interpretação. O tempo cronológico da película produz temporalidade a ser apreciada, experienciada em outro tempo — justamente o do pensamento, causado pelas sensações fílmicas.

Como lembra Rancière (2012), afinal, o termo “cinema” designa uma multiplicidade de coisas, dentre as quais as imagens lembradas ou remanescentes na memória do espectador, mesmo que, em uma revisão posterior, não se encontrem na materialidade fílmica [3]. Em outros termos, podemos ainda afirmar: a imaginação — ou a produção simbólica de imagens —, em “livre jogo” com o raciocínio, estabelece novos horizontes históricos (LACOSTE, 1986), retirando as pessoas de seu centro para em seguida restituir outros parâmetros, estes deslocados após a experiência primeira. Eis a tragédia: sujeitos se deparam com resultados não intencionados. Nesse sentido, a experiência da desmedida, da saída de certezas (hubrística, da ordem da *hybris*) que aflige Nader e Simin encontra seu paralelo — ou, antes, se completa — em quem lhes assiste: uma vez negado o ponto de vista do “narrador sem memória” — como vimos, impossibilitado de narrar —, a aposta em projetar imagens outras, para além da identificação inicial, é o que separa a massa do *público* do sujeito *espectador*, induzido pelo fenômeno cinematográfico [4].

Segundo D’Hondt (1966, p. 458, grifo do autor), “a substância é sujeito, mas somente *em si*”. Ao deter-nos sobre a história como um processo entre continuidade e ruptura, o sujeito emergente é um coautor da história. Aquele é a verdade desta, já que cabe a si a criação da esfera ético-política. Recebendo e exteriorizando, depositando sua “camada de leitura”, o espectador é criado pela obra e cocriador dela. As esferas subjetiva e objetiva se unem, com contemplação e reflexão, passividade e atividade, no interior do filme, mas também em sua recepção, em um “nós”: personagens se veem lançadas em situações que não controlam, sendo forçadas a

criar soluções ante o estabelecimento de normatividade desconhecida; somos levados, pela desapresentação da narrativa [5], a abandonar padrões moralistas de oposição sumária e imediata entre certo e errado (mais especificamente, nos parece difícil, senão impossível, tomar partido entre as “separações” apresentadas).

O pai de Nader, já em acelerado estado de demência, parar completamente de falar é tão ruim quanto Razieh interromper a gestação? Como se pode escolher entre viver na pura contingência e sequer viver? Em mito fundador da cultura helênica, o manco e trôpego Sileno, metade homem e metade bode, parece ter pronta a resposta: sendo inseparável a vida do sofrimento, não se pode desejar nada melhor que nunca ter nascido. Como todo saber mítico, porém, a verdade guardada pelo beerrão sátiro não deve ser lida literalmente, exigindo o exercício interpretativo [6]. Analogamente, há tão só um filme, cujos enlaces surpreendem as normas socialmente aceitas e convidam ao julgamento o espectador, que, ao comparar a experiência presente com seu arcabouço próprio, é apto a sair de si e a voltar outro, mediado pelo filme — e então compreender-se ao compreendê-lo. Não obstante as peculiaridades da cultura persa, os dramas de Nader e Simin universalizam-se tais quais os da *polis* grega: trata-se sim de um universal — não separado da história, ou da narrativa fílmica, se assim quiser —, mas constituído de um particular que o desafia ao mesmo tempo que o forma. Decifra-me enquanto te rumino, e assim te crio, parece sussurrar o filme.

Se há palavra, ela balbucia pela boca trêmula de Razieh, cujo próprio ato de fala, longe das certezas de um dizer ordenador — orientado por um *télos* — se torna problemático. O gesto da dúvida, da impossibilidade de precisar o verdadeiro motivo da morte do feto, a coloca em conflito. Em oposição ao rígido controle hermenêutico religioso — que orienta até mesmo se ela deve ou não tocar o idoso —, não há como sustentar tal postura axiomática em uma situação atravessada por múltiplas causas — ou inserida em um regime de sobredeterminação. Em última instância, é esse desencontro entre uma moral *a priori* (“tenho medo de sermos punidos”, diz, independentemente de intenções) e uma racionalidade *a posteriori* (seriam os sintomas progressos indícios de uma perda anterior do bebê?) que torna inviável qualquer mediação. A saída da estabilidade para deixar-se desafiar pelo que se coloca diante de si, caso exista no filme, envolve uma necessária alteridade: entre espectador e obra, entre tragédia grega e cultura persa, entre olhar ocidental e cinema iraniano — nosso caso —, o que implica, é claro, não algo da ordem do irreconciliável, mas de um voltar a si modificado. A separação de Nader e Simin é, portanto, 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, audível e o visível. 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.

[1] Nessa leitura, seu filme predecessor, *À procura de Elly* (2009), já contém no próprio nome uma estrutura de investigação. Os sucessores *O passado* (2013) e *O apartamento* (2016), por sua vez, constroem-se a partir do embate entre a posse de um segredo por parte de uma ou mais personagens e seu total desconhecimento por parte de outras. Afinal, de que importa esse processo? Uma resposta indica-se no título de seu último lançamento, *Todos lo saben* (2018). Se “todos já sabem”, pouco ou nada vale esse jogo detetivesco, sendo o desenvolvimento da trama indiferente à experiência estética. Esta, em Farhadi, caracteriza-se sempre como abertura contra o esgotamento totalitarista de interpretações. Se há mistério, somente o há na acepção mallarmeana da palavra: “um vestígio não comprovado, um signo cujo referente não é obrigatório” (BADIOU, 2002, p. 174).

[2] 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” (HEGEL, 2015, p. 194).

[3] Rancière (2012) relata ter revisto *Amarga esperança* (1948), de Nicholas Ray, na esperança de reencontrar um plano preservado em sua memória desde que assistira ao filme pela primeira vez. Para a sua surpresa, no entanto, aquelas imagens sequer existiam na obra original, tendo sido criadas mentalmente nos intervalos da narrativa.

[4] A separação entre *público* passivo (“reunião inconsciente de uma série de pessoas”) e espectador *ativo* (quem “percebeu e denominou a singularidade”) é trabalhada por Badiou (2013, p. 87, 2012, p. 110) com base na distinção psicanalítica entre *realidade* (construção fantasística simbólico-imaginária) e *real* (ponto de detenção de uma verdade, cuja impossibilidade de captura enseja um processo de simbolização *a posteriori*, após seguidas aproximações e projeções imaginárias).

[5] Uma palavra sobre o termo em questão, “desapresentação”: não se trata de reconhecer um fim para toda e qualquer narrativa audiovisual, cujo destino, já antigo, seria o de completar uma ação. Ora, é essa instância mesma que se encontra colocada em xeque. Forçosamente há a presença da imagem em movimento e, por via de consequência, apresentação. Todavia, graças aos engenhos de criação artística, a obra guarda a potência de erigir imagens que dão a pensar por meio não de uma referencialidade ou adequação às expectativas hegemônicas, mas, antes, por conta de sua opacidade. Assim, o sintagma ora sumariamente analisado visa dar conta da presença de contrários, a saber, a apresentação e o desaparecimento.

[6] Em sua célebre interpretação, Nietzsche (1999) afirma a existência, a criação de sentido a partir do não sentido — cujo lugar privilegiado é a arte, em geral, e a tragédia, em particular — para lidar com os horrores da vida.

Referências

BADIOU, A. **Cinema**. Malden: Polity, 2013.

- BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BERNARDET, J.-C. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DANTO, A. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DE BOER, K. **On Hegel**. Londres: Macmillan, 2010.
- ERFANI, F. **Iranian Cinema and Philosophy**. New York: Palgrave, 2012.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética I**. São Paulo: EDUSP, 2015.
- HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética IV**. São Paulo: EDUSP, 2004.
- HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 1992.
- HEGEL, G. W. F. **Lectures on the History of Philosophy**. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd, 2016. v. 2
- HEGEL, G. W. F. **Phénoménologie de l'esprit I**. Paris: Aubier, 1975.
- HEGEL, G. W. F. **Phénoménologie de l'esprit II**. Paris: Aubier, 1983.
- HEGEL, G. W. F. **Princípios da Filosofia do Direito**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HYPPOLITE, J. **Génesis y estructura de la Fenomenologia del Espíritu de Hegel**. Barcelona: Península, 1974.
- LACOSTE, J. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- MARX, K. **O Capital: Livro I**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- NAFICY, H. **A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984–2010**. Durham: Duke University Press Books, 2012.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- RANCIÈRE, J. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, J. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus Editora, 2013.
- A SEPARAÇÃO**. Direção: Asghar Farhadi. Irã: Imovision, 2011. 1 DVD (123 min), son, color.
- SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.