



## O MUNDO SÓ FAZ SENTIDO PORQUE PODE SER INTERPRETADO

A arte dialoga com o direito, pois ambos se valem de linguagem para criar visões de mundo – que só fazem sentido se entendidas pelo leitor, e sem ele não existiriam

Por Carlos Costa  
Fotos Gustavo Scatena

**L**inguagem e organização. Em busca do significado (e das imbricações) dessas palavras, João Manuel dos Santos Cunha encarou duas graduações simultâneas: formou-se em Letras pela Universidade Católica de Pelotas em 1969; e em Direito pela Federal de Pelotas em 1970. Desde então dedicou-se à pesquisa e à reflexão sobre o tema da intertextualidade, investigando a relação entre sociedade e comunicação – com ênfase em literatura e cinema. Mestre e doutor pela UFRGS, concluiu o pós-doutorado em Literatura Comparada na Sorbonne – Paris III. Seu extenso currículo trafega por outras áreas do conhecimento. Mas basta. Dizer mais seria postergar a enriquecedora exposição de idéias que manteve com *Getulio*. “É impossível dar conta da verdade com a linguagem”, ensina o professor. “Quem preenche os poros pelos quais respiram a literatura e a norma é o leitor.” Mas passemos aos melhores trechos da entrevista.

**Cursar letras e direito foi imposição de família?**

**João Manuel dos Santos Cunha** Não. Ainda no segundo grau descobri que gostava de trabalhar com a linguagem, entender como as pessoas vivem no mundo da comunicação. Tanto que editava os jornais do grêmio estudantil e da biblioteca municipal. Mas para trabalhar com linguagem precisava compreender como se constituía essa sociedade historicamente organizada. Então, como não havia um bom curso de jornalismo em Pelotas, resolvi cursar simultaneamente letras e direito. A princípio não pensava ser advogado – nem insisti. O curso de direito me deu importante visão de organização do mundo, mas, na verdade, foi o de letras que me encaminhou para a reflexão profissional. Hoje é o que continuo a fazer: refletir sobre como o homem se comunica por meio de linguagem, a partir da criação e recepção de objetos estéticos.

**Como é o caso de literatura e cinema?**

**Santos Cunha** Queria compreender a natureza dos códigos. Sou professor de literatura na Universidade Federal de Pelotas e, como pesquisador da área, tenho o texto literário como objeto preferencial de reflexão. Mas não poderia trabalhar apenas na especificidade do texto verbal porque, mesmo sendo produção cultural do homem, a literatura não é resultado apenas do exercício (ou da vontade) de compreender o mundo pelo discurso estético, mas da atuação do homem na objetividade – ou seja, são diversos os textos e os discursos produzidos na relação do homem com a natureza: cinema, pintura, música, teatro, sociologia, economia, e também o direito (no qual existe a construção de objetos não-estéticos). Minha carreira como docente e pesquisador se dará efetivamente no espaço da literatura comparada – na análise do texto que se bifurca em outras manifestações culturais e artísticas da

produção humana, com ênfase em literatura e cinema de ficção, duas expressões estéticas essencialmente narrativas.

**Tanto que a bibliografia de um curso de cinema tem muito de letras.**

**Santos Cunha** A teoria fílmica é caudatária de toda a construção da teoria literária. Não apenas pela transposição de conceitos, mas até pela forma de como lidar com a interpretação do texto cinematográfico. Teorias literária e fílmica ora caminham paralelamente, ora se entrecruzam. Principalmente a partir desse momento chamado de pós-modernidade. No caso do direito, desde o pós-positivismo, em que há abertura enorme para a relação leitor/obra.

**Sua dissertação de mestrado sobre *A Hora da Estrela*, da Clarice Lispector, focou a adaptação de Suzana Amaral para o cinema?**

**Santos Cunha** Sim. Embora meu objeto seja o texto literário, não dá para enfrentar a questão só do ponto de vista da produção verbal. Ora, o imaginário de um pesquisador em literatura não é exclusivamente literário, resulta da relação do sujeito com outros objetos culturais e estéticos. Vai-se ao cinema, ao teatro, ouve-se música, lê-se jornal, ensaios filosóficos... Ou seja, o imaginário de quem escreve um texto também é tocado profundamente por outros produtos que o mundo oferece. Os escritores do século XX, por exemplo, têm



## “Como não se pode falar de tortura na ditadura, abordemos a perseguição aos escravos, usando documentos da história” É o Arena Conta Zumbi

o imaginário formatado pelo cinema (e demonstro isso na minha tese em relação aos modernistas dos anos 20). Ler a tradução fílmica de Suzana Amaral, então, como uma leitura crítica não metalinguística, no mesmo nível com que dialogo com outras interpretações produzidas por críticos literários, me pareceu fundamental para o entendimento do texto de Clarice. E o imaginário do homem contemporâneo é muito mais imagético do que verbal.

### Formatado hoje mais pela TV do que pelo cinema.

**Santos Cunha** É verdade. Se quisermos compreender o texto literário em profundidade não podemos descartar a aproximação com outros textos. Não leio a literatura apenas no espaço específico do sistema de signos literários, mas a partir de todos os textos que formataram o imaginário do autor e o meu próprio. Em *S/Z*, por exemplo, Roland Barthes faz uma leitura de *Sarrasine*, uma novela de Balzac, colocando-se na situação do escritor. Primeiro, todo escritor imagina uma cena. Daí descreve essa imagem em palavras, transformando-a em cena literária. Assim: a marquesa acordou às 5 horas e calçou seu chinêlinho... Na medida em que o leitor lê, ele decodifica o signo verbal literário, enquadrando-o em imagens (Barthes usa o modelo da pintura), ou seja, só faz sentido se o leitor conseguir imaginar a marquesa acordando, levantando, calçando o chinêlinho. Acontece aí o enquadramento da cena verbal, codificada no tempo e no espaço da literatura, em cena pictórica, imagética. O leitor também recria a imagem, criando o seu texto.

### E o que isso tem a ver com o direito?

**Santos Cunha** Tanto quanto a literatura, o direito usa a linguagem verbal. E, quando o direito produz textos gerados no social, nos damos conta das relações humanas que eles abarcam. Portanto, interessa analisar o entrecruzamento do discurso verbal não-estético do direito com o discurso verbal estético da literatura. Nos últimos cinco anos investi em um novo viés de pesquisa: o texto literário no espaço de conformação de outros discursos verbais, como o da linguagem jurídica. Por exemplo, no contexto do Estado de não-direito da ditadura brasileira nos anos 1960/70. Mais especificamente, a literatura produzida entre o golpe de 1964 e a redemocratização, por volta de 1985. Essa literatura foi criada sob pressão de um regime de não-direito, no qual a liberdade individual era cerceada não só pelo poder político-militar, mas também pelo jurídico. Como essa literatura deu conta do horror de dentro do próprio horror? Qual sua natureza? Ou seja, é analisar o cruzamento da literatura com outros discursos num momento em que a sociedade vivia sob um sistema jurídico de não-direito, construído pela linguagem. Como essa literatura foi construída naquele contexto? Como foi lida naquele momento e como pode ser lida hoje?

### O senhor poderia dar um exemplo?

**Santos Cunha** O jornalista e escritor Ivan Ângelo criou textos fundamentais para entender esse tema. Um deles é *A Casa de Vidro*, um conto longo sobre uma prisão, um local de tortura de um sistema a-histórico em

uma sociedade sob repressão. A novela é construída a partir da seguinte anedota: um governo autoritário resolve construir uma prisão para encarcerar as pessoas contrárias ao regime do momento. Só que essa casa, onde ficariam presos os seres considerados nefastos à (des)ordem vigente, vai se transformando numa casa de vidro na medida em que se constrói uma relação da sociedade com a prisão. É uma casa em construção, perdendo as paredes de tijolos e ganhando imensas janelas transparentes, se abrindo para a sociedade – que passa a não mais imaginar o que não vê, mas a enxergar o que acontece lá dentro.

### E a que conclusão essas pessoas chegam?

**Santos Cunha** Que o sistema jurídico em regime de exceção pode usar signos para se comunicar com a sociedade sem esconder, sem camuflar, para transformar o anormal em normal. O texto do Ivan Ângelo ficciona os fatos cotidianos da cidade (e do país), representando a transformação desse discurso, no que ele visa à adesão social.

### Até hoje utilizamos expressões da ditadura, como “subversivos”, quando a palavra seria contestadores.

**Santos Cunha** Mas àquela época não se podia falar de tortura, da repressão. Então o cinema, a literatura e o teatro falavam por meio de alegorias: “Já que não podemos falar de tortura, vamos abordar a perseguição aos escravos, usando fatos da história”. É o *Arena Conta Zumbi*. Ou: “Vamos montar um clássico grego que fale da impossibilidade de enterrar os mortos”.

### Ou *Mulheres de Atenas, do Boal*.

**Santos Cunha** De fato, tivemos alegorias. E se não fosse assim, talvez não tivéssemos conseguido respirar naqueles anos. Mas essa linguagem literária transcende o mero uso da alegoria porque busca a construção de temas (e contexto) que são do país naquele momento, ou seja, podem ser lidos diretamente, como, por exemplo, em *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado – uma colagem de textos diversos – de jornalísticos a missivas e diários íntimos. Callado não faz alegoria, aquilo é realidade. É no trabalho com a linguagem que a literatura dá conta do Estado de não-direito nos anos da ditadura.

### Seria o caso de *Incidente em Antares, do Érico Veríssimo*?

**Santos Cunha** Lido nesse contexto, cumpre a função. Mas é um texto alegórico demais. Há outros que trabalham mais a linguagem, como os de Callado, Ivan Ângelo, João Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu, Sérgio Sant’Anna e da própria Clarice Lispector. Insuspeitadamente, Clarice foi uma escritora “subversiva” – embora tenha sido considerada um tanto alienada, esotérica, uma escritora não-engajada. *A Hora da Estrela* é um texto absolutamente comprometido com o seu tempo histórico: para ela, palavras são fatos.

### Sobre Clarice pesou a pecha de fazer coisas menores para pagar contas.

**Santos Cunha** Sim, na época estava separada e aceitava encomendas – mas era tudo maravilhoso. Veja, ela acabara de traduzir uma coletânea do Allan Poe a pedido do editor Álvaro Pacheco – que

queria lançar um livro dela para ganhar um dinheiro. Alguns meses após a tradução, ela escreve, também por encomenda desse editor, num fim de semana, os 13 contos que compõem *A Via Crucis do Corpo*. Ela ficou preocupada, achando os contos pornográficos, chegou a sugerir publicar sob pseudônimo. Mas, fosse assim, o livro não venderia. Pois bem, esse é um exemplo: a repressão está lá, n’*A Via Crucis*. O conto *O Corpo* se passa no Rio de Janeiro em 1974, embora essa data não exista no texto – sabemos dela porque o personagem vai assistir a *O Último Tango em Paris*, de Bertolucci. O curioso é que o filme não passou no Brasil nessa época, era um dos proibidos. Eu mesmo fui a Montevideú para vê-lo.

### Havia até excursões para ver *O Último Tango... em Buenos Aires*.

**Santos Cunha** [risos] É verdade. O fato é que n’*O Corpo*, Clarice faz uma intertextualização direta. Acabara de traduzir *O Coração Denunciador* na coletânea do Poe. Esse conto trata de um empregado que resolve matar o patrão e enterrá-lo debaixo do assoalho. Alguém ouve um grito e denuncia. Mas o mordomo convence a polícia de que o senhor está bem. No final, entretanto, ele “ouve” o coração do velho batendo embaixo do piso e, em pânico, se entrega: “Está enterrado aqui”. A história termina aí, suspense no ar. Não se narra se ele vai preso. Ora, em *O Corpo*, Clarice conta a relação de um bigamo chamado Xavier, casado com Carmem e Beatriz, naqueles anos 1970. O personagem é boçal, leva as parceiras para ver *O Último Tango* achando que é obra pornográfica, sai do cinema excitadíssimo,

mo, dorme com as amantes, uma noite gloriosa. As amantes eram amigas, tudo ia bem, mas descobrem uma terceira amante, e aí o caldo entorna. Resolvem matá-lo e enterram o corpo no jardim. A polícia é chamada, Beatriz indica onde está o corpo. Mas, aqui, a história continua. O policial pergunta para o delegado o que fazer. Este manda enterrar novamente o corpo e ordena que as mulheres desapareçam, porque não quer incomodar o morto [risos].

### A ditadura é o policial que não incomoda o defunto?

**Santos Cunha** Do ponto de vista do poder jurídico que se estabeleceu no país, a ditadura jogou no lixo o texto que sustentava a sociedade juridicamente – entram os atos institucionais todos, a restrição de habeas corpus, das garantias individuais. Era a polícia – institucionalizada ou não – na rua para proteger uma sociedade que não tinha pedido para ser protegida por aquele tipo de ordenamento jurídico e social. Veja, um dos lemas da ditadura era “família, tradição e propriedade”, a preocupação de proibir o nu, as músicas de duplo sentido – a salvaguarda moral da família brasileira. Ou seja, havia uma família brasileira sendo “protegida” à revelia pelo sistema jurídico da ditadura, pois não solicitou tal tipo de proteção para esse tipo de poder. Ora, ao mesmo tempo havia um sistema de repressão paramilitar, com grupos de extermínio, matando ao redor dessa família. E não apenas a pessoa que roubou o mercadinho, mas os “subversivos”. E quem estava fazendo esse trabalho não era o oficial da ditadura, mas o paramilitar permitido e tolerado pelos órgãos da repressão.

## Clarice foi escritora “subversiva” – embora durante algum tempo tenha sido considerada um tanto alienada, esotérica, uma escritora não-engajada



**Ou, como no caso da ditadura argentina, a busca ao subversivo escondia o saque, a invasão domiciliar para roubar.**

Santos Cunha Isso repete de certa forma o que aconteceu na França de Vichy [1940-44], em que judeus eram presos por serem judeus, mas também por possuírem um Renoir ou um Cézanne. Mas volto a Clarice: esse conto, considerado na época como literatura menor, pomográfico, é na realidade uma leitura sofisticadíssima daquele contexto histórico. Quando, em 1990, *O Corpo* foi transformado em filme por José Antônio Garcia, a história é trazida para São Paulo em plena democracia, com atores como Marieta Severo, Claudia Gimenez e Antônio Fagundes. O cineasta transcontextualiza. Não fez um filme de época, não teria mais sentido. Pegou, portanto, a veia de nonsense clariceana a serviço da longa tradição farsesca tragicômica e o transformou em humor negro. O filme termina com as duas amantes no avião rumo a Montevideú, olhando para o passageiro na poltrona entre elas, interpretado por Daniel Filho, que abaixa o jornal e sorri, ao mesmo tempo desconfortável e safado. A trilha sonora entra, um soprano estridente, e o avião se perde no céu. Uma leitura extraordinária do cineasta: no início dos 90, só cabia uma leitura paródica.

**Ou seja, há várias camadas de leitura numa mesma obra.**

Santos Cunha Se o meu imaginário como receptor (assim como o do emissor) está formatado por outras coisas que me construíram, então devo considerá-lo. Para usar a expressão de Hans-Georg Gadamer, é a expectativa de horizonte – tanto para o direito como para a literatura. É a ideia de que na leitura do mundo, até inconscientemente, o homem constrói um horizonte de expectativas. A relação social, por exemplo, é regulada pelos textos jurídicos no caso do direito – construídos de uma expectativa legal para a sociedade. No momento em que as expectativas dos sujeitos se encontram com as expectativas dos produtores e intérpretes do texto jurídico, há uma superposição de horizontes – que funciona favorável e positivamente. No caso da ditadura brasileira, não aconteceu. Não havia como coincidir a expectativa de um Estado de não-direito com



## Paulo Francis inovou a linguagem como poucos e se aventurou na ficção escrevendo dois livros magistrais, *Cabeça de Papel* e *Cabeça de Negro*

o horizonte da população. Daí a reação do próprio sistema ditatorial, pano de fundo da literatura da qual me ocupo no momento. Essa é uma relação possível que vejo entre direito e arte.

**Há certo consenso de que houve mais criatividade na época da ditadura.**

Santos Cunha Não concordo, por dois motivos [com ironia]. Primeiro: essa literatura pretensamente mais criativa dos anos 1970 não surge a partir de 1964, com o golpe, ou de 1968, com o AI-5. As inovações são resultado de um movimento anterior. Basta pensarmos no final dos anos 1950 e início dos anos 60, época de ebulição social, cultural e artística no país com a bossa nova e o cinema novo. A grande literatura que marcou profundamente esse momento não surge como consequência da ditadura – mas se refina e se reconstrói, se faz

trabalho com a linguagem. Linguagem é feita quando exercitada. Talvez um ou dois autores tenham surgido no olho do furacão, mas já era uma sedimentação de experiências anteriores. O segundo motivo: os melhores textos não são aqueles que trabalharam com os fatos de forma alegórica, mas os que buscaram outras linguagens para expressar o indizível. Por exemplo, a linguagem jornalística, além do aproveitamento do discurso elíptico e poroso do cinema. Aqui faço uma referência fundamental: os textos alegóricos foram, sim, criativos, mas a obrigação de trabalhar a linguagem para dar conta da realidade me parece mais importante que a simples recorrência à alegoria. Ora, o jornalista Paulo Francis é execrado pela crítica literária.

**O Paulo Francis?**

Santos Cunha Sim, ele tem uma linguagem como poucos aqui no Brasil, e se aventurou na literatura de ficção escrevendo dois livros magistrais, *Cabeça de Papel* e *Cabeça de Negro*. Ele não conta a história do país do ponto de vista jornalístico ou alegoricamente. Olhe, o que uma página de jornal nos mostra? Notícias: “Terremoto mata 100 no Japão”, “Obama diz que podemos”, e ao lado “Lula conversa com Chávez”, ou “Enchente em Santa Catarina”. Ou seja, o jornal trabalha com colagens. Hoje essa colagem é acompanhada de uma profusão de imagens, mas há 40 anos era apenas quase texto. Quando o leitor lê essa página, constrói um painel não só da ideologia de quem fala por meio do jornal, mas também da realidade na qual está vivendo a partir do conjunto de suas expectativas.

**E o leitor produz sentido para essa realidade.**

Santos Cunha Claro. O Paulo Francis vai esturpar essa linguagem jornalística na medida em que desmancha com violência tudo o que ela tem de redutora. Isso torna o texto dele uma “logorréia” literário-jornalística – com problemas de continuidade, sim, lacunas, com alguns personagens que simplesmente desaparecem – na constituição de um texto sujo para um tempo sujo. Ele está colocando o seguinte: “Sou jornalista e falo de dentro da linguagem. Como conto isso literariamente?” Por isso, meu interesse nesses

textos à margem da literatura oficial, pois tenho condições de lê-los formalmente como trabalho da linguagem literária do país dos anos 60 e 70. Quando Gadamer fala do horizonte de expectativa, no caso da construção e recepção de texto, está pensando no contexto da grande rede de pensadores que trabalham com essa concepção de linguagem. Hans Robert Jauss com a teoria da estética recepção, e antes dele Ludwig Wittgenstein, trabalharam nesse mesmo espaço de reflexão. Esses textos e todas essas subjetividades são naturalmente porosos. É impossível dar conta da verdade com a linguagem. Quem preenche os poros pelos quais respiram a literatura, a norma, a pintura ou o cinema é o leitor, seu intérprete – com a experiência e o imaginário dele.

**Hoje, com o estado pleno de direito, diminuiu o ímpeto criativo?**

Santos Cunha Acho que sim. Perceba: terminada a ditadura, onde estavam os grandes textos proibidos? Ora, não estavam no baú porque simplesmente não havia baú. Todos vieram à tona – na literatura, no cinema, no teatro, na música. Ainda que mutilados ou demasiadamente alegóricos. Onde estavam as outras grandes letras do Chico Buarque? Ora, foram gravadas. Hoje esses autores continuam produzindo, mas sem a neura de retomar os anos 1970 por necessidade de expressão estética. O Teatro de Arena ou jornais como *Opinião* – todos tiveram enorme influência na cultura brasileira, pois naquele momento havia necessidade desses espaços. Hoje não há mais repressão e censura ideológica, não tem o porquê de existirem aqueles termos.

**O seu doutorado *A Lição Aproveitada – Modernismo e Cinema em Amar Verbo Intransitivo* foi sobre a transposição do romance para o cinema?**

Santos Cunha No mestrado havia focado *A Hora da Estrela* por meio da leitura crítica de Suzana Amaral. Afinal, ao transformar um texto literário em filme, a cineasta teve de interpretá-lo. No doutorado, abordo a outra face da relação cinema x literatura: em que medida o cinema não-falado do início do século, que formatava o imaginário dos escritores, se reflete na linguagem literária deles. Na minha tese concluo que o cinema, desde o início, causou enorme



## O texto de Proust é absolutamente fotográfico, nesse sentido: recupera e fixa. Como disse, toda linguagem comporta imagem. É inescapável

impacto – tanto na França dos anos 20 quanto na literatura específica de Mario de Andrade, no Brasil. Também crítico de cinema, Mario escreveu uma frase, no número 4 da revista *Klaxon*, que uso no título da tese: “O cinema é o eureka das artes puras, é preciso aproveitar-lhe a lição!” E ele aproveita esse aprendizado em duas narrativas extraordinárias, *Macunaíma* e *Amar Verbo Intransitivo* – um dos textos mais impuros da literatura, em todos os sentidos: incoerente, mal alinhavado, mas um extraordinário experimento com a linguagem. Mário era um daqueles espectadores em construção, multimídiada avant la lettre, contando histórias por seqüências filmicas, cortes profundos no tempo e no espaço, com aproveitamento visual dos vazios das páginas, elipses, brancos a preencher. E renova dessa forma a literatura. Outra questão é a repercussão do código filmi-

co, do início do século até a contemporaneidade, no imaginário de todos nós. Podem até achar que hoje esse elemento é diluído, mas o texto literário nunca mais foi o mesmo depois do cinema.

**O cinema teria mudado a narrativa de Proust em *Em Busca do Tempo Perdido*?**

Santos Cunha Não creio, Proust detestava cinema. Mas era cine-fotográfico, ou seja, a linguagem dele é absolutamente imagética. É impossível trabalhar e recuperar a memória no presente do texto literário sem trabalhar a imagem. O texto dele é fotográfico nesse sentido: recupera e fixa. Como disse, toda linguagem comporta imagem. É inescapável. Mallarmé observou que “o mundo existe para acabar num livro”, tese que o cineasta Jean-Luc Godard encampa, numa outra visada, ao afirmar, citando André Bazin, que “o mundo existe para se acomodar ao nosso desejo” (no incipit fílmico de *Le mépris*). Ou seja, para se transformar em discurso. Tais afirmações apontam para uma reafirmação de quão abrangente e ambicioso é o programa de quem se dispõe a transcender a realidade, criando em palavras e imagens mundos que serão eternos e universais na medida em que forem descobertos e articulados em texto pela linguagem humana. Para mim, o mundo só faz sentido porque pode ser interpretado.

**Como o senhor resolve o binômio direito e arte?**

Santos Cunha O Código Civil e a Constituição Federal são objetos não-estéticos... Direito não é arte. Mas o momento em que arte e direito se entrecruzam é o da interpretação, ou seja, no momento em que alguém tem de interpretar o objeto específico. Um homem da lei – seja advogado ou jurista –, tem de ler literatura, ir ao cinema, ao teatro, pois precisa de uma leitura do mundo que o ajude a interpretar hermeneuticamente o texto jurídico. Vejo o edital de vestibular da DireitoGV: o programa está repleto de filmes, obras de arte, além de textos literários que os alunos precisam conhecer. Que visão a dos criadores desse curso! Valorizam a ideia de que não é possível ler absolutamente nada sem dar conta do tudo. Portanto, menos especialização e mais atenção para o contexto.