

(Des)Montagem e hibridação genérica em *Operação silêncio*, de Márcio Souza

André Soares Vieira*

RESUMO: Partindo dos conceitos de montagem no cinema, este trabalho objetiva mapear algumas das categorias problematizadas em *Operação silêncio*, de Márcio Souza, especialmente no que respeita à hibridação dos gêneros em um processo de montagem literária. Ao fragmentar a narrativa, justapondo elementos oriundos de gêneros discursivos diversos (ensaio, crítica cultural, romance e roteiro cinematográfico), o texto de Souza apresenta-se como um mosaico de linguagens imbricadas que responde ao contexto histórico-social de sua época.

PALAVRAS-CHAVE: Montagem literária, gêneros, hibridação, Márcio Souza.

ABSTRACT: This article aims to analyse some of the categories highlighted in Márcio Souza's novel *Operação silêncio*, especially in what it respects to the collage/assembly technique in a process of literary montage. When breaking up the narrative, juxtaposing deriving elements of different discursive orders (essay, cultural criticism, novel and cinematographic script), the text by Souza is presented as a mosaic of multiple languages that answers to the social and historical context of its time.

KEYWORDS: Literary montage, genres, hybrid, Márcio Souza.

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria (RS).

Procedimento técnico desenvolvido como etapa essencial de produção cinematográfica, a montagem diz respeito, *grosso modo*, à organização dos planos de um filme em termos de ordem e de duração. Como recurso capaz de traduzir a fragmentação/justaposição de gêneros distintos no seio da narrativa moderna e contemporânea, a montagem foi paulatinamente assimilada, desenvolvida e desconstruída por escritores que nela vislumbraram a possibilidade de uma escritura híbrida. Nesse sentido, a técnica

da montagem aproximar-se-ia da colagem como procedimento de composição intertextual, dando origem, na literatura, a uma escritura de caráter híbrido ao incorporar fragmentos de várias instâncias discursivas, de contextos literários e não literários. O caráter móvel da montagem permitiu a diversos autores seu uso especializado, desde a fase inicial do cinema, seja por intermédio da justaposição de elementos díspares, seja pela fragmentação espaço-temporal do romance. Neste trabalho, analisaremos o modo como um romance do escritor brasileiro Márcio Souza, *Operação silêncio*, de 1979, opera com tais categorias ao problematizar de forma complexa as relações entre o cinema e a literatura, o que aponta para um processo de implosão dos gêneros, bem como de suas fronteiras.

Durante o período que caracterizou o chamado cinema narrativo hollywoodiano, a partir de 1914, assiste-se ao domínio da montagem “invisível”, na qual a continuidade é realçada e o corte, neutralizado. É o ápice da intenção ilusionista, herança da narrativa tradicional realista sobre a qual o cinema dos primeiros tempos se apóia, sobretudo com os filmes de Griffith. O espectador tende a ser absorvido pelo sistema formal que procura apagar os traços que o denunciam como discurso trabalhado: uma espécie de “cinema-janela” que busca a autenticidade objetiva do real. Nesse sentido, a imagem é vista como a vida, e o cinema como janela aberta para o mundo.

A partir de 1928, Eisenstein passa a conceber um uso especial da montagem, agora tornada visível. As disjunções e descontinuidades são realçadas, o que vem a relativizar o caráter ilusionista da narrativa cinematográfica. Para o teórico e cineasta russo, o cinema é a montagem. Nessa perspectiva, a linguagem do cinema se aproxima dos novos experimentos com a linguagem literária já em voga nas duas primeiras décadas do século XX. Para Haroldo de Campos (s. d.), a montagem eisensteiniana seria vista como uma sucessão de imagens fragmentárias ordenadas, de cuja sequência ou colisão surgiria uma nova imagem maior do que as imagens separadas ou diferente delas. Para

as vanguardas históricas do início do século XX, a montagem caracterizou-se como forma de articular signos, sentenças e sequências na fragmentação e na simultaneidade, justapondo e relacionando elementos heterogêneos sem ligação direta entre eles. Na literatura, o uso de formas da montagem vem revelar um processo operador de fragmentos que se apoia no corte e faz fluir múltiplas direções significantes (em James Joyce, por exemplo). De certo modo, remete ao padrão de montagem de Eisenstein.¹

A utilização de princípios da montagem cinematográfica na narrativa brasileira tem em Oswald de Andrade um de seus precursores. Ao optar por uma escrita telegráfica cuja articulação entre os elementos compositivos se dá por meio de pausas e não por conexão, Oswald rompe com a antiga retórica, concebendo uma sintaxe despojada, fragmentada e telegráfica, acentuada pela técnica do corte. Percebe-se, portanto, que o uso das técnicas de montagem normalmente esteve ligado à desmontagem e à fragmentação, ao jogo propiciado pela dispersão dos elementos da narrativa no intuito de se romper com a ordem linear do discurso, avatar da narrativa real-naturalista do século XIX.

É nesse contexto que Márcio Souza pode ser considerado um dos maiores herdeiros da estética fragmentária de Oswald de Andrade, caracterizada pela descontinuidade cênica e pela busca do simultaneísmo das ações. Já em seu primeiro romance, *Galvez, imperador do Acre*, de 1976, Souza faz uso de uma linguagem telegráfica calcada em pequenos quadros que remetem a cenas ou tomadas de um filme. O caráter fragmentário do romance se aproxima, com efeito, das técnicas oswaldianas, e muitos críticos já apontaram as similitudes entre *Galvez* e *Serafim Ponte-Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar*.

É, no entanto, com *Operação silêncio*, de 1979, que Márcio Souza leva ao paroxismo suas preocupações formais. Se a região amazônica serve de palco para *Galvez, imperador do Acre* e *Mad Maria*, agora é a vez da cidade de São Paulo no ano de 1968, quando o autor era estudante da antiga Faculdade de Filosofia da USP. A complexidade

¹ Segundo Haroldo de Campos (s. d.), Eisenstein, depois de um encontro com James Joyce, ficou entusiasmado com a ideia de filmar *Ulysses*, que lhe parecia feito sob medida para a aplicação de sua teoria da montagem.

do romance advém de sua fragmentação espaço-temporal, cujo único fio condutor é a figura de seu protagonista, o cineasta Paulo Conti.

Operação silêncio focaliza o cinema em sua relação com a política. O Cinema Novo é o centro das atenções de Paulo Conti. Em suas discussões, o cineasta “se indaga sobre a criação de filmes que criticam o capitalismo, em meio a modos de produção capitalistas. Ele critica o Cinema Novo, por ter se apoiado na exploração da mais valia” (Johnson, 2005, p.128-9). O romance discute ainda a relação entre a arte, sobretudo o cinema, e a revolução, o papel social do escritor e do cineasta no auge do regime militar e a necessidade de diminuir a distância entre o artista e sua época.

A fim de discutir todos esses elementos da cultura nacional, *Operação silêncio* se apresenta como uma obra híbrida, misto de romance, ensaio, crítica cultural e roteiro cinematográfico. A dedicatória do romance exemplifica com bom humor a relação com o cinema: “À Ida, em 24 fotogramas por segundo”. A multiplicidade de discursos e gêneros justapostos de maneira fragmentária se traduz por cortes no tempo e no espaço diegéticos, alternando diálogos entre o protagonista e as demais personagens com trechos do roteiro de um filme histórico escrito por Conti: os dois planos narrativos se imbricam sem nenhuma divisão. A obra também evidencia as reflexões do protagonista, espécie de duplo do autor como crítico da cultura nacional, focalizando de forma ensaística o papel e a responsabilidade dos meios da indústria cultural, em particular o cinema, sua utilização política, a figura emblemática de Glauber Rocha. O romance divide-se em duas partes: “O sobrevivente Paulo Conti” e “O rio de sangue”.

Ao longo da primeira parte, apresentam-se múltiplos fragmentos, alguns ocupando apenas uma linha e contendo anotações breves precedidas por subtítulos que enfocam frases da China maoísta da era da Revolução Cultural: “**O Inimigo é Induzido a Cometer Erros**: Beirando os trinta anos, estávamos muito longe de aceitar uma confissão de impotência” (Souza, 1985, p.14).

Percorrendo as ruas de São Paulo, a caminho do apartamento de Melusine, a “Embaixatriz”, produtora de seu próximo filme, Conti relembra as conversas que tinha com amigos, sobretudo com PPP, crítico de cinema engajado na luta armada contra a ditadura. Em um estilo extremamente cinematográfico, a narrativa se faz pela alternância dos planos ficcionais, entre a crítica ensaística, as reflexões acerca da literatura, do cinema, do teatro e do tropicalismo e os eventos diegéticos.

Se Opor à Guerra Contra-Revolucionária por Meio da Guerra Revolucionária:

As prostitutas na calçada do cemitério; 1969; Stanislaw Ponte Preta estava morto; na mais íntima de nossas conjecturas, e neste ponto todos pareciam concordar, o fracasso; a todos os momentos uma voz se referia a isso, des-norteada. (ibidem, p.20)

Nossa Tarefa Presente É Organizar o Aparato do Estado Popular Chinês:

O impacto da criatividade oswaldiana não podia se confundir com indignação; Caetano Veloso trazia a guitarra elétrica para a cena e estilhaçava; os concretistas na base teórica do tropicalismo; os baianos na paulicéia mostrando o jogo e destruindo mitos. (ibidem, p.99)

O processo de montagem se apresenta de maneira caótica, intercalando e unindo elementos de espaço e tempo distintos como em uma colagem de cenas. Trata-se aqui do uso da montagem paralela, recurso característico da linguagem do cinema, responsável pela espacialização do tempo e pela temporalização do espaço na sintaxe fílmica. Os diálogos entre a Embaixatriz e o general Braylly são intercalados às conversas de Conti com seus companheiros, separados temporal e espacialmente:

– Braylly, sempre tão conservado! – disse a Embaixatriz retirando a mão que acabava de ser beijada pelo general [...]

– O pessoal todo fodido, Paulo – diz Abelardo, os óculos sujos de poeira. – Não dava para fazer outra coisa, depois da derrota era mais sensato reconhecer as causas. [...]

– E você? – diz o General Braylly. – A mais bela Embaixatriz em Baden-Baden. Ainda conserva a mesma pele de romã, os mesmos tornozelos felinos.

– Paulo está lendo um livro de Cony – disse Patrícia como se tivesse fazendo uma denúncia.

– Pele romã, tornozelos felinos? – disse a Embaixatriz. – Deixa de bobagens, Braylly.

– É *Pessach: a travessia*, conhece? – Abelardo não conhecia e pegou o livro olhando para Patrícia que está deitada na cama irritada [...]

– Eu estou falando a verdade, querida – disse o General Braylly. (ibidem, p.138)

Se a primeira parte do romance aponta claramente para uma linguagem fragmentada em sua estruturação sincopada e facetada em planos díspares, montados e desmontados em uma sequência não linear, a segunda parte mostra uma estrutura ainda mais complexa. O estilhecimento da narrativa que em “O sobrevivente Paulo Conti” corta, interpenetra e desdobra a sintaxe literária na sucessão dos fragmentos dá lugar a uma escritura em bloco, compacta em sua apresentação. No entanto, estamos longe do estilo linear de construção narrativa, pois logo se percebe o largo uso que faz o autor de longas sequências sem pontuação ou marcação de parágrafos, intercaladas por diálogos e diferentes termos da técnica cinematográfica (*travelling*, *off*, plano americano, *contracampo*, *contre-plongé*, câmera lenta etc.) quando da inserção do roteiro concebido por Paulo Conti.

Plano de conjunto das icamiabas que atravessam uma viela. Um soldado espanhol, embriagado, agarra uma das guerreiras. Lutam. A outra abre a garganta do soldado com sua adaga. Plano de conjunto das duas icamiabas na porta do Corincancha, entram. Sérgio: a organização de você era um grupelho, companheiro. Paulo: olha aqui, amigo, esta

não é a hora para esse tipo de discussão. Interior do Corincancha, noite. Primeiro plano de uma das icamiabas [...] Plano geral das duas icamiabas que entram na sala de grandes celebrações [...] Rodolfo está caído no chão e agoniza. Um policial da equipe de captura do DOI-CODI abaixa-se para ver Rodolfo de perto [...] Plano de conjunto das icamiabas que se aproximam de uma parede em ruínas, onde havia um nicho com imagens sagradas. *Travelling* lento em direção ao nicho quase demolido [...] Rodolfo recebeu uma rajada de metralhadora que quase o cortou pelo meio. (ibidem, p.152)

O filme de Conti, chamado *Rio de sangue*, trataria do massacre dos incas pelos espanhóis. Tornam-se evidentes os paralelos entre a violência perpetrada ao povo inca pelos conquistadores e a violência imposta pela ditadura militar à população brasileira. *Rio de Sangue* igualmente constitui o título da segunda parte de *Operação silêncio*. Aqui o imbricamento das partes opera de forma direta, sem marcações ou qualquer outra forma de divisão. O início da segunda parte apresenta-se como a continuação direta da última frase da primeira, quando Conti finalmente chega ao apartamento da Embaixatriz e lá encontra Maria, sua empregada e protegida:

de um só fôlego porque ao chegar encontrou a porta aberta por onde foi entrando e viu ela de costas sem nada perceber do que estava acontecendo enquanto ele se aproximava com os passos abafados pelo ruído do aspirador de pó até que finalmente ele chegou perto abraçando-a pelas costas apertando-a de uma maneira que se poderia chamar de líbrica enquanto cheirava-lhe o pescoço suado e furtivamente acariciava-lhe os seios por tantas vezes quanto lhe veio à cabeça acariciar já que em 1536 Manco Capac Imperador dos Incas tentara libertar seu povo dos invasores espanhóis e foi violentamente reprimido pelas hordas de Francisco Pizarro e foi obrigado a capitular não se sabendo ao certo o que aconteceu a este libertador porque mito e realidade se confundem na História do Peru e este filme é um filme mítico e real dedicado à memória de todos os incas. (ibidem, p.111)

O caráter disjuntivo da obra de Souza vem refletir a situação dividida do protagonista-cineasta em um país igualmente dividido, do artista hesitante entre a ação política e a luta por meio da arte. A fragmentação do texto, justapondo diferentes discursos por intermédio da colagem de elementos oriundos da crítica, do ensaio, do romance e do filme, tende a criar um espaço anti-ilusionista ao serem realçadas as descontinuidades e disjunções tão caras à estética eisensteiniana de montagem. Trata-se, com efeito, de uma escritura híbrida, descontínua e não linear caracterizada pelo simultaneísmo das ações que envolve pessoas diferentes em tempos e espaços também distintos e apontando para uma forma lúdica de montagem e desmontagem do texto literário. Em *Operação silêncio*, percebe-se a atualização de elementos da montagem cinematográfica mediante a inserção do cinema na técnica narrativa e na própria ficção, o que vem comprovar o espaço privilegiado que o gênero romance pode ocupar no âmbito dos experimentos com a linguagem.

Segundo Mikhail Bakhtin (1993, p.124), o romance admite introduzir em sua composição gêneros diversos, literários ou extraliterários:

Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística.

Nesse sentido, alguns gêneros especiais chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco: a confissão, o relato de viagens, a biografia, as cartas, entre outros. Todos eles podem não apenas ser introduzidos no romance como elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo. É o caso do romance-confissão, do romance-diário, do romance epistolar etc. A essas categorias apontadas por Bakhtin, poderíamos acrescentar os

cine-romances de Alain Robbe-Grillet e de Marguerite Duras, bem como o romance-teatro de Sérgio Sant'Anna (*A tragédia brasileira*) e o romance-ensaio-roteiro de Márcio Souza, *Operação silêncio*.

Para Janet Paterson (2001), o entrecruzamento genérico deu lugar a uma multiplicidade de representações textuais, abrindo novos campos de criação literária, sendo a intertextualidade uma de suas numerosas práticas. Se, por um lado, tal mistura de discursos e de gêneros atinge seu ponto culminante e criativo ao longo das três últimas décadas do século XX, por outro, a prática de hibridação literária não é um fenômeno recente, encontrando seus antecedentes em escritores como Defoe, Laclós, Sterne, entre vários outros. Tampouco são novos os discursos críticos e teóricos acerca do problema, como o demonstram os trabalhos de Bakhtin (1993, p.127) sobre a interação dos gêneros no romance. Para o teórico russo, os gêneros intercalados representam uma das formas mais importantes de introdução e organização do plurilingüismo no romance: o discurso do outro na linguagem de outro, cuja palavra é bivocal, pois serve a dois locutores ao mesmo tempo e exprime a intenção direta da personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso, segundo Bakhtin, há duas vozes, dois sentidos, duas expressões dialogicamente correlacionadas.

Assim, uma vez que a prosa romanesca é estranha à ideia de uma linguagem única, indiscutível e sem reservas, a consciência da prosa deve orquestrar suas próprias intenções semânticas. "É apenas numa das muitas linguagens do plurilingüismo que essa consciência se sente comprimida, um único timbre lingüístico não lhe basta" (Bakhtin, 1993, p.127). O emprego de gêneros enquadrados, como o diário, o relato de viagens, a correspondência ou a biografia, permitiu, portanto, a elasticidade do romance, ampliando os horizontes literário e lingüístico e ajudando a literatura na conquista de novos mundos de concepções verbais, mundos esses já percebidos e parcialmente conquistados em esferas extraliterárias da vida lingüística.

A hibridação não é, portanto, um fenômeno recente. No entanto, tal prática assumiu novos contornos a partir da introdução do conceito de montagem cinematográfica, no início do século XX, quando da redefinição de procedimentos de inserção de formas que fracionam a estrutura linear do discurso. Além disso, conforme Paterson (2001), a implosão dos gêneros, representada nos híbridos romanescos, estaria diretamente ligada à poética pós-moderna como reivindicação da multiplicidade e da heterogeneidade próprias ao pós-modernismo. Note-se ainda que as práticas híbridas perpassam os mais diversos domínios artísticos, como as artes visuais, a arquitetura, o cinema, bem como os campos epistemológicos:

*Ce qui rend cette pratique particulièrement significative de nos jours, ce qui sollicite notre attention à son égard, ce qui nous convie à en examiner les formes et le sens, c'est la vitalité et le foisonnement de l'hybride dans la fiction contemporaine. Tout se passe comme si le mélange des genres avait produit, depuis à peu près les années soixante, une nouvelle effervescence créatrice dans de nombreux pays. On ne peut guère parler de genre marginal, tant l'hybride s'est imposé à une échelle internationale.*² (ibidem, p.83)

Em *Operação silêncio*, o emprego de procedimentos advindos da montagem e desmontagem do discurso, bem como a hibridação dos gêneros representam uma prática transgressiva que produz uma ruptura com relação às normas do romance em sua forma tradicional. Com efeito, ao pensarmos em uma concepção de gênero literário normativo, o texto de Márcio Souza renuncia aos princípios de homogeneidade, de unidade totalizante e de códigos do conceito de gênero. Entretanto, ao fragmentar a narrativa, montando e desmontando o discurso e inserindo a crítica cultural e a linguagem cinematográfica do roteiro no âmbito da própria diegese, Márcio Souza corrobora a tese bakhtiniana do híbrido como mecanismo capaz de ajudar a literatura na conquista de novos mundos de concepção verbal. Nesse sentido, entre dissolução do literário e sua renovação,

² "O que torna essa prática particularmente significativa em nossos dias, chamando nossa atenção e nos convidando a examinar suas formas e sentidos, é a vitalidade do híbrido na ficção contemporânea. É como se a mistura de gêneros produziu, desde os anos sessenta, aproximadamente, uma nova efervescência criadora em diversos países. Não podemos mais falar em gêneros marginais, tamanha a imposição do híbrido em uma escala internacional."

³ "Um ponto de encontro segundo o qual a implosão dos gêneros constituiria ao mesmo tempo a desintegração de uma concepção normativa do romance e o advento de uma outra forma de escritura."

haveria não uma oposição, mas "un point de rencontre selon lequel l'éclatement des genres constituerait à la fois la désintégration d'une conception normative du roman et l'avènement d'une autre forme d'écriture"³ (Paterson, 2001, p.87).

Longe de "dissolver o literário", ou de ilustrar a tese de declínio do romance, tornado ininteligível ou incoerente, textos como o de Márcio Souza apontam, por meio de suas estruturas heterogêneas e pela recusa em diferenciar o literário do não literário ou do extraliterário, para a vontade de renovação dos procedimentos romanescos. O híbrido apresenta-se, assim, como uma forma especial de experimentação que investe o texto de sentido em vez de esvaziá-lo. No caso específico de *Operação silêncio*, o caráter fragmentário da obra, a relativa autonomia dos "capítulos" da primeira parte e o emprego de práticas de montagem que justapõem, cortam e recortam fragmentos são decisivos para a compreensão do significado do texto.

Conforme percebeu Randal Johnson (2005, p.131), "*Operação Silêncio* coloca a situação do cinema brasileiro num contexto histórico mais amplo, discutindo o papel e a responsabilidade de intelectuais frente à realidade do subdesenvolvimento". Nessa perspectiva de análise, para Johnson (2005), o romance de Márcio Souza problematiza o debate sobre as complexas relações entre literatura, cinema e política durante o período da ditadura, dissecando de forma aguda as perplexidades e dilemas de toda uma geração que viveu a ambiência opressora do regime militar brasileiro.

A rapidez com que ocorrem os acontecimentos estéticos, políticos e sociais da época, marcada pela contracultura e pelos movimentos de protesto ao regime militar, contamina o discurso do narrador que não se permite ordená-los de forma linear. A sintaxe tradicional é abandonada em prol da velocidade e da fragmentação desordenada numa espécie de jorro contínuo de perplexidades políticas, existenciais e cinematográficas do protagonista.

Ao retratar uma era conturbada da história brasileira, na qual os direitos elementares do indivíduo são violenta-

mente cerceados, o autor apresenta sua visão dos acontecimentos na perspectiva de um personagem-cineasta dividido quanto ao modo de luta contra o sistema. As contradições são percebidas nos atos do próprio Conti, ao tentar conseguir patrocínio para seu filme junto à Embaixatriz e ao general Braylly, representantes de uma elite que colabora com o regime. Apresenta, dessa forma, o esfacelamento das consciências individuais por um regime opressor e a dificuldade de optar por uma ação efetiva.

PPP detestava ela [a Embaixatriz] – velha fascista, casou com um burocrata integralista do Itamarati, amigo pessoal de Franco (PPP detestava incondicionalmente o Generalíssimo) e conspirador nazista da rede de informações do Reich: morreu em ação numa noite de 1964, sonhando com todos os comunistas fuzilados –; ela pagava, pouco, mas pagava, três mil pratas por roteiro, trinta a quarenta laudas. Ela gostava de cinema, tinha sido atriz antes de se casar com o Embaixador. (Souza, 1985, p.23)

Os dilemas de Paulo Conti ilustram aquilo que Silviano Santiago aponta em seu ensaio sobre repressão e censura na década de 1970. Para Santiago (1982), em termos quantitativos, a produção cultural brasileira sob a censura não chega a ser afetada em razão da própria natureza da obra de arte e do processo criador que tendem a se reinventar, alimentando-se de tudo em condições adversas. Do ponto de vista econômico, no entanto, o artista tende a sofrer ao ver suprimida sua principal fonte de renda, sobretudo em se tratando de artes mais caras como o teatro e o cinema. “Esse cerceamento econômico pode levar o artista a se aviltar, política e economicamente, ao aceitar cargos ou posições que normalmente não aceitaria, ao endossar conchavos econômicos que, em circunstâncias normais, rejeitaria” (Santiago, 1982, p.49).

A fragmentação formal constitui uma das constantes da ficção brasileira dos anos 1970, na tentativa de dificultar a apreensão do sentido e a expressar esteticamente a segmentação do contexto. *Operação silêncio* surge, no entanto,

em 1979, em plena abertura política, e se junta a uma série de obras literárias, cinematográficas e teatrais que tentam retratar o período da ditadura militar. É o momento em que explodem as memórias e os testemunhos de participantes da luta armada à ditadura. No mesmo ano, Fernando Gabeira publica *O que é isso, companheiro?*; em 1980, surge *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis. Em 1981, Leon Hirszman lança *Eles não usam black-tie*, filme baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri. *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias, é lançado em 1982. No entanto, *Operação silêncio* afasta-se das obras citadas ao criticar as ações muitas vezes equivocadas da esquerda para a luta contra o sistema. Questiona a validade da luta armada e das perdas humanas em seu nome e, de forma nihilista, mas não conformista, apresenta as contradições e angústias de toda uma época, calcada em modelos culturais igualmente equivocados (o Cinema Novo, por exemplo). O escopo dessas contradições vem coroar a necessidade de novas estratégias formais para a produção literária do final dos anos 1970 e início dos 1980. O texto de Souza se inscreve, portanto, nessa categoria de obras que “desconstroem” uma leitura heróica da história por meio de uma escritura caótica, fragmentária e multidiscursiva. Segundo Tânia Pellegrini (1996, p.178),

O que a crítica comumente tem interpretado como negativo nos romances do período que se utilizam das técnicas de reportagem jornalística e dos meios da indústria cultural [...], dando a tais recursos o caráter de subtração ao “intocável” gênero romanesco, na verdade são acréscimos que reformulam a forma-romance, pois a pureza simbólica da linguagem não dá mais conta de narrar um mundo que se tornou inenarrável; não são perdas, são adventos, ao mesmo tempo origem e explicação das transformações pelas quais passa a narrativa. Tais transformações devem ser repensadas em função dos fatos técnicos da situação da época, que exigia formas de expressão adequadas às novas energias literárias.

Trata-se, portanto, de um período extremamente rico e inovador da cultura brasileira, refletindo sobre as incer-

tezas de toda uma geração quanto ao papel do artista e do intelectual no novo cenário democrático que lentamente se configura. “Ser intelectual neste país é ser aquele que esquece, que vai largando pelo caminho a sua carga, aliviando as costas, como se o ato de ser intelectual não passasse de um meio de transporte” (Souza, 1985, p.84). Paulo Conti representa esse intelectual, hesitante, angustiado e contraditório, protótipo do artista de esquerda no Brasil do final dos anos 1970.

Operação Silêncio cria um vínculo explícito entre o romance e o cinema. Lidando, como outras obras do período, com a luta armada contra a ditadura, o livro amplia o contexto para incluir os debates artísticos, também altamente politizados, que caracterizaram a época. (Johnson, 2005, p.124)

O discurso genericamente híbrido e fragmentário da narrativa de Márcio Souza sugere a impossibilidade de se apresentar uma visão totalizante da época retratada, período marcado pela ausência de lógica, harmonia e organicidade, o que se reflete na forma dispersa do texto, nas experimentações com a linguagem e na relativização das fronteiras entre os gêneros, sobretudo o cinema e o ensaio crítico:

O livro oferece um retrato crítico do que o narrador chama de “geração de 68”, cujo posicionamento político se desenvolveu no período pós-64. Conti nos informa que nasceu “aos vinte e um anos, em 1966”, quando ingressou em ciências sociais na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, mais ou menos na época em que Márcio Souza entrou no mesmo curso. Há quem tenha visto a obra como um “genial romance autobiográfico”. Embora possa incluir elementos sobre a vida do autor, limitar *Operação Silêncio* a esse aspecto é extremamente reducionista e ignora a sua caracterização híbrida, uma combinação de *roman à clef*, ensaio, crítica e roteiro cinematográfico. (ibidem, p.123)

Em se tratando da inserção do gênero ensaio e da crítica cultural no texto de Márcio Souza, cumpre ressaltar a

importância das páginas dedicadas a Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e Oswald de Andrade, vistos como representantes de um modelo ideal de pensadores da cultura. São também significativos os comentários acerca do cinema, sobretudo a crítica ao Cinema Novo, inicialmente visto como movimento de resistência política e porta-voz do discurso cultural, para finalmente se transformar em cinema comercial: “Então era isso: o cinema dito político de ontem e o cinema perplexo e individualista de hoje eram frutos da mesma semente: ambos reacionários e anêmicos” (Souza, 1985, p.33).

A mescla de gêneros em *Operação silêncio* evidencia a técnica de composição do romance em sua absorção de outras ordens discursivas. Ao mesmo tempo suscita o questionamento do papel do intelectual e do artista em um contexto conturbado da história brasileira em sua crítica às regras e normas do fazer literário. Já a fragmentação e justaposição de elementos separados espacial e temporalmente em termos diegéticos também indicam a impossibilidade em se narrar de modo direto e linear os acontecimentos aludidos, a violência do sistema, a imposição de um regime totalitário e a consciência equivocada da esquerda.

Por sua vez, o cinema está presente em *Operação silêncio* tanto na técnica narrativa quanto na diegese, na ficção mesma, ao ser introduzido um protagonista-cineasta que conta a história de um filme, seu fazer em processo por meio do roteiro, e as reflexões sobre a cultura cinematográfica no Brasil dos anos de chumbo.

Finalmente, o texto de Souza atualiza o que Ítalo Calvino (2002, p.12) apontou como sendo uma de suas seis propostas para o nosso milênio: a multiplicidade. Para o escritor e crítico italiano, a multiplicidade partiria da noção de “romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”. A estética de grande parte da produção romanesca atual estaria inserida nessa perspectiva segundo

a qual a busca pela multiplicidade constitui o mundo como um sistema de sistemas, cada sistema particular condicionando os demais e sendo condicionado por eles. A presença simultânea dos elementos desses sistemas concorre assim para a determinação de cada evento.

É nesse viés que a literatura contemporânea é vista como uma rede imbricada de signos, imagens, registros discursivos diferentes que tendem a impedir ou a dificultar sua inserção nos limites de uma narrativa linear, ordenada e fechada. No entrecruzamento dos diversos discursos – enciclopédicos, ensaísticos, performativos, didáticos, visuais –, a obra de arte mostra seu caráter ambíguo e, *ipso facto*, aberto. O conhecimento nasce assim da tensão entre exatidão e deformação frenética, segundo os termos de Calvino. A compreensão do texto de Márcio Souza passa necessariamente pelo confronto entre esses dois pólos e só pode ser plenamente realizada quando o leitor se deixa envolver em sua rede de relações e tenta compreender a obra na multiplicidade dos códigos e na ruptura com os padrões de gênero normativos.

Longe de se mostrar ininteligível por sua estruturação complexa e imbricada, o romance de Márcio Souza, em sua recusa em distinguir o literário do extraliterário, por seu desejo em renovar práticas de composição narrativa, apresenta-se como espaço possível de experimentação estética. Ao contrário do que afirmam alguns críticos, o processo de hibridação não vem esvaziar o sentido do discurso. O híbrido, conforme sublinhou Paterson (2001), não mais perturba nossos hábitos de leitura e de percepção, mas se inscreve naturalmente em nossos sistemas cognitivos e epistemológicos. Coerente em sua própria incoerência, ao misturar gêneros e discursos diversos, montando e desmontando a narrativa, o texto de Márcio Souza demonstra a capacidade do romance de se renovar constantemente. Se incoerências existem, estamos diante de uma escritura incoerentemente significante em sua essência de obra de arte.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, Hucitec, 1993.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, s.d.
- JOHNSON, Randal. Operação cinema. *Cadernos de literatura brasileira: Márcio Souza*. Rio de Janeiro, n.19, p.118-33, 2005.
- PATERSON, Janet. Le paradoxe du postmodernisme: l'éclatement des genres et le ralliement du sens. In : DION, Robert et al. (Dir.) *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Québec: Nota Bene, 2001. p.81-101.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas variadas: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Edufscar, Mercado de Letras, 1996.
- SANTIAGO, Silvano. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- SOUZA, Márcio. *Operação silêncio*. São Paulo: Marco Zero, 1985.