

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ALÉCIO DE ANDRADE SILVA

THEATRUM MUNDI: UMA ONTOLOGIA DO COTIDIANO

RECIFE

2024

ALÉCIO DE ANDRADE SILVA

THEATRUM MUNDI: UMA ONTOLOGIA DO COTIDIANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Ontologia e Linguagem

Orientador: Prof. Dr. Sandro Márcio Moura de Sena

Recife

2024

Catálogo de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Silva, Alécio de Andrade.

Theatrum mundi: uma ontologia do cotidiano / Alécio de Andrade Silva. - Recife, 2024.

84f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2024.

Orientação: Sandro Márcio Moura de Sena.

Coorientação: Thiago André Moura de Aquino.

1. Cotidiano; 2. Eu criador; 3. Mundo fisionômico; 4. Solipsismo inclusivo; 5. Teatralidade. I. Sena, Sandro Márcio Moura de. II. Aquino, Thiago André Moura de. III. Título.

UFPE-Biblioteca Central

CDD 100

ALÉCIO DE ANDRADE SILVA

THEATRUM MUNDI: UMA ONTOLOGIA DO COTIDIANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Ontologia e Linguagem

Orientador: Prof. Dr. Sandro Márcio Moura de Sena

Coorientador: Prof. Dr. Thiago André Moura de Aquino

Aprovada em: 29 / 04 / 2024 .

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Thiago André Moura de Aquino (Coorientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Diogo Villas Boas Aguiar (Avaliador externo)

Universidade Católica de Pernambuco

Prof. Dr. Gilfranco Lucena dos Santos (Avaliador externo)

Universidade Federal da Paraíba

À minha família

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Thiago André Moura de Aquino pela paciência e estímulo.

Ao Prof. Dr. Sandro Márcio Moura de Sena pela generosidade.

A Leonildo Galdino pela solicitude.

A todos que contribuíram de algum modo para esta investigação e para o nosso caminhar.

RESUMO

Nessa dissertação analisamos a tese da teatralidade do mundo na obra do filósofo brasileiro Evaldo Coutinho. A partir de suas obras *O Espaço da Arquitetura* (1970) e *A Artisticidade do Ser* (1987) defendemos uma concepção ontológica de Teatro por meio da qual o mundo é um palco onde a peça da vida se apresenta. Quais são as consequências dessa concepção? O cotidiano ganha importância filosófica porque todas as ações humanas são descritas por meio de um sistema filosófico único. Trata-se do solipsismo inclusivo que tem o eu criador como substância fundamental para existir ou criar o mundo fisionômico. Desse modo, a própria realidade é artística e a morte assume uma dimensão universal porque é a passagem do Ser para o Não-ser. A segunda consequência, que decorre da primeira, é que a peça da vida expressa um caráter trágico da existência. O eu criador sabe de sua condição, do desfecho da peça e de suas implicações ontológicas, mesmo assim ele está condenado por sua própria natureza a seguir o roteiro. Ao defendermos essa concepção ontológica da tese da teatralidade, trouxemos para o debate filosófico uma parte central e ainda pouco estudada da obra de Evaldo Coutinho que diz respeito à relação entre ontologia e estética. Desse modo, nos foi possível apresentar um pensamento original que contempla as experiências cotidianas sem perder o rigor de sistema filosófico.

Palavras-chave: cotidiano. eu criador. mundo fisionômico. solipsismo inclusivo. teatralidade.

ABSTRACT

In this dissertation we analyze the thesis of the theatricality of the world in the work of the Brazilian philosopher Evaldo Coutinho. From his works *O Espaço da Arquitetura* (1970) and *A Artisticidade do Ser* (1987) we defend an ontological conception of Theater through which the world is a stage where the play of life takes place. What are the consequences of this conception? The everyday gains philosophical importance because all human actions are described through a single philosophical system. It is the inclusive solipsism that has the creative self as the fundamental substance to exist or create the physiognomic world. In this way, reality itself is artistic and death assumes a universal dimension because it is the passage from Being to Non-being. The second consequence, which stems from the first, is that the play of life expresses a tragic character of existence. The creative self knows its condition, the outcome of the play and its ontological implications, yet it is condemned by its very nature to follow the script. By defending this ontological conception of the thesis of theatricality, we brought to the philosophical debate a central and still little studied part of Evaldo Coutinho's work that concerns the relationship between ontology and aesthetics. In this way, it was possible for us to present an original thought that contemplates everyday experiences without losing the rigor of a philosophical system.

Keywords: everyday life. I creator. physiognomic world. inclusive solipsism. theatricality.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	PRIMEIRO CAPÍTULO A ESTÉTICA: DA AUTONOMIA DA ARTE À TEATRALIDADE DO MUNDO.....	12
2.1	A Estética da autonomia O conceito de autonomia enquanto fundamento da Estética.....	12
2.2	O conceito de Teatro na Estética da autonomia Do problema estético ao ontológico.....	17
2.2.1	Teatro Uma espécie do gênero autônomo Literatura.....	17
2.2.2	A teatralidade do mundo Virada da Estética para a Ontologia.....	22
3	SEGUNDO CAPÍTULO A ONTOLOGIA: O QUE É O TEATRO ONTOLÓGICO.....	30
3.1	O conceito de visão O poder criador da visão.....	30
3.2	Solipsismo inclusivo O eu criador e diretor da peça universal.....	41
4	TERCEIRO CAPÍTULO O DRAMA TRÁGICO: UMA INTERPRETAÇÃO.....	61
4.1	Ser e Não-ser O sentido profundo da peça.....	61
4.2	A morte Uma herança barroca.....	72
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
	REFERÊNCIAS.....	81

1 INTRODUÇÃO

Longe do cânone filosófico lecionado nos departamentos de Filosofia do Brasil está a obra de Evaldo Coutinho. Composta por nove volumes que podem ser classificados, apenas a título de didática, em três eixos principais. O primeiro deles é dedicado às investigações estéticas sobre dois gêneros artísticos, a Arquitetura e o Cinema, e, simultaneamente, apresenta a sua própria concepção de Estética construída a partir do princípio de autonomia. Assim, são dois ensaios: *O Espaço da Arquitetura* (1970; 1977) e *A Imagem Autônoma* (1972; 1996)¹.

No final da década de 1970 e início da seguinte, foram publicados *A Visão Existenciadora* (1978), *O Convívio Alegórico* (1979), *Ser e Estar em Nós* (1980), *A Subordinação ao Nosso Existir* (1981) e *A Testemunha Participante* (1983). Esses cinco volumes constituem a sua grande obra, *A Ordem Fisionômica*. Um tipo de Literatura *sui generis* que apresenta, com descritivos cênicos, uma intuição filosófica. Trata-se do solipsismo inclusivo, o eu assemelhando-se a uma lâmpada, ao iluminar os seres, traze-os à existência fisionômica. Isto é, insere-os no mundo particular de significados do eu criador e vincula as suas existências ao prazo de vida daquele que os criou.

Com o objetivo de servir como uma introdução² a essa pentalogia, publicou-se, em 1976, *O Lugar de Todos os Lugares*. Aqui, o eu, a morte, o Ser e a liturgia são tratados seguindo o modelo de ensaio filosófico, diferentemente do tratamento dado na *Ordem Fisionômica*. O último volume que Coutinho publicou foi a *A Artisticidade do Ser* (1987), onde ele retoma temas anteriores e consolida a sua tese de que o Ser é artístico. Esses dois títulos representam o eixo da Ontologia.

O cenário é vasto, sabemos. Nos dedicaremos, entretanto, a investigar um tema que nos permitirá analisar a estrutura do pensamento estético desse filósofo brasileiro, acompanhar a transformação de um problema estético em ontológico e, por fim, examinar e interpretar alguns cenários e painéis importantes da *Ordem Fisionômica*. O Teatro nos servirá de tema e de caminho para percorrermos essa longa obra que, todavia, ainda carece de recepção. Como está presente na obra de Coutinho a tese da teatralidade do mundo? Eis a pergunta que nos fará companhia nessa jornada. E desdobrando-a, como que por cissiparidade, outras questões emergirão, o que o Teatro é? O que é a *ordem fisionômica*?

¹ Ambos publicados pela Editora Universitária da UFPE e republicados pela Editora Perspectiva, posteriormente.

² “Torna-se recomendável a leitura de *O Lugar de todos os Lugares*, publicado pela Editora Perspectiva em 1976, e escrito com o propósito de evitar interpretações alheias às desejadas por mim, acerca de *A Ordem Fisionômica*. Espero que o leitor, interessado por sistemas e intuições metafísicas, a quem me dirijo em especial, situe as contiguidades e consanguinidades concernentes à minha concepção” (COUTINHO, 1978, p. XII).

Assim, o nosso ponto de partida se dará no eixo estético. Analisaremos o conceito de autonomia, sobre o qual Coutinho ergue sua Estética, em suas três dimensões ou círculos concêntricos³. A Arte é autônoma em relação a outras áreas da cultura e a intuição é o fator que garante essa condição. Os gêneros artísticos são autônomos entre si. Nesse caso, a matéria específica é o critério para essa classificação. A terceira esfera de autonomia é a da obra de arte. Aqui, a lógica interna, ou seja, a articulação dos elementos estéticos de uma determinada obra, é a referência. Por isso, cada factura artística é considerada única, independentemente do tamanho do acervo de seu criador ou dela pertencer a um determinado estilo.

Para o Teatro, o problema estético surge na dimensão intermediária, a dos gêneros artísticos. A Pintura tem a cor, a Música tem o som, a Escultura tem o volume e, por essa regra, todo gênero autônomo deve possuir uma matéria exclusiva. Assim, qual seria a do Teatro? Analisaremos as causas que levaram Coutinho a não apresentar a matéria do ser teatral e, ainda no âmbito estético, examinaremos os indícios que permitem uma abordagem ontológica desse tema.

A doutrina ontológica do brasileiro é o solipsismo inclusivo. Ou seja, ele privilegia o eu como um substrato a partir do qual emerge a sua obra. O eu cria ou existencia o mundo fisionômico, isto é, tudo o que há em índice de realidade e de possibilidade, ao chegar ao seu conhecimento, é incorporado a esse universo. Criação, entenda-se, é sinônimo de conhecimento⁴. E este, por sua vez, relaciona-se com a visão, que é tradicionalmente o principal meio de acesso ao conhecer e, em decorrência disso, ao universo fisionômico.

O criador, ao receber os dados externos e convertê-los em conteúdo mental, atribui significado a todos os seres. O brinquedo, o pedinte do sinal, a casa do vizinho ou os deslocamentos dentro da igreja barroca, todos, convertidos em fisionomias, acolhem a significação que lhes fora atribuída, um nome ou tema. Essa atribuição, todavia, não é aleatória. A intuição de que é portador o filósofo é o critério de ordenamento. Em razão disso, o mundo fisionômico é chamado também, por Coutinho, de *a ordem fisionômica*.

Assim, a tese da teatralidade do mundo encontra abrigo no pensamento ontológico desse filósofo brasileiro. Pois, as pessoas são entendidas enquanto personagens que estão desempenhando os papéis ditados pelo eu criador, quer elas saibam, quer não. Dessa maneira,

³ “A consideração da autonomia – que no plano estético se gradua à maneira de círculos concêntricos: a autonomia da arte, a autonomia do gênero artístico e, com diâmetro ainda menor, a autonomia da obra de arte...” (COUTINHO, 1977, p. 15).

⁴ “O conhecimento é existenciador e a objetividade é iconológica. Em verdade, quando apreendo uma coisa até então por mim ignorada, proporciono-lhe o ser e o estar que se não verificariam no caso de ela não ter vindo ao meu conhecimento. Dou-lhe, por conseguinte, a existência, e logo ela se inculca deste significado: subordina-se existencialmente a mim” (COUTINHO, 1976, p. 17).

o mundo é entendido enquanto um palco onde a peça da vida acontece. Por isso, intitulamos de ***Theatrum mundi: uma ontologia do cotidiano*** esta dissertação. A nossa investigação nasce de uma problemática surgida da relação entre Estética e Ontologia, de modo estrito, ou ainda, numa versão ampliada, entre Filosofia e Arte, mas culmina na análise do Teatro ontológico, é a vida mesma que é teatral.

Bem, se a vida é entendida como uma peça, surge, naturalmente, a pergunta pelo gênero ou estilo ao qual ela pertence. Sabemos, pela longa tradição ocidental, que uma das distinções mais antigas da dramaturgia é entre a comédia e a tragédia. Em sua *Poética*, Aristóteles descreve esses dois gêneros e fornece aquilo que veio a tornar-se os elementos necessários para que uma peça pudesse ser classificada como trágica ou cômica.

Em nossa análise, buscaremos compreender, a partir da obra de Evaldo Coutinho, em que medida a peça da vida pode ser classificada como trágica. Sabemos, principalmente a partir da obra de Walter Benjamin, *A origem do drama trágico alemão*, que o elemento trágico pode ser encontrado em formas diferentes do cânone aristotélico. Também por isso, o filósofo alemão sugere essa formulação diferente, ‘drama trágico’ ao invés da usual ‘tragédia’ que remete diretamente ao gênero literário da Grécia Antiga. Por esses termos, poderia se falar então em um drama trágico da vida ou da existência humana.

Em sintonia com o exposto, a nossa dissertação será dividida em três capítulos. No primeiro, analisaremos o problema estético do Teatro. Demonstraremos as dificuldades que surgem ao se aplicar o princípio da autonomia ao ser teatral e alguns indícios que sugerem ser possível um outro tipo de abordagem para a teatralidade. Em seguida, a nossa análise se concentrará no problema ontológico do Teatro. Examinaremos o solipsismo inclusivo de Coutinho para compreendermos como a tese da teatralidade do mundo está assentada em seu seio. Por fim, analisaremos algumas características importantes da *ordem fisionômica* para oferecermos uma interpretação à peça da vida, na medida em que ela expressa um drama trágico do existir humano.

2 PRIMEIRO CAPÍTULO | A ESTÉTICA: DA AUTONOMIA DA ARTE À TEATRALIDADE DO MUNDO

2.1 A Estética da autonomia | O conceito de autonomia enquanto fundamento da Estética

Existem diversas áreas do saber humano ou esferas da cultura, isso é um ponto pacífico. Evaldo Coutinho, ao analisar a arte, defende que ela é autônoma em relação a outras áreas. É em *O Espaço da Arquitetura* (1977) onde ele expõe, pela primeira vez, esse pensamento.

Afora a autonomia da arte em relação a outras atividades do espírito, há que ressaltar a autonomia de cada tipo de arte em relação a outro: esta ordem de autonomia tem na matéria, com que se efetiva a criação, a base que mantém e norteia a complexidade digressiva a propósito da respectiva arte (Coutinho, 1977, p. 3).

Assim, a arte é uma atividade espiritual e se autogoverna. Ou seja, do ponto de vista dos saberes humanos, ela não se confunde com a religião, ciência etc., ela é autônoma. Por sua vez, os gêneros artísticos são autônomos entre si. A referência para a distinção entre eles é a matéria específica que cada tipo de arte possui. Por exemplo, a matéria da escultura é o volume, da música é o som e da pintura é a cor. “É difícil esquecer a matéria quando se pretende caracterizar o fenômeno artístico, ela representando a unidade mais presente toda vez que surge a necessidade de comparações, analogias, para maior discernimento da especulação estética” (Ibidem, p. 3).

Além destes dois graus de autonomia, da arte e do gênero artístico, há um terceiro que completa a estrutura do pensamento estético de Coutinho⁵, o da obra de arte. “A consideração da autonomia – que no plano estético se gradua à maneira de círculos concêntricos: a autonomia da arte, a autonomia do gênero artístico e, com diâmetro ainda menor, a autonomia da obra de arte...” (Ibidem, p. 15). Desse modo, todo o universo estético é atravessado pelo conceito fundamental de autonomia.

Coutinho, entretanto, não foi o primeiro a pensar o conceito de autonomia na arte. No prefácio de *A Imagem Autônoma*, ele relata que Lionello Venturi já trabalhava com o princípio de autonomia da atividade artística⁶. Com efeito, a amplitude que esse conceito recebe na obra de Coutinho é que dá o tom de originalidade ao seu pensamento estético. Para o historiador

⁵ Coutinho não apresenta uma estética completa e acabada ou mesmo um manual onde analisa todos os gêneros artísticos. Com efeito, o que existe em *O Espaço da Arquitetura* (1977), principalmente, e em *A Imagem Autônoma* (1996), além da análise da Arquitetura e do Cinema, respectivamente, é um esforço para elaborar, de modo sistemático, os fundamentos a partir dos quais se possa pensar a arte partindo do conceito de autonomia. Por essa razão, ainda que o leitor observe a presença de expressões como “estética” e “pensamento estético”, esse uso significa somente uma referência a esse esforço sistemático.

⁶ “[...] o autor [*o próprio Coutinho*] adicionara ao princípio de autonomia da atividade artística, merecedor de grande saliência por parte de Lionello Venturi, mais duas outras autonomias: a do gênero artístico e a de cada obra de arte em particular” (COUTINHO, 1996, p. XIV, grifo nosso).

italiano, o interesse sobre a autonomia recaía no âmbito da arte enquanto campo do saber humano.

Desse modo, já na introdução da sua *História da Crítica de Arte*, ele vai de encontro ao determinismo de Hippolyte Taine⁷, que entendia a obra de arte enquanto um produto das condições sociais e do momento histórico. Venturi critica esse determinismo porque a arte perderia a sua característica principal, a autonomia. Em contraposição a essa visão positivista da arte, Venturi defende o princípio da autonomia da atividade artística.

Assim, a arte passa a ser entendida enquanto uma atividade autônoma do espírito humano. Isto é, que não se subordina a outras áreas e saberes, ainda que com eles mantenha relações. Venturi, entretanto, concebe esse princípio somente em sua versão mais abrangente para a arte como um campo do saber. Com efeito, para o filósofo brasileiro, a autonomia se refere ao universo artístico inteiro em suas três dimensões: a arte em geral, o gênero artístico e a obra de arte.

Dada a importância da matéria específica, suas possibilidades e extensão, o artista não precisa recorrer ao uso de outras matérias em seu fazer. Cada gênero dispõe das condições para a realização do fazer artístico, a junção da intuição e da matéria, mesmo na presença constante da acidentalidade. Nas palavras de Coutinho, a acidentalidade é “a contingência de a intuição jamais dispor, para exteriorizar-se, de matéria que se permita corresponder sem lacunas, ao intento do criador...” (Ibidem, p. 11).

Dessa maneira, o artista sempre enfrenta barreiras na sua criação. E, apesar de sua determinação, em última análise, a sua obra é inacabada por força do descompasso entre a matéria e a intuição. Isso abre uma margem de oportunidades para que a crítica de arte floresça e contribua na assimilação daquela intuição que não pode estar perfeitamente expressa na matéria.

Apesar das limitações impostas pela matéria, o criador, atento ao princípio da autonomia, esforça-se ao máximo para alcançar a perfeição almejada sem cair no ecletismo formal. “Toda a carreira artística talvez que se possa definir como o esforço sequenciado para vencer essa acidentalidade, tão vivo é o desejo do autor em comunicar a inteira perspectiva de sua intuição” (Ibidem, p. 12).

⁷ “Taine levou estes desvios [*a verdade científica, a lei moral, a história dos costumes*] às consequências extremas com a lei do *milieu*, considerando com ela a obra de arte como um produto das condições sociais dos povos e das épocas; o seu era um determinismo em que a arte perdia toda a autonomia e toda a liberdade” (VENTURI, 2007, p. 18, grifo nosso).

Efetivamente, há uma dificuldade a ser transposta na criação no momento de acomodar a intuição na matéria. Isso faz com que aqueles que não estão inteiramente seguros de sua elaboração, cedam a mecanismos de facilitação. Eles se esquecem da forma bastante presente em sua respectiva arte. Trata-se do “princípio da *forma bastante*, segundo o qual o artista se contenta com a matéria de que dispõe, ainda nas vezes em que a outros ela se mostre aparentemente exígua...” (Ibidem, p. 4, grifo do autor). Aqueles que não respeitam esse princípio fazendo justaposições de matérias, facilitando a solução de problemas na confecção, caem no ecletismo formal que é “a justaposição de matérias diferentes, no seio da mesma obra” (Ibidem, p. 4).

O artista da autonomia persegue a concretização de sua verdade pessoal, que é a essência de seu fazer. Isto é, o que faz com que um objeto receba o título de obra de arte é a intuição nele contida. Desse modo, o artista é alguém que possui uma intuição e a acomoda numa dada matéria.

Sobressaindo-se a intuição como a substância da obra de arte, presente em toda sua extensão, em todo seu decurso, pode-se dela afirmar que, no fundo, sempre é tautológica, os seus valores a se perfazerem no papel de sinônimos, infiltrados que são pelo sentido fundamental que lhes impregna o criador. Este sentido fundamental, a intuição, é ubíquo em todas as partes da obra, e o observador com a devida sensibilidade, mesmo em presença de um trecho que se despregara do conjunto, haverá de dizer que nele ainda palpita o significado em que estivera (Ibidem, p. 13).

O que é a intuição? É “a substância da obra de arte” e se apresenta na forma lógica de uma tautologia. Com isso, vale ressaltar, o conjunto de obras de um artista não é uma mera repetição. É realmente aquele “esforço sequenciado para vencer a acidentalidade”. Em outras palavras, é um ato de coragem daquele que mostra o seu íntimo, porque a intuição é “um segredo privativo de seu dono” (Ibidem, p. 12), é uma verdade pessoal que ora é mostrada, ao menos naquilo que é possível revelar. As diversas obras refletem as tentativas de superação da acidentalidade.

Uma parte considerável de criadores se dedicam a apenas um gênero artístico. Todavia, ainda que existam acervos que abranjam diversos gêneros, cada obra é autônoma em relação a outras do mesmo criador e de outrem. Isso acontece em razão da lógica interna que define o andamento da confecção e as escolhas feitas pelo artista no momento de manipular o seu sentimento e matéria escolhida. Tudo em sintonia com os valores da respectiva arte e em consonância com a intuição fundamental do criador.

Uma lógica interna se centra em cada obra de arte, articulando entre si e coexistindo os elementos estéticos, uma lógica diferente da empregada por outrem, e ainda pelo mesmo em cada uma das demais produções; sendo verdadeiro o dístico de que a obra de arte a rigor nunca se repete, compreendendo-se na irreprodução a linha unificadora que está na tessitura de toda composição artística (Ibidem, p. 15).

Assim, a rigor, uma obra de arte é uma confecção única. O conjunto de obras que o escultor, músico etc. criou, ao longo de uma vida inteira, é repleto de autonomia. Esse acervo, que pode chegar a dezenas e centenas, é todo ele um uníssono onde reina a harmonia e a coerência. O fio condutor da intuição é sempre o mesmo usado na tessitura do linho ou de qualquer malha que seja, ainda que de gêneros artísticos diferentes. Com efeito, aquele conjunto é uma tautologia. Vejamos a análise de Coutinho sobre a intuição de Cervantes:

Talvez o mais puro exemplo de construção tautológica, de tessitura e de valores sinônimos, se verifique no *Don Quixote de La Mancha*, onde cada capítulo encerra a presença da intuição de Cervantes, de forma tão perceptível, espontânea e compacta, que o desaparecimento de uns, embora danificasse o fio da narração, prejuízo algum traria à singularidade da obra; como se a criação estética, imitando organismos naturais, persistisse ainda no tempo, apesar de separações, subsistindo por força da cissiparidade... (Ibidem, p. 14, grifo do autor).

Coutinho dá exemplos de criadores que fizeram bom uso da intuição. Em *O Espaço da Arquitetura*, apesar da dedicação dessa obra na investigação da arte anunciada em seu título, encontramos passagens nas quais a referência⁸ de criação bem-sucedida é, outra vez, Cervantes. Já em sua obra sobre cinema, *A Imagem Autônoma*, a referência é a personagem Carlitos, de Chaplin.

Nessa obra acerca da arte cinematográfica, Coutinho destaca dois pontos que aproximam essas duas personagens e que justificam, a partir de uma estética da autonomia, serem tomadas como exemplares maiores: “A comparação [*de Chaplin*] com a individualidade de Cervantes é procedente em dois sentidos: no do método aplicado e, por oposição, no da personalidade do protagonista centralizador” (COUTINHO, 1996, p. 196, grifo nosso).

A personalidade atesta sempre a intuição criadora por trás da personagem. No caso de Don Quixote, a intuição que ele encarnara é a de que o mundo é um lugar de enfrentamento, por isso, a luta, a batalha, o confronto constituem o enredo geral da obra. Não importando se o trecho ora visto pelo leitor relata uma viagem, um sonho ou um delírio, ninguém que ofenda a honra de uma dama, ameace a justiça ou oprima os mais fracos, deixará de ser tocado pela espada do *Cavaleiro da Triste Figura*.

Carlitos, efetivamente, vive num universo de fuga, esta é a intuição que ilumina os cenários de Chaplin. A hilaridade e o riso, que geralmente encerram cada enquadramento, são recursos do criador. Tudo atestando o descompasso da personagem com a realidade. Sejam o tropeço e a queda apenas gatilhos para o que está dominando o cenário inteiro, a fuga. Por tudo isso, na análise de Coutinho, essas duas concepções de mundo são colocadas em oposição.

⁸ Acerca do gênero artístico Arquitetura, a referência para Coutinho é Frank Lloyd Wright. “Esta obra [*O Espaço da Arquitetura*], filiando-se à nova conceituação da arquitetura, que deve ao arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright os mais fortes estímulos...” (COUTINHO, 1977, p. IX, grifo nosso).

O método alegórico, ao ser bem utilizado por esses dois criadores, contribuiu decisivamente para a consolidação de seus nomes na tradição ocidental. O nome dessas personagens, de tamanha força, são sinônimos da obra desses autores. Nesse método, há sempre um tema centralizador, genérico, o que Coutinho chama de *nominalidade*⁹. Esta, por sua vez, é maximamente representada pela personagem principal.

A prática do método alegórico, tanto em Cervantes como em Chaplin, externa-se sob a feição de convergências no sentido da centralizadora personagem, a ponto de, deparando-se o indivíduo com algum acontecimento, fora do tomo quanto ao primeiro autor e fora de seus filmes quanto ao segundo, descobrirá, imediatamente, que ele virá contribuir para a animação do tema englobador (Ibidem, p. 198).

Dessa maneira, o método alegórico é pautado por uma simplicidade na confecção e apresentação da obra. Em verdade, a *nominalidade* impregna todo o cenário. Os coadjuvantes e os objetos são contaminados pelo tema dominante a tal ponto que, ainda na ausência do protagonista, aquele que melhor encarna a *nominalidade*, todo o quadro imagético conduz a imaginação do espectador a preencher os espaços e a completar a factura artística.

No exercício desse método, faz-se digna de nota a simplicidade com que as coisas se arrumam na plena absorção do nome; ao lado da singeleza que sempre acompanha o conspecto da imagem cinematográfica, há a revelação incontinenti do sentido por efeito da incorporação da imagem ao nome, a compreensão desse ato a independe de demoradas reflexões... (Ibidem, p. 118).

Assim, cada cena mostra a intuição criadora que deu origem àquela factura. A *nominalidade* é sempre ratificada pela cena seguinte, isto é, uma coerência a se perfazer no enredo, uma verdadeira lógica interna. Disso resulta a simplicidade na assimilação da obra. Os apreciadores, os críticos, qualquer pupila que se dilate frente a uma confecção alegórica verá a versatilidade do criador a apresentar de tantos modos diversos o mesmo sentimento, a mesma intuição.

Esse método, que foi o escolhido por Chaplin e Cervantes, mostrou-se frutífero em sua aplicação no Cinema e na Literatura. Evaldo Coutinho, nos volumes¹⁰ que compõem *A Ordem Fisionômica*, abriu caminho para a utilização do método alegórico em um novo domínio, o da Filosofia.

Os livros que constituem *A Ordem Fisionômica*, imitam o processo da cissiparidade. Assim designo a circunstância de eles emanarem o mesmo sentido, mediante corporificações simbólicas e alegóricas, prescindindo de explanativa continuidade. De cada um dos cinco livros, resulta implícita e explícita a cosmogonia do autor (COUTINHO, 1978, p. XII, grifo do autor).

Nesses volumes está presente a tese da teatralidade do mundo. Isto é, o mundo é concebido como um grande palco onde a peça da vida está a apresentar-se. Ela se apresenta por

⁹ “A nominalidade consiste em um tema genérico e explorável por meio de subtemas, à feição de *Charles Chaplin* que em sua comédia instituiu a fuga na acepção mais ampla...” (COUTINHO, 1996, p. 118, grifo do autor).

¹⁰ *A Ordem Fisionômica* é composta por cinco volumes, a saber: *A Visão Existenciadora* (1978), *O Convívio Alegórico* (1979), *Ser e Estar em Nós* (1980), *A Subordinação ao Nosso Existir* (1981) e *A Testemunha Participante* (1983).

meio do método alegórico. A *nominalidade* dominante sempre é ratificada a cada cena descrita, a cada capítulo percorrido pelo leitor. Assim, o Teatro é tomado desde o ponto de vista da Ontologia.

Já na próxima seção, iremos analisar o conceito de Teatro na estética de Coutinho e como ele ganha estatuto ontológico. Assim como Cervantes e Chaplin, Coutinho cria uma obra em sintonia com os princípios fundamentais do que veio a ser a estética da autonomia. A lógica interna que garante a autonomia da obra de arte; a matéria exclusiva que é o critério de autonomia dos gêneros artísticos, e; a intuição que é a demarcação da autonomia da arte frente às demais atividades do espírito humano.

2.2 O conceito de Teatro na Estética da autonomia | Do problema estético ao ontológico

2.2.1 Teatro | Uma espécie do gênero autônomo Literatura

As primeiras considerações de Coutinho acerca do Teatro encontram-se em *O Espaço da Arquitetura*. É nessa obra que a estrutura do pensamento estético é apresentada a partir do conceito de autonomia. No segundo nível dessa estrutura, o dos gêneros artísticos, questiona-se pela matéria exclusiva de cada gênero artístico. Como vimos, a exclusividade da matéria é o critério que concede autonomia a cada uma das artes. Assim, se quiséssemos defender que o Teatro é uma arte autônoma, deveríamos responder à seguinte questão: qual é a matéria exclusiva do Teatro?

Inicialmente, identificamos no Teatro duas dimensões. O texto, criado ou adaptado, é a primeira delas. Contudo, seguindo a estética da autonomia, a parte textual pertence a outra arte, a Literatura. Vejamos como Coutinho aborda essa questão no início do vigésimo capítulo de *A Imagem Autônoma*, intitulado *O Cinema e o Teatro*.

Dentre as manifestações artísticas com as quais concorreria o cinema, avulta o teatro, e as semelhanças entre os dois eram meramente externas: positivavam-se mediante a participação de atores, possuíam o caráter cênico e se deixavam conhecer em forma de espetáculo. Aparentemente, a cinematografia e o teatro deveriam pertencer ao mesmo gênero, inclusive, a maior parte dos promotores de filme, durante o início e o apogeu do cinema, se originara do teatro em suas diversas feições, a experiência do palco a se fazer útil à confecção cinematográfica. No entanto, de todas as espécies que procediam da literatura, o teatro se constituía fundamentalmente na modalidade mais distante do cinema, senão ainda a mais adversa. Isso porque, na conceituação do cinema, se abstraía a sonoridade, quer o ruído das coisas, quer a voz humana; negava-se-lhe a presença expressional, retiravam-se da cena os pretextos que induzissem à necessidade de sons esclarecedores, ou simplesmente ornamentais, assim reservando-se à outra espécie artística – o teatro – o privilégio de ater-se com dialogações e monologações, em plena vocalidade (COUTINHO, 1996, p. 123).

Desse modo, o Teatro e o Cinema, no tocante ao elemento textual, têm uma relação comum com a Literatura. Assim, a essa altura, podemos nos questionar pelo ser literário. O que a Literatura é? Diremos, de saída, que ela é uma arte autônoma. Uma vez mais, estamos

discutindo o segundo círculo concêntrico proposto por Coutinho, o dos gêneros. Ao afirmar a sua autonomia, devemos, necessariamente, apresentar a respectiva matéria exclusiva, o pensamento.

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. Assim como as letras da palavra, na consideração óptica, se resumem ao seu estado de caracteres, imagens portanto, depois servindo de transmissoras de pensamentos, os painéis cinematográficos se validam pela tarefa de trazer, à mente do espectador, a encenação que ele não vê, mas que impõe o seu mérito primordial, a sua natureza de presença sem conspecto. As imagens que, no cinema, veiculam a imagem que o público diretamente não percebe se equiparam, por conseguinte, às palavras enquanto desenho, ambas as espécies a se retraírem à condição de meios para algo que, em última instância, é o propósito, a intenção que o autor dirige à recepção dos demais que leem o livro ou veem a obra de cinema (Ibidem, p. 103).

Extraído de *A Imagem Autônoma*, esse trecho mostra uma aproximação¹¹ entre a Literatura e o Cinema no tocante ao modo intelectual da apreciação da obra. E apresenta, efetivamente, o pensamento enquanto matéria específica da arte literária. Pela natureza de sua matéria, a Literatura assume uma característica de poder relacionar-se de diferentes formas com os demais gêneros.

Ora servindo de inspiração para outras artes, ora como instrumento de recepção e crítica dessas, a Literatura transita fluentemente nesse vasto território. Por isso mesmo, as aproximações e relações, quando feitas com os devidos cuidados, contribuem na análise de outros gêneros. Coutinho afirma, inclusive, que nenhum gênero constitui exceção à regra de ser tocado, de alguma forma, pelo ser literário.

[...] acontecendo que nenhum gênero artístico vem a dispor de motivos e situações que escapem à absorção pela literatura, esta se prestigiando como a forma que pode estar em toda a parte, trazendo a si, na modalidade de descrição, os conspectos e os pensamentos, as intuições, os propósitos que nela se gravam, inclusive as quantidades e as qualidades da aparência. Nenhuma forma se isenta da conversão à literatura, de maneira que o aproveitamento de histórias, de enredos, [...] assim vigorando – como sucede em todas as artes – o condicionamento da substância discursiva à materialização do aspecto (Ibidem, p. 105).

A versatilidade da Literatura é congruente com as possibilidades do próprio pensamento humano. No primeiro capítulo de *A Artisticidade do Ser*, intitulado *Arte Ideal e Arte Empírica*, encontramos o funcionamento do ser literário: “Deveras, ninguém testemunha por meio da visão física o comportamento das personagens de um romance; o relacionamento entre a obra e a conseguinte leitura, dá-se do pensamento do romancista para o do leitor” (COUTINHO, 1987, p. 1). E mais adiante temos a conclusão de que “A literatura se define como arte ideal

¹¹ Trata-se somente de uma aproximação possível entre esses dois gêneros artísticos. Conforme veremos já nesta seção, a matéria exclusiva do Cinema é a imagem muda, em sucessão e sem letreiros. Portanto, não há concorrência de matéria exclusiva dessas artes, apenas uma íntima relação na forma de apreciá-las.

porque a sua matéria é a do estrito pensamento...” (Ibidem, p. 2). Portanto, a obra literária habita o mundo das ideias do escritor, ela pertence ao universo introspectivo ou da imaginária interna. Por isso, ela tem uma relação íntima com a filosofia, que também é um tipo de arte ideal¹².

O texto é um modo de expressão da Literatura, é como ela se apresenta, mas não deve ser confundido com a arte mesma. Esta flui do pensamento do escritor ao pensamento do leitor e é imperceptível aos olhos humanos, ainda nos casos em que esses tenham óculos por companhia. Isto significa que essas obras são feitas para os olhos do espírito apreciarem. Diferentemente das artes empíricas¹³, as que tratam de objetos perceptíveis ou da imaginária externa, como a Pintura e a Escultura, que comumente dilatam nossas pupilas.

Diremos, por fim, ainda em resposta àquele questionamento sobre o que é a Literatura, que essa possui uma dimensão ontológica. “A literatura condiz efetivamente com a natureza da *ordem fisionômica*: ambas se processam no domínio da ideação, sendo correta a frase de *O Lugar de todos os Lugares* sobre a literariedade do mundo” (Ibidem, p. 1, grifos do autor). Para Coutinho, esse gênero artístico simboliza o seu processo de criação do mundo por meio do conhecimento. Isto é, a sua *ordem fisionômica*¹⁴, ou o seu mundo criado a partir de sua concepção de solipsismo, assemelha-se ao modo de funcionamento do ser literário porque tem como referência a imaginária interna.

O Teatro e o Cinema são gestados no domínio literário para, ao alcançarem a maturidade, se exibirem ao público. Assim, emerge outra vez o questionamento pela matéria exclusiva dessas espécies artísticas. Para o Cinema, Coutinho apresenta a imagem descolorida em sucessão, sem sons e nem letreiros¹⁵. Com esta matéria exclusiva o Cinema ascende à categoria de gênero artístico autônomo. Mas para o Teatro, Coutinho não apresenta nenhuma matéria exclusiva. Nesse sentido, há uma ausência de determinação. Portanto, o Teatro fica como uma espécie ou subgênero artístico, contido, em sua parte textual, no gênero autônomo Literatura.

¹² “Pertencem ao setor da arte ideal, no mesmo nível do romance, da ficção sob qualquer aspecto, as filosofias apresentadas até então, repetindo-se, portanto, um antiquíssimo procedimento, o de pré-socráticos a incluírem em poema a sua ideação ontológica, assim antecipando-se de muito à ideia de se unirem no plano da arte a intuição do artista e a intuição do filósofo” (Ibidem, p. 9).

¹³ “Observa-se nas artes empíricas – a pintura, a escultura, parte da arquitetura – a frequência maior da acidentalidade, que é um fenômeno típico do parcelamento do Ser, em lugar da totalização que a arte ideal pode discernir” (Ibidem, p. 4).

¹⁴ Escrita desse modo com iniciais minúsculas, a “*ordem fisionômica*” se refere à concepção ontológica de mundo de Evaldo Coutinho. Entretanto, quando escrita com iniciais maiúsculas, ela se refere ao conjunto de cinco livros deste autor, a “*Ordem Fisionômica*”, já indicados na nota 10, p. 16 desta dissertação.

¹⁵ “A cinematografia, como gênero autônomo em virtude de possuir a sua matéria própria – a imagem em preto e branco – nem sempre atingiu a pura autenticidade no que tange à matéria mesma; salvo casos de exceção, havia letreiros que, por auxiliarem a externalização do sentido, eram concorrentes de todo estranhos à imagem” (COUTINHO, 1996, p. XIII).

Essa ausência de determinação da matéria exclusiva é o problema estético central quando analisamos o conceito de Teatro na estética da autonomia. Mas qual é a causa dessa ausência? Essa pergunta nos enseja a pensar as condições nas quais Coutinho escreveu seus ensaios de estética, a saber, *O Espaço da Arquitetura* (1970) e *A Imagem Autônoma* (1972). Com efeito, o objetivo primeiro desses ensaios é apresentar a concepção que Coutinho tem de Arquitetura e de Cinema, respectivamente.

Contudo, essa concepção está contida em um pensamento estético mais amplo, que toma a estética enquanto disciplina filosófica para pensar a Arte a partir do conceito de autonomia. É por isso que ele, de modo simultâneo, ao defender sua concepção de Arquitetura e Cinema, apresenta também a sua estética da autonomia. Essa estética não está acabada, o que há é um esforço sistemático para apresentar a estrutura que permite pensar a Arte desse modo.

Efetivamente, com a exceção desses dois gêneros destacados acima, não há, nesses ensaios, um debruçar-se incisivo sobre as demais artes. Isso pode ter contribuído para a ausência de determinação da matéria exclusiva do Teatro. Por outro lado, em passagens como aquela acima mencionada, existem alguns indícios daquilo que é próprio do Teatro em sua encenação no palco: “a presença expressional”, “sons esclarecedores, ou simplesmente ornamentais”, “o privilégio de ater-se com dialogações e monologações, em plena vocalidade”. Portanto, é possível interpretar a falta de determinação da matéria exclusiva teatral como um caminho ainda a ser percorrido. Isto é, a possibilidade de determinação e apresentação dessa matéria exclusiva estaria em aberto¹⁶.

Esta é uma resposta possível àquela pergunta, mas não é a única. Encontramos ao menos mais uma alternativa de respondê-la. Assumimos que, realmente, não se encontra um debruçar-se incisivo de Coutinho na análise de outros gêneros artísticos naqueles ensaios. Entretanto, mesmo assim, ele apresentou a matéria específica de diversas artes. Foi assim com a Literatura, Pintura, Música¹⁷, por exemplo. Mas o que aconteceu com o Teatro? Talvez não se trate de falta de cuidado ou atenção na reflexão estética. Essa ausência de determinação pode significar que o Teatro realmente não possui uma matéria exclusivamente sua; que, em sendo uma espécie da Literatura, a encenação teatral seria apenas a apresentação daquilo que estaria mais próximo da verdadeira obra de arte, o texto confeccionado pelo dramaturgo.

¹⁶ Não faz parte de nossos objetivos, nesta dissertação, determinar e apresentar a matéria exclusiva do Teatro. Assim, estamos explorando essa problemática de modo a compreender o fenômeno da teatralidade a partir da estética da autonomia e como o Teatro ganha estatuto ontológico.

¹⁷ “A ausência de uma teoria do cinema, descurando-lhe o prestígio intelectual, tem a sua cota de ingerência na unanimidade com que atualmente se considera aquela arte [...] como a junção de pintura (cor), de música (som), e de literatura (palavras)...” (COUTINHO, 1977, p. 3).

A dificuldade maior, com efeito, reside na junção de diversas matérias para que a obra teatral se concretize no palco. Estamos a tratar agora da segunda dimensão do Teatro, a sua parte espetacular. Notemos que o dramaturgo, ao escrever uma peça no conforto de seu lar, escritório ou biblioteca, lida com os valores do ser literário. “A peça teatral é algo que se produz independentemente da plateia a que se destina, é algo estanque em seu reduto – o palco – ...” (COUTINHO, 1996, p. 124). Entretanto, existe um segundo momento que diz respeito à exibição dessa peça. Nesse momento, a junção de matérias diversas é inevitável.

O teatro manifesta, na plenitude de sua exibição aos assistentes, todas as entidades com que se identificam os objetos em sua verdade empírica: a naturalidade original, compreendendo as cores, os ruídos e vozes, e até o odor, estão em contato direto com o público, a cena vindo a ser suscetível de alterar-se, de danificar-se, em virtude de ação partida da plateia; [...] cabendo dizer-se que, com exceção da peça que se assimila mediante a leitura, o espetáculo da dramaturgia se ressent de absoluta neutralidade, o que impede, no decorrer da apresentação da obra em datas sucessivas, a repetição exata de seu contexto, como talvez bem desejara o dramaturgo (Ibidem, p. 124).

Com efeito, o ser teatral se apresenta como uma expressão artística complexa no palco. A cada tentativa de definição de sua matéria, ele se comporta como se estivesse a fugir e refugir de uma união de exclusividade com qualquer matéria. Como se quisesse transparecer que, ele mesmo, seria irredutível a uma tal definição por via de uma matéria específica. Desse modo, seria possível fazer aproximações com as demais expressões artísticas com vistas ao esclarecimento do que o Teatro é, mas também estas aproximações não dão conta de enunciar toda a complexidade envolvida. Cada aproximação significa ver o ser teatral por um ângulo, o do Cinema, da Literatura, por exemplo. Portanto, dados os critérios da estética de Coutinho, é possível concluir que a encenação teatral não pode ser considerada um gênero artístico autônomo.

Mas isto significa dizer que o Teatro não é arte? Esta é uma questão diferente. O critério de autonomia das artes é a exclusividade da matéria. A autonomia da arte em geral tem por critério a intuição. Dessa maneira, mesmo o Teatro não sendo considerado um gênero autônomo, ele continua sendo uma expressão artística. Portanto, a falta de determinação da sua matéria específica não lhe retira a condição de ser Arte.

Na adoção do método estético, a medida não se esgota com a consideração de que a arte possui o seu campo singular, independente de outros que, se ladeiam a obra artística, o fazem na qualidade de condicionadores de existências e não de geradores da intuição individual; esta, efetivamente, é particular do campo da estética, desde que aliada à matéria ‘escolhida’ pelo criador (COUTINHO, 1977, p. 7).

Acompanhamos, até aqui, a análise do Teatro a partir da problemática dos gêneros artísticos. Como vimos, a sua parte textual é uma espécie do gênero Literatura, assim como o romance e o conto também o são. Por outro lado, a sua parte de encenação é constituída por diversas matérias que, juntas, garantem a efetivação do espetáculo. Por tudo isso, somos levados

a concluir que o ser teatral não se constitui, ou não se constituiu ainda, enquanto gênero autônomo porque não se tem a determinação de sua matéria exclusiva. Isto é, em sintonia com a estética da autonomia de Coutinho, não se atendeu ao critério de determinação das artes autônomas.

Quer por falta de uma reflexão estética minuciosa, quer porque, em si mesmo, o ser teatral não tem compromisso de exclusividade com nenhuma matéria, o Teatro continua a encantar seus espectadores, ainda que conviva com a ausência de determinação daquilo que, do ponto de vista dessa teoria estética, poderia lhe colocar no lugar privilegiado, ao lado das demais artes autônomas. Um tema importante e que pode receber contribuições decisivas de uma recepção crítica da obra desse filósofo brasileiro. Na próxima subseção, iremos nos dedicar à análise da teatralidade para compreendermos como Coutinho sai do problema estético para o problema ontológico do Teatro. Ou seja, da questão da autonomia de um gênero artístico para a questão da natureza da existência no seu convívio alegórico.

2.2.2 A teatralidade do mundo | Virada da Estética para a Ontologia

O que é o Teatro? Vimos, anteriormente, seguindo o pensamento estético de Coutinho, que o Teatro é uma expressão artística que não possui uma matéria exclusiva. Por isso, não pode ser considerado um gênero artístico autônomo. Contudo, essa não é a única forma de consideração do ser teatral que se encontra na obra de Coutinho. Vamos continuar nossa análise contando uma breve história.

Em 1988 Evaldo Coutinho ingressou na Academia Pernambucana de Letras (APL). Nelson Saldanha, amigo e estudioso da obra, foi o escolhido para recepcioná-lo na Academia. Em seu discurso, Saldanha apresentou alguns pontos centrais do pensamento de Coutinho para a plateia que, pela primeira vez, via sentar-se na Cadeira de número vinte e três, do publicista Phaelante da Câmara, um filósofo tímido e solipsista. Anos mais tarde, em uma entrevista, Coutinho viria a dizer que aquele discurso havia sido uma das melhores coisas já escritas sobre a sua obra¹⁸.

Na parte final daquele discurso, Saldanha fez comentários sobre a *Ordem Fisionômica*. “Lembro-me do termo usado por Dante, ao escrever a *Cangrande della Scala* sobre a **Commedia** que estava a escrever: ‘un’opera polisensa’. Seria também a de Coutinho uma obra com muitos sentidos...” (SALDANHA, 1998, p. 21, grifo do autor). A comparação com Dante se deve ao fato de o filósofo brasileiro ter, a seu modo, buscado expor os dilemas fundamentais

¹⁸ “O discurso de Nelson Saldanha me recebendo na Academia Pernambucana de Letras é uma das melhores coisas escritas sobre a minha obra” (COUTINHO, 2001, p. 34).

da existência humana e a própria natureza dela por meio de uma linguagem artística que lhe permitiu expor a sua concepção de mundo.

Nessa concepção, o mundo é entendido enquanto um grande palco teatral. Por isso, os conceitos de teatro, visão, e conhecimento são importantes para a compreensão daquela obra. Saldanha, revestido de poderes professorais, buscou, por meio da etimologia, expor relações entre esses conceitos que já estariam estabelecidas naqueles longínquos radicais. “Gostaria de lembrar que o verbo grego **theorein**, que significa ver, significa igualmente teorizar, além de ligar-se em sua raiz a **theos**, deus, e a **theatron**, o espetáculo ou a casa onde ocorre o espetáculo. Será o pensar um modo de ver, será o ver um sucedâneo ou um símbolo do pensar” (SALDANHA, 1998, p. 22, grifos do autor).

Vendo desse modo, pelas lentes da etimologia, Saldanha sugere que ‘teatro’ herda de sua origem grega certas relações com o ‘ver’ e com o ‘conhecer’. Todo esse parentesco linguístico é aproveitado por Coutinho na elaboração de sua *Ordem Fisionômica*. A teorização acerca do teatro da vida tornou-se possível porque ver é sinônimo de conhecer e de criar¹⁹. Como consequência disso, temos uma união entre ontologia e estética. Por um lado, a tese da teatralidade diz o que o mundo é (ontologia), e, simultaneamente, ela mesma se apresenta na forma de uma obra de arte (estética).

Talvez, essa simultaneidade tenha dado causa para uma confissão²⁰ do comentador, ainda naquele discurso, sobre a verdade da crença do autor na sua própria obra. Acreditaria Coutinho que o mundo é realmente uma obra de arte de sua autoria? Que um ser frágil e à morte sentenciado poderia assinar tamanha factura? Saldanha indica que esse dilema, uma espécie de “jogo” entre a Filosofia e a Arte que Coutinho deixa transparecer na *Ordem Fisionômica*, estaria relacionado com o modo como os barrocos concebiam o mundo.

Seria o caso de relacionar o senso de jogo, que estaria neste aspecto de seu modo de escrever, com o seu reconhecido barroquismo, seu gosto pelo cênico e pelos amplos painéis móveis. O **penchant** barroco, corroborado aliás por sua admiração pelo Padre Vieira e que nos revela a imagem do mundo como **teatro**, própria dos espanhóis do século de ouro, aquele **penchant** revela-se nas alusões à morte, tema já destacado em artigo por Leônidas Câmara²¹ (Ibidem, p. 24, grifos do autor).

Sendo assim, o Barroco revela-se como uma das fontes da tese da teatralidade do mundo que veio ao encontro de Coutinho. Por isso, ele assume, no prefácio de *A Visão Existenciadora*,

¹⁹ “Considero o conhecimento como sinônimo de criação; portanto, descobrir o objeto é o mesmo que lhe dar existência” (COUTINHO, 1978, p. XI).

²⁰ “Às vezes, entretanto, e que me seja perdoada esta dúvida, me ocorre em certos pontos uma pergunta sobre até que ponto o escritor, no caso, crê firmemente em tudo o que transmite ao leitor, e até que ponto ‘faz literatura’, comprazendo-se, não sem uma ponta de ironia, na elaboração de um desfile de sensações e figuras, e deixando ao intérprete de seus textos os questionamentos restantes” (SALDANHA, 1988, p. 24).

²¹ CÂMARA, Leônidas. Uma persistente visão da vida. Recife: Diário de Pernambuco, 02 de mar. 1980.

pertencer, espiritualmente, àquele movimento: “[...] de outro ângulo, me sinto barroco, pela obsidência, densidade e extensão da morte” (COUTINHO, 1978, p. XII). Visto dessa maneira, o Barroco é entendido aqui em sua dimensão filosófica.

Mas seria possível dar uma interpretação filosófica a um movimento dessa natureza? Nós acreditamos que sim. Concordamos com Rodrigo Duarte em seu artigo *Barroco: lastros ideológicos e antecipações utópicas*, que essa interpretação é caracterizada enquanto um desafio. Pois, apesar dos esforços de pensadores do século passado, a dimensão filosófica desse movimento ainda carece de maiores investigações se comparada, por exemplo, à produção que já foi desenvolvida na história da arte e na crítica literária. “Diante desse grande desafio, este artigo pretende dar uma pequena contribuição à interpretação filosófica do barroco, valendo-se das colocações de dois importantes filósofos da cultura do século XX: Walter Benjamin e Theodor Adorno” (DUARTE, 2000, p. 31).

Duarte encontra em Benjamin um estudo do drama típico do período barroco e uma doutrina da alegoria. Isto é, um drama que assume uma dimensão trágica, por vezes sombria, mas que não se confunde com a tragédia grega antiga. Já aquela doutrina é usada como o mecanismo para a compreensão desse tipo de expressão artística.

Apesar de *A Origem do Drama Barroco Alemão* introduzir uma série de novidades filosófico-críticas, [...], e uma diferenciação exata e convincente, entre o drama barroco e a tragédia em geral, o núcleo filosófico principal da caracterização do barroco proposta por Benjamin é a sua doutrina da alegoria (Ibidem, p.32, grifo do autor).

A alegoria é usada para traduzir na linguagem a relação do homem com o seu mundo em seu tempo. O mundo barroco de grandes mudanças e reformas propiciava experiências do sagrado e do profano, de fracasso, de conquistas e disputas. Toda essa conjuntura denotava uma visão de decadência das relações e da própria concepção de natureza²², que serviam para entender a história daquele período. Por isso, Duarte entende que a investida de Benjamin é fundamentalmente filosófica.

De Adorno, por outro lado, Duarte explora o conceito de ideologia. É por meio desse conceito que parte da discussão sobre o Barroco emerge contemporaneamente, acredita o intérprete. Entretanto, esse ressurgimento guarda ainda dificuldades na generalização daquilo que se poderia entender enquanto pertencente a esse movimento.

[...] o interessante texto de Adorno [*O barroco abusado (Der mißbrauchte Barock)*] chama a atenção para o fato de que, após a difusão das fundamentais obras de Riegl e Wölflin, o barroco tornou-se uma espécie de ideologia [...], Adorno argumenta sobre a dificuldade da generalização do termo ‘barroco’ para todas as artes, já que alguns

²² “A tragicidade da nova relação homem-mundo é traduzida numa concepção de natureza que não mais conota uma produtividade regeneradora como se acreditava, por exemplo, no Renascimento, sendo aqui o mundo natural compreendido sob seu aspecto de decadência, de degeneração” (Ibidem, p. 33).

traços estilísticos da literatura e das artes plásticas do setecento dificilmente se deixam transpor, por exemplo, para a música feita no mesmo período... (Ibidem, p. 37, grifo nosso).

Parte dessas dificuldades advém do próprio contexto histórico no qual o Barroco nasceu. Os artistas contemporâneos daquele período sofreram as intempéries de seu tempo. A preocupação com o sagrado e as disputas pelo poder concentravam as atenções. Conseqüentemente, os gêneros artísticos e as obras foram alcançados de modo desigual pela ideologia dominante. Mas o que faz com que uma obra pertença a um determinado estilo? Essa determinação de quais obras podem ser consideradas barrocas é problemática, pois, além de definir os critérios que caracterizam esse estilo, é preciso compreender como as ideologias afetaram o fomento, a confecção e o patrocínio das artes.

Assim, Duarte analisa o drama e a alegoria para Benjamin, a ideologia e o estilo para Adorno como antecedentes na literatura acadêmica de interpretações filosóficas do Barroco. Portanto, a nossa pesquisa se insere nesse lastro interpretativo ao tomar *a ordem fisionômica* com seus numerosos painéis da morte em suas diversas feições enquanto uma expressão filosófica e barroca, mesmo que espiritualmente, nesse último caso.

‘Alegoria’ e ‘trágico’ se encontram também na obra do filósofo brasileiro. Ao propormos a ela, no último capítulo desta empresa, uma interpretação, voltaremos nosso espírito para esses conceitos, detidamente. Por hora e a título de antecipação, diremos somente que o cenário comum a ambos é o da precariedade do existir. Precário e frágil, mas, diga-se também, símbolo do absoluto. Esse descompasso²³, quase um milagre ou o que se chama sortilégio, anuncia-se aqui como um convite, já aceito e com lugar definido para o encontro.

A finitude humana e a visão cênica do mundo são temas centrais para os pensadores barrocos. Como pode um ser efêmero vislumbrar o cenário tão vasto da vida? Para Coutinho, pela visão é possível criar ou existenciar as coisas, as cenas. Portanto, a visão tem um poder de criação²⁴. Marilena Chaui, em seu ensaio *Janela da alma, espelho do mundo*, fala de um poder mágico da visão.

Janela e espelho: os pintores costumam dizer que, ao olhar, sentem-se vistos pelas coisas e que ver é experiência mágica. A magia está em que o olhar abriga, espontaneamente e sem qualquer dificuldade, a crença em sua atividade – a visão depende de nós, nascendo em nossos olhos – e em sua passividade – a visão depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo (CHAUI, 1988, p. 34).

²³ “Em mim se opera a existencialidade do mundo, de forma que se afigura o seguinte sortilégio: o absoluto do ser está adstrito ao efêmero de minha vida” (COUTINHO, 1978, p. XI).

²⁴ “[...] considerando a similitude entre o nosso miradouro e os seus objetos, e a maior frequência, [...] bem que podemos afirmar, vantajosamente, ser a receptividade de nossos olhos uma criação contínua, desde que nos movamos ou, do mirante inflexível, apanhemos os rostos que passam...” (COUTINHO, 1978, p. 58).

A magia que Chauí credita aos pintores está presente também nos palcos, quer no estrado fechado, quer na realidade mundana, pois todo espetáculo cênico é inicialmente apreciado pela visão. A relação entre ver e conhecer é mais uma vez retomada porque o espectador não apenas contempla, ele pode elevar a sua experiência à categoria de conhecimento. Como Chauí mostra, ‘espectador’ tem a mesma origem de ‘espetáculo’ e do conhecimento envolvido, a ‘teoria’. “[...] *théoria*, ação de ver e contemplar, nasce de *théorein*, contemplar, examinar, observar, meditar, quando nos voltamos para o *théorema*: o que se pode contemplar, regra, espetáculo e preceito, visto pelo *théoros*, o espectador” (Ibidem, p. 34, grifos do autor).

Nos voltemos novamente àquela pergunta, o que é o Teatro? Eis mais algumas informações para o nosso quadro: o Teatro pode ser entendido como uma concepção de mundo. Isso aconteceu no Barroco, por exemplo. Etimologicamente, o Teatro guarda uma íntima relação com o conhecer. Desse modo, estamos caminhando em direção ao problema ontológico do ser teatral.

Agora, acompanharemos o próprio Coutinho em algumas distinções propostas no *Espaço da Arquitetura* para entendermos como é possível distinguir o fenômeno teatral que acontece no palco fechado daquele que ocorre no palco aberto da vida. Ele mostra no capítulo sobre *Teatralidade real e liturgia*²⁵ duas maneiras distintas da dimensão espetacular do Teatro existir. Essa temática surge numa obra declaradamente sobre os abrigos humanos porque o palco onde a peça é encenada, geralmente, está contido em um espaço arquitetural projetado para tais exhibições, a casa de espetáculos. Assim, há uma simultaneidade artística. Uma de natureza arquitetural, o vão que expressa a intuição do arquiteto, e outra de natureza dramática, os atores a encarnarem no palco o sentimento do criador da história.

Ele faz uma distinção entre a teatralidade real e a representativa. “Considerando-se a disponibilidade da arquitetura, cabe distinguir duas espécies de teatralidade: a real e a representativa” (COUTINHO, 1977, p. 179). Esta última, a representativa, diz respeito ao modo espetacular como o Teatro se apresenta no palco delimitado. Isto é, como as atrizes e atores manifestam um determinado sentimento de mundo em um espaço pensado para essa finalidade.

A teatralidade representativa se configura mediante um estrado que admite as mais diferentes cenarizações, os motivos, os enredos que os dramaturgos extraem da realidade ou inventam a seu arbítrio, aí se acomodam com facilidade, havendo, no ensejo, o lugar dentro do lugar, um, fixo a receber, em sucessão, os que executam os empresários... (Ibidem, p. 179).

²⁵ COUTINHO, Evaldo. O espaço da arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 178-193.

Desse modo, essa espécie de teatralidade acontece em um espaço delimitado, razoavelmente controlado pela direção de espetáculo e, com toda certeza, ensaiado do ponto de vista de sua exibição final. Por tudo isso, ela só pode acontecer num reduto que assegure à diretoria do drama o domínio dos acontecimentos tal como se deram nos ensaios. Ou seja, que a margem de interferência externa seja pequena.

Assim, o estrado ou a casa de espetáculo é um lugar pensado para acolher cenarizações diversas. Cada cenarização é um mundo particular que emerge e que toma para si o espaço circundante. É um mundo que, ao nascer, indica também um futuro em que seu perecimento se dará. Pois todo espetáculo, ao encerrar sua série de apresentações, dá a vez ao próximo. Tudo isso, graças à disponibilidade do espaço interno da Arquitetura que acolhe todas as cenarizações sem reclamo.

Curioso é adentrar o recinto no intervalo entre a montagem de uma peça e outra. Ali, reina apenas a intuição do arquiteto. Sente-se o cheiro da madeira ilustrada, os bancos vazios anunciam os momentos de casa cheia, ouve-se o silêncio do espaço. Tudo tão diferente dos dias efervescentes de programação. Aqui, os aromas de perfumes e maquiagens se misturam com os do estrado; muitas cabeças povoam os bancos e o silêncio é cirurgicamente cortado pelas dialogações no palco. O tom de voz da personagem a ditar o ritmo cardíaco da plateia.

Com efeito, nada disso fere a intuição criadora do arquiteto. Este já previa o uso do estrado para a diversidade de mundos que emergiriam naquele recinto especial. Na verdade, o sentimento de mundo de cada dramaturgo, ao tomar forma no palco, passa a coexistir com o sentimento impregnado pelo criador do vão. Enquanto durar o mundo espetacular do dramaturgo naquele espaço, haverá essa coexistência. Isto é, uma intuição não compete com a outra quando a finalidade do espaço é preservada. Pelo contrário, elas podem coexistir harmonicamente durante décadas.

O Fantasma da Ópera esteve em cartaz por 35 anos no Majestic Theatre. Foram 13.981 apresentações no mesmo estrado da Broadway. Em 2023, a peça se despediu em definitivo do Majestic. As explicações para o encerramento apontam problemas de ordem mercadológica, apenas. Nada sugere dificuldades de natureza estética ou conflitos de intuição. Exemplos assim demonstram que é possível se ter uma coexistência longínqua e harmônica de intuições de natureza dramaturgic e arquitetônica.

Os espectadores têm o seu lugar, os atores habitam o palco e os auxiliares os bastidores. Tudo em perfeita harmonia com a projeção espacial. Assim, sem infringência do destinamento do vão, os corpos passam a exercer o que Coutinho chama de liturgia. Isto é, o uso em perfeito atendimento às determinações do criador do espaço. O cumprimento ao rito preestabelecido

gera uma unidade daqueles que adentram ao recinto. Portanto, há uma íntima relação entre o Teatro e a Arquitetura porque a teatralidade representativa depende da existência do espaço interno. O palco é o lugar de cenarizações por excelência e está contido, por sua vez, no seio do espaço arquitetônico.

Quando a arquitetura exerce a definida função que lhe ditou as formas e a qualidade do vazio, a prática dentro deste, pela repetição dos movimentos e imobilidades, pela mesma feição com que aparecem, modelados nas mesmas horas, nos mesmos dias, os seres que o usufruem, a prática do interior do prédio é nitidamente litúrgica, ninguém se mostrando incólume às determinações do arquiteto. Molestado o rito das participações, o acontecimento degenerador se inscreve na teatralidade real... (Ibidem, p. 180).

Efetivamente, todo o desempenho dos corpos no espaço interno, obedecendo à lei da arquitetura²⁶ e em consonância com a intuição arquitetural, está sob a égide da liturgia. Quer se trate de uma casa de espetáculos, de uma igreja barroca ou de um edifício residencial. Em suma, o poder da Arquitetura transcende o palco espetacular, ele se faz em todo espaço interno. Todavia, é possível que infrações se façam ao vão arquitetônico. Os cometimentos em desacordo com a finalidade do espaço interno, o uso à revelia do que desejou o seu criador, são expressões de outra espécie teatral, a teatralidade real. Cessado o momento da infringência, volta-se ao estado anterior da liturgia.

Uma peça teatral é um exemplo de liturgia, mas não é o único. A liturgia pode acontecer em todo espaço interno, desde que se observe a finalidade do vão. Assim como as atrizes e atores são convertidos numa unidade por se sentarem, olharem, habitarem e sentirem o mesmo espaço que outras e outros pretéritos e vindouros fizeram e farão, um modo de se fazer contemporâneo alhures, também os fiéis da igreja, os residentes e habitantes em geral de espaços internos podem sê-lo.

Mas o que dizer do espaço externo? Bem, inicialmente, diremos que ele é o reino da teatralidade real por excelência. É onde o volume escultural não dá limites e a lei arquitetural não vigora.

Enquanto numa área externa – às vezes quanto mais afastado do edifício mais correto o exemplo – a quantidade e variedade dos sucessos ultrapassam de muito as que se dão em recintos interiores, superioridade que se explica menos pelo maior número de figurantes a céu aberto que pelas restrições do bojo, entre elas a capacidade de continência imposta pelo concerto escultural; enquanto numa área externa, a teatralidade vem a ser franca, nesse sentido de os atos mais diversos se localizarem, cada um a seu tempo, no mesmo ponto da rua, da campina..." (Ibidem, p. 179).

Realmente, o espaço externo é livre das delimitações que dominam a interioridade do vão. Essa liberdade significa uma margem maior para a acidentalidade e a fortuidade, nada mais

²⁶ “Na consideração da lei da arquitetura – a imposição da condicionalidade a que se subordinam todos os presentes no interior da obra – evidencia-se que o trabalho do arquiteto se torna valioso mesmo nas facturas que não tiveram ou não mereceram tratamento artístico” (Ibidem, p. 171).

comum ao solo fértil do Teatro da vida ou da teatralidade real, das improvisações e arranjos de última hora. Por isso, Coutinho afirma que “[...] na teatralidade real, os cometimentos do dia ou da noite se efetivam, em originalidade, sem ninguém a lhes compor singulares aspectos...” (Ibidem, p. 179). Ou seja, não há como ditar os passos de um personagem cujo drama se passa no palco aberto da vida.

Portanto, a teatralidade representativa se refere exclusivamente à encenação que acontece no palco delimitado, geralmente contido no espaço interior arquitetônico. Enquanto a teatralidade real refere-se a uma concepção onde a realidade mesma é teatral. Por isso, quando um espaço interno é violado, não se cancela a encenação, vai-se a liturgia, fica-se a teatralidade. Desse modo, o Teatro eleva-se à categoria ontológica e expressa um modo possível de dizer o que o mundo é. Assim, seguiremos a nossa investigação no próximo capítulo a fim de compreendermos o Teatro ontológico de Evaldo Coutinho.

3. SEGUNDO CAPÍTULO | A ONTOLOGIA: O QUE É O TEATRO ONTOLÓGICO

3.1 O conceito de visão | O poder criador da visão

Analizamos, no capítulo anterior, o ser teatral pela perspectiva da estética. Acompanhamos o desenvolvimento dos problemas que surgem ao aplicarmos o princípio de autonomia dos gêneros artísticos ao caso específico do Teatro. Vimos também que existe, já no pensamento estético de Coutinho, um outro modo de abordar essa temática pela via da ontologia. Por isso, investigaremos a partir de agora essa ontologia do filósofo brasileiro para compreendermos o que é o teatro da vida ou o teatro ontológico.

Desde os antigos, a ontologia se dedica ao estudo do Ser. O que existe? O que é a realidade? O que é o mundo? O que nós somos? Todas estas perguntas guardam um fundo de natureza ontológica. Evaldo Coutinho privilegia o eu enquanto um lugar onde se é possível responder todos esses questionamentos pois é este mesmo eu o criador ou existenciador de tudo o que há. Ou seja, trata-se de uma concepção solipsista. Em razão disso e para aprofundar o sentido de criação e existenciamento, exploraremos as relações entre os conceitos de visão e conhecimento, que são as principais formas de ingresso no universo criado, nomeado por Coutinho de mundo fisionômico ou *ordem fisionômica*.

Assim, podemos questionar, o que é a visão? O que significa ver algo? Ao serem colocadas, essas perguntas nos provocam a refletir sobre um horizonte possível de respostas válidas. ‘Córnea’, ‘pupila’, ‘cristalino’ e ‘retina’, onde os estímulos são enviados para o cérebro, fazem parte da composição de uma resposta científica. Mas seria essa a única com validade? Dizemos, com certa frequência, que algo está ou não claro para indicarmos um juízo de valor sobre o entendimento de algum evento. Isso indica que ao empregarmos termos do universo visual em contextos em que se busca expressar a compreensão de algo, o fazemos porque estabelecemos uma relação íntima entre ver e conhecer. Desse modo, trazer alguma coisa às claras é torná-la conhecida.

Esse uso que é feito no cotidiano não é exclusivo do senso comum, basta que recordemos das *Meditações Metafísicas* de Descartes, onde a clareza é um dos critérios na busca de verdades indubitáveis. Ou, se quisermos estender nossa viagem um pouco mais, lembraremos dos dizeres de Aristóteles em sua *Metafísica*: “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais” (ARISTOTELES, 1973, p. 211).

Aqui, podemos retomar a análise de Chauí em *Janela da alma, espelho do mundo*. Nesse texto em que ‘ver’ e ‘olhar’ são analisadas desde suas etimologias, indica-se que um dos critérios para a escolha humana ao empregar essas palavras é a sua relação com o conhecimento.

Chauí não está distante da tese aristotélica de que há uma tendência natural para o conhecer já que ver é uma sensação, compartilhada, inclusive, com outras espécies. Esta sensação, no caso do filósofo de Estagira, é um dos elos de sua teoria do conhecimento.

Ver as palavras. Delas chegar perto. Contemplá-las: antes do poema são coisas visuais e, como todo visível, ‘tem mil faces secretas sob a face neutra’. Antes que espalhem sentido e beleza, antes que falem, vejamo-las em sua mudez. Acerquemo-nos delas ‘em estado de dicionário’. Quais escolheremos? Aquelas que nos fazem ver o vínculo secreto entre o olhar e o conhecimento (CHAUI, 1988, p. 34).

Coutinho se apropria desse conceito de visão, mas o unge de poderes existenciadores. Isto é, ver algo significa criar esse algo na medida que o conhece, trazê-lo à existência fisionômica. Observemos que ver relaciona-se com o conhecer, que é sinônimo de criação no pensamento do brasileiro. “[...] ele, o conhecimento, se faz demiúrgico, porquanto assenta em objetos existencialmente subordinados a mim, levando-me a afirmar que crio e recebo a minha criação. Em minha vigília, a prática do conhecer só atende a devoluções de tudo quanto criei através dela” (COUTINHO, 1980, p. XII). Com efeito, a sinonímia que converte visão em conhecimento é a mesma que converte visão em criação, conhecimento em existenciamento, que é o mesmo que criação. Um jogo simples esse de ver e criar, que se inicia com o movimento das pálpebras e conduz à alegoria do universo²⁷. Dada essa importância, ele afirma que a sua obra pode ser entendida como uma apologia da ótica.

Sabe-se que o olhar humano atua, frequentemente, como se fora a objetiva, residindo nele, por conseguinte, o exemplo do que seria a câmera do cinema. Sem dar-se conta do evento, há um cineasta implícito no portador da visão. Tanto no presente livro [*A Imagem Autônoma*] como nos acima citados [*A Visão Existenciadora*, *O Convívio Alegórico*, *Ser e Estar em Nós*, *A Subordinação ao Nosso Existir* e *A Testemunha Participante*], paira, sem dúvida, a apologia da ótica, quer na passividade do vir ao conhecimento, quer na formação e constatação de alegorias e símbolos (COUTINHO, 1996, p. XI, grifos nosso).

Isso porque a visão é realmente a porta de entrada para o seu solipsismo. Ver é criar fisionomicamente, disso se segue a comparação com a lente cinematográfica. O Cinema é a arte do fantástico e da magia. A lente a converter atores em heróis e vilões, luzes em raios, a vida em arte. Tudo em obediência ao enquadramento, à intuição do cineasta que ilumina o cenário. Semelhantemente, o olhar humano converte a realidade inteira em obra de arte. A magia, nesse caso, reside no tratamento dado ao mundo em sua acidentalidade. Ora passivamente recebendo os dados, ora atribuindo sentido à aparente desordem mundana.

²⁷ Nesses casos, a configuração cenográfica se esculpe sem os seus componentes sentirem que passam, na presença de meus olhos, a corresponder ao sentido de existencialidade em que os absorvo: uma existencialidade única e adstrita a mim; [...] vale dizer, ela atesta uma diafaneidade sortílega, que é a luz emanada de mim e que vem a criar os objetos à medida que os ilumina. Alegorizo o universo que se me dá com o espontâneo dessa alegorização, sendo ele um existenciamento facultado por minha vigília, a vigília de meus olhos. Sou o criador único, o detentor exclusivo da claridade que é, assim, absoluta e intransferível a outrem (COUTINHO, 1987, p. X).

Essa atribuição de sentido acontece por meio da intuição. O sentimento de mundo que o portador da visão possui define o ordenamento do caos inicial. Sendo essa intuição de natureza filosófica, deve ter validade para toda a realidade uma vez que a matéria exclusiva da Filosofia é o Ser. Acerca disso, acompanhemos uma discussão que Coutinho fez com Henri Bergson sobre o conceito de intuição.

Ele intitula de *Intuição filosófica e intuição artística* o capítulo de *O Espaço da Arquitetura* dedicado à apreciação de uma conferência de título mais curto, *A intuição filosófica*, proferida pelo filósofo francês em 1911, em Bolonha. Os títulos, nesse caso, são herdeiros da concepção que cada um deles possui desse conceito caro ao pensamento de ambos. Então, vejamos:

As considerações desenvolvidas ao longo da conferência, visando à comunicabilidade da intuição, se restringe à produtividade do filósofo, como se este detivesse, sozinho, tão elevado predicamento; quando, em verdade o poeta, o escultor, o pintor, o arquiteto se definem pela qualidade de também serem detentores de intuição, embora a veiculem em grau de maior acidentalidade (COUTINHO, 1977, p. 95).

Discordando de Bergson, Coutinho coloca os filósofos ao lado dos demais artistas. Estes e aqueles comungam do mesmo preceito sentimental, ambos são intuitores. Entretanto, ainda assim, é possível distinguir a intuição filosófica da artística. O que caracteriza um e outro tipo de intuição é o grau de acidentalidade. O sistema filosófico se apresenta substancialmente²⁸, ou seja, tem uma margem pequena para o acaso e o fortuito. Diferentemente, as esculturas, pinturas etc. apresentam-se de modo acidental.

Essa diferença é indicada pela matéria exclusiva que cada gênero autônomo possui²⁹. Casos como a Pintura, a Escultura, o Cinema etc. trabalham com a representação de uma porção da realidade, em atendimento à respectiva matéria. Com efeito, é a fronteira estética o critério incontornável na classificação das artes entre artes de realidade e artes de representação³⁰. O apreciador, diante de uma obra desse tipo, consegue facilmente distinguir a factura artística do seu contexto. Isso porque, claramente, por mais que tentemos, não é possível sentir o cheiro dos girassóis de Van Gogh e nem dos jardins de Monet. A fronteira estética se impõe e separa o representacional do real.

²⁸ “Esta [a intuição filosófica] se institui de maneira substancial e não acidental, residindo nesse ponto o cerne da convencional divergência entre o sistema filosófico e a obra de arte...” (COUTINHO, 1977, p. 96, grifo nosso).

²⁹ “A diferença entre a intuição filosófica e a intuição do artista se prende à forma de expansão, à permissibilidade oferecida pela matéria, a qual se versatiliza diversamente segundo se trata de matéria real ou de matéria representativa” (Ibidem, p. 96).

³⁰ “[...] os meios de que desfruta o elaborador de arte são valores de representação, parcelas estanques, ocasionais, não podendo concorrer, embora ele produza em todos os dias, em longa existência, com a abundância da realidade” (Ibidem, p. 96).

De maneira diversa, a Filosofia trabalha com a universalidade, isto é, toda a realidade está a dispor da criatividade filosófica³¹. Assim, juntamente com a Arquitetura, a Filosofia é classificada como arte de realidade. Nesse caso, inexistente a fronteira estética. É a própria realidade que é objeto de elaboração. Contudo, há uma diferença entre o fazer arquitetônico e o filosófico.

O desafio colocado para o arquiteto surge em razão da utilidade do espaço interno. Como transpor para essa matéria uma intuição e, simultaneamente, atender as demandas de usabilidade do vão? Com esse dilema, vive o criador de espaços. As necessidades de ordem prática se configuram como uma barreira adicional à externalização daquela intuição. Além disso, ainda que saltem aos olhos o tamanho descomunal das obras arquitetônicas, elas são uma porção da própria realidade.

Notemos que, desse modo, a Arquitetura opera com um *quantum* da realidade mesma, em contraposição àquelas artes que representam uma porção do real. Ao adentrarmos o vão do edifício, nos tornamos seres arquiteturais. Ou seja, passamos a integrar aquela obra temporariamente. Ao sairmos, recolhemos o nosso ruído e cheiro, ambos valores pertencentes a essa arte, devolvendo o distinto abrigo ao seu estado de véspera, anterior a nossa chegada. Isso mostra, efetivamente, a passividade característica do reduto que, sendo casa, palácio, igreja, ou qualquer nomenclatura que lhe seja atribuída, a todos acolhe livremente e sem empecilho.

O ingresso dos indivíduos no espaço arquitetônico se afigura mais que uma negação da fronteira estética: é uma inerência à realidade, à realidade disponível por definição. Contrariamente às artes representativas que se defendem, no tocante ao espectador, com a intransponível fronteira que impede, por exemplo, que ele se banhe nas águas da marinha, que se misture aos pastores também cromatizados em tela. O vão da arquitetura se dá óbvio e abertamente a pessoas e coisas, com a exigência única de que se acomodem no lugar prescrito para elas mesmas, vindo todas a participar desse invólucro, já com o título de valores do próprio vão (Ibidem, p. 167).

Para o filósofo, como vimos, é a realidade inteira que o convida a espargir a sua intuição criadora. Não importando a qualidade do terreno, as dores e beleza, a insalubridade e umidade, qualquer campo percorrido ou pensado está adstrito ao sentimento no qual foi concebido. Assim, o leitor, ao virar as páginas do ensaio filosófico, sentir-se-á contido na realidade que decifra a cada parágrafo. O sentimento que motivou a respectiva obra a persuadi-lo de que não se trata de outra realidade, que efetivamente é a sua realidade, de leitor, que ora é analisada e descrita em formato de sistema.

Enquanto o filósofo inclui no seio dos intérpretes de sua intuição as pessoas que leem o seu trabalho, porquanto é impossível que alguém se demova de sua participação no

³¹ “[...] os meios de que desfruta o filósofo são a realidade inteira, temporal e intemporal, que, não podendo esgotar-se analiticamente, deixa subentendida a parte que não figura escrita no sistema...” (Ibidem, p. 96).

motivo que envolve a realidade inteira, inexistindo, nesse aspecto, fronteira a separar o leitor e o conteúdo da escrita, enquanto no filósofo há uma realidade una, que a si avoca predicados de representação, no artista há duas entidades, uma exterior à obra e a outra que é a própria obra, existindo em ambas um marco delimitador que, sob pena de danos irreparáveis à última, proíbe, no plano estético, mútuas ingerências (Ibidem, p. 98).

Todas essas diferenças e distinções conceituais expressam a riqueza inerente aos próprios conceitos de Filosofia e Arte. A intuição, seguindo a linha de Coutinho, é um conceito basilar que transita livremente nesse universo filosófico-artístico. Esse sentimento, que eleva o humano à condição de criador, é externalizado ora substancialmente, ora acidentalmente, em sintonia com as características da matéria escolhida para a confecção da obra.

Por isso, a crítica do brasileiro à concepção de Bergson, que restringia ao filósofo a capacidade de intuir, confere ao horizonte do artista uma importância eminentemente filosófica. “Os comentários que acerca da intuição filosófica escreveu Henri Bergson, se aplicam também às obras de arte, conquanto possuidoras de intuição...” (Ibidem, p. 100). Com efeito, a crítica feita por Coutinho repousa tão somente na extensão do uso daquele conceito. O resultado que ele alcança é assegurar aos artistas o lugar de intuidores, antes ocupado apenas pelos filósofos.

A rigor, não se trata de uma discordância de conteúdo. Portanto, ele concordaria com os dizeres do francês que, após fazer de sua atividade professoral objeto de reflexão, de percorrer o caminho labiríntico da interpretação cuja finalidade seria a apreensão do cerne de um pensamento filosófico, escreve:

Neste ponto está algo de simples, de infinitamente simples, de tão extraordinariamente simples que o filósofo não conseguiu jamais exprimi-lo. Esta é a razão por que falou durante toda a sua vida. Não podia formular o que levava no espírito sem se sentir obrigado a corrigir sua fórmula, depois a corrigir sua correção: assim, de teoria em teoria, retificando-se quando acreditava completar-se, ele só fez, através de uma complicação que atraía a complicação e desenvolvimentos justapostos a desenvolvimentos, fornecer, com aproximação crescente a simplicidade de sua intuição original. Toda a complexidade de sua doutrina, que se estenderia ao infinito, é apenas a incomensurabilidade entre sua intuição simples e os meios de que dispunha para exprimi-la (BERGSON, 1974, p. 62).

Dessa maneira, a intuição é entendida como o cerne do pensamento filosófico. Trata-se do que há de mais elementar, daquilo que provoca o pensador ao próprio filosofar. Em suma, é o que o filósofo possui para expressar, algo simples, extremamente simples. A esta altura, seguindo a expansão proposta por Coutinho no uso desse conceito, podemos dizer que é o cerne também de toda obra de arte, desde que impregnada com aquele distinto sentimento de seu criador.

Existe ainda a dificuldade de exprimir esse sentimento. Os meios, ainda que vastos e diversos, sempre deixam algo escapar. Então o filósofo e o artista, tão logo notem o déficit, corrigem, fazem e refazem o texto, o fundo do quadro, o ângulo da câmera ou qualquer que seja a matéria de sua predileção. É realmente a incompletude ou a incomensurabilidade entre a

simplicidade da intuição por um lado e os meios disponíveis por outro. Mas qual é a origem da intuição?

A matéria e a vida que abundam no mundo estão também em nós; as forças que trabalham em todas as coisas, sentimo-las em nós; seja qual for a essência íntima do que é e do que se faz, nós nela estamos. Desçamos então ao interior de nós mesmos: quanto mais profundo for o ponto que tocarmos, mais forte será o impulso que nos reenviará à superfície. A intuição filosófica é este contato, a filosofia é este elã (Ibidem, p. 71).

Bergson sugere um caminho que desemboca num abrigo, abrigo que ora é mais um reduto que um lar, ora é mais um lar que um reduto, o nosso íntimo. Isso porque, seja lá qual for a natureza do que há lá fora, é verdade também que esse ser exterior, com sua força e vitalidade, encontra acesso e compõe o nosso interior. É mesmo uma relação de pertencimento dessa interioridade para com aquela exterioridade. Sendo assim, onde poderíamos nos aprofundar na busca por algo tão simples, tão extremamente simples como uma intuição?

Em nossa própria intimidade. Eis a resposta simples e imediata. E tanto mais certos estaremos da origem da intuição quanto mais fundo descermos na nossa busca interior. E qual solo nos aguarda ao fim desse trabalho? Certamente, nenhum que se possa datar com carbono 14 ou com as modernas técnicas de datação das ciências da terra. Isso porque tal solo pertence à ordem do sentir. Sendo assim, a intuição filosófica é mesmo o contato entre o eu e a sua interioridade. É um sentimento pessoal com tons de originalidade e ares de universalidade. E, se é verdade que aqueles dizeres valem também para a intuição artística, eis que encontramos o terreno onde germinam as sementes da filosofia e onde prosperam as flores das artes.

Esse caminho, todavia, não é feito somente de descidas. A energia que impele o criador a desbravar seu interior, impulsiona-o para a superfície quando aquele contato é alcançado. É preciso ainda criar. E que trabalhador ao encontrar terreno fértil, após uma longa procura, não se animaria? Há uma frase curta entoada pelas famílias do semiárido brasileiro, especialmente no período chuvoso, que de tão repetida pode ser considerada um provérbio: “quem planta, colhe”.

Dita nesse cenário, pela boca dos pequenos produtores de alimentos, essa frase serve de alerta. Significa que é o momento certo de plantar. A agitação causada pela chegada da temporada de chuvas reanima aqueles espíritos. Não importa o tamanho do roçado, a qualidade das ferramentas ou a quantidade de mãos disponíveis para o trabalho, a animação é geral e impele a todos que, com os meios de que dispõem, cedo vão à lavoura. Sobretudo se se sabe da fertilidade do terreno e da certeza da recíproca que diz: “quem não planta, não colhe”.

Assim como a chuva anima o espírito do lavrador e ajuda-o a compreender a máxima de sua matéria, “plantar é preciso”, a intuição anima o espírito do filósofo e do artista. Para

estes, uma voz incerta afirma que “criar é preciso”. Os gregos antigos falavam de *musas* e de *daemones*, como seres que os inspiravam em seu fazer. Com efeito, seguindo a trilha sugerida por Bergson, é mesmo o ser que encontramos em nosso interior que nos lança novamente à superfície com energia suficiente para criar.

Mas criar o quê? Uma obra que permita a externalização daquele sentimento tão simples. Voltemos ao caso particular de Coutinho, qual seria a sua intuição? Sabemos, de saída, que se trata de uma concepção solipsista confeccionada em matéria filosófica. Mas que tipo de solipsismo é esse? E o que está se entendendo aqui por Filosofia? Já no prefácio de *A Visão Existenciadora*, encontramos algumas considerações fundamentais.

Considero o conhecimento como sinônimo de criação; portanto, descobrir o objeto é o mesmo que lhe dar existência. *A Ordem Fisionômica*, ao positivar a subjacência de meu testemunho, sem nenhum acidente do universo lhe escapar, firma, conseqüentemente, um solipsismo de inclusão. Nada se dispensa, em mim, da subordinação ao meu existir (COUTINHO, 1978, p. XI).

A relação primeira que temos se dá entre conhecer e criar. É realmente uma tomada de positivação de Coutinho que, ao invés de se alinhar com a teoria tradicional que define conhecimento como crença verdadeira justificada, se inclina a um modo de pensar que tem o fazer artístico como referência. Em verdade, a própria Filosofia é considerada um gênero artístico autônomo. A sua matéria específica é o Ser³², ou seja, toda a existência em índice de realidade e de possibilidade.

Vejamos como essa ideia aparece em *O Espaço da Arquitetura* para compreendermos o que Coutinho está propondo aqui. “É na obra de arte que a intuição se efetiva, que o sentimento das coisas se mostra em busca de adesões, entendendo-se nesse explícito mister as artes propriamente ditas e mais os sistemas filosóficos, que também são obras de arte, do mesmo modo que estas são também filosofias” (COUTINHO, 1977, p. 70). Com efeito, está implícito naquele prefácio a tese de que a Filosofia é um tipo de Arte. Portanto, o resultado que o filósofo pode alcançar em seu trabalho é a feitura de um sistema filosófico-artístico ou, se quisermos, de uma obra de arte.

Notemos o movimento que Coutinho está propondo. Além de garantir o uso da intuição para os artistas, como vimos anteriormente, a defesa agora é que as obras de arte guardam também uma filosofia. Assim, é possível afirmar que cineastas, pintores e artistas em geral podem ser possuidores de um pensamento filosófico. Isso levou Coutinho a afirmar, por exemplo, que se deve distinguir entre o pintor com sentimento cosmológico, daquele

³² Vide nota 31, p. 33 desta dissertação.

meramente habilidoso, o que ele chama de *pseudo-artista*³³. Por outro lado, essa defesa eleva os sistemas filosóficos ao nível genial, antes concedido apenas às facturas dos artistas.

São sabidas as dificuldades que existem ao se lançar numa empresa desse tipo. Os problemas que surgem para Coutinho nascem da relação entre Filosofia e Arte de modo ampliado, e entre Estética e Ontologia de maneira estrita. Os territórios contíguos e os acessos similares, obrigam os exploradores a andarem às vezes por veredas incertas, às vezes pelas mesmas fileiras, ao modo dos indianos. Seja como for, o brasileiro guarda a crença de que a intuição que brilha em seu céu lhe serve de guia, ajudando-o contra os perigos da desorientação.

Voltemos, pois, à análise da questão que anteriormente nos colocamos e que nos auxiliará na compreensão da intuição que fundamenta tal empresa: o que Evaldo Coutinho entende por Filosofia? Eis o que temos até aqui, em resposta a esse questionamento. Se trata de um gênero artístico autônomo, isto é, com matéria exclusiva definida, o Ser. É uma arte de realidade, que não possui fronteira estética a separar o apreciador da obra e que se apresenta substancialmente, em contraposição às artes de representação que têm como características a accidentalidade e a fronteira estética bem demarcada. Para fechar nosso quadro, analisaremos agora uma última distinção importante que põe o ser filosófico entre as artes de idealidade, distinguindo-o das artes empíricas.

Duas naturezas artísticas disputam o privilégio da existencialidade: a ideal e a empírica, a da imaginária interna e a da imaginária externa, sucedendo que a primeira absorve a segunda e, ainda, se reserva o condão de se constituir literariamente; isto é, de se tornar reclusa na minha cerebração, com a particularidade de se predispor, em mais próxima vizinhança, ao perecimento comigo (COUTINHO, 1987, p. 2).

Há dois tipos de imaginária ou de iconografia, a interna e a externa³⁴. Esta última é o conjunto de coisas exteriores à mente do criador. É o que se vê pela janela do carro, do sobrado na favela, da sacada ou da varanda do edifício. É também estes mesmos lugares onde a pupila humana pode dilatar-se pela beleza ou pelo horror presenciados, ou seja, é o mundo físico. Enquanto a imaginária interna é o conjunto de dados externos que encontram acesso na mente do criador. Essa imaginária avança e absorve tudo aquilo que compunha a imaginária externa. É um movimento natural dessas duas naturezas artísticas.

³³ “[...] em verdade, não se atenta sobre o absurdo de nivelarem-se, no seio do mesmo nome, um pintor de motivação cosmológica e um pintor meramente integrado em modismos, com a exclusiva intenção de ser muito de seu tempo, enfim, um pintor de estéril accidentalidade. A intuição, com efeito, nunca se encontra nos casos em que o artista, ou melhor, o pseudo-artista, comumente detentor de habilidades, as emprega sem aquele alto sentimento...” (COUTINHO, 1977, p. 100-101).

³⁴ “A imaginária é externa enquanto o meu olhar a existencia, e se promove à imaginária interna à medida que se desfaz a presença criadora, à medida que me recolho à reflexão de quanto vi, com o nome ausência a prevalecer ante a absorção de meus olhos” (COUTINHO, 1987, p. 2).

As artes que emergem da imaginária externa, a exemplo da Pintura, da Escultura etc. são classificadas como artes empíricas³⁵. Enquanto as que nascem da imaginária interna são classificadas como artes ideais³⁶, é o caso da Música, da Literatura e da Filosofia. Assim, temos que as situações perceptíveis são objetos de atenção do grupo da empiria, enquanto as questões e histórias do mundo interior da reflexão e do pensamento são pertencentes ao grupo das ideias. “Devo afirmar que os pensamentos e as situações perceptíveis – as matérias da arte ideal e da arte empírica, respectivamente – entidades estas que se aglutinam de igual maneira à existencialidade que lhes concedo, me preenchem o repositório...” (Ibidem, p. 3).

Recai sobre as artes empíricas o parcelamento do Ser, motivo que causa um grau maior de acidentalidade na obra. Diversamente, as artes ideais lidam com o vasto acervo do pensamento humano, isso lhes assegura uma condição de operar com a totalidade do Ser. “Observa-se nas artes empíricas – a pintura, a escultura, parte da arquitetura – a frequência maior da acidentalidade, que é um fenômeno típico do parcelamento do Ser, em lugar da totalização que a arte ideal pode discernir” (Ibidem, p. 4).

Coutinho apresenta a Música, a Literatura e a Filosofia como as três artes ideais. Acerca da primeira, não podemos deixar de registrar a carência de passagens que abordam a idealidade do ser musical. Enquanto para as duas outras artes há, pelo menos, um capítulo inteiro dedicado ao tema³⁷, para a Música encontra-se apenas uma passagem em *O Lugar de Todos os Lugares* onde aparece a caracterização da música como arte ideal: “Dos gêneros artísticos, a literatura, ao lado da música, não se materializa por meio da imaginaria externa, particularizando-se por subsistir da mentalização do autor à mentalização de cada leitor individual, vindo a consubstanciar-se na imaginária interna...” (COUTINHO, 1976, p. 135).

Talvez, devamos colocar essa falta de atenção meticulosa com a Música também na conta das pretensões de Coutinho que, como já vimos anteriormente, apresenta apenas uma estrutura para pensarmos a Arte e não um manual acabado. Isso não nos impede, por óbvio, de pensar o ser da Música, pois é exatamente o que estamos a fazer com um de seus irmãos, o Teatro. Mas constituindo-se em um desafio que mereceria tanta força quanto a que estamos

³⁵ “A arte empírica – a alcançada por meio da iconografia externa – não me ofereceria facilidades para a amostra de minha ideação, se bem que, em algumas oportunidades eu tenha acrescido, na prática dos existenciamentos, o de tentar, em escrituração específica e técnica – os chamados roteiros ou cenários – a cinematografia silenciosa; no entanto, à medida que eu punha no papel o transcorrer dos retábulos, das situações previsíveis para os olhos do espectador, me convencia de que a tarefa em andamento se enquadrava no terreno da arte ideal e não no da arte empírica” (Ibidem, p. 7).

³⁶ “A imaginária interna, proporcionadora da arte ideal, fertiliza em mim a ideação de eu ser, em instância última, o absoluto existenciador de quanto existe, a literatura, vindo a facilitar-me a tarefa de recobrir os vultos e retábulos do acontecer com a tarja de minha pessoa, com a etiqueta de minha demiúrgica presença” (Ibidem, p. 11).

³⁷ Vide capítulo intitulado de *Arte Ideal e Arte Empírica in: COUTINHO, Evaldo. A Artisticidade do Ser. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 1-14.*

empenhando em nossa empresa, nos reservaremos o direito de apenas tangenciar a arte do som no que toca à idealidade.

Onde está a obra de arte musical? Isto é, as histórias cancionadas de Luiz Gonzaga ou aquelas letras divinamente sopradas por Maria Callas, onde estão? Não estão nos palcos dos festivais e concertos, não estão nos discos e nem nas plataformas de *streaming*. Palcos, discos e plataformas são todos componentes da imaginária externa. Eles são, em última análise, veículos para essas obras de arte. Sendo a Música uma arte de idealidade, todas as obras pertencentes a este gênero só podem estar na imaginária interna. Ou seja, na mente do artista e do ouvinte.

Esse fenômeno, notemos, se replica também na Literatura e na Filosofia. Os romances e sistemas não estão catalogados nas bibliotecas e também não são encontrados no grande volume de dados das “nuvens”. Se é verdade que essas obras ocupam um lugar compartilhável com ideias e memórias, é razoável que deixemos de procurá-las com ferramentas de geolocalização e algoritmos bem treinados. É então por meio do espírito que devemos acessá-las.

A Literatura tem o pensamento como a sua matéria exclusiva. Desse modo, por meio do ser literário, é possível galvanizar, ou seja, recobrir de significado coisas fictícias ou da realidade e dar-lhes um novo sentido. Inclusive, quando essas coisas forem outras obras de arte, de mesmo gênero artístico ou não, o resultado que o dramaturgo alcança é a feitoria de uma nova obra, independente e possuidora de uma lógica interna própria, que tem nas palavras a sua forma de apresentação. Essa característica singular da arte dos escritores se assemelha ao modo de criação empregado pelo próprio Coutinho em sua obra. Os livros que compõem *A Ordem Fisionômica* narram não apenas os acontecimentos catalogados por seu criador, mas descrevem a própria natureza de seu fazer³⁸. É por essa razão que tal comparação pode ser feita.

A literatura se define como arte ideal porque a sua matéria é a do estrito pensamento, e é o modo do universo transladar-se para a minha ideação, para o meu cérebro que se perfaz em continente de todos os continentes, conforme a passividade do Ser em ditar à sua existência o prazo de minha vida, solidarizando-se congenitamente à temporalidade de minha pessoa (Ibidem, p. 2).

Por sua vez, a Filosofia tem como matéria específica o Ser, toda a realidade, inclusive os escritores com as suas respectivas obras. Adicione-se aqui o modo cânone de apresentação do ser filosófico, a linguagem escrita. Quer em formato de prosa ou de poesia, a palavra sempre

³⁸ “Segundo o próprio título norteia, *A Visão Existenciadora* compreende contactos e relações entre as coisas de meu testemunho e, inclusive, a natureza desse testemunho. [...] Significo o estojo a que se acomodam os sucessos ocorrentes e ocorridos, em índice de realidade e em índice de possibilidade. *A Visão Existenciadora* esclarece, com descritivos cênicos, a receptividade desse estojo. Os entes e os fatos que nele se contêm, assumem a participação em o nós, tratamento que alia, a mim, em íntimo amplexo, os componentes de meu repertório que, em derradeira instância, é o único a existir” (COUTINHO, 1978, p. XI e XII, grifos do autor).

a oferecer-se em disponibilidade. O filósofo, portanto, faz-se escritor para comunicar o seu sentimento de mundo.

Pertencem ao setor da arte ideal, no mesmo nível do romance, da ficção sob qualquer aspecto, as filosofias apresentadas até então, repetindo-se, portanto, um antiquíssimo procedimento, o de pré-socráticos a incluírem em poema a sua ideação ontológica, assim antecipando-se de muito à ideia de se unirem no plano da arte a intuição do artista e a intuição do filósofo. Competindo à imaginária interna, às visões do pensamento, o mister de fornecer os dados para a revelação do entendimento do mundo... (Ibidem, p. 9).

Lembremo-nos novamente das dificuldades que Coutinho decide enfrentar em sua empreitada. De algum modo, elas respingam, por decorrência natural, em nossa investigação. Pode-se questionar neste ponto, por exemplo: é a Filosofia que está definindo o ser literário ou é a Literatura que está definindo o ser filosófico? ou ainda, se quisermos uma versão ampliada, é a Filosofia que define a Arte ou é esta que define a Filosofia? Sabemos, de início, que essas duas artes são ideais, portanto, operam com a imaginária interna.

Essa aproximação, entretanto, parece-nos permitir algumas diferenciações. O poeta, o dramaturgo etc. operam com o Ser no nível representacional, uma vez que a Literatura é classificada como arte de representação³⁹. Com efeito, a Filosofia lida com o Ser em índice de realidade, visto que ela é uma das artes de realidade, como vimos anteriormente⁴⁰. Portanto, são modos diferenciáveis de tratar o mesmo conteúdo.

Fechando nosso quadro, temos a Filosofia como arte da idealidade, contrapondo-se às artes empíricas que se abastecem na imaginária externa e, por isso mesmo, não alcançam a totalidade do Ser. Sabemos das nuances e das veredas conceituais que tendem, aqui, à tenuidade. Esperamos, todavia, estarmos sendo alcançados, ainda, pelo brilho daquela intuição que orienta os exploradores nos caminhos difíceis.

Assim, ao concentrarmos nossa atenção nesse sentimento simples e orientador, passamos a ver, nas veredas abertas por aqueles interessados no ser filosófico e no ser literário, as marcas e os vestígios daquilo que dera causa aos deslocamentos, que, simultaneamente, estava nos olhos do espectador que via a passagem dos comboios e na mente dos exploradores, o Ser. Dessa maneira, torna-se possível responder àquelas questões acerca da ordem das definições. Não é a Literatura ou a Arte que define a Filosofia, tampouco é esta que define a

³⁹ “Se na arte da cor e na do volume o rompimento do marco divisório [*da fronteira estética*] é de todo impossível, em certas manifestações estéticas a exemplo do teatro, do romance, do conto, a vulneração da linha separadora [*daquela fronteira*] se dá por iniciativa da própria obra e não do espectador ou do leitor...” (COUTINHO, 1977, p. 42, grifos nossos).

⁴⁰ Vide p. 33 desta dissertação.

Arte e o ser literário. É realmente o Ser que ora se mostra em representação, ora mostra-se em realidade, e ora, uma vez mais, se entremostra nas artes empíricas⁴¹.

Coutinho, talvez por contar com um céu mais generoso ou por estar com os sentidos mais acurados para tal fenômeno, afirma no prefácio de *A Visão Existenciadora* a sua posição nessa temática. “Localizo-me entre pré-socráticos, em virtude da generalidade do pensamento e da despreocupação em separar o literário do filosófico...” (COUTINHO, 1978, p. XII). Dito nesses termos e nas primeiras páginas de sua grande obra, o brasileiro anuncia para os seus leitores a simultaneidade entre Arte, Filosofia e Literatura existente em sua confecção. Corroborando uma vez mais, portanto, o plano de fundo de mostraçãõ do Ser.

Levaremos conosco, como resultado das análises realizadas nesta seção, o entendimento da visão enquanto criação. Isto é, como o principal acesso ao mundo fisionômico. Por vezes, passivamente, recebendo os dados do palco do mundo, tal como o vão arquitetônico acolhe a todos que se endereçam ao seu interior. Por outras vezes, com tons de atividade, atribuindo significado a tudo que a luz lhe traz. Importante também, se fez a compreensão da intuição, que se relaciona com a atividade da visão, como um sentimento simples que é comunicado substancialmente pelo filósofo ou acidentalmente pelo artista. Quer no primeiro caso, quer no outro, é o Ser que se deixa representar ou se deixa tratar em índice de realidade, a depender do gênero artístico.

Na próxima seção, direcionaremos nossa investigação com o propósito de encontrar a resposta prometida anteriormente, acerca do questionamento sobre a natureza do solipsismo de Coutinho. Ainda mais, desdobrando essa questão, examinaremos a tese da teatralidade do mundo contida na doutrina ontológica do filósofo brasileiro. O que é esse Teatro? Como ele funciona? Efetivamente, iremos em direção ao que há de simples, de infinitamente simples, por trás desse pensamento filosófico, a intuição de seu criador.

3.2 Solipsismo inclusivo | O eu criador e diretor da peça universal

Solipsismo. Para tratar de um conceito ou doutrina cuja mera menção cause um efeito prévio que retire a possibilidade de uma avaliação séria e franca, é preciso de alguma preparação. Talvez um pouco de história nos seja útil aqui. Recomenda-se um traje confortável, pelo menos um casaco e algo com que se possa cobrir mãos e pescoço. Pode estar fazendo frio ao chegarmos e com um oceano de distância é natural que tenhamos preocupações assim.

⁴¹ “Na arte empírica, o Ser não se mostra, ele se entremostra, em matizes que às vezes dificilmente alcança o espectador, podendo, inclusive, a obra jamais transmitir a sua significação, restando somente assimilável pelo próprio autor” (COUTINHO, 1987, p. 5).

Recomenda-se também deixar, tanto quanto nos for possível, algumas certezas que possuímos sobre conceitos tais como mundo, realidade e conhecimento. Mas não se preocupe, tão logo retornemos, os encontraremos rapidamente. Entremos, pois, nesta cápsula.

A escolha por esta Europa do século XVII se deve por um fato importante. Coutinho, mesmo concluindo a confecção de sua obra em 1987, quando publicara seu último volume, *A Artisticidade do Ser*, trata de alguns temas tidos como eminentemente modernos. Dentre todos, destacaremos agora o solipsismo. Ampliemos um pouco mais nosso cenário com uma questão: o que tornou possível o surgimento desse conceito neste espaço e tempo? Não é o caso de fazermos um inventário extenso acerca da modernidade, o que constituiria uma tarefa instigante, sem dúvidas. Todavia, é curta a nossa estadia aqui.

Pensemos então numa versão compacta do que seria esse inventário. Mais precisamente, pensemos nos conceitos que não poderiam faltar em qualquer levantamento desse tipo. Certamente, preencherá algumas das células em branco da planilha os conceitos subjetividade e conhecimento. A importância deles não é apenas apresentada pelas incontáveis aparições na vasta produção literária moderna, mas efetivamente por se fazerem temas centrais de qualquer teoria filosófica nascida na época dos grandes navios negreiros.

Da subjetividade ou da criação do que chamar-se-á sujeito moderno propiciou-se a abertura para um modo de pensar que tinha o humano como objeto teórico de si mesmo. O que sou eu? Como obter conhecimento verdadeiro? Eis questões típicas que percorriam estas frias ruas europeias. Eis também uma maneira de evidenciar como subjetividade e conhecimento se relacionam ou foram relacionados enfaticamente pelos modernos⁴². A maneira de formular seus questionamentos denunciavam já onde procurar as respostas, no próprio sujeito questionador. Dizendo de outro modo, as respostas deveriam estar no lugar onde as perguntas emergiram.

E, se já se tem as questões e se sabe onde procurar as respostas, o passo seguinte é a escolha ou confecção de um método. Como encontrar as respostas? Recai sobre nós, novamente, o dever de anunciar a necessidade de mais uma delimitação nesse ponto. Não iremos percorrer a fundo a diversidade dos métodos inventados por tanta gente de sotaques diferentes. Esperamos, com isso, não dar vez a possíveis frustrações a essa altura, mas toda expedição possui um roteiro planejado, não seria diferente com a nossa. Assim, nos

⁴² Paira aqui toda a dificuldade de delimitar onde começam e terminam os períodos históricos da Filosofia. Então, claro, o que queremos agora é caracterizar a maneira como nós, a tradição ocidental, convencionamos atribuir a formulação ou o predomínio de certas questões a certas épocas. Portanto, não há aqui uma defesa de que antes da modernidade não houve preocupação com esses temas, mas tão somente identificar o predomínio de conceitos caros a nossa empresa a esse período.

aproximemos agora do método cartesiano, um dos primeiros e, talvez, o mais famoso de todos os métodos.

Todos lembramos do grande esforço de Descartes para conseguir verdades claras e distintas. Sabemos igualmente do preço assumido pela radicalidade de sua dúvida. Isto é, na medida que as certezas eram suspendidas, aumentava-se o número de entes a serem recuperados. Mas como recuperar o mundo inteiro quando só se conseguiu provar a existência de uma única subjetividade, dele mesmo Descartes?

Deus, o segundo ente com existência assegurada nas *Meditações*⁴³, é também a garantia para que o mundo externo e todo o conjunto de entes corpóreos fossem recuperados. O fato de Descartes, o primeiro grande nome fincado na modernidade e responsável pelos mais fortes estímulos ao racionalismo, propor Deus como o elo por meio do qual o sujeito questionador saia da própria clausura metodológica, abriu espaço para uma questão adicional: o que acontece com o método cartesiano sem a presença divina? Como provar a existência do mundo externo desprovido de tal recurso?

Não prova, fica-se enclausurado e sozinho. “Descartes cai em solipsismo”, - denunciam já algumas almas contemporâneas dele e nossas também, nesta curta expedição. Dessa denúncia é possível extrair uma característica que passará a ser dominante na história desse conceito. O solipsismo é algo a ser superado. O que está contido nessa ideia de superação é que uma tese assim constituída é frágil, logo, o solipsismo deve ser evitado e quanto maior for a distância dele em relação ao sistema analisado, melhor tenderá esse a um bom resultado.

Isso porque, se não se consegue provar a existência da flor, do pássaro a beijá-la e dos olhos observadores daquele que a tudo e todos alcança com sua dúvida hiperbólica, e se a base fundamental do método prescreve que tudo que não seja conhecido clara e distintamente deve ser suspenso, significa, nesta versão cartesiana, que a subjetividade sozinha está e presa em si mesma. Em assim sendo, tudo o que se pode dizer que existe clara e distintamente é o próprio eu. Nem mundo, nem flores, nem olhos, só eu.

Assim, o conceito solipsismo surge como uma versão radicalizada da subjetividade. O sujeito, um ser sem corpo, sim, sem cabelos ou neurônios, e sua substância é o próprio pensar,

⁴³ “Portanto, resta tão-somente a ideia de Deus, na qual é preciso considerar se há algo que não possa ter provindo de mim mesmo? Pelo nome de Deus entendo uma substância infinita, eterna, imutável, independente, onipotente e pela qual eu próprio e todas as coisas que são (se é verdade que há coisas que existem) foram criadas e produzidas. Ora, essas vantagens são tão grandes e tão eminentes que, quanto mais atentamente as considero, menos me persuado de que essa ideia possa tirar sua origem de mim tão-somente. E, por conseguinte, é preciso necessariamente concluir, de tudo o que foi dito antes, que Deus existe; pois, ainda que a ideia da substância esteja em mim, pelo próprio fato de ser eu uma substância, eu não teria, todavia, a ideia de uma substância infinita, eu que sou um ser finito, se ela não tivesse sido colocada em mim por alguma substância que fosse verdadeiramente infinita” (DESCARTES, 1983, p. 107-108).

um solipsista, portanto. Eis o resumo para um roteiro alternativo das *Meditações* onde não conste menção ao ator principal da meditação terceira, Deus. Talvez agora, após imaginarmos um tal cenário baseado nesse roteiro, possamos compreender um pouco mais as razões que levaram Descartes a incluir a participação divina em seu texto. Significaria para ele admitir-se solipsista ou encontrar uma outra forma de provar a existência do mundo externo, ainda que isso não lhe parecesse algo simples⁴⁴.

Esse conceito, falado inicialmente em latim e carregado sobre o papel da recém-criada imprensa, não demoraria a chegar a outras partes deste velho mundo. Por terra ou por mar, os escritos iam sendo disseminados pelas províncias, especialmente nas universidades existentes, nos mosteiros e conventos e, em volume menor, nos acervos das famílias abastadas ou nobres.

Mais adiante sobre o tempo de Descartes, doutrinas como o imaterialismo de Berkeley e o idealismo de Fichte também foram acusadas de caírem em solipsismo. Mesmo sendo falado agora em inglês e alemão, solipsista não era um adjetivo desejado por quem quisesse fazer uma teoria séria. Dessa maneira, todos trataram de resguardar suas preocupações teóricas e reputacionais, afastando energicamente, com as nuances de seu tempo, e com a participação divina, sempre que necessário, o conceito dito precário de solipsismo. Ainda que fosse possível fazer distinções no solipsismo atribuído aos diferentes nomes, a característica central se manteria inalterada, o que existe é tão somente uma única subjetividade.

Uma última checada nos pertences e pronto, voltemos agora ao nosso tempo contemporâneo. Fiquemos tranquilos, o retorno deve ser tão rápido quanto a vinda. Eis-nos aqui, todos acomodados no seu vão de predileção para leitura e estudos, com suas telas respectivas de brilho ajustável. Lá fora, uma onda de calor faz os corpos desidratarem mais que o habitual, as buzinas despertam alguém que perdeu o horário na frente da lojinha, espremido no que sobrava da calçada e cuja camisa, que já fizera as vezes de cobertor, lhe serviu ultimamente de travesseiro. A menina, há pouco, corria no sinal para apanhar a moeda lançada da segunda faixa local, era a mesma da semana passada, uma que está sempre acompanhada de

⁴⁴ “Esta mesma ideia [*de Deus*] é também mui clara e distinta porque tudo o que meu espírito concebe clara e distintamente de real e de verdadeiro, e que contém em si alguma perfeição, está contido e encerrado inteiramente nessa ideia. E isto não deixa de ser verdadeiro, ainda que eu não compreenda o infinito, ou mesmo que se encontre em Deus uma infinidade de coisas que eu não possa compreender, nem talvez também atingir de modo algum pelo pensamento: pois é da natureza do infinito que minha natureza, que é finita e limitada, não possa compreendê-lo; e basta que eu conceba bem isto, e que julgue que todas as coisas que concebo claramente, e nas quais sei que há alguma perfeição, e talvez também uma infinidade de outras que ignoro, estão em Deus formal ou eminentemente, para que a ideia que dele tenho seja a mais verdadeira, a mais clara e a mais distinta dentre todas as que se acham em meu espírito” (DESCARTES, 1983, p. 108, grifo nosso).

sua mãe que porta um cartaz pedindo de tudo e, ao fim, ajuda. Efetivamente, é o nosso tempo, está tudo como deixamos.

Não queremos que a indelicadeza tome forma, mas como supomos que não se leve muito tempo para desfazer a bagagem que atravessou o Atlântico, devemos retomar, prontamente, a nossa reflexão sobre o solipsismo do filósofo contemporâneo Evaldo Coutinho. Vimos, ao percorrermos aquelas ruas frias, que o solipsismo, por se constituir numa tese frágil, já desde o tempo cartesiano não era bem-visto. Que, inclusive, a distância desse conceito era uma virtude desejável. Mas então por que Coutinho se serve dessa tese para fundar o seu sistema? E uma vez mais, que tipo de solipsismo é esse? Em que ele se difere dos demais?

Há algumas passagens que podem nos ajudar a responder estas perguntas. A primeira delas é uma passagem curta, pensada numa fração de tempo que se conta aos segundos, onde Coutinho objetivou responder à quem lhe interpelara sobre a origem de *A Ordem Fisionômica*. Diz ele:

Em 1934, eu terminava o doutorado de Direito, e tive uma intuição da relação entre a minha presença, a minha pessoa, e o universo. Cheguei à conclusão de que havia uma dependência deste universo em relação a mim, partindo do princípio de que a morte, quando me levasse, levaria comigo o universo todo. Assim o eu passaria a ter um caráter de absoluto. O absoluto estaria no eu de cada um. Então eu cheguei a uma imagem que me agrada, eu confesso: a cintilação cósmica. O Ser, o universo, não é algo fixado, permanente, eterno; o Ser é qualquer coisa que ora nasce, ora morre. Cada pessoa que nasce, cada consciência humana que surge, o universo nasce também; cada pessoa que morre, o universo morre com ela. Assim se dá uma cintilação do Ser, que ora se acende, ora se apaga. Eu fiquei com essa intuição. Comecei a meditar, a tomar notas, sem sair da coerência (COUTINHO, 2001, p. 35).

Isso sugere-nos que o solipsismo de Coutinho nasce sem uma análise prévia da história desse conceito. Isto é, sem se obrigar a acompanhar metodologicamente os usos, as aparições. Tampouco, sem tomar para si o dever de dar explicações ou mostrar motivos que o tornariam plausível. Carente dessas preocupações tipicamente acadêmicas, a plausibilidade dessa tese, agora, reside, talvez, no fato de ser concebida como uma intuição. Algo simples, cuja natureza é da ordem do sentir e, aparentemente, sem causa identificável.

É verdade que o sistema de Coutinho se assenta sobre bases solipsistas, mas tão somente porque assim se deu. Um sentimento, algo de inexplicável ou de misterioso lhe afetou a alma numa manhã⁴⁵, ele, o filósofo, passou uma vida tentando dizê-lo. Teria sido diferente se a

⁴⁵ “Eu me lembro perfeitamente do local e do momento em que tive a intuição de que o universo morre na morte de cada pessoa e nasce no nascimento de cada pessoa. Uma casa que já foi demolida – olhe como a vida é simbólica – na rua Amaro Bezerra, 385. Hoje existe lá um edifício feio chamado Senhor de Engenho. É na Capunga, entre os Quatro Cantos e o Derby. Foi de manhã. A nossa casa tinha um sótão em toda a extensão, era praticamente um primeiro andar. E tinha duas janelas grandes e mais dois óculos. Um desses óculos ficava bem perto do meu quarto. Eu estava desperto, isso já devia ser umas oito horas da manhã, e olhando para fora, pelo óculo aberto, me veio, então, a intuição. Não vejo relação nenhuma entre a minha intuição e o fato do óculo da casa. Parece-me um fenômeno sem causa. Uma ideia que aparece na mente da gente. Na intuição que tive, senti grandeza. Por isso, gravei a circunstância ambiental” (COUTINHO, 2001, p. 37-38).

intuição daquela manhã lhe trouxesse outra “coisa”, provavelmente. Entretanto, ao afetá-lo daquele modo, o forçou a meditar, a buscar a causa da afecção, e eis que, de vereda em vereda, desceu até seus confins e lá encontrou o Ser. O Ser, sem lhe dirigir a palavra, mas paciente e sincero tanto quanto verdadeiro, lhe impulsionou novamente ao mundo. E então ele, o filósofo Coutinho, falou tudo que lá não escutara, mas que estava impresso em sua alma.

Em vez de uma literatura de documentação analítica, de uma literatura procuradamente acidental, propus-me ao desígnio de algo que, acredito, me excedeu as possibilidades de inteira realização: manter subentendida no curso de *A Ordem Fisionômica* a frase que eu ouvira na infância, qual fosse a de que o mundo se acaba para quem morre; tal foi a sedimentação que ela formou em meu espírito que não pude evitar as digressões, as especulações que partiam dela – a coisa simples – viga inicial de toda a minha obra. Sendo uma constante em meu devaneio, confesso que a frase me impeliu a parágrafos e mais parágrafos, enfim, ela me acionou a uma literatura a que chamei de conceptiva (COUTINHO, 1976, p. 12, grifo do autor).

Esta passagem acima e outras⁴⁶ dão conta da extensão e da força de uma intuição. Algo sem uma causa aparente, mas que, todavia, não está apartado do cotidiano. “O mundo se acaba para quem morre” ouvida e repetida por tanta gente, encontrou, no espírito de um menino frágil como toda criança, o lugar propício para florescer. Dita nem sempre com essas palavras, a ideia, ou mais precisamente, a intuição contida nessa frase poderia ser expressa agora em uma palavra só: solipsismo.

Retomemos, com efeito, um trecho já citado de um prefácio no qual se encontra a caracterização que supomos distinguir esse solipsismo de Coutinho de versões anteriores.

A Ordem Fisionômica, ao positivar a subjacência de meu testemunho, sem nenhum acidente do universo lhe escapar, firma, conseqüentemente, um solipsismo de inclusão. Nada se dispensa, em mim, da subordinação ao meu existir. Pretendo dizer que o universo é criação e composição de meu ser. Ele está em mim, e nada transpõe a fronteira de minha pessoa, cosmologicamente representada pela respectiva óptica (COUTINHO, 1978, p. XI, grifo do autor).

Mas o que significa nesse contexto o termo inclusão? Isto é, o que está sendo incluído? Paremos aqui, mas não muito, para meditarmos sobre um dos temas mais instigantes e desafiadores para um solipsista, o outro. Isso porque parece-nos que aquilo que está sendo incluído por Coutinho em seu universo fisionômico é precisamente o outro. O outro e toda a extensão de entes evocados pela expressão “o mundo externo”. Meditação sem resiliência não é preparação. Preparação, sabemos, é um caminho. Que sejamos, então, bons caminheiros.

⁴⁶ “Sou existenciador na medida em que o universo se afirma e se clareia em virtude de minha particular existência. Se qualquer outro indivíduo pode contar com idêntica prerrogativa, tem-se que a natureza é algo que, não se alterando por essa conjuntura, nasce a cada momento em que uma faculdade de conhecer se franqueia, e morre a cada instante em que alguém perece por sua vez” (COUTINHO, 1976, p. 17).

“Dessarte, diante do painel em que uma efígie ou o inteiro painel se extingue ao meu olhar, defronto-me com um símbolo da constância do Ser em perecimento, um símbolo daquela perspectiva mencionada no prefácio de *A Testemunha Participante*, na qual existe uma pulsação, uma cintilação cósmica reproduzida em minha imaginária interna, em face dos miradouros que, simultânea e sucessivamente, estão a nascer e a falecer” (COUTINHO, 1987, p. 258).

Vamos agora, com o mesmo espírito com que adentramos naquela cápsula temporal, nos aproximar um pouco mais da intuição de Coutinho. Com resiliência, mas com coragem e curiosidade. Talvez, essas virtudes nos tomem agora como tomam os apreciadores de frente para uma obra de arte. A Filosofia é, para esse brasileiro, um tipo de Arte, não esqueçamos. Demorem alguns instantes, o que será que ele quis dizer?

Apreciemos esse desafio. Será que o significado dessa doutrina é que a realidade que conhecemos, o pássaro sobre o fio de alta tensão, os meninos da pelada de domingo ou as ruínas de Machu Picchu foram tudo e todos criados pelo eu existenciador? Que essa realidade não existe em separado dessa subjetividade? Será que todos os entes devem seu ser ontológico a um único criador efêmero, que vai morrer e levar consigo a realidade inteira? Ou será que aquilo que se quis dizer é que essa intuição trata da realidade universal sem pretensões ontológicas? Isto é, que o universo de que fala Coutinho é um universo particular que habita em sua mente apenas e que por isso deveria morrer com ele? Que o mundo em si mesmo não é artístico, mas algo que permite, dentre tantas coisas, a existência da Filosofia e da Arte?

Eis realmente um grande desafio, mas continuemos com nossos pés firmes nesta terra. E vejamos isto, rastros de alguém que percorreu este trecho. Suas formas e impressões denotam ser de épocas diversas e de caminantes diferentes. As mais apagadas datam da década de 1980, nomes como Daniel Lima, Nelson Saldanha, Benedito Nunes, José Rafael de Menezes, Ângelo Monteiro, Leônidas Câmara e Adelson dos Santos são os responsáveis⁴⁷ por elas. Eles foram os primeiros a dedicarem alguma atenção à obra de Coutinho, por isso, chamemo-los de o primeiro movimento receptivo dessa obra.

De três décadas mais tarde, datam as pegadas mais frescas. Feitas por um pesquisador jovem, José Paulo Maldonado de Souza. De igual dedicação, mas com a vantagem de estar mais distanciado no tempo, esse pesquisador apreciou os dizeres do próprio filósofo e pôde acompanhar os resultados dessa primeira recepção. Ele inaugura, portanto, o segundo movimento receptivo.

Seguiremos por ordem de aparição. Aqueles nomes que compunham o primeiro movimento poderiam ter sido relacionados não só pela proximidade temporal, mas também pela maneira como compreenderam o solipsismo de Coutinho. Todos comungavam da mesma posição, o solipsismo de Coutinho não é ontológico. Tratava-se, para eles, de uma doutrina artística, estética ou mesmo literária. Algo que, apesar das dificuldades de catalogação, não

⁴⁷ Esses são alguns dos nomes mais lembrados e que, de algum modo, contribuíram para a recepção, ainda que incipiente, da obra de Coutinho na década de 1980. Todavia, não pretendemos que eles representem a totalidade das pessoas envolvidas nesse processo naquele tempo.

poderia ser, de nenhum modo, de natureza ontológica. Com efeito, uma interpretação que tendia a atenuar a estranheza e o impacto de quem tocasse aquela obra brasileira. Recortemos então algumas passagens de um texto de Lima, *O universo estético de Evaldo Coutinho*, que dão conta dessa posição dita acima:

É uma concepção estética, elaborada embora, em cada uma de suas etapas, por processos filosóficos. A filosofia embasa todo o trabalho, e sem ela não seria possível a tarefa de harmonizar, de penetrar (ou compenetrar) do sentido de unidade interior tantas e tão díspares e tão agoniadas e evanescentes meditações sobre a paixão da vida. Paixão (passio), padecimento, modo de receber, de suportar a vida (LIMA, 1983, paginação irregular).

Assim, vê-se a balança pender para a estética e em desfavor da ontologia. Vejamos um pouco mais: “[...] a ordem fisionômica é uma visão estética do universo, não uma interpretação filosófica de seus modos, e melhor se qualificaria como uma poética, do que como uma filosofia” (Ibidem, paginação irregular). Mas, apesar de considerar, explicitamente, uma predominância da estética e da literatura, Lima guarda, em algumas linhas finais de seu texto, uma certa margem por onde outras interpretações poderiam ser encaminhadas.

Porque, sem dúvida, se tomado como filosofia e, portanto, como uma reflexão radical sobre o ser da existência, o pensamento de E.C. se presta aos mais inquietantes questionamentos e teria de ser, todo ele, posto em questão a partir do posicionamento de seus princípios que constituem um solipsismo sem redenção. A solidariedade pretendida entre as pessoas humanas não passaria, em última análise, de uma impossível comunhão de mundos fechados, um arquipélago de solidões; condenado ao mesmo, o Tu, como realidade comunicante do outro, tornado impensável, por sua situação na área da Transcendência. E, no entanto, ao longo de suas belas meditações, esforça-se o admirável pensador por construir a comunidade de um nós, sem abandonar, no entanto, tal a coerência interna do artesanato de suas ideias, sem abandonar um só momento, as proposições solipsistas: ‘nunca poderei sair de mim mesmo’, esse refrão melancólico que chega até a página final de seu grande livro (Ibidem, paginação irregular).

Parece-nos não haver dúvidas acerca do posicionamento de Lima no tocante à temática do solipsismo. Isto é, ainda que lhe reserve alguma margem para outras vias interpretativas possíveis, ele mesmo, Lima, opta por dar voz a uma versão atenuada da doutrina. Assim também acontece com Nelson Saldanha ao tratar do tema em seu discurso na cerimônia da posse de Coutinho à Cadeira de Phaelante da Câmara, na Academia Pernambucana de Letras:

A insistência de Evaldo Coutinho sobre a precibilidade de um mundo que resulta da visão que o sujeito tem das coisas, e também sobre o poder, que tem essa visão, de criar a cada passo o mundo, desperta uma sensação quase desesperadora ante um cenário que é como uma incansável fênix, a morrer e a renascer interminavelmente. E produz de logo a impressão de um subjetivismo irreconstruível. Entretanto, esse subjetivismo se reduz ao mecanismo de desvelamento e de conhecimento: não se nega, em **A Ordem Fisionômica**, nem o ser como tal, nem a realidade objetiva, nem ainda o chamado ‘mundo exterior’. Apesar de a subjetividade, no caso, ser intransferivelmente a do autor, posta como suporte existencial de tudo, ela se estende e se relaciona com a subjetividade dos outros, sendo entendida então como um fator de ‘contemporaneidade’ (SALDANHA, 1988, p. 23, grifo do autor).

Novamente, temos uma versão atenuada aqui. Há, claro, algumas diferenças evidentes na conjuntura do quadro, principalmente no uso dos termos desvelamento e conhecimento.

Entretanto, a regra geral está perfeitamente alinhada, qual seja, a doutrina de Coutinho não se assenta sobre a ontologia. Lembremos, por fim, da confissão que Saldanha faz nesse mesmo texto, já citada anteriormente, mas que, talvez agora, ganhe significados adicionais.

Às vezes, entretanto, e que me seja perdoada esta dúvida, me ocorre em certos pontos uma pergunta sobre até que ponto o escritor, no caso, crê firmemente em tudo o que transmite ao leitor, e até que ponto “faz literatura”, comprazendo-se, não sem uma aponta de ironia, na elaboração de um desfile de sensações e figuras, e deixando ao intérprete de seus textos os questionamentos restantes (Ibidem, p. 24).

Assim, temos bem demarcada a posição do primeiro movimento acerca do solipsismo de Coutinho. Todos aqueles nomes, apesar das especificidades e interesses respectivos, em última instância, concordam que *a ordem fisionômica* não é uma tese ontológica. Contrário a essa interpretação está Souza. Em verdade, ele é o primeiro a falar em favor da ontologia.

Em seu texto, ao fazer uma espécie de inventário do legado deixado por aquele primeiro grupo sobre a questão solipsista, assim escreve: “Na verdade, o único ponto em comum, no que concerne ao nosso assunto, é sua inclinação à desconfiança da dimensão radical ou literal do auto alegado solipsismo, como se fosse de *per se* uma perspectiva filosófica selvagem demais para ser adotada voluntariamente” (SOUZA, 2014, p. 27). Mais adiante, Souza relacionará essa desconfiança com os conceitos de gnose e de idealismo, ambos desaguando em outro conceito, possivelmente, ainda mais amplo, o conhecimento.

Aqui a tendência de interpretação de um ‘solipsismo gnosiológico’ e do solipsismo como idealismo – que limita o ato de *existenciar* a um acontecimento exclusivo da ordem do conhecimento, isto é, criação, dependência, subordinação, como criação e conformação do objeto na mente e não criação da existência real da coisa – torna-se explícita. Essa tendência atenua, suaviza o conteúdo extremo do solipsismo, como é patente. Contudo, esta dissertação, tenta realçar a caracterização do *solipsismo inclusivo* como um ‘solipsismo ontológico’ ou ‘absoluto’ (Ibidem, p. 33, grifos do autor).

É longo o percurso traçado por esse pesquisador para mostrar que é possível interpretar a doutrina de Coutinho por uma perspectiva ontológica. Não o seguiremos por todo o trajeto, pois isso implicaria adicionarmos novas rotas e endereços à nossa empresa, mas ficamos contentes por termos o encontrado por estas veredas. Cabe-nos ainda, antes que a mão erguida signifique despedida, apresentar brevemente os resultados que seu texto carrega.

Consegue Souza acompanhar Coutinho em muitas passagens e extrair, segundo ele acredita, material suficiente para aproximar e relacionar a obra do brasileiro com a de Espinosa. Sem a presença Divina, o Eu assume o papel central de substância única. O Eu, a subjetividade criadora, como substância, uma substância solipsista. Vejamos em suas palavras:

O rótulo genérico que deve ser aplicado à teoria da substância evaldiana, conforme este entendimento é de *monismo imanentista subjetivista*. Entendendo-o como: a) o *monismo* é o mesmo que dizer que a substância solipsista é única, isto é, apenas uma única imaginária existe realmente; b) o *imanentismo* é o mesmo que dizer que não há transcendência ao repertório do existenciador absoluto, tudo está incluído nele seja efetivamente como uma presença, seja possivelmente como uma ausência; c) o

subjetivismo é o mesmo que dizer que há um privilégio do *ego*, tanto do ponto de vista gnosiológico e ontológico, também quer dizer que a substância possui personalidade e causa final (Ibidem, p. 91, grifos do autor).

Há, de fato, muitos pontos⁴⁸ que tornam possível esse contato entre as duas obras, por vezes de convergência, por outras divergentemente, mas isso não significa reduzir uma doutrina à outra. Há muito que se poderia meditar diante de uma passagem dessas. Os outros não existem realmente, são criações da substância única, que é o mesmo que dizer criador ou existenciador. Um monismo, então, evidencia-se. Eles estão contidos no universo existenciado, não há nada que transponha o continente que é o próprio existenciador. Por isso, a imanência toma forma e abarca toda a realidade, ou seja, tudo que é, que existe, está nele incluído. Marca maior do solipsismo de inclusão.

Os outros sujeitos, se desejarem se colocar como se existenciadores os fossem, só conseguiriam alcançar o posto de criadores que criam já dentro de uma criação maior e mais ampla, o da substância única ou do existenciador último e universal. Além disso, esse criador absoluto tem que lhe dar com um fato irrecorrível, o de ser um sujeito, ou seja, que é finito, que a morte o alcançará em algum momento. Esse subjetivismo, que o agracia com o absoluto do Ser, lhe põe no mundo da vida.

Por isso também, o cuidado despendido no manejo conceitual é algo a se notar, como exemplifica mais este trecho:

A analogia das substâncias solipsista e espinosana, deve, segundo nosso entendimento, ser interpretada da seguinte maneira: os existenciamentos são equivalentes, em definição e função no sistema, aos modos, e o existenciador, à substância. O termo ‘prioridade ontológica’ do existenciador sobre o existenciamento revela o mais essencial na comparação com Espinosa, sendo que a proposição I, livro I, da *Ethica*, emprega a mesma expressão, ‘*prior*’, para explicar a relação entre a substância e suas afecções: ‘*Substantia prior est natura suis affectionibus*’ (Ibidem, p. 92, grifos do autor).

Um solipsismo ontológico, portanto. Com suas características próprias, seu alcance, apresentado em comparação com a doutrina de Espinosa apenas, assim nos parece, para que sua singularidade melhor fosse compreendida. Para Souza, ir de encontro ao primeiro movimento significou ir mais fundo, mais longe em seu propósito, isto é, pisar onde não havia marcas, onde o tempo ruía a madeira e esta se multiplicava. Sem que isso signifique algum demérito de Lima, Saldanha e os outros, pois para esses também não havia caminhos fáceis.

⁴⁸ Evaldo Coutinho se concentra mais em analisar sua comunhão com Espinosa e menos em distinguir as inúmeras diferenças entre o existenciador e *Deus sive Natura*. Em comum com a substância espinosana, o existenciador possui a *unicidade* e a *simplicidade* e a *independência*, mas carece da *infinitude*, da *eternidade* e, por último, mas não menos importante, da *existência necessária*. Em adição, já bastante distante da proposta de Espinosa, inclui-se o subjetivismo. No solipsismo é concebível um *finalismo* e a substância possui uma *personalidade* (SOUZA, 2014, p. 93, grifos do autor).

Tudo isso, por nós recortado e compactado para que coubesse aqui, sem prejuízo para o nosso caminhar, e também, assim esperamos, sem prejuízos maiores a esses nomes todos que, cada qual a seu modo e tempo, contribuíram com sua força e coragem para que essas veredas se tornassem mais amistosas para quem sobre elas os pés colocassem. E agora é a nossa vez, pois que o aceno no ar é o aviso derradeiro de que agora estamos por nossa conta. Apanhemos nossas questões e vamos adiante.

A resiliência, virtude que temos tentado conservar nessas últimas páginas de nossa meditação, ensina a passar pela dor. Dor que pode se fazer a qualquer momento quando se sabe das dificuldades de ir atrás de alguma coisa pela primeira vez ou de ir aonde ninguém tenha estado, ou se ali esteve, notícias não deixou, nem mapas e diretrizes, ou se deixou, perderam-se todos. Tudo bem, façamos ao nosso modo.

Não são poucas as nossas perguntas e todas elas estão contribuindo para entendermos o que o Teatro é se o tomarmos pela via da ontologia. Já antecipamos que ele se ergue sobre o solipsismo. Dessa maneira, como decorrência natural, precisemos encaminhar nosso espírito rumo a esse endereço. Lá estivemos e pudemos ver que a característica que o distingue de outros possíveis solipsismos está contida na expressão adjetivada ‘solipsismo inclusivo’. Vimos que aquilo que estava sendo incluído era tamanho que jamais poderia ser pintado totalmente, ainda que demasiado grande fosse o quadro e muitos os pinceis. Era a realidade inteira, o que chamamos de real e de possível, somada ao conjunto especial de tantas pessoas quantas já existiram ou existirão.

Vimos que há dois modos de se portar diante do solipsismo de Evaldo Coutinho. Os primeiros que dele se aproximaram, pela radicalidade da tese e mesmo pela fragilidade filosófica, em certa medida fortalecida por impulsos que datam do século XVII e que ressoam até hoje, algo como “o solipsismo é frágil, dele devemos nos distanciar”, o interpretaram atenuadamente, negando-lhe seu teor ontológico. Uma versão que se pauta sobremaneira na pujança da estética em detrimento da ontologia.

Nela, o outro é entendido como criador de igual *status* do eu existenciador. Em verdade, haveria assim uma pluralidade de existenciadores, cada um a fazer sua factura a partir de sua intuição. Note-se que, ao se tomar *a ordem fisionômica* por esse ângulo, não se contempla tudo que está dito nessa doutrina, sua força e alcance por inteiro. Parece-nos, em verdade, cair em um erro evitável, o de se tomar o todo pelas partes. Sabemos, por termos perseguido a intuição de Coutinho até aqui, que sua maneira de a apresentar é singular. Os vastos quadros, repetidos liturgicamente, retomados por metáforas e alegorias podem ensejar algumas ambiguidades, mas

todas devem se desfazer ao segundo olhar. Vejamos um exemplo típico disso, um trecho onde o filósofo tematiza seu próprio existenciar.

Se qualquer outro indivíduo pode contar com idêntica prerrogativa [*de ser existenciador*], tem-se que a natureza é algo que, não se alterando por essa conjuntura, nasce a cada momento em que uma faculdade de conhecer se franqueia, e morre a cada instante em que alguém perece por sua vez. A generalização de tal circunstância se afigura como sortílega paisagem, as personalidades humanas reunindo a si uma categoria que, entretanto, elas não percebem: a de, congregadas, comporem o concerto do ser e do não-ser do universo. Com efeito, o indivíduo humano é mais do que a consciência de si próprio e das relações que mantém com os elementos externos: cada vulto humano é essencialmente demiúrgico, a sua presença é uma atualidade criadora, e as criaturas que dessa presença lhe afloram, se condicionam ao mensuramento, à escala do demiurgo, vale dizer, se subordinam ao tempo de duração que compete a ele, o demiurgo. Chamei de fisionômico ao mundo enquanto assim se torna adstrito à minha pessoal existência (COUTINHO, 1976, p. 17, grifo nosso).

Contudente, um trecho assim demonstra como o brasileiro enaltece o lugar de outrem e sua natureza criadora. Dessa maneira, o intérprete poderia ser levado a concluir que a doutrina em questão coloca o eu existenciador em igualdade com os demais sujeitos. No entanto, essa igualdade é parcial. Ela contempla uma parte ou fração de uma função que a subjetividade criadora desempenha e que é compartilhável com qualquer indivíduo, a de criar a partir de uma matéria previamente existente. O demiurgo dá forma e significado, transforma algo informe e indefinido numa criação, eis a sua obra. Mas, e aquela matéria inicial, quem ou o quê a fabricara?

Ao respondermos essa pergunta, apontamos para um lugar onde o demiurgo, por definição, não pode estar. O lugar de todos os lugares, onde tudo encontra abrigo porque tudo “saiu” de lá. Esse é o lugar do solipsista, do mestre da ontologia, artesão do tempo e do espaço. A ele, todos os demais devem sua matéria bruta em índice de realidade e de possibilidade. É verdade que ele acumula muitas funções e, às vezes, é demiurgo como qualquer sujeito anônimo que pede um trocado na Rua da Moeda, todavia, sem nunca deixar seu posto primeiro e derradeiro de ser aquele lugar universal. Mas não nos preocupemos com os detalhes de ordem trabalhista, pois a legislação não é aplicável nesse caso.

Ao se tomar o todo pelas partes, exclui-se da investigação esse fundo ontológico. Suprime-se de considerações passagens inteiras onde Coutinho expressa o seu lugar, sua natureza e estado. E isso, diga-se, sem anular a maravilha do céu estrelado, cuja beleza e luz reflete nas subjetividades outras, todas criadoras e demiúrgicas, tanta diversidade quantas estrelas nos alcançam aqui, em nosso espaço, com seu brilho cintilante e singular.

Ocorre, todavia, que a minha presença, o meu ser existenciador, se institui como instância isoladamente última, sem poder transferir a outrem, durante o exercício do conhecimento, de sua criatividade, de sua vida demiúrgica, essa posição de total abrangedor; a qual se assemelha, segundo escrevi em outra parte, à do espectador que se senta na derradeira fila: descortina, a um tempo, os demais espectadores e o palco das exibições. Qualquer outro indivíduo dirá o mesmo em relação a si; no entanto, não

consigo ver-me fora de meu singular miradouro, desde que não mais observo as coisas assim que cerro as pálpebras, e concomitantemente não me vejo na qualidade de não-observador de quanto existe. Infere-se, conseqüentemente, que a minha individualidade, não conferindo existência aos que hão de sobreviver a mim, fará cessar comigo o mundo fisionômico, a minha morte significando o universal perecimento (Ibidem, p. 18).

Passagens como esta acima dão conta de ampliar as investigações acerca do solipsismo inclusivo. Elas recuperam as características de imanência e unicidade que garantem a inclusão dos outros criadores e de tudo o que há no universo. Esses outros criadores são, em consideração última, criaturas. Criaturas, porém, que criam, e por isso mesmo tanto se assemelham a aquele que pode ser chamado de criador maior ou substância, ou ainda, Deus.

Deus, conceito incontornável na cultura ocidental, sua aparição e seu uso são demasiados extensos e antigos na história da Filosofia. Importa, para nós, o uso particular que Coutinho faz dele em sua *A Artisticidade do Ser*. Obra última de sua assinatura, ela pretende ser uma revisitação de seu autor à própria doutrina, por isso, poucas são as novidades. Apesar de ser um ganho imensurável para os leitores, que podem ver, mais uma vez, o filósofo-artista no trabalho incessante de expressar a sua intuição na matéria de sua predileção, o Ser.

Poucas são as novidades, dizíamos em verdade, mas isso não as faz menos importantes. Uma delas é precisamente esta, a aparição de ‘Deus’ para caracterizar a feitoria solipsista. Já vimos, anteriormente, o uso do conceito grego demiurgo como uma metáfora para o fazer do eu criador. Essa metáfora, válida e explicativa para a maioria dos fenômenos da *ordem fisionômica*, encontra dificuldades quando é aplicada para distinguir o eu criador, enquanto substância, dos demais criadores.

Por isso, Coutinho adiciona à sua doutrina esse conceito judaico-cristão para explicitar aos seus visitantes o seu posicionamento filosófico acerca do estatuto ontológico de outrem e do mundo externo. Ou seja, com as devidas ressalvas, o existenciador maior assume as prerrogativas divinas. Essa nova metáfora de Deus, entretanto, não nega a anterior do demiurgo, mas serve-lhe de complemento ou extensão.

Na plenitude da existencialidade, atendo-me à substância especulada independentemente de seus atributos, concentro-me no seio da imaginária interna, a dosar o sentir da própria consciência, a medir a importância de minha ocasionalidade de ser. Enfim, ao existenciar a existencialidade contemplo, mentalmente, a sortílega fortuidade de ver-me em concomitaneidade com tudo quanto existenciei e existencio. Ao pesar a conjuntura da existencialidade em mim, não posso sentir-me como se fora o Deus anteriormente à criação do mundo, mas posso assumir-lhe o papel enquanto sou o demiurgo de meus existenciamentos, desde que nada fui antes de ver-me a existenciar. O grande segredo da Bíblia está no Deus sem ainda haver executado o Gênesis, e esse mistério eu não simbolizo, mas o tenho na condição de existenciamento que se inclui em repertório, em minha autoria única, em mim, a aguardar a extinção em meu falecimento. Assim, dentro da artisticidade que me compete, no trato com as duas imaginárias, me encontro no desempenho de simbolizações parciais mas não adversas à *ordem fisionômica*, principalmente no caso de a criatura ser a semelhança de Deus. Na encarnação desse símbolo, abstenho-me

de levá-lo a mais do que permite a cláusula da imanência, pois, conquanto demiurgo, nada contendo fora de mim. Todas as religiões são existenciamentos adstritos à minha criatividade, como o são todos os acidentes e cometimentos do universo, a simbolização incidindo sobre o saber de Deus no tocante à sua perene criatividade. Quanto ao mais, tornam-se impossíveis as identificações simbólicas, por força da negatividade do Não-ser que restringe ao prazo de minha existência toda forma de artisticidade ôntica (COUTINHO, 1987, p. 170, grifo do autor).

Uma substância divina, pode se dizer, mas com a devida prudência. Pois que eternidade, existência necessária, onipotência e infinitude são todas características que o existenciador não possui. Com efeito, esses dois conceitos, o eu existenciador e Deus, se identificam na condição de serem únicos, causa de si mesmo e deles decorrerem a existência de tudo o que há, incluindo-se aquela matéria informe da qual todos os criadores se abastecem. Mas sendo verdade a finitude e precariedade desse existenciador, toda essa realidade deixará de ser em sua morte, configurando-se uma hecatombe universal ou divina, a passagem do Ser para o Não-ser.

Esse movimento que acompanhamos há pouco, de enfatizar a existência e criação de outrem e em seguida recuperar o lugar inequívoco do eu existenciador enquanto substância ontológica, é recorrente na obra. Se à imagem e semelhança de Deus foi feita a criatura humana no momento da criação, pela mesma metáfora se deve tomar a comparação entre o eu existenciador e os demais existenciadores no tocante à existencialidade. Considerar essa metáfora sem a devida preparação contribui para o erro de que falávamos, o de tomar o todo pelas partes.

Mas, com efeito, após alguma preparação do espírito, se ver logo que há sim uma ambivalência, mas não ambiguidade nessa doutrina. Sinteticamente, essa ambiguidade poderia ser apresentada assim, que haveria uma realidade objetiva onde Coutinho criaria tão somente, como qualquer outro existenciador, a partir de uma matéria previamente existente. Isto é, criaria apenas como demiurgo e não como Deus. Novamente, se negaria o caráter ontológico do solipsismo, pois o demiurgo cria na realidade, Deus cria a própria realidade.

Entretanto, ao se falar de ambivalência, resguarda-se a condição de Coutinho de ser o existenciador maior, de criar como Deus e, não obstante, habitar a Terra. Ou seja, admite-se que o caráter inclusivo da doutrina permite ao eu criador se misturar aos demais criadores, compartilhando o cotidiano, sem prejuízo algum daquele distinto lugar onde todos os lugares se encontram. Dessa maneira, não há uma realidade objetiva “fora” do eu existenciador, tudo está nele e por ele foi criado⁴⁹, então a ambiguidade é desfeita.

A existencialidade se confunde com a autoconsciência do Ser, consubstanciada em minha pessoa, em mim, que sou o Deus de meu repertório. Atendendo-se à conjuntura de, nesse mesmo repertório, constar que todos os homens detêm igual poder de criar

⁴⁹ “A realidade objetivada a rigor não existe. Não há em mim a existência objetivada. Há a existência que abrange a tudo, em forma de conhecimento, quer real ou quer possível” (COUTINHO, 2001, p. 37).

a existência, considerando-se o caráter ontológico de cada um, tem-se que a humanidade é uma galeria enorme de deuses, num politeísmo sem graduações de forças e habilidades. Envolvendo esses deuses, paira o Deus maior que a todos proporcionou existência e existencialidade. O Deus, que eu sou, investe-se na categoria de único, entrementes eliminando qualquer perspectiva, na qual se irroge aos deuses a igualdade completa no ofício da existencialidade, por ser inadmissível na *ordem fisionômica* a emulação, a concorrência ao mesmo posto de criatividade, que a minha efígie ocupa. [...] Por isso, removendo o miradouro do campo dos deuses para mais perto de minha ocularidade, retifico o panorama do politeísmo, e em seu lugar legitima-se o império da unicidade exclusiva, da qual sou o detentor sem rivalidades. Conclui-se que a minha existencialidade se emprega em multiplicar as disponibilidades do uno, vale dizer, a auto apreensão do Ser compreende as volições de minha ótica, as perspectivas do Ser se constituindo graças às posições que decido ocupar (COUTINHO, 1987, p. 118, grifo do autor).

Arrisquemos agora um passo em direção a mais algumas respostas. E mantendo o ritmo, elevemos nosso pensamento a esse lugar tão distinto, talvez mesmo sagrado, e misterioso com certeza, onde o solipsista guarda suas ferramentas, descansa seu ser, isto é, sua morada. É misterioso também estarmos aqui, mas vejamos como o Ser é receptivo. Sejam corajosos, lembremos de nossa preparação, mantenhamos o ritmo. Olhem com calma essas cenas da vida humana espalhadas por toda parte. O cheiro, as figuras, o movimento, estão todos vivos.

Nos aproximemos um pouco mais, não temos mais dúvidas, é realmente a vida. A vida que corre nos campos, que habita as cidades, a vida de todas as partes e confins. É deste lugar, então, que o solipsista vê a vida, o mundo, e se ele vê, ele os cria. A vida é uma obra, uma criação. Existenciada, como tudo o que há, pelo eu existenciador. Detenhamo-nos um pouco naquelas figuras. O que são? Pessoas, semelhantes em tudo a quaisquer outras. São consciências, subjetividades criadoras, demiúrgicas, criaturas do eu existenciador e, com efeito, personagens da peça da vida.

Elas não sabem que estão criando um mundo agora, ao desempenhar seus papéis, graças aos poderes da existencialidade. Não sabem que foram criadas para isso, em razão de uma ética procedimental⁵⁰, e que, reunidas, compõem um elenco. Sim, o elenco do Ser. Cada uma, uma história, que se cruza, se relaciona, aproxima-se e se distancia das demais. Para quem vê deste lugar, a menina, o menino e a pessoa são intérpretes ou atores. Sob seus pés, o mundo é um tablado e com a vigência da lei do palco, tudo agora é repertório.

Em verdade, o território do pensamento é muito mais fecundo que o das situações empíricas, e acontece que neste se institui, com vigência irrevogável e representativa de *minha posição*, a lei do palco, de cuja aplicação ninguém se exonera, quanto à eventualidade de vir ao seu domínio (Ibidem, p. XVIII, grifo nosso).

⁵⁰ “Há, por conseguinte, a oportunidade de uma ética de procedimento instituída em mim, a qual se capitula na liturgia do morrer; dita oportunidade se torna exclusiva de minha pessoa, e se origina do fato de eu não advertir os meus intérpretes sobre o desempenho que lhes determino à pureza” (COUTINHO, 1976, p. 26).

É na imaginária interna onde a peça da vida acontece⁵¹. Imaginária esta que vai absorvendo toda a exterioridade⁵², banhando de ontologia o cotidiano⁵³. Isto é, na medida que a visão ou o conhecimento avança sobre a realidade, assim como a luz rompe com a fronteira do desconhecido, o cenário da peça é alargado, estendido para albergar todos os seres noturnos que agora gozam da claridade. Sem esquecermos do suporte solipsista dessa teatralidade, pode-se dizer que aquela luz que ladeou as fronteiras do Não-ser trouxe para a contemporaneidade do Ser, do eu existenciador, toda sorte de entes que, tão logo chegaram, foram convertidos em fisionomias. Por isso, pisar naquele estrado é aceitar a direção do eu criador, pois que não há Teatro sem direção.

Vincula-se a cada rosto a marca de minha continência, ninguém, nenhuma figuração se exhibe incólume à inerência em meu belvedere, estabelecendo-se, portanto, um relacionamento de ordem metafísica entre mim e o elenco de meu repertório; relacionamento que patenteia a subordinação existencial ao meu vulto, que se torna o centro de convergência para todos os existenciados, convergência imanentista em virtude de eu ser único nesse desempenho de criar por meio do conhecimento direto e indireto. Não há outra pessoa que possa substituir-me e continuar-me no desempenho de existenciar e preservar a *ordem fisionômica*, na breve atualidade de minha vida. Assemelhando-me a um deus mortal, com as coisas existencialmente derivadas de mim, em mim, interpreto a liturgia de ser como o atendimento à minha constância criadora. As relações do elenco ao meu vulto e deste ao elenco, se positivam sob a feição de um sortilégio estabilizado e com a exata duração de minha consciência, de minha visão que retirou, do nada do Não-ser para o existenciamento, em mim e conferido por mim, todos os entes de minha contemporaneidade (COUTINHO, 1987, p. 64, grifo do autor).

Repertório, elenco, criação, atores, direção e palco, eis que reencontramos o Teatro. Um Teatro ontológico, assim nos parece verdadeiro afirmar. E agora, respiremos. “O mundo se acaba para quem morre”, estamos próximos, perto demais da intuição de Coutinho. Que significa essa frase comum? Mantenhamos o ritmo. Cada consciência cria seu mundo, desempenha seu papel de criação. Então, ao tomarmos cada consciência como referência, o fim de sua peça significa o fim de seu mundo, a morte. De outro ângulo, ao tomarmos como referência o eu existenciador, cada uma das consciências que acabaram de morrer neste instante, em alguma parte do mundo, desempenharam seu papel, brilharam, consumiram sua energia, por isso o frio e o peso.

⁵¹ “Enquadra-se nela [na atividade artística] o fenômeno das situações em ato, pois que a realidade em cena, de súbito decantada pela contemplação estética, se formaliza analogamente a uma obra de arte. Os nomes, nomenclaturas, nominalidades, passíveis de concretização alegórica – e advinda sob o aspecto de situação em ato – reúnem, a essa importância, a de se elastecer a fronteira estética: nesse particular, muitos sucessos, que o cotidiano fabula, passam, no instante do próprio surgimento, a compartilhar dos ditames estéticos. Apenas, a rotina de expor-se o cotidiano e o hábito de vê-lo por parte do espectador, a este inapetecem para o descobrimento do flagrante que se lhe mostraria alegórico” (COUTINHO, 1976, p. 9, grifo nosso).

⁵² “A lei do palco pressupõe a existência da iconografia externa que é, por conseguinte, o manancial onde me abasteço nos momentos em que a ideação necessita de se configurar” (COUTINHO, 1987, p. XVIII-XIX).

⁵³ “A disponibilidade do real se franqueia mediante a presença de irrequieto miradouro, pronto a variar as tessituras de seu repertório, valendo-se das permissibilidades do comum cotidiano” (COUTINHO, 1976, p. 23).

Há mundos dentro do mundo. E quantos mundos o mundo tem? O cenário é muito vasto, estrelas morrem, estrelas nascem e o céu continua estrelado. Se não o céu, os vãos ou as ruas, para os que não têm tanta oportunidade de apontar suas lentes para o nu celeste, servem de metáfora para a criação com suas lâmpadas incandescentes⁵⁴ a iluminar os corpos. Cada um dos tantos criadores desse universo, são ou foram intérpretes. Cada consciência, como uma estrela ou uma lâmpada, iluminam o mundo. O mundo que elas mesmas são. Se a vida acontece no mundo, e se ela é uma peça, pode-se falar então de peças dentro da peça. Esta última, a maior de todas, que elasticamente comporta e envolve todas as demais. “Com efeito, os rostos que imaginamos existentes, revelam uma proximidade de sentido bem mais estreita com a peça maior e envolvente: a do perdimento universal em mim, comigo” (Ibidem, p. XVII).

Um pouco de cuidado nessa passagem, isso, pisemos com calma na parte mais firme do solo. Sabíamos que isso poderia acontecer, a folhagem não estava deixando termos clareza do que estava à nossa frente. Aproveitemos um pouco esse trecho mais descampado agora. Ao dizermos que os outros são atores e atrizes, estamos dizendo o que eles são. Afirmar que o mundo é um palco é dizer o que ele é. E pelo mesmo princípio, ao se defender que a vida é uma obra de arte, está a se dizer o que é ela. E essa palavra monossílaba empregada ‘que’ é reveladora de um espanto que os sábios antigos experimentaram. O que é isto? Esse espanto traz consigo um sintoma, ou ao menos uma desconfiança, de que algo existe. Algo que se sente, se pensa, se imagina, se diz. Algo que é, cuja essência pode ser apontada pela interrogação.

Ontologia, sua força é o tamanho de sua dedicação a perseguir e alcançar tudo o que é. E o que é, em última análise, é o Ser. Aquilo que foge e escapa é o Não-ser, mas essa é uma longa história. A intuição de Coutinho carrega um *quantum* daquele espanto⁵⁵, o que ele chama de magia⁵⁶ e sortilégio⁵⁷ não é outra coisa, se não uma maneira de descrever, em sua existencialidade, a íntima relação com o próprio Ser. O que a realidade é? É uma criação? Uma peça teatral? Existe fora da subjetividade criadora? A nossa investigação tangencia essas

⁵⁴ “O meu ser equipara-se à lâmpada que, ao acender-se, traz à existência visual os objetos que até esse minuto permaneciam inexistentes para o eventual contemplador; apagada a lâmpada, as coisas voltam à anterior e perecente obscuridade. No campo da exclusiva óptica, a fonte de luz se fez existenciadora ao promover o nascimento das figuras descobertas, e a existência destas teve a duração de sua claridade” (COUTINHO, 1976, p. 20).

⁵⁵ “Localizo-me entre pré-socráticos, em virtude da generalidade do pensamento e da despreocupação em separar o literário do filosófico; [...] sob o incentivo da modalidade platônica, empreguei, para a digressão expositiva, a naturalidade do cotidiano, a cenografia da convivência” (COUTINHO, 1978, p. XII).

⁵⁶ “Incomparável valorização distingue esse modo se cada um deferir a si mesmo, com o efêmero de uma vida humana a altear-se à posição suprema, a magia encantatória de aparecer como o senhor de quanto se lhe oferece, inclusive o êmulo que ao seu lado se crê em idêntico privilégio” (COUTINHO, 1976, p. 19).

⁵⁷ “O Ser parece que não termina os sortilégios editados em minha existência, deixando que os mesmos aliem a sua destinação à destinação de meu vulto, para quem toda a cenografia externa se configura, se decora com vistas à ritualidade de ser a véspera do derradeiro perecimento” (COUTINHO, 1987, p. 178).

questões. O mundo é teatral. Toda a realidade existente e possível é criação do eu existenciador. Ele, de seu distinto lugar, cria e dirige a tão grande obra. Tudo está nele e morrerá com ele, incluindo-se os demais existenciadores.

O eu existenciador é imensidão. A peça que abriga todas as peças. O mundo que acolhe todos os mundos. O universo no qual todas as estrelas brilham. O lugar de todos os lugares. A pessoa que abraça⁵⁸ todas as pessoas. Seja qual for a metáfora ou comparação, a alegoria⁵⁹ derradeira é a de que ele é o próprio Ser. O Ser, todavia, que vai morrer, mas que ainda é o Ser.

Os vultos se transferem, também, da corriqueira empiricidade para a configuração alegórica ou simbólica em mim, e, uma vez procedida a mutação, com o novo realce em meu repertório, assisto, no caso da simbologia, à miniatura de minha posição de continente único do Ser: a posição de minha consciência identifica-se com a continuidade de ela se conhecer a si própria, afirmando e reafirmando a existência do Ser dentro de si mesma, num clarão que se faz absoluto em sua evidencialidade: uma luz que se emana em pura autoconsciência. Compete-me a faculdade de conceder os existenciamentos, e a *ordem fisionômica* é estatuída com a liberdade de crescer, aos painéis já havidos, outros painéis que o conhecimento me proporciona. A criação partida de mim e limitada a mim, se distribui com o surgimento de atores, vale dizer, cada effigie se dispõe a sair de seu recesso e vir ao tablado para recitar o texto que lhe ditei (COUTINHO, 1987, p. XV, grifo do autor).

A peça de sua existência contém tudo e todos. A sua vida, a sua história contém a dos demais. O rotineiro da existência em sua multiplicidade está sob o crivo único do Ser. O Teatro ontológico que nasce na imaginária interior do eu criador se apresenta no cotidiano, é lá que as ações das pessoas são convertidas em urdiduras e episódios. É o que a própria vida é, uma peça teatral. Alguém acorda e toma café, vai trabalhar, janta com a família às sete e meia e, às nove, deixa-se levar. Do rosto molhado e espelho ao lençol e travesseiro, quanto existiu? O que foi? Quem deixou de ser? O que há agora?

Tudo quanto existiu, tudo o que se foi, todos que não mais são, são ainda, por força da contemporaneidade⁶⁰. Isto é, na peça da vida consta os povos de todas as épocas passadas que estão conservados na imaginária interna, aguardando o perecimento último, a morte

⁵⁸ “O *nós* é um amplexo que atinge a finitude testemunhável, e nele a acepção fisionômica unge totalmente a acepção empírica, isto é, a significação considerada real pelos protagonistas e espectadores, se consente haurir pela significação que denominei de fisionômica” (COUTINHO, 1980, p. XII, grifo do autor).

⁵⁹ “Alegórica é a composição que os rostos e entrecos da imaginária externa me proporcionam, e cujo significado pode não ser coincidente com o que ditos rostos e entrecos exprimem para os outros contempladores. A alegoria é o objeto ótico que me ratifica a ideação de que todos os retábulos, os presentes e os ausentes, se subordinam à minha existência e têm o prazo em que esta se delimita. Nem sempre há necessidade de mover ou remover os atores para que uma cena se converta em alegórica” (COUTINHO, 1987, p. IX).

⁶⁰ “Diversos desses procedimentos abstratos, que são as ficções – abstratos segundo a classificação dos compêndios – revelam prodigiosa força para o entendimento de meu conceito de contemporaneidade: não admitindo que já tinha ocorrido o perecimento final no tocante às pessoas já falecidas, mas capitulando-as na expectativa de aguardarem a morte derradeira em minha morte individual, estatuo que elas estão fisionomicamente em mim, isto é, se abrigam em meu repertório como seres não destituídos de existência e sim preservados na *ordem fisionômica*, a da concepção do mundo como a véspera do meu absoluto falecimento. Se estão em mim, é que ainda não pereceram em definitivo, residindo em bastidores e camarins do tempo, enquanto não os colhe o perecimento de meu vulto. A noção de contemporaneidade se firma na conjuntura de os mortos e os vivos estarem, em mim, no mesmo índice de existencialidade...” (COUTINHO, 1987, p. 38, grifo do autor).

fisionômica, a do próprio eu criador. Dessa maneira, mudam-se os personagens, os lugares, os nomes, atualiza-se o roteiro. O espetáculo da vida, entretanto, continua.

Na convivência social, inclusive na mais estreita, não é difícil encontrar-se alguém que, no fichário de meu elenco, reserva para si a propriedade de se deter em vários nomes, solícito portanto a me facilitar a composição do episódio onde qualquer um dos ditos nomes se apresenta como suscetível de alegorizar-se. Decorre dessa constatação que o meu repertório está repleto de efígies destinadas a nomeações, umas com menos, outras com mais alianças, segundo a disponibilidade que emitem e segundo o poder criativo, que me cabe, de sobrepor nelas a oportuna e legítima designação. Trata-se verdadeiramente de uma naturalidade sortílega, esta de conduzir do fundo da materialidade para a superfície da significação o meu ótico e artístico papel: qual seja o de propiciar a existência, em mim, das coisas que surgem ao meu conhecer. Revestir no ator o nome saído de meu pensamento, equivale a unir a ele, ator, a marca de minha posse e de meu domínio, vendo-me numa atuação em que me dispense de indagar do intérprete ou de alguém ao redor, se a efígie ou o gesto em causa se ajusta com perfeição à nominalidade que tornei patente (Ibidem, p. XV).

O Teatro ontológico é a própria vida em sua existencialidade. É o que magicamente é acessado pela visão, transportado na forma de conteúdo para o interior da imaginária, a consciência ou a mente do criador, para receber significado. Ou seja, as faces, os rostos, os vultos e objetos, tudo que compõe as cenas na imaginária externa, no teatro que o mundo é, recebe um nome da imaginária interna. Nesse sentido, o Teatro é uma unidade, uma composição de nomes e faces que se entrelaçam existencialmente. “As extensões e dimensões emanadas de mim se inscrevem no procedimento do uno, cujo seio é permanentemente ocupado pela aferição do nome à face ou da face ao nome, porquanto uma e outro se entrelaçam existencialmente, em mim” (Ibidem, p. 44).

Dessa forma, Coutinho logo afastaria alguma suposta pretensão de alguma atriz ou ator desavisado que pretendesse manifestar seu posto de criadora ou criador maior. Calmamente, ele, Coutinho, identificaria o nome ou tema que estivesse regendo aquele desempenho e de seu distinto lugar, apenas apreciaria aquela encenação singular. A cada episódio que o eu existenciador visualiza, aumenta-se o seu repertório. Esse palco, então, é permanentemente aberto e solícito aos variados desempenhos e urdiduras. Ainda que surjam aparentes desordens dada a grande diversidade do elenco, o tablado se estende para acolher a todos.

No exemplo, o tablado amplia-se para alcançar em sua exibição cênica, na qual se inscreve tudo quanto se localiza em meu olhar, um mundo fundamentalmente díspar se considerado do ângulo do tablado; mas que, na fusão estabelecida a contar de meu vulto, adquirirá uma nomeação que recairá com justeza em ambas as entidades: a designação teatro (Ibidem, p. 44).

Todo esse cenário harmonicamente disposto pela maneira de sentir daquele Ser criador, a sua intuição personalíssima. Enquanto durar a existência do eu existenciador, durará a sua obra, isto é, o seu sistema, a sua doutrina, o seu repertório. Se restar alguma estranheza ou espanto a essa altura, é um bom presságio. Dará margem para entendermos que essas letras resguardam, de alguma maneira, a essência daquilo que é.

Um pouco dessa sombra não nos fará mal, atendamos ao apelo do corpo que sugere ao viajante descanso. Curemos o que for possível. Resiliência para o espírito e remédio onde mais for preciso. É hora de redirecionarmos nossos esforços e rotas. Os desafios nesse trecho nos capacitaram para a última travessia, o capítulo terceiro. Lá, buscaremos oferecer uma interpretação a essa obra, pois se é verdade que a vida é uma obra, a qual estilo pertence?

4. TERCEIRO CAPÍTULO | O DRAMA TRÁGICO: UMA INTERPRETAÇÃO

4.1 Ser e Não-ser | O sentido profundo da peça

Temos investido nossa energia para nos aproximarmos da obra de Coutinho, *a ordem fisionômica*. Ela, de natureza ontológica, apresenta-se esteticamente sob a modalidade teatral. O Teatro ontológico conta o drama de um ser só, o eu criador, existenciador do universo. Em visão última, é isso somente. Uma história, todavia, fragmentada, contada a partir da reunião de pedaços ou acontecimentos que são mesmo os atos e episódios passados no cotidiano. Uma visão melancólica, triste e solitária.

Daí que a minha obra é muito melancólica. A coisa maior do mundo seria a pessoa se eternizar. Mas, o fim? Eu acho um panorama tristíssimo. A religião salva isso porque admite a sobrevivência da alma. Mas eu considero a sobrevivência da alma como uma ideia imaginativa minha que vai morrer comigo, eu morro com as ideias que circulam no mundo. É uma tristeza isso. Eu admito que a pessoa deva ter uma religião e, se tiver, a conserve, porque senão vai se perder no meu repertório. Tudo muito triste (COUTINHO, 2001, p. 37).

Por força de seu solipsismo, o eu existenciador não tem companhia em seu fazer singular. A peça que é a sua própria vida só pode ser contemplada, em extensão e profundidade razoáveis, por ele. Apesar de sua existência ser povoada, ele, para ele, e nele mesmo, é sozinho. Nesse ponto, opera-se uma mudança decisiva na lógica de disposição do palco e da plateia, uma inversão de lugares que põe a multidão no espaço onde tipicamente recaem os holofotes.

Em verdade, por mais humilde que se revele o desempenho de meu vulto no contacto com outros, no íntimo me sinto altear, visto que tenho a todos os demais comparecentes como criaturas de minha criação, em mim. E por não haver outra no mesmo plano de existencialidade – nenhuma a concorrer comigo na afirmação do Ser – consigo de alguma sorte recompensar-me da tristeza de eu ser o espectador ignorado dos atores que existencio, no espetáculo da metafísica imanência, em cujo decorrer se inverte a norma prática do teatro: o espectador é um apenas, e o tablado insere todos os existenciados por esse mesmo espectador (COUTINHO, 1987, p. XII).

Como contar a história de alguém? Eis a questão que nos vem à mente, em razão de nossa empresa estar em sua parte final. Aqui, nossos esforços incidirão numa planície habitada porque essa é a história de alguém continental, que contém todos os seres. Por isso, as marcas de todas as formas e espécies possíveis se encontram e se entrelaçam para depois se diferenciarem. De um lado, o eu existenciador com a sua solidão a ressoar pelo universo em tom maior, mas de outro se tem esse mesmo eu encarnado no cotidiano compartilhando a simplicidade da vivência humana. Não sem sentir o nosso próprio pisar nesta terra, tentaremos acompanhar certas marcas deixadas pelo eu existenciador para formularmos uma interpretação à sua obra.

Creemos que a preparação da seção anterior nos tenha legado alguns ensinamentos. A paciência, uma das irmãs mais velhas da resiliência, deve nos ajudar a conter os ânimos que tentam fazer com que sigamos às pressas em direção ao desfecho derradeiro. E por que nos

preparamos anteriormente? Para que nossas concepções prévias da realidade do mundo não inviabilizassem o nosso desafio de considerar o solipsismo inclusivo como uma resposta séria a questões profundas como o que o mundo é? O que são as pessoas?

Assim, evocar essa preparação agora é ser prudente ante os perigos da imediaticidade do mundo como a pressa e a desorientação. Quantas marcas e vestígios? Quantas entradas e saídas, acessos diversos e desvios inesperados essa obra tem? Por isso tudo, serenidade. Deixemos a paciência fazer seu trabalho, e nós, o nosso. Que passem os comboios e os apressados. A eles, sorte. Fiquemos aqui. Apreciemos esse cenário dominado pela velocidade e pelo tempo. Tudo está passando no reino da dinâmica.

O que ficou para trás? Da matéria, os restos, as impressões e as sobras. Somente com coragem é possível se aproximar dos destroços. As ruínas do Ser revelam algo que resiste às multidões e à agitação, aquilo que de tão simples não pode ser feito carga, transportado a tração ou arrastado. Ele próprio, o Ser. Ainda que não o encontremos em meio à poeira e lama desta planície de passagem, a sua presença se faz sentir em latência. Contar essa história, portanto, é tratar de sentimento, e não apenas de feitos e conquistas ou de oportunidades perdidas.

O sentimento de um ser, o símbolo da existência, metáfora de tudo que é. O que passou, em verdade, foi um episódio, cujo nome predominante era o movimento, um ato apenas de uma extensa peça. Perguntemos então, o que diz essa peça? Qual o seu significado? Fiquemos aqui ainda, notemos a presença de dificuldades. Essa peça é a própria vida de um ser. Como avaliar uma vida? Mais fácil seria se ele mesmo, o autor, nos contasse. Ouçamos, então, os seus dizeres:

Enfim, o que me couber realizar em *A Ordem Fisionômica* – o somatório de minha experiência e de minha imaginação – pode cada leitor configurar semelhantemente; de fato, exposto o assunto, a nomeação, não será difícil a tarefa de, em concorrência com a minha imaginária, surgirem outras imaginárias, tão legítimas umas como a outra. Os nomes, os temas, se permitem preencher com solicitude conquanto se mantenha incólume o sentido que se preserva neles, isto é, a significação deles mesmos como entidades insofríveis ao tempo. A temática de *A Ordem Fisionômica* abre, a meu ver, ampla disponibilidade a que nela se ajustem as colaborações do repertório de outrem que não o de minha vida e o do meu devaneio. Dessa maneira, atesta-se a verdade de que o mundo é um setrado de frequentes tautologias, e os nomes fundamentais se contam em número bem inferior à quantidade de vultos e de cenas que neles se acomodam. As nomeações alegria e tristeza aparecem citadas em *O Lugar de todos os Lugares* como as de maior amplitude concêntrica, no íntimo das quais e em gradações de nitidez, se alinha o mundo cênico, tanto o da realidade, tanto o da imaginação (COUTINHO, 1976, p. 2, grifos do autor).

Acontece, às vezes, de mesmo uma resposta carecer de maturação para que a sua mensagem transpareça o conteúdo de seu interior. Vamos devagar e com prudência contornando as arestas. Dizia Coutinho que a sua obra é uma soma do que ele experienciou e imaginou. Isto é, a sua vida é a sua obra, não há uma separação desses termos. E que as pessoas, ao tomarem conhecimento dela, estariam aptas a fazerem um trabalho semelhante. Isto porque

a própria vida é uma criação e tudo que nela está, inclusive as pessoas, são parte dessa criação, ainda que compartilhem um determinado grau de existencialidade com o eu criador.

Dessa forma, quanto mais experiências e imagens tiverem as pessoas em seu repertório, leitoras ou não de Coutinho, mais elas contribuiriam para que aquela obra, expressa nos volumes de *A Ordem Fisionômica*, se elasteça. Ainda que não esteja dito explicitamente naquela passagem, não devemos esquecer que o Teatro da vida se ergue sobre o solipsismo. Assim, as vidas das pessoas se passam dentro da vida do eu existenciador. Nesse processo, não são raros os quadros da existência humana que se repetem, expressando nominalidades como piedade, luta, fuga, por exemplo, com uma comerciante, uma professora ou um soldado a desempenhar tais papéis. Por isso, a tautologia aparece como uma das marcas dessa obra.

Alegria e tristeza são os nomes ou nominalidades mais comuns a serem encontrados, por terem uma amplitude maior. Em verdade, todos os episódios da realidade ou da imaginação podem ser classificados em um deles dois. Assim, aqueles títulos iniciais de piedade, luta, fuga e tantos outros, podem assumir o rótulo de subtítulos daqueles grandes nomes. As pessoas, como vimos, são atrizes e atores que estão desempenhando seus papéis nesse drama.

E chama-se de drama porque todos estão representando. Drama, isto é, ação. A ação das Marias que, em suas urdiduras ou tramas, fazem de tudo para alimentar sozinhas as suas crianças; os cometimentos dos Joaquins para ganhar sustento sem emprego; ou o enredo violento que macula a massa populacional anônima das capitais. Tudo isso é ação humana. Ação vertida em representação aos olhos do diretor geral de cena. Assim, novamente, a visão ressurge como metáfora para a teatralidade do mundo na medida em que o agir das pessoas significa uma representação para o eu criador que lhe dita o sentido e a extensão. Por isso, Coutinho fala de uma vida ocular:

A vida ocular é um passeio aliciente, no decurso do qual, à proporção que existencio o elenco dos atores, de imediato, se a situação o permite, lhes inculco a significação que têm em minha incomensurável peça. Em muitos ensejos, demoro-me a assimilar o espontâneo do desempenho, mas ressalto que os intérpretes foram nascidos para o advento na existencialidade que lhes propicio, em mim, comigo. Tais efígies, em retábulos que confessam a minha ótica, as registrei ao longo dos livros sobre a *ordem fisionômica*, designando-as por meio de simples letras, o que expressa, antes de tudo, o significado de havê-las na condição de atores em anonimato, isto é, de vultos em trânsito para o perdimento: anoto-as possuídas da destinação de se extinguirem em mim, comigo, o que representa a extinção absoluta (COUTINHO, 1987, p. X, grifo do autor).

Os dilemas, as dores, o sofrimento, a tristeza; o contentamento, a euforia, a alegria; todas as nuances e as faces do humano dão ensejo para que os intérpretes continuem a sua marcha. Os temas, que são os nomes, servem de títulos aos desempenhos e atuações. Não importa o quão grandioso ou pequeno e singelo se apresente o entrecho, qualquer que seja o fragmento

em apreciação terá vinculado a si um nome que o apresente⁶¹. Eles, os nomes, são também definidores dos atores que irão representar os papéis⁶². Mas de onde vem a energia para uma obra tão vasta? O que alimenta a engrenagem de tamanha peça? Continuemos ouvindo os dizeres de seu autor:

Sou o depositário dos protagonistas e cometimentos do universo. Em decorrência de tão estreita aliança, todos eles, quer os de agora, quer os do passado, se afeiçoam ao molde com que os existencio. Significo o estojo a que se acomodam os sucessos ocorrentes e ocorridos, em índice de realidade e em índice de possibilidade. A *Visão Existenciadora* esclarece, com descritivos cênicos, a receptividade desse estojo. Os entes e os fatos que nele se contêm, assumem a participação em o *nós*, tratamento que alia, a mim, em íntimo amplexo, os componentes de meu repertório que, em derradeira instância, é o único a existir. Os livros que constituem *A Ordem Fisionômica*, imitam o processo da cissiparidade. Assim designo a circunstância de eles emanarem o mesmo sentido, mediante corporificações simbólicas e alegóricas, prescindindo de explanativa continuidade. De cada um dos cinco livros, resulta implícita e explícita a cosmogonia do autor (COUTINHO, 1978, p. XII, grifos do autor).

A energia emanada pela intuição do eu existenciador converte cada ente alcançado em um elo retransmissor da energia originária. Um elo é um ponto que liga pedaços de coisas, trechos e partículas que, distintas ou não, unidas e ordenadas resultam na confecção de algo. Nesse caso específico da *ordem fisionômica*, esses trechos e partículas são os fragmentos de passagens e de episódios vividos ou imaginados pelo eu criador.

Isto é, todas as situações e quadros descritos naquela obra, apesar de serem fragmentos de histórias diversas e de terem acontecido em tempos diferentes, ao serem tocados pela consciência de Coutinho, entraram na mesma sintonia e tempo, passaram a compartilhar da magia da criação, do mesmo espírito de ser. O termo ‘ordem’ que compõe o título é mais do que sugestivo, ele indica diretamente que o universo é um ordenamento. A trama universal não é um emaranhado de acontecimentos aleatórios. Em outras palavras, a *ordem fisionômica* é detentora de uma lógica interna própria. É por essa razão que o filósofo compara, nessa passagem acima, a sua obra com um organismo ao falar de “cissiparidade” e termina dizendo que de seus livros “resulta implícita e explícita a cosmogonia do autor”.

O brasileiro segue o método alegórico⁶³ e não o método cursivo na sua confecção. Isso permite com que o drama em questão seja contado por meio daqueles muitos quadros e situações. Todos eles expressando a mesma intuição, o mesmo sentido. Ou seja, Coutinho não

⁶¹ “Todos os componentes da iconografia interna possuem a espontaneidade de cumprir os nomes que lhes adjudico, a tal ponto hábeis a esse favorecimento aos meus olhos, que se amplia, em minha convicção, o predicamento da união essencial entre a minha claridade e as coisas que ela ilumina” (COUTINHO, 1987, p. XIV).

⁶² “Celebrando a liturgia de ser, em vez de tomar as fisionomias e pô-las nos nomes, ocupo-me no mister de ordenar os nomes e depois, avocando as faces à minha lembrança, torná-las propícias às nomeações em causa” (Ibidem, p. 142).

⁶³ “Da junção do nome à face advém a alegoria, compondo-se a vida mediante os empreendimentos alegóricos; em outras palavras, a passividade das pessoas em corresponderem às nomeações configura o espetáculo a que dou origem, perseverança e expectativa da morte” (COUTINHO, 1987, p. 19).

optou por contar uma história linear ou cursiva com início, desenvolvimento e fim. Por isso, os entes que reluzem no palco são protagonistas e figurantes que recebem o mesmo tratamento, o de serem fisionomias e intérpretes do Ser. Este, o Ser, é a força que mantém aqueles elos sincronizados na dramaturgia universal.

Que nos seja perdoada esta digressão em nossa análise. Mas que malha é essa, o Ser? Malha ou energia? Natureza e força ou sonho e ilusão? O que é isso que se elastece sem se exaurir? Que se multiplica e se transforma sem que lhe caia o cansaço? Que transita livremente nos reinos da energia, da matéria e da imaginação? Que ora é magia, ora é pedra na beira do abismo, ora é mesmo abismo? E se for abismo será universal ou particular e interior? Que é isso que apontamos com os dedos, com a seta e com a interrogação? Que é isso que nos escuta, que nos lê, que nos sente? Que é isso que está no palco e na vida? E que é esses mesmos palco e vida? Sim, tudo isto é o Ser. E que grande quadro pintamos para removermos, esperamos, as últimas barreiras que nos estavam separando de nossa meta de oferecer uma interpretação a esse drama, nós mesmos com nossas certezas prévias.

Sim, a verdade é algo que não se cala. É o que sai de dentro do peito e acerta o impossível lá fora. E qual é a nossa verdade? Uma apenas. Estávamos nos defendendo da existencialidade para a qual o mundo é um teatro. Sermos alcançados pelo Ser da *ordem fisionômica* significava entrar no turbilhão de tudo quanto há, nele, com ele e para ele. Isto é, ainda no seio dessa digressão, em que medida podemos fazer do Ser objeto sem que isso interfira ou nos remova de nossa condição de análise? Existe uma justa medida para esse fenômeno?

Parece-nos que, se tomarmos a Filosofia tal como é entendida aqui, como uma arte ideal e de realidade, cuja matéria específica é o Ser, só se poderia responder a esse questionamento universalmente. Ou seja, negar em absoluto nossa estadia ou relação com o Ser; ou, aceitar que sempre nele estivéramos e que, qualquer que seja a investigação, estará contida em seu interior. Estar apartado do Ser é estar fora da vida, do drama da existência e da teatralidade do mundo. Em última instância, significa também assumir uma tarefa difícil, a de ser, de alguma maneira, além das fronteiras do próprio Ser.

Eis todo o fascínio da ontologia. Seria isso “configurar semelhantemente”, como disse Coutinho? Talvez. Mas de qualquer modo, não podemos negar a nossa condição de ser. Agora, após esboçarmos o tamanho de nosso espanto, podemos nos dirigir com sinceridade, que és tu, Ser? Sabemos que qualquer palavra que se volte numa tentativa de resposta a essa questão terá seu peso. Pois se ainda for verdadeiro aquilo que dissemos lá atrás, de estarmos dali em diante por nossa conta, que se anotem as massas de todas as coisas que tiverem nossa rubrica,

levaremos o montante conosco e sem deixar migalhas pelo chão. Considerar-se-á tudo como se sempre estivera em nossa bagagem.

Responder essa questão nos ajudará em nossa empreitada, interpretar *a ordem fisionômica*, e nos servirá de impulso para ratificarmos nosso assento no mundo da vida. Não que o tenhamos perdido em algum momento, mas pô-lo em dúvida abriu margem para pensarmos sobre o papel que estamos desempenhando nesse drama. Mas sigamos adiante e que se inicie o fechamento dessa digressão, retomemos a regência analítica para essa empreitada.

O Ser que atende pelo nome de um humano, o humano que leva consigo o universo⁶⁴. É desse Ser que trata a dramaturgia universal, o mesmo que há em nós e que, todavia, nós nele somos. Assim, em termos de existencialidade, o Ser é a realidade inteira efetiva e possível. Eis uma primeira resposta. Daí decorreu aquele espanto de nos vermos na condição de Ser e estarmos como um figurante na peça da vida. E que figurante não sonha com o protagonismo? A verdade é que não saímos um só instante do elenco dessa peça. Que quanto mais distante e mais fundo íamos, mais esticávamos aquela malha que, generosamente, se permitia ir. Tamanho foi o seu ceder que chegamos a nos envolver no próprio tecido e achando que estávamos protegidos da existencialidade, nos vimos encobertos por nós mesmos.

Removemos então nossas mãos à frente de nossa face e tudo se clareou. Vimo-nos em nossa condição de ser e estar no mundo. A luz que partia de nossos olhos era a mesma que retornava. Tudo era criação. A magia se fazia ali, um tipo de milagre que nos colocava na existência. Sentimos um grande peso se afastar de nós, e não era o da nossa bagagem, era a nossa consciência que nos venciam em definitivo, esperamos. A verdade é uma boa mãe. Guardada a devida proporção, uma vez que nós somos no Ser, mas não somos o Ser que é causa de si mesmo, essa experiência parece conter algo de similar com o que o eu existenciador experimentou, em algum momento.

O milagre de minha vida, oriundo de uma ocasionalidade que, se contém explicação, ainda não a existenciei, a magia de minha presença, por ser magia, corresponde à breve duração, e assim sendo, a efemeridade da vida subentende a estada de outro sortilégio: o de proporcionar aos seres a idade de meu Ser. Nesta acepção, o Ser em mim é a conjugação dos desempenhos, é o acervo das nominalidades na plenitude dos preenchimentos, e conta-se, dentre as práticas inerentes ao Ser, a deambulação de meus passos a colher a comparsaria de todos os vultos no supremo e ôntico monólogo, em mim (COUTINHO, 1987, p. 138).

Agora, após irmos aos nossos confins para nos aproximarmos do que nós somos, continuemos em marcha. Compreendemos que o protagonismo legítimo para nós não é o de

⁶⁴ “No empenho da vigília, a peça a que aludo, é o texto de minha existencialidade, cujo interesse resulta ser tão forte que transcende os limites estéticos, vindo a abranger aqueles camarins que em geral não contam na biografia do ator. A existencialidade é o clarão que, propositadamente refletido para determinado alvo, ilumina os que lhe estão ao redor” (COUTINHO, 1987, p. 195).

ser o Ser fechado e definido, mas de ser, e sem agravo, Ser também porque somos e estamos nele. Aos poucos, nos vemos avançando sobre essa grande obra que é a própria vida. O impulso dessa descida nos servirá de combustível para o que ainda nos falta fazer. Conscientes de nosso lugar, juntemos as informações que temos sobre esse drama.

Voltemos então àquelas questões iniciais, o que essa peça diz? Qual o seu significado? Sabemos que a diversidade é um traço constante em sua apresentação. “Trata-se de variadíssimo elenco, no qual seleciono os atores preferidos por minhas duas ópticas, a externa e a interna, quando não surgem por si mesmos, em correspondência com a qualidade e o reclamo de minha receptiva” (COUTINHO, 1976, p. 21). Isto é, as atrizes e atores são muitos e variados para atenderem às *nominalidades* e solicitações do diretor, que distribui os papéis com a finalidade de assegurar o cumprimento do enredo. Garantir o sucesso do enredo é manter a intuição do criador iluminando o cenário. Por isso, as lentes, ao se deterem em um conjunto de cenas, levam à conclusão de que os assuntos são diversos, uns choram, uns riem e outros lamentam, mas que tudo isso é um símbolo do que a realidade é.

Guarde-se a prudência de anotar aqui a natureza e a extensão dessas duas diversidades. Os nomes pertencem exclusivamente à imaginária interna. As faces ou os intérpretes tipicamente são encontrados na imaginária externa, mas podem constar também naquela primeira porque, pelo seu movimento natural, ela tende a avançar sobre a segunda, conforme acompanhamos em capítulo anterior⁶⁵. No tocante à extensão, os nomes são contados em número inferior ao das faces. Vejamos como Coutinho entende isso:

Cada nomação recobre uma série interminável de episódios, que nela se incluem sob o feito da semelhança ou da repetição, sem que o transcurso do tempo venha a alterar esta condição implícita em meu repertório: a de este conter os sucessos sob a forma de painéis classificados segundo os títulos que os nomeiam. Às vezes os atores se consentem, no mesmo instante, participar de mais de uma nomação, o acontecimento facilitando-se em face de o meu repertório se empreender à base de círculos concêntricos (COUTINHO, 1987, p. XIII).

Esses círculos concêntricos significam que existem nomes mais amplos que contêm outros nomes. Já havíamos adiantado que os de maior amplitude são a alegria e a tristeza. É em razão disso que o brasileiro arremata esse assunto assim: “Há evidentemente a universalidade de alguns nomes, e outros que neles se albergam, em dimensionalidade mais ou menos restrita...” (Ibidem, p. XIV).

Com efeito, se é verdade que esse drama tem pretensões universais⁶⁶ porque conta a história do Ser, toda sorte de assuntos que importam aos frequentadores da venda de Sr. José,

⁶⁵ Vide capítulo 2, p. 37 desta dissertação.

⁶⁶ “Correspondendo à mobilidade de meu miradouro, salienta-se a flexibilidade do palco, de sorte que a teatralidade do Ser se estatui em índice de universalidade, sendo eu a plateia absoluta, e a iconografia externa o tablado sem coisa alguma a suprimir” (COUTINHO, 1987, p. 195).

ou os temas de política debatidos no Congresso na semana passada, ou a pauta econômica defendida pelos industriais nas últimas décadas, tudo tem espaço nesse palco porque todos esses nomes simbolizam essa realidade. Mas acontece que tudo que é, a venda da esquina, o Congresso Nacional, o aparato industrial e todos os seus operadores, estão em véspera de não ser, em razão da precariedade do eu existenciador que a todos mantém. Ou seja, antes do diretor distribuir os papéis ao elenco, há um papel que é compartilhado por todos, o de serem em razão do eu existenciador, isto é, o de terem o prazo de suas existências subordinado à existência de seu criador.

Solidários com o tempo de minha visão, com a brevidade de minha vida, nenhum dos intérpretes, quer animados quer inanimados, se recusa a confirmar a angústia de serem todos, comigo, na fatalidade da absoluta desapareição na minha morte; há, por conseguinte, *uma significação primeira*, que paira sobre as demais que produz o meu engenho: *a significação do funeral para dia incerto*, eles assemelhando-se a indivíduos que, inscientes da incurável e mortal moléstia, despreocupados persistem em seus normais afazeres. A iminência de extinguir-se perfaz-se endopaticamente, e, à maneira da atmosfera que recobre os seres e lhes assegura a vida, tal emanção, partida de mim, pousa naturalmente nas efígies e fatos de meu belvedere, e naturalmente eles afirmam o espontâneo do contágio; de sorte que, ao longo de meu convívio com a minha contemporaneidade, se torna comum e de fácil encontro, em cada coisa que se isola ou se agrupa, a asserção de que jaz ali *a alegoria do perdimento* (COUTINHO, 1976, p. 21, grifos nosso).

A diversidade do repertório, os muitos candidatos aos papéis, as repetições das cenas, tudo em consonância com a intuição do eu criador, que é o próprio Ser. Apesar de sua voz não se fazer ouvir, podemos sentir o que ela diria, qual seja, que essa peça inteira, isto é, a composição feita de incontáveis fragmentos de histórias, tramas e atuações cotidianas, os episódios e atos, encontrados pelo eu criador em sua existencialidade, são o símbolo maior do perdimento de todas as coisas que existem no próprio Ser. Este é o seu significado. “Em mim se opera a existencialidade do mundo, de forma que se afigura o seguinte sortilégio: o absoluto do ser está adstrito ao efêmero de minha vida. Por conseguinte, a ordem fisionômica encerra os vultos e acontecimentos enquanto perecíveis com a minha morte” (COUTINHO, 1978, p. XI).

Assim, o sentido profundo dessa peça é revelado: o embate ou o concerto do Ser e do Não-ser. Em última análise, é isso que é apresentado na dramaturgia universal. Ou seja, subjacente a cada atuação no Teatro da vida, há uma disputa pelo domínio. Acerca do Ser, já dissemos algumas coisas. Voltemo-nos então ao Não-ser, o que és? Ao formularmos essa questão assim, sentimos uma legião de figuras de todas as épocas filosóficas a nos espreitarem em silêncio. Como que lendo-lhes o pensamento, anotamos em nosso caderno a preocupação da maioria, “como assim, ‘que és?’”, e outros sugerem com uma ironia embalada de gentileza, “talvez haja algo fora do lugar ali”.

Mas não demos mais atenção a elas do que isso. Em resumo, todas estavam a estranhar a maneira direta com que nos dirigíamos ao Não-ser, como se ele, de algum modo, fosse. Mas ao serem informadas de que a nossa investigação se passa dentro de uma peça, boa parte preferiu partir sem aguardar o desfecho. Talvez não tenham percebido o fato de que também elas já faziam parte do elenco. Mas tudo bem, seguimos o ensinamento que diz que “não se deve escandalizar os inocentes”.

Aproveitemos para analisar a preocupação daquelas figuras. O que ela sugere? Parece-nos que a questão latente que chamou a atenção daquelas figuras era esta, qual o estatuto ontológico do Não-ser? Para nós, há aquela observação especial de nos atentarmos para a raiz solipsista que nos alcança. Assim, com os devidos ajustes, sigamos a regra da tradição ao tratar desse tema, falar inicialmente do Ser e só depois do Não-ser. A lógica dessa regra é que o conceito de Ser precisa ser estabelecido antes para que a sua negação possa fazer algum sentido posteriormente.

O Ser, assim como temos o entendido aqui, é a própria consciência criadora, o eu existenciador. Tudo o que há está nele e deixará de ser com a sua morte. Assim, o Não-ser se estabelece tão logo se faça, em definitivo, o cerrar de pálpebras do eu existenciador. O Ser, portanto, tem prazo de duração definido, ele dura uma vida somente. “O Ser tem a idade de quem existe. Assim, o meu repertório consiste em acumular, dentro de si e atendendo ao padrão humano, o universo em todas as idades. Por último, em derradeira instância, a idade do Ser se confunde com a minha idade” (COUTINHO, 1987, p. IX). Há, dessa maneira, uma novidade nessa temática, em desfavor daquelas figuras impacientes, a de que o Não-ser, ao final, triunfará e isso pode acontecer a qualquer instante, dada a fragilidade da vida.

Restituindo à negatividade o curto instante de sua infringência – o prazo de minha vida – nada sobeja do universo a que proporcionei existência em mim, nada resta a informar acerca de meu rosto, a negatividade, o não-ser, readquirindo finalmente, com a minha extinção, a plenitude de sua obscuridade. A ordem fisionômica somente irá até o ponto intestemunhável (COUTINHO, 1976, p. 191).

O Não-ser é a referência linguística que “aponta” para fora do Ser. Todavia, ele se faz anunciar nas “pequenas mortes” do cotidiano. Peguemos novamente a metáfora da lâmpada: “O meu ser equipara-se à lâmpada que, ao acender-se, traz à existência visual os objetos que até esse minuto permaneciam inexistentes para o eventual contemplador; apagada a lâmpada, as coisas voltam à anterior e perecente obscuridade” (Ibidem, p. 20). Assim, cada coisa da existência que se afaste da luz dos olhos do eu existenciador simboliza o Não-ser. Efetivamente, até o perdimento último se fazer, acontece na teatralidade do mundo um jogo entre o Ser e o Não-ser, uma disputa por predomínio, um drama. Ao final, sabemos, a força do inexorável trará a morte. Mas até lá, tudo está por se fazer.

Insistamos um pouco mais nesses conceitos. Dizíamos há pouco que o Não-ser é uma referência linguística, isso nos enseja a pensar agora a relação entre ele, o Não-ser, e a linguagem que é um domínio do Ser. Acontece que o Não-ser é um nome vazio, isto é, que não tem face, não tem conteúdo ou recheio. Dessa maneira, se constituindo em exceção à regra postulante que afirma a cada nome, ao menos uma face. Vejamos na formulação de Coutinho:

No entanto, dos acontecimentos que existencio e tenha existenciado, um nome permanece desprovido de recheio: refiro-me ao Não-ser, à entidade que é pura recuperação do que perdeu ante o surgimento de minha vida; este é o comentário único que se pode fazer quanto à morte, pois que ela, no desempenho de me extinguir o incomensurável acervo, representa, em minha imaginária interna, uma nominalidade vazia, isenta da menor parcela de conteúdo, uma noite sem madrugada, cuja adjetivação se detém diante de seu simples anúncio, sem natureza empírica ou ideal em que eu possa aplicar o miradouro (COUTINHO, 1987, p. 34).

Além de evidenciar a carência de recheio do Não-ser, é possível extrair dessa passagem também a sinonímia operada por Coutinho entre dois nomes, o Não-ser e a morte. Em verdade, esses duas *nominalidades* formam uma unidade que simboliza, para o eu existenciador, aquilo que não pode vir à empiria da vida e nem ir à ficção que encontra abrigo na idealidade. Isto é, em nenhuma das duas imaginárias, nem na interna e nem na externa, se encontram objetos ou vultos que lhe representem, e nem mesmo uma criação ficcional poderia ser considerada uma face do Não-ser ou da morte.

Desdobrando essa questão, temos uma situação curiosa que é o fato de o eu existenciador ser causa dos nomes e das faces. Dessa forma, ainda que se considere a existência de *nominalidades* vazias, ou mesmo um caso hipotético de haver faces desprovidas de nomes, todos sem exceção são criações e são alcançados pela mesma intuição que faz todos os entes do mundo dependerem de seu criador.

A rigor, nada se objetiva, tudo se incorpora a mim, a face e o nome, por mais restritos ou divulgados que se mostrem, por mais que desfrutem da comunidade de serem nos alheios repertórios, eles, a face e o nome, derivam de minha criatividade, toda ela produzida ao módulo de meu inevitável perecimento. O sentido ôntico da presença está na aceção de ela sofrer, desde já, o condicionamento fúnebre, com a morte a anunciar que tanto o episódio como a nominalidade respectiva, hão de eliminar-se no Não-ser partido de mim (Ibidem, p. 34).

Decorre então, ao analisarmos com a devida atenção, que o próprio Ser, que ora se confunde com a consciência existenciadora, e o Não-ser são também afetados pela existencialidade partida do eu criador. Isto é, ao dizer-se deles que são *nominalidades*, significa atribuir-lhes ao menos um lugar na *ordem fisionômica*, o da imaginária interna. No tocante ao Não-ser, isso enseja, uma vez mais, uma situação sortílega⁶⁷, essa de o nome que aponta para o perdimento total ser, também ele, uma criação. Vejamos mais uma passagem:

⁶⁷ “Ela, a morte, se reserva para nominar-se durante a plenitude da vida que, porosa em todos os recantos, não tem meios para invalidar a sempre anunciada vigência do Não-ser que, por seu lado, é também sortílego” (COUTINHO, 1987, p. 35).

Estranhamente, anoto que o Ser e o Não-ser têm isso de comum: a atividade em redor de meu vulto e no meu vulto, com a explícita indicação de serem os dois, o Ser e o Não-ser, existenciados por mim, homologando a consciência de que me conceituo como o ponto unificador que, em virtude de minha existência, cria de si para si todas as épocas e todos os lugares. Ambos irão falecer num só falecimento que, profundamente considerado, encerra o atributo de extinguir a própria extinção (Ibidem, p. 33).

Surge novamente aqui a unicidade na doutrina de Coutinho. O eu criador é o referencial, “o ponto unificador”, em torno do qual e no qual se acomodam as *nominalidades* Ser e Não-ser. A vida e a morte são existenciadas por ele⁶⁸. Assim, dados os termos dessa peça, só se pode falar desses nomes porque, de algum modo, eles estão contidos em seu acervo, na imaginária interna. Portanto, o Ser e o Não-ser são nomes, *nominalidades* ou temas. O primeiro se apresenta decisivamente encarnado na face do eu criador, é sinônimo da realidade inteira efetiva e possível. Essa palavra de três letras contém, concentricamente, uma imensidão de outros nomes.

Diferentemente, o Não-ser não possui face alguma, ele tem a morte como sinônimo e exerce a função de rótulo que anuncia ao repertório do Ser a sua extinção. Ele, o Não-ser, se isenta da atividade ontológica de ser representado no Teatro da vida, se fazendo numa amplidão negativa⁶⁹ que alcança as fronteiras do mundo fisionômico.

Despido de nuances, o nome do Não-ser em mim incute a ideia de que ele, à falta da exibição de um recheio, à similitude dos que a vida proporciona, é o anunciador da inexistência que há-de me atingir: uma entidade em expectativa, mero aviso do que eu não testemunharei, eu nunca me nomeando a mim mesmo com o nome da morte (Ibidem, p. 35).

Todo esse cenário que montamos em torno do Ser e do Não-ser revela as muitas entradas e saídas e os acessos inesperados que essa doutrina, que pode ser chamada, sem mais, de uma obra de arte, permite. Assim, subjacente a um simples episódio corriqueiro da vida, como os catadores de caranguejos do mangue em sua diáspora matutina, ou a liturgia dos jardineiros que regam as plantas ao pôr do sol, existe um universo de nomes e faces que caracterizam o Teatro da vida.

De todas as *nominalidades*, vimos que uma, o Ser, tem sob sua regência todas as atuações, as urdiduras, os pedaços de histórias, os fragmentos reunidos na *ordem fisionômica*, que é o título da peça da vida. Ele, o Ser, contém os catadores, os jardineiros e toda sorte de atrizes e atores em seus desempenhos. Vimos também que o Não-ser, a *nominalidade vazia*, está a espreitar cada vulto, cada objeto das cenas, anunciando a vinda da extinção, o perdimento

⁶⁸ “Sou o existenciador da vida e da morte, com participação no seio das duas entidades: a primeira, através da experiência pessoal, em atividade e testemunho empíricos, a segunda, através de pura nominalidade, em ideal expectativa, desde que em mim a morte não se permite desvendar por ser inexistencialidade absoluta” (Ibidem, p. 35).

⁶⁹ “O nome da morte circunscreve-se a uma amplidão negativa, abstraindo-se de fazer-se extensivo e temporal, atributos que são do território do Ser” (COUTINHO, 1987, p. 35).

de todas as coisas, inclusive, dele mesmo enquanto *nominalidade*. O Não-ser se equiparando a um profeta do apocalipse que insistentemente ecoa a sua voz por toda planície, ainda que os habitantes continuem suas tramas e liturgias sem alteração, como se não ouvissem a tamanha moléstia que se avizinha, ou, mesmo compreendendo o mal, o ignorassem por completo, uma demonstração viva de outra *nominalidade*, a indiferença.

Acalmemos nosso coração e serenemos a mente. Ponhamos as crianças para dormir e acreditemos que amanhã cedo sairemos juntos após o café da manhã. Elas para ter aulas e nós para o trabalho. Acreditemos também que depois de amanhã isso acontecerá assim novamente. E se formos mais otimistas, desejaremos que um dia, para a nossa surpresa, elas se levantem antes de nós para fazer o café, alterando a ordem de exibição das faces no espaço litúrgico da cena em apreço.

Anunciamos uma história triste ao iniciarmos este capítulo. Triste pode ser, sobretudo se enfatizarmos a condição única do criador da peça da vida. Mas não se pode negar a amplitude do nome alegria que circunscreve quadros como o café da manhã em família e tantos outros episódios rotineiros. Falta-nos ainda, para alcançarmos a meta final, respondermos o questionamento sobre o gênero ou estilo ao qual a peça da vida pertence. Faremos isso na próxima seção. Por enquanto, poupemos energia e marquemos no mapa os últimos destinos.

4.2 A morte | Uma herança barroca

Sigamos adiante em nossa empreitada. Iremos, como prometido, analisar a peça da vida com o objetivo de identificar a qual estilo ela pertence. Pela tradição, ao menos naquela que se inicia a partir da *Poética* de Aristóteles, temos duas ramificações que se abriram decisivamente, a do gênero trágico e a do gênero cômico. Com efeito, precisamos alertar, já de saída, que não há nenhuma pretensão nossa em caracterizar *a ordem fisionômica* enquanto uma tragédia ou comédia no sentido de um estilo literário estritamente definido e historicamente dado. Com isso, prevenimos possíveis equívocos na disposição das seções em livrarias ou bibliotecas, uma vez que os livros de Coutinho podem ser alocados próximos, mas nunca entre os clássicos de Ésquilo e Sófocles, por exemplo.

Dessa forma, optamos, daqui em diante, pelo uso dos termos compostos “drama trágico” e “drama cômico”. Ao usarmos esses termos, nos antecipamos e contornamos possíveis ambiguidades que poderiam surgir na referência aos gêneros ou estilos literários gregos e o fenômeno do trágico e do cômico, que se desprenderam das terras helênicas e atravessaram mares e épocas. Desse modo, ainda que façamos considerações iniciais sobre aquela obra

aristotélica, o intuito único é expor, de maneira resumida, o tratamento e a caracterização que uma das obras mais importantes sobre a temática empregou.

A composição “drama trágico” ou “drama cômico” reforça também, como supomos ter mostrado nas seções anteriores⁷⁰, a caracterização da *ordem fisionômica* enquanto um Teatro ontológico, que se apresenta no cotidiano da vida, até a morte fisionômica chegar. Assim sendo, buscaremos identificar a qual daquelas ramificações tendem os traços gerais do Teatro do mundo e como a figura da morte é tratada nesse cenário.

Sigamos, então, até a *Poética* para vermos como Aristóteles deixou as coisas. Primeiro, vejamos a comédia para, em seguida, contrastá-la com a tragédia.

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor (ARISTÓTELES, 1973, p. 447, grifo do tradutor).

Vejamos agora a definição de tragédia.

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’ (Ibidem, p. 447, grifos do tradutor).

Aristóteles efetua, assim, a primeira distinção entre os dois estilos. Para ele, toda a poesia é imitação⁷¹. Sendo assim, ele caracteriza a comédia como a imitação das ações de pessoas comuns como Sr. José, a professora ou a comerciante. E para a tragédia, as ações escolhidas para serem imitadas deveriam ser as de pessoas importantes como reis, heróis, governantes e gente de igual importância. Podemos, pelo que já vimos da obra de Coutinho até aqui, questionar, a qual desses dois grupos o seu vulto se aproximaria mais?

Com efeito, a razoabilidade nos sugere, novamente, prudência. Isso porque, ainda que se encontre personagens simples e anônimas na peça da vida, que o próprio eu criador se misture nessa massa de intérpretes, ele continua sendo a causa de existência de todas as coisas que compõem o seu mundo. Assim, se se considera que o eu existenciador é o criador do universo fisionômico, aquele que encarna o Ser e que dará fim a todos os comparecentes de sua obra em índice de efetividade e possibilidade, parece-nos, realmente, que essa figura criadora seria digna de ensejar um enredo trágico.

⁷⁰ Vide capítulo 2 e a seção 3.1 desta dissertação.

⁷¹ “A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” (ARISTÓTELES, 1973, p. 443).

Dessa forma, ainda que possamos ajustar nossas lentes para focar o eu criador como ator ou incidi-las sobre o Ser que existencia o mundo em privilégio único, ao final, chegaríamos à conclusão de que aquilo que ora é apreciado é um só e o mesmo Ser. Olhemos, agora, um pouco para nossa trajetória, o que ela sugere? Nos parece que ao fazermos do Teatro um tema da ontologia, nos comprometemos com esse Ser. Efetivamente, sabemos que ele também está presente na simplicidade do cotidiano, onde reina a teatralidade das urdiduras. Mas, em verdade, é de seu distinto lugar de criador maior que toda a luz se fez para trazer todas as coisas à existência. E que ele, o eu criador, atende, em última análise, pelo nome de Ser. Revelamos assim, uma vez mais, a nossa escolha pelo drama trágico.

Caso optássemos pela outra via, a do drama cômico, teríamos que seguir um roteiro similar. Mas não sendo esse o caso, deixemos o estilo cômico com aquela breve apresentação e passemos já a acompanhar a listagem aristotélica acerca das partes que constituem a tragédia. “É, portanto, necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituem a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia” (Ibidem, p. 448). Como esperado do método aristotélico canônico de expor as ideias, ele se dedica a esclarecer esses conceitos. Vejamos de maneira resumida.

O mito é descrito como um elemento central pelo seu poder de sensibilizar os ânimos dos espectadores. Assim arremata essa questão o estagirita: “Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres” (Ibidem, p. 448). Entre outras coisas, o mito tornava aquela história mais próxima das pessoas porque ele era anterior à obra do tragediógrafo. Assim, era comum ao público já saber os pontos altos do drama, ainda que lhe faltasse as nuances e sutilezas advindos da própria confecção do texto e da encenação.

O mito se relaciona diretamente com o elemento mais importante na elaboração do trágico, a trama dos fatos⁷². “Ora o mito é imitação de ações; e por ‘mito’ entendo a composição dos atos; por ‘caráter’, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por ‘pensamento’, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão” (Ibidem, p. 448). Assim, continuemos às demais partes.

Como esta imitação é executada por atores, em primeiro lugar o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois, a melopeia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os atores efetuam a imitação. Por ‘elocução’ entendo a mesma composição métrica, e por ‘melopeia’, aquilo cujo efeito a todos é manifesto (Ibidem, p. 448).

⁷² “Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” (ARISTÓTELES, 1973, p. 448, grifo do tradutor).

Dessa forma, temos por apresentado, ainda que de modo resumido, as partes que integram a tragédia. Já havíamos adiantado que não temos pretensão de defender que a obra de Coutinho é uma tragédia em sentido estrito. Por isso, não devemos esperar que ela possua as seis partes ditas acima. De outro modo, ao considerarmos ela enquanto um drama trágico, isto é, que contém uma dimensão trágica da existência, deveremos apresentar marcas ou traços que assim a caracterizem.

Agora, seguiremos o ritmo de nossa investigação e passaremos a tratar apenas do trágico e não mais de tragédia. Mas não sem fazermos dois reconhecimentos. O primeiro é que uma análise detida da *Poética* buscando compreender suas nuances e extensão, constituiria, por si só, uma tarefa que demandaria mais energia e trabalho, em razão da diversidade de temas que se relacionam com essa obra direta e indiretamente. Em nosso caso, ainda que nos detivéssemos apenas na tragédia, deixando de lado as demais espécies de poesia, isso nos tiraria de rota e exigir-nos-ia uma parada longa.

Por outro lado, haveria também a possibilidade de se analisar o trágico da Grécia Antiga e seus desdobramentos e desenvolvimentos até a época contemporânea. Ou de fazer recortes por épocas e compará-las com a de Aristóteles. Uma empresa dessa natureza merecendo um planejamento próprio e um acervo considerado de recursos, além de disposição para operar com uma grande massa de transformações. Também por isso, reconhecemos toda a importância de uma investigação assim, ainda que tal empresa não se confunda com a nossa, absolutamente.

A título de menção, não se poderia deixar de anotar, entre os esforços de compreender as transformações pelas quais passou este conceito de trágico, o peso das trezentas páginas de Walter Benjamin intituladas de *A Origem do Drama Trágico Alemão* (1928), que incidem no período moderno onde predominou o barroco. Dessas páginas, uma das maiores contribuições, certamente, foi a de ter afastado o mito do conceito de trágico, transferindo-o para outra vertente, a da história. “[...] os eventos inventariados, mais do que assunto, são o próprio cerne da arte no drama trágico. A vida histórica [...] é o seu conteúdo, o seu verdadeiro objeto, e nisso ele se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito...” (BENJAMIN, 2016, p. 56).

Mais próximos a nós, a menção se deve ao trabalho de Roberto Machado, *O Nascimento do Trágico de Schiller a Nietzsche* (2006). Aqui, os esforços mostram que, para além das artes e outras disciplinas, o trágico ingressou na Filosofia e se tornou um elemento importante para

a compreensão de certas obras filosóficas, sobretudo, daqueles pensadores listados⁷³ por Machado naquele período analisado.

Dito isso, passemos a analisar, a partir de agora, em que medida a peça da vida se aproxima do trágico, ao menos em suas linhas gerais. O que se poderia chamar de trágico na *ordem fisionômica*? Recordemos aqui as características fundamentais da figura do eu existenciador. Ele, a face que efetivamente encarna o Ser, aquele que por meio de sua existencialidade criou o universo inteiro, e que, como se não bastasse ter sob sua rubrica tudo o que há, é também a causa da extinção de todas as coisas. Eis o eu existenciador criador absoluto e senhor do universo. Mas por outro lado, essa consciência singular é uma pessoa frágil como qualquer outra e que, em sendo assim, morrerá. Eis a precariedade do humano que acomete o eu criador.

Tudo isso aponta para uma característica, ao menos, que permite uma primeira aproximação com o trágico, o descompasso ou a desproporção entre a sua condição de Ser e a sua finitude e precariedade anunciada em toda força pelo nome da morte, a morte fisionômica. “A desproporção entre o meu tempo e o meu espaço, elucida a constância do nome tristeza, metafisicamente justificada porque ele é próprio da conjuntura de tudo perder-se em tão pequeno e fugaz invólucro” (COUTINHO, 1987, p. 32). Vejamos como isso aparece no capítulo de *A Artisticidade do Ser*, que tem por título *A Teatralidade*.

Quando me coloco no ângulo da autoria única, advém-me a impressão de exorbitar-me de mim mesmo, por motivo da desproporção entre a minha efígie e o conteúdo de sua existencialidade. Eu me abismo no seio de mim mesmo, sem retirar-me de mim, sem a imensidade do panorama desfazer a simplicidade da fonte que a produz. A soledade cósmica responde à conjuntura de a universalidade se deixar conter no que é tocantemente singelo: o meu vulto que transita pela indiferença e há-de deter-se em frente ao muro da morte. O orgulho pela prodigalidade da posse é um nome que de logo se esvazia, em virtude da pequenez do tempo e da celeridade do Não-ser (COUTINHO, 1987, p. 194).

Apresenta-se, dessa forma, o diretor ontológico da peça enquanto uma unidade que é, simultaneamente, o continente de tudo o que existe e, não obstante, é alguém destinado à morte, assim como qualquer ser orgânico constituído de átomos e células. Essa ideia de unidade, já encontrada algumas vezes ao longo das veredas que nos permitiram chegar aqui, é realmente uma característica da obra de Coutinho. Com efeito, o que significa essa unidade? Parece-nos que, entre outras coisas, ao usar-se da ideia de unicidade, o brasileiro enfatiza a sua condição de criação. Ou seja, que nele se dá uma conjuntura inesperada ou rara, talvez, de o Ser atender pelo nome de uma pessoa. Essa unidade reforça a marca do precário e do efêmero, características essas que ajudar-nos-ão a pensar uma aproximação da *ordem fisionômica* com o

⁷³ Principalmente: Schiller, Kant, Schelling, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer e Nietzsche.

trágico. De início, vejamos como a ideia de uma personalização do Ser aparece em sua obra. Acompanhemos a exposição de um trecho:

Estando afetos à minha autoria todos os acontecimentos, a existencialidade partida de mim abrange igualmente a minha habilitação à desmedida liberdade. Como se deferisse ao Ser a condição de a tudo capacitar-se, cedo muito pouco a mim a produção de peças, permitindo que se faça espontânea a teatralidade do Ser, conformando-me com a quota do testemunho, existenciando-me em caráter quase que apenas contemplativo. A existencialidade se funde com a personalização do Ser, atribuo a este as ações que emito, arrogando-me a prerrogativa de conservar, com minha consciência, a existencialidade que nasceu comigo. Cuido, eu mesmo, de manter acesa a lâmpada que ilumina o repertório que, de outro ângulo, me parece o museu de meus existenciamentos (Ibidem, p. 192).

Isto é, o Ser passa-se a atender aos deferimentos de uma pessoa, o eu criador. Configurando-se em um tipo de deferimento interno dele para ele mesmo, uma vez que o eu criador é o próprio Ser. O Ser que se deixa humanizar e o humano que se eleva ao absoluto. Essa unidade que funciona para compreendermos que o Ser que deambula pelas ruas é o mesmo que criou o universo, contudo, não faz cessar a angústia, a tristeza e a solidão. Todas, *nominalidades* constantes na peça da vida.

Todas essas *nominalidades*, em verdade, advêm, por um lado, daquela humanização do Ser. Ou seja, o eu existenciador cria e mantém a todos, nessa instância derradeira, estritamente sozinho. Pois os atores e atrizes não o podem alcançá-lo ou lhe estenderem a mão a essa altura. Assim, ainda quando ele presencia duas peças, a do palco e a dos bastidores, ele permanece sozinho porque os demais espectadores veem apenas o que se passa no palco. A isso ele chamou de ôntica soledade, a circunstância de não ter companhia, ou mesmo em existindo vultos ao seu redor, ser sozinho.

Conforta-me verificar que, apesar de eu ser o dramaturgo e o diretor de todas as peças, conto com outros testemunhos, moderando-se, portanto, o rigor da soledade, como se eu me dera aos existenciamentos com o fim único de não me ver sozinho. Incurso na prática de estender o belvedere nas figuras de minha contemporaneidade, procuro entre vários interesses da visualização, o de distrair-me da ôntica soledade, [...] a solidão a que me obriga a circunstância de eu ser o existenciador de todas as existências, em mim (Ibidem, p. 194).

Por outro lado, quando o Ser se volta para o cotidiano, adentra os recintos e ouve os casos rotineiros na companhia de pessoas conhecidas e desconhecidas, paira sobre esses episódios o nome da indiferença. Isto é, anônimos ou não, todos desconhecem o fato daquele que estar na roda de conversa ser causa da realidade e da extinção de todas as coisas. Assim, quer sob a face direta do Ser ou entre os demais atores, no teatro do mundo, o eu existenciador é acometido pelo sofrimento gerado pela solidão e pela angústia da morte.

Dessa forma, a finitude que toca o eu existenciador também o empurra para a angústia da morte. Isto é, a angústia de aguardar um momento incerto onde o desfecho da sua

dramaturgia⁷⁴, o drama universal da existência, se findará, acontecendo o total perecimento. Cujas imagens emblemáticas, Coutinho a apresentou, às vezes, por meio da metáfora de um naufrágio absoluto:

Subordinando-se à medida de meu repertório, o cenário resulta, por conseguinte, em algo fatalmente vaticinado a perecer comigo, devendo acontecer, com a minha morte, uma extinção equivalente àquele naufrágio a que me referi em *A Ordem Fisionômica*: o naufrágio absoluto em que submergem o barco e as águas (COUTINHO, 1976, p. 87, grifo do autor).

Sem sobreviventes, nem mesmo para comparecer ao velório. A morte fisionômica se configurando no ponto intestemunhável, ninguém lá estará. Apesar desse cenário trágico, o eu existenciador, enquanto o Não-ser não se anunciar pela última vez, continuará criando, desenvolvendo e estendendo o seu drama fúnebre por toda a realidade. Sabemos que o ator protagonista é aquele que melhor encarna a intuição, dessa forma, o eu existenciador não pode se eximir desse lugar onde toda a tristeza culmina.

A categoria primeira do universo resulta ser esta, a da ubíqua funeralidade, sobressaindo-se do concurso dos nomes o da tristeza que, atendendo aos painéis da ocularidade, sem exceção de nenhum, os recobre com a sua tarja. Esta é, de fato, a qualificação primordial do Ser, em qualquer data e em qualquer recinto onde se considere a idealidade ôntica: a comunidade ótica, a tessitura das visões em torno de determinado alvo, as reciprocidades dos existenciamentos, enfim, tudo que concerne ao Ser de minha atualidade, se inere ao cometimento da morte; os atores e os retábulos cumprem, em concomitância, o espetáculo de já haverem perecido e de estarem na expectativa de meu perdimento, na morte última e particular de meu corpo (Ibidem, p. 85).

A morte universal é, efetivamente, a morte fisionômica de um único corpo. Corpo que, por sua vez, é símbolo de todas as fisionomias que chegam ao Teatro da vida. Isso se deve, entre outras razões, ao fato de só ser possível tratar da morte na vida, na existência. “O mundo se acaba para quem morre”, eis uma vez mais a frase que ensejou o despertar da *ordem fisionômica*. Aos poucos, ela vai se esclarecendo mais. Até a morte derradeira chegar, a fisionômica, o eu existenciador é o sobrevivente de todas as demais mortes.

Todos os personagens, intérpretes que algum dia tiverem a rubrica do Ser, ainda que desempenhando um fragmento qualquer, um pedaço de alguma história simples, todos eles ainda estão contidos no repertório, na imaginária interna do criador maior, aguardando, enfim, o desfecho fisionômico, a morte ou o Não-ser. Por tudo isso, Coutinho esboça um desengano em *O Lugar de Todos os Lugares*. O desengano experimentado no período Barroco e que legou alguma influência na peça da vida. Vejamos:

Admito que o tema do Desengano, sincera e assiduamente tratado no Barroco, esteja de maneira implícita ao longo de tudo que referi sobre o acontecimento da morte.

⁷⁴ “Enquanto receptor da dramaturgia do Ser, verifico que as histórias, os retábulos, os enredos, são preenchimentos das nomeações, que assistir a uma peça não é mais que trazer à existência o que se achava em possibilidade de aparecer. Com esses termos, traduzo a circunstância de os nomes vazios representarem a promessa de ser, uma expectativa no seio de minha subjetividade” (COUTINHO, 1987, p. 196).

Quem situa a duração do universo no estreito prazo de sua vida – vida consciente – quem concebeu a presença do mundo como a véspera do perecimento, pois que o mundo, nesta acepção, se deixa obviamente inocular pela morte, por sua morte pessoal a sobrevir, toca o assunto da precariedade do existir humano, e com esta a precariedade do mundo em todos os ângulos em que é imaginado e apreendido. Talvez a minha modalidade do Desengano se desvele uma das mais tristes de quantas despontaram na época de hoje (COUTUNHO, 1976, p. 6).

Efetivamente, a morte pode ser entendida aqui, para Coutinho, como uma herança do Barroco. O desengano é um dos nomes que podem ser utilizados como subtítulo para a tristeza. É um modo também de responder a uma questão, como lidar com a morte? Se não uma resposta, é ao menos uma postura diante da interrogação. O desengano configura-se também como uma espécie de sofrimento que a morte, ao se anunciar, reverbera. Todo esse cenário, pelo que nos parece, a valorização do humano à categoria de Ser e a identificação deste Ser com o eu existenciador, cria uma dramaturgia singular que possui tendências para o trágico. Assim, o Teatro ontológico ou o Teatro da vida, expressa também a maneira como está contida, na obra de Coutinho, a tese da teatralidade do mundo. A *ordem fisionômica* passando a ser entendida como uma espécie de *Theatrum mundi*, como poderia ser escrito por muitos espíritos da época barroca.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis que surge a sensação de que a nossa empresa se endereça ao desfecho. Tomamos o Teatro como tema para percorrermos, na medida de nossas forças, partes da obra *sui generis* do filósofo brasileiro Evaldo Coutinho. Pudemos ver na estética como o problema do ser teatral apareceu ao se questionar pela matéria exclusiva que lhe garantiria autonomia enquanto gênero artístico. Acompanhamos que a sua parte textual está contida no gênero autônomo Literatura, mas a parte de encenações, ou seja, toda a parte espetacular do Teatro não poderia ser contemplada pela autonomia das Artes.

Ainda lá, vimos que havia margem para uma outra forma de lidar com o ser teatral por meio da ontologia. Assim fizemos no segundo capítulo. Apreciamos como Coutinho criou o mundo fisinomicamente. Isto é, passamos a tratar do Teatro ontológico que surgiu sobre o solipsismo inclusivo. Dessa forma, todas as pessoas foram convertidas em atrizes e atores. A vida passou a ser entendida enquanto uma peça teatral. Vimos que a visão e o conhecimento passaram a ser sinônimos de criação. Toda essa criação está reunida sob o título de *a ordem fisionômica*. Fisionomia que significa cada ente, intérprete ou objeto, que tem o prazo de sua existência adstrito ao prazo de vida do eu existenciador.

Vimos, posteriormente, que o embate do Ser e do Não-ser constituía o sentido da *ordem fisionômica*, o que chamamos de sentido profundo da peça. Cabia ainda uma questão, já que a vida passou a ser entendida enquanto uma obra de arte, uma peça. Então, a qual estilo ela pertenceria? Analisamos, a partir da divisão clássica proposta por Aristóteles na *Poética*, que, ao menos em suas linhas gerais, a peça da vida se aproxima do trágico. Mas com a devida ressalva de que isso não significa, de nenhum modo, dizer que ela é uma tragédia.

No início de *A Artisticidade do Ser*, Coutinho relata uma experiência que lhe trazia satisfação. Passemos a deter nossos olhos sobre ela:

A experiência me obrigava a fixar no caderno os acontecimentos dessa ordem, tentando-lhes diminuir a presteza do esquecimento. A tarefa das anotações constituía-se em algo de jubiloso, tal o prazer com que se consolidava, em seguida ao advento, a verificação que havia, no sucesso, a coerência das partes, a lógica íntima que a tudo coonestava; portanto, avivava-se a intitulação, a nominalidade em causa, a alegoria, enfim, a se fazer mais nítida e consistente. Rer as nótulas, eis uma satisfação que me alentava a posterior desenvolvimento, a uma obra literária que conservasse em todos os capítulos a presença da nominação, assim ubíqua: a nominação de todos os vultos e painéis existirem por força de minha existência. (COUTINHO, 1987, p. XI)

Não esperamos que seja dessa mesma natureza que a de Coutinho, mas satisfação é um nome que surge em nosso horizonte, após esta nossa travessia.

REFERÊNCIAS

- ALTIERI, Maria Sílvia. Filosofia e teatro à luz do pensamento benjaminiano: alegoria barroca, interrupção brechtiana e teatro pós-dramático. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: PUC-SP, 2010.
- ARISTÓTELES. Metafísica. (Coleção os pensadores – Notas de Joaquim de Carvalho). trad: Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1973.
- ARISTÓTELES. Poética. (Coleção os pensadores). trad: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1973.
- D'ASSUMPÇÃO JÚNIOR, Adyr Assis. Concerto Barroco: a construção de uma dramaturgia da cena. Dissertação (Mestrado em Artes). Campinas: UNICAMP, 2004.
- BARRETO, Tobias. Estudos de filosofia. (org. Luiz Antonio Barreto). [Aracaju]: Editora Diário Oficial, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Origem do drama trágico alemão. trad: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BERGSON, Henri. A intuição filosófica. In: O pensamento e o movente. p. 123-148. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRITO, Farias. Finalidade do mundo: estudos de Filosofia e Teleologia Naturalista. Brasília: Edições do Senado Federal, 2012.
- CÂMARA, Leônidas. Uma persistente visão da vida. Recife: Diário de Pernambuco, 02 mar. 1980.
- CÂMARA, Leônidas. Uma surpresa passo a passo. Recife: Diário de Pernambuco, 24 out. 1980.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: O olhar. p. 31-63. (org. Adauto Novaes). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- COUTINHO, Evaldo. A artisticidade do ser. São Paulo: Perspectiva, 1987. 289 p. (Coleção Estudos 97).
- COUTINHO, Evaldo. A imagem autônoma: ensaio de teoria do cinema. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1972. 299 p.
- COUTINHO, Evaldo. A imagem autônoma: ensaio de teoria do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1996. 248 p. (Coleção Estudos 147).
- COUTINHO, Evaldo. A subordinação ao nosso existir. São Paulo: Perspectiva, 1981. 209 p. (Coleção Estudos 78).
- COUTINHO, Evaldo. A testemunha participante. São Paulo: Perspectiva, 1983. 252 p. (Coleção Estudos 55).

- COUTINHO, Evaldo. A visão existenciadora. São Paulo: Perspectiva, 1978. 256 p. (Coleção Estudos 51).
- COUTINHO, Evaldo. Esculturas Vazias. Recife: Revista Perspectiva Filosófica, nº 6 e 7, 1995.
- COUTINHO, Evaldo. O ano da criação. Recife: Continente Multicultural, ano 1, n.1, p. 33-42, mar. 2001.
- COUTINHO, Evaldo. O convívio alegórico. São Paulo: Perspectiva, 1979. 190 p. (Coleção Estudos 70).
- COUTINHO, Evaldo. O espaço da arquitetura. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1970. 251 p.
- COUTINHO, Evaldo. O espaço da arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1977. 239 p. (Coleção Estudos 59).
- COUTINHO, Evaldo. O lugar de todos os lugares. São Paulo: Perspectiva, 1976. 215 p. (Coleção Estudos 84).
- COUTINHO, Evaldo. O terceiro centenário do nascimento de Baruch Spinoza 1632-1932. Recife: Agitação Revista de Cultura, n. 2, p. 7-31, fev. 1932.
- COUTINHO, Evaldo. Ser e estar em nós. São Paulo: Perspectiva, 1980. 231 p. (Coleção Estudos 74).
- COUTINHO, Evaldo. Sobre o conceito de esbatimento. Recife: Discurso proferido em ocasião de homenagem dos concluintes do curso de Filosofia da UFPE, 1999.
- DUARTE, R. A. P. Barroco: lastros ideológicos e antecipações utópicas. In: Affonso Ávila. (Org.). O território do barroco no século XXI. Belo Horizonte: Revista Barroco, 2000, v. 1, p. 31-44.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. Salvador: Repertório, Nº16, p. 11-23, 2011.
- JUNQUEIRA, Flávia. A teatralidade da vida cotidiana. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes - USP, 2014.
- LIMA, Daniel. O universo estético de Evaldo Coutinho. Recife: Diário de Pernambuco, abr. 1983. Panorama Literário.
- LIMA, Daniel. Outras notas sobre “a ordem fisionômica” pt. 2. Recife: Diário de Pernambuco, 03 abr. 1987. Panorama Literário.
- LIMA, Jamila de Oliveira. A criação artística à luz da filosofia bergsoniana: desde a intuição até a expressão. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2022. Orientador: Prof. Dr. Sandro Cozza Sayão.

MACEDO, Gil Eduardo de Albuquerque. *Theatrum mundi: Antônio Vieira e a comédia de Deus*. Natal: Revista Espacialidades [online], n.1, p. 238-267, out. 2014.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

MARGUTTI, Paulo. O que é filosofia brasileira? In: *II Colóquio Pensadores Brasileiros: coletânea de textos 2018*. p. 115-139. (orgs. Delmar Cardoso; Paulo Margutti). Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

MECA, Diego Sánchez. *A filosofia em cena: crítica e afirmação da teatralidade em Nietzsche*. trad: Márcio José Silveira Lima. Guarulhos/Porto Seguro: v. 41, n. 2, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. trad: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.

PESSANHA, José Américo. *Platão: O teatro das idéias*. Rio de Janeiro: Revista o que nos faz pensar, nº 11, p. 7-35, abr. 1997.

PINTO, Álvaro Vieira. *Consciência e realidade nacional*. Rio de Janeiro: ISEB, 1960.

RIVERA, Jorge Croce. *Verdade, historicidade e temporalidade no *Theatrum Mundi**. Ler letras, 2020. Universidade de Évora. p. 157-167. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10205.pdf>. Acesso em: 30, set. 2020.

SALDANHA, Nelson. *Cadeira de Phaelante da Câmara*. Recife: Cadernos da Academia Pernambucana de Letras, v. 4, p. 12-26, 1988.

SANTOS, Adelson. *A matéria em Evaldo Coutinho*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1986. Orientador: Prof. Dr. Leônidas Câmara.

SANTOS, Gilfranco Lucena dos. *A temporaneidade do espaço da arte arquitetônica na filosofia fenomenológica existencial de Evaldo Coutinho*. Recife: Revista Perspectiva Filosófica v. 41, nº. 2, 2014.

SOUZA, José Paulo Maldonado de. *Evaldo Coutinho: Arquitetura e Filosofia*. In: *Sertão Filosófico: O Ser-Tao vai vir-à-amar*. Instituto Federal Sertão Pernambucano. Gabriel Kafure da Rocha (org). p. 155-186. Olinda: Livro rápido, 2018.

SOUZA, José Paulo Maldonado de. *Henri Bergson e Evaldo Coutinho: em torno da ideia de “intuição filosófica”*. São Cristóvão: Anais do IV Colóquio Filosofia e Literatura: Poética. p. 295-307, jul. 2017.

SOUZA, José Paulo Maldonado de. *O conceito de Filosofia em Evaldo Coutinho*. Monografia (Bacharelado em Filosofia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2012. Orientador: Prof. Dr. Thiago André Moura de Aquino.

SOUZA, José Paulo Maldonado de. *O solipsismo de Evaldo Coutinho*. Dissertação (Mestrado

em Filosofia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2014. Orientador: Prof. Dr. Thiago André Moura de Aquino.

VENTURI, Lionello. História da Crítica de Arte. trad: Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 2007.

VIEIRA, Antônio. História do futuro – volume I. Belém: Universidade da Amazônia (Domínio público). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000253.pdf>. Acesso em: 16 de set. 2021.

XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. Lisboa: Aniki, Vol. 1, Nº 1. p. 33-48, 2014.

ZÖLLER, Günter. “A atividade propriamente metafísica do homem”: Nietzsche e a justificação estética da existência do mundo. Trad: Rogério Lopes. Ouro Preto: Artefilosofia, n.13, p. 71-83, dez. 2012.