

MOSTRAR O INDIZÍVEL: A LINGUAGEM DO CINEMA POR EVALDO COUTINHO

*SHOWING THE UNSAYABLE: THE LANGUAGE OF CINEMA
ACCORDING TO EVALDO COUTINHO*

Roberty Vieira Santos Filho

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.46550/cadernosmilovic.v3i2.125>

RESUMO: Neste artigo, buscamos conceituar a linguagem cinematográfica segundo a elaboração teórica de Evaldo Coutinho. Considerando o pouco reconhecimento do filósofo recifense pelo grande público, propomos uma análise exegética de seus principais conceitos estéticos. Em um primeiro momento, apresentamos seu projeto estético-filosófico, com ênfase na teoria das matérias exclusivas das artes, destacando a relação entre intuição e matéria, bem como o papel do criador na determinação do tema que estrutura a obra. Em seguida, examinamos aspectos centrais de sua teoria do cinema, como a função do cenarista enquanto filósofo-artista portador de uma visão cosmogônica, os recursos da câmera para a exposição dessa visão, a noção de subentendimento como valor intelectual do cinema, além do papel alegórico do ator e do significado filosófico que apenas o cinema é capaz de exprimir. Por fim, esperamos contribuir para a nova avaliação que o lugar do cinema adquire na filosofia coutiniana, ressaltando seu valor estético e a força disruptiva de sua concepção, que desafia e reconfigura os modos tradicionais de compreender, filosoficamente, a sétima arte.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; linguagem; estética; Evaldo Coutinho; filosofia da arte.

ABSTRACT: In this article, we aim to conceptualize cinematic language according to Evaldo Coutinho's theoretical elaboration. Considering the limited recognition of the Recife-born philosopher by the broader public, we propose an exegetical analysis of his main aesthetic concepts. First, we present his aesthetic-philosophical project, with emphasis on the theory of the exclusive materials of the arts, highlighting the relationship between intuition and matter, as well as the role of the creator in determining the theme that structures the work. Next, we examine central aspects of his theory of cinema, such as the function of the *cenarista* as a philosopher-artist



endowed with a cosmogonic vision, the use of the camera to expose this vision, the notion of sub-understanding as the intellectual value of cinema, in addition to the allegorical role of the actor and the philosophical meaning that only cinema is capable of manifesting. Finally, we hope to contribute to a renewed evaluation of the place cinema acquires in Coutinho's philosophy, emphasizing its aesthetic value and the disruptive force of his conception, which challenges and reconfigures the traditional ways of philosophically understanding the seventh art.

KEYWORDS: cinema; language; aesthetics; Evaldo Coutinho; philosophy of art. 1 Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco.

Introdução

O presente trabalho visa expor a “linguagem” do cinema conforme teorizada por Evaldo Coutinho. No primeiro momento, buscamos elucidar os principais tópicos acerca da sua teoria sobre a matéria exclusiva do cinema. No segundo, aprofundamos a análise do conceito de autoria cinematográfica, bem como do recurso mais característico dessa arte: o subentendimento. Optamos pelo termo “linguagem” por entendermos que este traduz de modo mais adequado o intento do filósofo recifense em delimitar o cinema como método expressivo de uma ideia, por meio de signos visuais puros. Ponderamos pela exclusão de “essência” por estar atrelada a diversas tradições filosóficas no ocidente, podendo, assim, comprometer a leitura do texto coutiniano. Destacamos, também, que Coutinho, no que se refere às artes, propõe uma teoria normativa. O deve-ser do cinema assenta-se no pressuposto teórico da sua tese sobre a matéria exclusiva dos gêneros artísticos. Essa teoria pode ser compreendida, de modo sucinto, da seguinte forma:

1. a matéria da literatura se ocupa com o *pensamento*;
2. a matéria da música dedica-se ao *som*;
3. a matéria da pintura trabalha com a diversidade das *cores*;
4. a matéria da escultura envolve-se com o *volume*;
5. a matéria da arquitetura explora o *vazio*, ou o *vão*;
6. a matéria do cinema é a *imagem em movimento*;
7. a matéria da filosofia são *todas as matérias* disponíveis para exposição da intuição do filósofo-artista.

Assim, Coutinho defende o cinema como uma arte autônoma em virtude de uma matéria própria, que não se confunde com a de nenhuma

outra arte: a imagem em preto-e-branco, silenciosa e em movimento; essa matéria, que ele chama de “exclusiva”, é o fundamento da linguagem cinematográfica. Em suas palavras:

Para que o cinema se nivelasse aos gêneros artísticos maiores, urgia que a nova matéria - a imagem em preto e branco, muda, em mobilidade e em imobilidade - fosse suficientemente maleável, porosa, translúcida, a fim de bem conter, de bem externar, de bem substituir a intuição das coisas existentes que porta o cineasta verdadeiramente artista, em outras palavras, era exigível do cinema que ele se fizesse caroável à projeção da individualidade do criador, nesse campo respectivo. (COUTINHO, 1996, p. 120).

Coutinho propõe a exigência de um cinema puro, embora não deixe de constatar que pouquíssimas obras, de fato, realizaram integralmente essa possibilidade. Nota-se, desde logo, que não está em seu horizonte uma mera constatação histórica do cinema – apesar de não abandonar a história. Ou seja, Coutinho não investigará o que o cinema se tornou tanto no âmbito industrial quanto no comercial, mas se preocupará em refletir sobre aquilo que ele *deve ser* enquanto arte filosófica autônoma. Sobre isso, Coutinho nos diz que:

Com efeito, pode construir-se uma teoria com referência a determinada arte, sem que esta apresente obras típicas sobre as quais se arrime a teoria em causa, cabendo a conjuntura de uma se fazer a expensas de imaginadas exemplificações; neste caso, o teórico assume, com a sua dupla preocupação - a de doutrinar e a de ilustrar a sua doutrina - uma posição que o eleva acima da normalidade com que se relacionam o comentário interpretativo e a obra em comento. Então, ao fabricar o teórico os objetos de sua teoria, interpenetram-se, confundem-se os membros daquela tradicional dicotomia, apenas prestigiando-se mais o da crítica investigadora, isto por figurar em termos de pura imaginatividade aquilo que merecera estar em termos de material execução. (COUTINHO, 1996, p. 9)

Precisamos enfatizar, desde logo, a concepção de Coutinho de que arte e filosofia são faces da mesma moeda. Ora, filósofo é aquele que possui uma visão de mundo totalizante, um cosmos expressivo oriundo de sua personalidade, que compõe sua obra de acordo com o seu tema mais individual, cercado por questões que o atormentam e encantam. Se pensarmos em grandes nomes da tradição filosófica ocidental, não veríamos a questão do “ser” atravessando o pensamento de Heidegger – com oscilações no método escolhido? Ou, ainda, não estaria permanentemente no radar de Wittgenstein a relação entre “linguagem” e “vida”? Em Coutinho, a

intuição que lhe confere uma unidade sistemática, exposta ao longo de suas sete obras ontológicas, consiste na funeralidade do mundo, no perdimento de todas as coisas – pois estão subordinadas ao seu existir – com a sua morte. Como vimos acima, em sua teoria das matérias exclusivas das artes, a filosofia pode se comprometer com tudo que há disponível. Entretanto, é curioso notar que nos exemplos supracitados, os filósofos recorrem à literatura, pois essa arte é a que melhor transmite o “pensamento”. Os demais gêneros artísticos permanecem restritos às suas matérias específicas justamente para que cada filósofo-artista possa avaliar e valorizar aquilo que compete como mais próprio, sem interferência de outros gêneros. Todavia, essa “matéria exclusiva”, como no caso do cinema, que nos interessa, não pode ser compreendida *apenas* como um mero suporte físico, mas também como uma condição fenomenal de expressão de sentido. Com isso, queremos enfatizar que ela se constitui na imagem em sua *pureza*, a partir do movimento contínuo da objetiva e suas angulações, bem como da ausência de elementos alheios — como o som ou a cor. Como ressalta Coutinho:

Sem dúvida que uma arte não necessita, para a finalidade a que se propõe, de várias matérias, senão de uma exclusiva, conquanto que se faculte ao criador o sortilégio da aglutinação entre o que ele tem a dizer e a matéria que ele por vocação escolhe; compreendendo-se por vocação o mister de encontrar essa matéria que se torna, na mão do artista, o elemento que segundo ele, e do mesmo modo que a sua intuição - o que ele tem a dizer - nunca se revela o mesmo fora da obra em que se integrara. A produção artística é sempre uma tarefa do único ao único: o da intuição e o da matéria, ocorrendo que este último importa na exclusividade do meio e na propriedade íntima em ele ser da respectiva intuição. A intuição do pintor é colorida, ele a pensa em cores, e o cineasta, se vier à igual altura, a meditará em imagens em preto e branco, silenciosas; a matéria é uma camada exterior e interior à vez, concorde consigo mesma em todos os pontos ou etapas da obra, parecendo expressar o bastante de sua presença e a imprescindibilidade desse bastante, sob pena de, no caso da cinematografia, se desajustarem, ante a concorrência de outra ou outras matérias, as ondulações do teor tal como concebera em sua criação o autor da fatura. (COUTINHO, 1996, p.9)

Ora, nesta citação há um elemento fundamental: a intuição. Ela, por sua vez, expressa um peculiar sentimento de mundo do filósofo-artista por meio da matéria escolhida; sentimento este que é uma “verdade” que deve perpassar a obra para garantir sua lógica interna. A intuição é, portanto, um ato estritamente individual do filósofo-artista que, por

meio da matéria escolhida, comunica o sentimento de mundo do criador, ainda que com variações de acidentalidade. O cineasta que possui uma intuição, por exemplo, Chaplin em *The Gold Rush* (1922), transpõe, a todo momento, a hostilidade que marcou o Alasca durante a “febre do ouro” por meio da sua personagem Carlitos, que busca escapar das situações mais adversas. O exemplo da película supracitada é de grande valia, pois, esta conserva momentos do cinema em sua pureza, como a cena em que vemos a personagem de Big Jim roendo ossos e Carlitos acredita tratar-se dos restos de um cachorro. Nesse breve fragmento do filme, temos: 1) o tema da hostilidade do ambiente; 2) o subentendimento; e, 3) a cena operada em silêncio e descolorida. Aquino, a quem somos eternos devedores pela divulgação e arguto conhecimento da filosofia coutiniana, explica que:

Toda obra artística nasce da junção entre matéria, elemento ou suporte sobre o qual o artista produz a obra, e a intuição, o conteúdo ou significação que pretende expressar. Localizada no âmago da expressão artística, a intuição é um “sentimento cósmico”, quer dizer, a capacidade de experimentar sensivelmente o mundo enquanto totalidade unitária. O que concede à arte em geral caráter filosófico é justamente ser expressão de uma cosmovisão nascida na sensibilidade. A intuição é o princípio estético que fundamenta a autonomia da arte frente a outros domínios do espírito humano, como, por exemplo, a ciência. (AQUINO, 2025, p.13)

I

Como vimos, para o filósofo recifense Evaldo Coutinho, não há separação entre o fazer artístico e o filosófico. Para ele, os conteúdos dos temas expostos por meio das artes provêm de um filósofo-artista, independentemente da matéria escolhida para expressar sua cosmovisão. No que tange ao cinema, durante o processo de urdidura do filme, quando vinculada aos ditames técnicos-comerciais, impede-se que a sétima arte revele sua potência filosófica por excelência, portadora de um significado anímico, subjetivo, intransferível. Outrossim, o modo de expressão mais próprio deste gênero vincula-se ao implícito, oriundo de uma troca entre um demiurgo artístico e espectadores-assistentes contemplativos, que dialogam por meio do signo visual puro da imagem.

Ora, bem sabemos que, em Coutinho, o seu “ver” filosófico permanece adstrito à lente do esteta que o habita. Desde a publicação de sua primeira obra, *O Espaço Da Arquitetura* (1970), até *A Artisticidade do Ser* (1987), o cotidiano serve como pano de fundo para que o miradouro

coutiniano, enquanto *lugar de todos os lugares*, possa mentalizar as cenas com seus vultos nominados; estes, em muitas vezes, relegados à indiferença. Contudo, no que concerne às artes, o que importa, para Coutinho, é preservar suas autonomias estéticas, evitando ecletismos formais que deturpem a originalidade e singularidade dos gêneros artísticos e as suas capacidades expressivas. Para tanto, torna-se necessário restringir o âmbito do fazer filosófico artístico às matérias exclusivas de cada gênero artístico. Por isso, Coutinho dedica seus esforços filosóficos – com maior ênfase estética – sobretudo à arquitetura e ao cinema. Isto, pois, sabemos que no desenvolvimento da sua ontologia exposta na *Ordem Fisionômica*¹, a intuição filosófico-artística do eu-existenciador será marcada, em última instância, pelo tema da funeralidade de um mundo existenciado no compasso da repetição e atravessado pela liturgia do não-ser²; mundo no qual o olho humano se assemelha à lente da objetiva cinematográfica, e o existir engloba vultos, faces e nomeações semelhantes aos de uma película³. Disso compreende-se, além da paixão que levou o filósofo quando jovem a assistir trinta vezes *Luzes da Cidade* (1932)⁴, urgir-se a necessidade filosófica de desenvolver uma teoria estética cinematográfica em detalhes: pois, para Coutinho, há uma semelhança entre a linguagem cinematográfica com a existência humana. Souza, na sua exímia e fundamental dissertação, oferece uma bela síntese sobre esse vínculo:

Nas ingerências mútuas entre a ontologia e a estética, o princípio de unidade visual aparece como um símbolo do subjetivismo aplicado ao cinema. A unidade visual pressupõe a analogia entre a conduta da câmera e a conduta do olhar. Para Evaldo Coutinho, a câmera é um super-olho, e o cinema é a arte da visão. Se a câmera representa um

1 Quintologia formada por: *Visão Existenciadora* (1978); *O Convívio Alegórico* (1979); *Ser e Estar em Nós* (1980); *A Subordinação ao Nosso Existir* (1981); *A Testemunha Participante* (1983).

2 Sobre isso, Silva resume que: “No perecimento de tudo que existe enquanto o existenciador existir, na finitude que tem como meta ‘o naufrágio absoluto em que submergem o barco e as águas’, e no domínio existencial das tristezas, adiadas pelo fôlego vital absorvidos de sua imaginária por elas e por tudo que é morredouro, a sua efígie, tanto quanto as outras existenciadas por ele, denunciam a total subordinação de sua presença a um sentido geral, uma lei que se cumprirá fielmente em qualquer circunstância pós-presente, quando a máxima negatividade se fará ausência, apagando a luz de seu belvedere, como veremos.” (2024, p.130).

3 Silva nos diz que, para Coutinho, “Existenciar é tornar meu de forma significada e quem pode fazer isso é o ser. Só existe o existenciamento por meio das experiências; nelas a significação é dada pela nomeação, e a nomeação é a leitura estética do mundo, porque o nosso cotidiano é teatral, no pensamento coutiniano. O filósofo recifense explicita que o mundo cênico de seu próprio repertório se extinguirá com a extinção de seu ser. Sendo o repertório introspectivo, ele é sinônimo do universo existente, real, empírico, mas se condiciona ao prazo da própria vida. (2025, p.11).

4 Cf. Menezes, 1987, p.18.

olhar (a identidade de olhar entre o cineasta e a platéia) então não deveria operar a transferência da visualidade, ou seja, representar uma multiplicidade de olhares privativos, como é frequente no cinema. (SOUZA, 2014, pp.18-19)

Vejam, então, como Coutinho define o cinema enquanto arte autônoma. Salientamos, novamente, que assim o é, em virtude de uma matéria própria, que não se confunde com a de nenhuma outra: a imagem em preto-e-branco, silenciosa e em movimento. Essa matéria é o fundamento da linguagem cinematográfica, o modo pelo qual o filósofo-artista pode expressar sua intuição. A exclusão do som, da cor e até mesmo das letras, que eram comuns em letreiros nos cinemas de sua época, visam evitar aquilo que representaria uma espécie de traição, deturpação de sua natureza e um abandono do seu destino filosófico. O que resta, assim, é o cinema em sua pureza expressiva. Contudo, Coutinho não deixa de reconhecer que esta pureza cinematográfica nunca se concretizou, pois, como afirma:

A rigor, não existiu nenhuma obra que se apresentasse, do início ao fim, autenticamente cinematográfica, exibindo, além de sua matéria específica, os valores oriundos dessa materialidade, cada qual em seu oportuno aparecimento; valores que são, em primeiro lugar, o subentendimento, a ilação, e depois, a dosagem do tempo no cenário, a angulação e a distância variável entre a figura e a câmera. (COUTINHO, 1996, p.15)

Portanto, para o filósofo recifense, o cinema, em sua potência filosófica, é natimorto; pois, o advento da técnica e do ecletismo formal feriu a sua matéria exclusiva, findando os possíveis desdobramentos estéticos dessa arte. É sobre esses dois pontos — a exigência de um cinema puro e a constatação de que nenhuma obra, de fato, realizou integralmente essa possibilidade —, que Coutinho edifica sua teoria normativa do cinema, que expõe o seu *dever ser*. Em linhas gerais, Coutinho sustenta que não basta utilizar uma câmera e aparatos técnicos para fazer cinema. É necessário que a obra se submeta à normatividade do gênero, isto é, às exigências internas da sua linguagem.

Para o filósofo recifense, a verdadeira autoria cinematográfica está no cenarista, que concebe o filme como totalidade, dirige os colaboradores e impõe, por assim dizer, a sua intuição de mundo por meio da matéria exclusiva do cinema⁵. Tarkovski, como uma espécie de irmão espiritual de

5 Menezes, numa utilíssima análise exegética do texto coutiniano, salienta sobre o uso do termo cenarista, que: “Em linguagem do cinema, cenarista é o redator do enredo, criado ou adaptado

Coutinho, concorda em relação à individualidade do criador, divergindo apenas no que se refere ao filósofo-artista detentor da intuição: enquanto para Coutinho é o cenarista, para Tarkovski é o diretor. Prova dessa irmandade está na afirmação do cineasta russo de que “[...] tudo isso, mais uma vez, prova que o cinema, como qualquer outra arte, é uma obra *de autor*” (TARKOVSKI, 2023, p.33, grifo meu).

A linguagem do cinema, então, não se reduz à mera imagem, mas à imagem enquanto portadora de um modo específico de constituição de sentido que advém do filósofo-artista. Este, sempre responsável por exprimir uma verdade que não se confunde com o que hodiernamente chamamos de “lição de moral”, mas se aproxima de um sentimento estritamente individual.

Ora, esse mecanismo que denominamos “linguagem” do cinema, refere-se justamente ao modo como o criador do filme expressa a sua intuição. Trata-se, portanto, da imagem que sublinha uma mensagem, nem sempre explícita ou objetiva, mas que pode e *deve* recorrer à insinuação; que não *apenas* mostra, mas sugere ao espectador. Coutinho sustenta que o cenarista pensa por imagens e que, no uso da câmera, do enquadramento, da angulação e no corte, há uma operação intelectual que instaura um mundo. O cenarista é, nesse sentido, uma espécie de demiurgo. É justamente por isso que o cenarista é o verdadeiro filósofo do cinema: sua função não é descrever a realidade, mas gerar uma visão totalizante, um cosmos expressivo próprio, exposto por meio de signos sugestivos. A partir disso, compreende-se que cada cena do filme deve ser impregnada da intuição originária do cenarista, responsável pelo cumprimento das exigências de sua linguagem.

Torna-se notório, então, que o cenarista, verdadeiro criador cinematográfico em Coutinho, não é simplesmente um roteirista, mas o espírito formador do filme. Ele é “[...] alguém que emitiu a motivação primeira que se revelará, em qualquer etapa de seu desenvolvimento, que procedeu de uma fonte solitária” (COUTINHO, 1996, p.5). Ou seja, o cenarista atua como responsável por fundamentar o mundo transposto pela imagem; ele é o filósofo-artista do cinema, aquele a quem o dizer ultrapassa o verbal, proposicional e lógico linear. Por isso, em cada plano cinematográfico, cada ritmo de montagem do enredo, cada deslocamento da objetiva, tudo é determinado por essa intuição artística que, nas

para a filmagem. Também tido como roteirista, autor do *script* é nesse intelectual de gabinete, que se projeta a obra cinematográfica, como na prancheta o arquiteto.” (1987, p.44)

palavras de Coutinho, torna o cenarista responsável pelo “[...] sentimento das coisas, de uma concepção do mundo que, em outras palavras, é uma cosmologia a que tudo o mais atende e se insere na exclusividade de seu único criador” (COUTINHO, 1996, pp.4-5). Trata-se, portanto, de um conceito forte de autoria, que se distancia da noção técnico-comercial de realização cinematográfica contemporânea e se aproxima de uma fundamentação expressiva de sentido artístico.

II

Surge, naturalmente, a questão relativa à relação entre cinema e literatura. Sendo o cenarista, em um primeiro momento, um escritor no sentido lato do termo, Coutinho concordaria com Tarkovski quando este diz que: “[...] chegou o momento de a literatura separar se do cinema de uma vez por todas.” (TARKOVSKI, 2023, p.12). Isto, pois, embora seja com o roteiro que se constitua o primeiro passo rumo à exibição da cosmovisão do cenarista, é apenas quando transposto para a sucessão de imagens que este realiza sua intuição-artística. A literatura permanece como arte ideal, na qual a integralidade dos pensamentos verbalizados não pode ser “percebida” de modo direto e linear pelos leitores. O cinema, por contraste, é uma arte que transpõe diretamente o pensamento do cenarista por meio da formalização da imagem, lidando com algo análogo ao real, passível de repetição e compartilhamento unívoco entre os espectadores. É, portanto, essencial que o próprio cenarista, adverte Coutinho, seja o responsável pela criação do enredo que dará vida ao filme⁶. Deste modo, evitam-se deturpações de obras literaturas e garante-se o rigor exigido na confecção de uma obra cinematográfica. Vejamos essa relação nas palavras de Coutinho:

O cinema é uma forma direta de apreensão e exploração de dados reais, a fim de convertê-los em entidades representativas. A sua captação imediata - a câmera imita o olhar humano - confere-lhe extraordinário prestígio dentre as linguagens, se bem que, na estruturação da arte cinematográfica, não seja propriamente a objetivação direta o que mais importa ao artista; a preocupação de subentender, de dar ao retrato das coisas o papel de, mais do que essas coisas mesmas, expor, em termos de ilação, outra coisa ou outras coisas que se acham ausentes; a preocupação de subentender fazendo estender-se ao cinema um atributo que é inerente à arte literária: a feição apenas veiculadora que

6 Cf. Coutinho, p.109.

possuiu a imagem que o espectador e o leitor têm diante dos olhos. Com efeito, o escritor tem mais esse ponto em comum com o cineasta: a substância de maior interesse advém de forma imediata, os olhos se constituindo em instrumento de filtração para que, por último, se instale na mente do leitor, do espectador, a mental figuração que é a meta verdadeiramente buscada. (Coutinho, 1996, p.103)

Nesse contexto, Coutinho nos adverte que “em verdade, só um exemplo de realização completa registra a história do cinema; o de Chaplin, o único a se configurar de maneira definidamente artística (COUTINHO, 1996, p.116). Chaplin destaca-se por expressar uma intuição de mundo por meio da imagem, expondo seu tema através da linguagem cinematográfica no seu modo mais puro de expressão. Ele é o cenarista por excelência, o detentor de uma *visão cosmológica* que se manifesta em cada enquadramento, gesto ou corte do filme. Chaplin situa-se entre os poucos cineastas que, em determinados momentos, alcançaram uma pureza formal, justamente por respeitar, ainda que não integralmente ao longo de sua carreira, a normatividade cinematográfica. Além disso, Chaplin manteve-se fiel ao seu tema por meio da sua personagem Carlitos, que constantemente fugia em decorrência da hostilidade que o cercava⁷. Sobre isto, diz-nos Coutinho que:

O exemplo de Charles Chaplin esclarece marcadamente a questão da autoria dentro da equipe executora: detentor de uma intuição de conduta do homem no universo, ele a expunha em imagens de que era o selecionador e o modulador, apenas transferindo a seus ajudantes aqueles encargos de poderiam ser realizados por quaisquer; convindo ressaltar a circunstância de ele mesmo obrigar-se a essas tarefas, tais as de orientador do fotógrafo, de ator principal, de diretor, de supervisor, todas elas submetidas à sua maior e inalienável tarefa, a de cenarista. (Coutinho, 1996, p.5)

Prova desse domínio da matéria exclusiva do cinema, para Coutinho, é que Chaplin foi um dos que melhor soube explorar o recurso *exclusivo* da linguagem cinematográfica, o *subentendimento*. Esse conceito é fundamental na estética cinematográfica de Coutinho, que consiste na capacidade da imagem de sugerir o que não se mostra, sendo a maneira do filme exprimir o que a linguagem, por vezes, oculta. O subentendimento constitui o valor intelectual do cinema, sua capacidade de criar sentido a partir do intervalo, da sugestão e da omissão, características próprias deste gênero artístico. Tarkovski argumenta em prol de uma concepção semelhante ao que chamamos de subentendimento como sendo: “[...] capaz de ir além

7 Sobre essa questão, cf. Coutinho, 2010, pp.5-16.

dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas das ligações imponderáveis e dos fenômenos ocultos da vida” (TARKOVSKI, 2023, p.19).

Nessa concepção, o artifício mais original do cinema é a sua capacidade de operar por lacunas, deslocamentos e ritmos, envolvendo o espectador em uma atividade interpretativa. É por isso que Coutinho afirma que: “O olhar do criador, o olhar do assistente em sua cadeira, o olhar da câmera se unifica num olhar que, a um tempo, registra, observa e cria o fenômeno da arte” (COUTINHO, 1996, p. XVI). O espectador torna-se, assim, um assistente do cenarista, por meio de quem a objetiva deve operar como uma extensão perceptiva. Já o ator de cinema, por sua vez, ao contrário do papel que se atribui hoje, deve possuir uma função essencialmente alegórica. Ele não deve representar um personagem naturalista, mas encarnar, por meio da fisionomia em movimento, um significado expressivo oriundo dos ditames do cenarista; Coutinho chega a comparar o ator do cinema, a um mero fantoche. Logo, no cinema em sua pureza, isto é, mudo e preto-e-branco, o rosto do ator torna-se um signo visual puro. Vejamos essa conceituação por Coutinho:

Com a possível conjuntura de os atores ignorarem o sentido do desempenho que cumprem, plasma-se uma feição de filosófico interesse, tal a que emerge desse estado de ser o ator puramente fantoche, quando resulta normal, para a exteriorização de um motivo, que a sua imagem cumpra o mister à revelia dele próprio. Em face de tal contingência, tem-se ainda que a obra se efetua — a obra filmada — sem necessariamente incutir-se no conhecimento de muitos que lidam na confecção dela, nem mesmo do manipulador da lupa, o fotógrafo, que nunca se ausenta dos objetos, das passagens que serão visíveis na tela; salvo o diretor e algum de seus auxiliares, os demais dos presentes à primeira representação, ao estúdio, podem desconhecer, sem dano para as suas tarefas, o fio de significação que circula por toda a obra; além disso, o intérprete, em plena ocasião de cumprir o seu desempenho, é passível de desconhecer o próprio significado de sua função, ali, diante da lente que lhe perscruta o corpo, o significado se lhe desvelando no momento em que, na poltrona da platéia, o descobre em virtude da justaposição da cena em que surge à outra cena que talvez nem sequer imaginara. (COUTINHO, 1996, p.5)

Notamos, por fim, que tal teoria estética entra em rota de colisão com os ditames contemporâneos — já na época de Coutinho —, dos filmes produzidos. Coutinho, num genuíno gesto fenomenológico, afasta-se do empírico-factual em prol de uma abstração ideativa capaz de indicar o conteúdo mais básico e fundamental que confere a uma obra

cinematográfica a sua expressão artística. É, no mínimo, uma provocação intelectualmente embasada que impõe desafios e reflexões.

Considerações finais

Vimos que Coutinho elabora um sofisticado sistema filosófico onde filosofia e arte se confluem. Embora ele admita que sua *magnum opus* seja a quintologia intitulada como *Ordem Fisionômica*, acreditamos ser condição *sine qua non* para o pleno entendimento das suas teses ulteriores a clarificação da sua teoria estética, em particular, sobre a arquitetura e o cinema, como tentamos demonstrar ao longo deste trabalho. Mais do que um mero capricho, as matérias exclusivas dos gêneros artísticos dizem respeito à potencialidade do filósofo-artista em expressar sua intuição. A linguagem do cinema, como vimos, é oriunda de uma operação intelectual por parte do cenarista, que pensa por imagens e, por meio dos recursos que não ferem a autonomia do gênero, como a angulação, o corte e o subentendimento, comunica aos espectadores-assistentes seu sentimento de mundo.

Neste sentido, o filme para Coutinho é mais do que um mero passatempo que deve prestar contas à indústria de entretenimento: é um convite ao crítico e espectador para compartilhar a verdade que ali está sendo exposta através da imagem em preto-e-branco e em movimento. Em suma, para Coutinho, o cinema, em sua pureza, é um rito silencioso no qual um mundo se revela como a liturgia do indizível.

Referências

AQUINO, Thiago. **Hospitalidade e acolhimento do mundo: o idealismo estético de Evaldo Coutinho**. Aufklärung: Journal of Philosophy, [s.l.], v. 12, n. 1, p. 11–30, 2025. DOI: 10.18012/arf.v12i1.71537. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/arf/article/view/71537>. Acesso em: 07 set. 2025.

COUTINHO, Evaldo. **A artisticidade do ser**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

COUTINHO, Evaldo. **A imagem autônoma: ensaio de teoria do cinema**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

COUTINHO, Evaldo. **O lugar de todos os lugares**. São Paulo:

Perspectiva, 1976. COUTINHO, Evaldo. **O espaço da arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MENEZES, José Rafael. **Aproximações da obra estética de Evaldo Coutinho**. Recife: Universitária UFPE, 1987.

SILVA, Alécio de Andrade. **A justificação artística da existência em Evaldo Coutinho**. 2019. Monografia (Graduação em Filosofia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

SILVA, Maria Betânia. **A memória na ontologia e criação artística do universo em Evaldo Coutinho**. 2025. 59 f. Monografia (Bacharelado em Filosofia) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Recife, 2025. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/62286>. Acesso em: 07 set. 2025.

SILVA, N. A. **A infringência do não-ser na óptica de Evaldo Coutinho**. Revista Filogênese, Marília, v. 19, n. 1, p. 118–136, jul. 2024. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/#!/revistas-eletronicas/filogenese/edicoes-anteriores/volume-19-n-1-2024/>. Acesso em: 07 set. 2025.

SOUZA, J. P. M. de. **O solipsismo de Evaldo Coutinho**. 2014. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/14044>. Acesso em: 07 set. 2025.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2023.