

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP

Cléber Luís Dungue

O desafio biográfico ou como se escrever uma vida:
a (des)construção da figura heroica de Santos-Dumont a partir de **O brasileiro voador**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2011

Cléber Luís Dungle

O desafio biográfico ou como se escrever uma vida:

a (des)construção da figura heroica de Santos-Dumont a partir de **O brasileiro voador**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Junqueira.

SÃO PAULO
2011

Banca Examinadora

À minha mãe, que me fez compreender o valor do conhecimento.

Ao amigo e companheiro de todas as horas Rofran, que “pé-por-pé” me ajudou a entender a dureza da escrita e a beleza escondida em cada palavra.

À minha avó, por todo carinho que sempre me dedicou.

Ao meu avô, que me mostrou o encanto do universo imaginário com seus “causos” e histórias. [*in memoriam*]

Ao meu pai, pela solidez de minha formação. [*in memoriam*].

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Junqueira, pela seriedade com que conduziu a orientação.

Ao Ronnie Cardoso, pela contribuição imprescindível durante todo o percurso da pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a Tieko Yamaguchi Miazaki, pelo incentivo, amizade e presença constantes mesmo à distância.

Ao Prof. Dr. Fernando Segolin e à Prof.^a Dr.^a Maria Rosa, pelas contribuições e apontamentos feitos no Exame de Qualificação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pelas contribuições preciosas ao longo do curso.

À Secretaria do Programa de Pós-Graduação, pela solicitude e rapidez no atendimento e, em especial, ao Rodrigo, pela gentileza e profissionalidade que sempre demonstrou.

A Ana Albertina, pela paciência e atenção afetuosa com que sempre me atendeu.

Aos colegas que conheci no decorrer do curso de Pós-Graduação, especialmente a Kelly Marques, pela amizade e apoio, e a Carla Magatti, pela atenção, empenho e boa vontade que sempre demonstrou todas as vezes que lhe pedi ajuda.

Ao Sr. Pedro Magalhães da Comissão Central do Projeto Bolsa Mestrado da SEE e às supervisoras Yvone e Márcia da Comissão Regional — DECO —, pelo apoio, seriedade e assistência.

Aos amigos Bruno Silva e Clarice Greco, que mesmo distante sempre estiveram presentes.

À minha família, pelo carinho e paciência.

À Direção, à Secretaria, aos Professores e aos Alunos da EE Emiliano A.C.A. Di Cavalcanti e Melo, pelo auxílio e motivação.

À SEE, pelo apoio financeiro que possibilitou esta pesquisa.

AR

Um pássaro
Um avião
Um bailarino
Estão perdidos
No ar que eu respiro.

Uma casa
Uma árvore
Uma cidade
Se agitam
No ar que me banha.

No ar às vezes perturbado
Pela rápida passagem
Da poesia:

Numa flor que treme
Num homem que se esquece
Nos noturnos sonhos ainda próximos
Tirando a lucidez
Ao ar da manhã.

(João Cabral de Melo Neto João Cabral)

RESUMO

Este trabalho procura questionar se uma história contada tantas vezes — Santos-Dumont, herói nacional, inventor do avião e “pai da aviação” — ainda pode trazer algo novo, singular, capaz de romper o horizonte de expectativa do leitor. A vida e a história de Santos-Dumont já foi tema de mais de uma centena de biografias, muitas delas ordenadas segundo um modelo tradicional que procura enformar, engrandecer e perpetuar a figura heroica do aviador. Isso se dá, principalmente, pela aproximação do aviador a mitos clássicos e pelo uso de determinados vocábulos encomiásticos. O herói que se configura a partir desse olhar é unidimensional e infalível. Caminha junto, portanto, com o próprio formato do discurso que o enuncia, baseado em uma verdade monológica, absoluta, que se pretende incontestável. Em meio a tantas biografias que tentam reconstruir a vida de Santos-Dumont, justamente no ponto em que elas fracassam, sobressai como contrapartida o romance paródico-biográfico **O brasileiro voador**, de Márcio Souza. Diante da impossibilidade de distinguir, dentro dos domínios moveáveis do relato biográfico, o factual do inventado, o autor amazonense redistribui os elementos de origem documental sobre Santos-Dumont dentro de um contexto fictício. Sem despojar-se da pesquisa de dados, o texto é construído a partir do desdobramento, deslocamento e condensação de fatos que realmente aconteceram, explorados segundo as possibilidades do espaço literário. Ao reorganizar dados das biografias convencionais por meio de uma enunciação paródico-ficcional, o ato de criação de Márcio Souza altera, rasura e transforma a história oficial sobre Santos-Dumont. Assim, tanto o mito quanto a estrutura do próprio discurso biográfico tradicional são desconstruídos pelo autor amazonense, evidenciando-se o traçado ficcional que sustenta toda biografia. Nesse processo, a paródia é justamente a estratégia mais eficaz para romper a tradição sedimentada e retirar dela não o herói, mas o homem com seus conflitos e contradições.

Palavras-chave: Santos-Dumont. Desconstrução. Romance paródico-biográfico. Márcio Souza.

ABSTRACT

The present research tries to question if a story that has been told so many times — Santos-Dumont, a national hero, the airplane inventor and father of aviation — can still bring something new, singular, able to break the expectancy of the reader. The life and history of Santos-Dumont have already been the theme of hundreds of biographies, many of them written using a traditional model that tries to develop, enhance and perpetuate the heroic image of the aviator. This happens, mainly, because of the proximity of the aviator to the classical myths and of the use of particular laudatory words. The image of the hero is made up from this vision that is one-dimensional and infallible. Walk together, therefore, with the very shape of the speech that states it, based on a monological truth, absolute, which is intended indisputable. Among so many biographies that try to rebuild the life of Santos-Dumont, and fail precisely at this point, there is one that stands out as a parodic-novel **O Brasileiro Voador** by Márcio Souza. Facing the impossibility to distinguish the factual from the invention, among the shifts terrains of biographies, this Amazonian author sorts out the elements from original documents about Santos-Dumont in a fictional context. Without giving away the data research, the text is built from the unfolding, moving and condensing the facts that really happened, and they are explored according to the existing, possibilities in the literary environment. When re-organizing the conventional biographies data using parody and fiction, the act of creation of Márcio Souza, alters, erasures and transforms the official history of Santos-Dumont. Thereby, both the myth and the structure of the traditional biographical speech itself are deconstructed by the Amazonian author, showing up the fictional line that holds every biography. Through this process, the parody is precisely the most efficient strategy to break up the sedimented tradition and extract from it, not the hero, but the man with his conflicts and contradictions.

Key-words: Santos-Dumont. Deconstruction. Parodic-biography novel, Márcio Souza.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:

O DESAFIO DE (RE)ESCREVER A VIDA E A OBRA DE SANTOS-DUMONT ... 10

1. AS ESTRATÉGIAS DE ENUNCIÇÃO NAS BIOGRAFIAS SOBRE SANTOS-DUMONT 20

1.1 Biografias: entre a realidade e a ficção..... 22

1.2 A enformação da vida por meio do discurso biográfico..... 26

1.3 Elementos organizadores da narrativa axiológica 35

1.4 A substituição do herói pelo “grande homem”: as mutações no gênero biográfico..... 44

2. A DESCONSTRUÇÃO PARÓDICA DO DISCURSO BIOGRÁFICO..... 52

2.1 A enunciação paródica..... 54

2.2 O rebaixamento do herói 60

2.3 A percepção do jogo paródico 63

2.4 Marcas da influência oswaldiana na obra de Márcio Souza..... 67

3. O BRASILEIRO VOADOR: ENTRE O FICCIONAL E O BIOGRÁFICO 76

3.1 A reconfiguração da vida dentro do espaço textual..... 77

3.2 A capa como signo indicial para a leitura da obra..... 81

3.3 Mistérios de folhetim..... 91

3.4 A violência simbólica no relato biográfico..... 99

3.5 O que é biografável na vida de alguém?..... 102

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O TEXTO QUE SE ABRE PARA OUTROS TEXTOS 106

REFERÊNCIAS 112

ANEXOS 114

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1-** Reprodução fotográfica da abertura do livro **Santos-Dumont: o pai da aviação**.....27
- FIGURA 2** - Reprodução fotográfica da capa realizada por Mario Decio Capelosssi para o livro **As lutas a glória e o martírio de Santos Dumont**28
- FIGURA 3** - Capa e ilustrações de Romero Cavalcanti para a 1ª edição de **O brasileiro voador**, 198681
- FIGURA 4** - *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, watercolor on paper82
- FIGURA 5** - **O almoço na relva** [*Le déjeuner sur l'herbe*], de Édouard Manet, 1863, óleo sobre tela, 269 x 214 cm, Musée d'Orsay, Paris.....83
- FIGURA 6** - Capa de Sérgio Campante para a 2ª edição de **O brasileiro voador**, 2009.....88

INTRODUÇÃO:

O DESAFIO DE (RE)ESCREVER A VIDA E A OBRA DE SANTOS-DUMONT

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.
(O engenheiro, João Cabral de Melo Neto)

Podemos pensar, a partir do fragmento do poema acima, na importância fundamental de um símbolo ou, mais exatamente, de uma força simbólica que existe nas imagens sonhadas antes de ganharem corpo na realidade. O engenheiro, assim como o poeta, começa por devanear, imaginar, planejar, antes de realizar os projetos sonhados. O trabalho do engenheiro é pautado, a princípio, por uma concepção abstrata que, em um segundo momento, tornar-se-á substancial no plano da realidade. Para concretizá-la, precisa valer-se de todo um conjunto de procedimentos científicos ou artísticos, associados a sua destreza, habilidade e técnica. De nossa parte, ficamos a perguntar: de onde vem a matéria da qual se alimentam as invenções humanas, como o sonho se transforma em verbo, palavra, texto ou artefato, em arte, em obra capaz de impulsionar outros sonhos; quais marcas do imaginário se encontram inscritas no produto do labor humano?

A invenção, algumas vezes, surge a partir de uma ideia fixa, por certo sedutora, de uma imagem recorrente, elaborada ou reinventada obstinada e constantemente pelo desejo. A imaginação criadora, entre outras coisas, preenche uma falta, satisfaz uma expectativa, uma ânsia do sonhador a qual pode também apresentar-se sob a forma de angústia, uma vontade difícil de ser alcançada. Outras vezes, o sonho perde sua clareza, torna-se um pesadelo, um labirinto com muitas portas, mas nenhuma saída — tal configuração é um campo fértil para a emergência do trabalho artístico literário.

Produzir a partir do plano sonhado é uma forma de diferenciar o engenheiro-artista daqueles que apenas sonham sem conseguir concretizar seus desejos e, sobretudo, dos que realizam algo sem tê-lo elaborado suficientemente. Pelo caminho da criação, o objeto sonhado

pode ser atualizado pelo sonhador. Devolve-se ao mundo, assim, algo novo, recriado, reinventado. Processo similar é o adotado pelo poeta que consegue dar à palavra ordinária, comezinha, já desgastada pelo uso, uma nova significação. Ele constrói, dessa forma, um texto polissêmico por meio de um jogo sugestivo, que ao mesmo tempo vela e mostra a amplitude da palavra, abrindo-a para novas relações sígnicas.

Dar forma ao pensamento, ao desejo, materializar o imaginário, é uma tarefa difícil de ser cumprida, dados os limites impostos pela realidade, que são desconsiderados no plano dos sonhos. O caminho da imaginação à realização, quase sempre, mostra-se complexo e tortuoso. Entretanto, o sonho do engenheiro-poeta surge de coisas claras (superfícies, ténis, um copo de água) associadas a forças da natureza (a luz, o sol, o ar livre) e à imaginação, que retira dos elementos da natureza a sua potencialidade criativa. Em seguida, os objetos por meio do pensamento do engenheiro-artista podem ganhar formas complexas que se aproximam e ao mesmo tempo se distanciam do objeto imitado. Imitação entendida aqui segundo os preceitos aristotélicos de *mímesis*. Aristóteles, em **Poética**, ao teorizar acerca desse procedimento de recriação da realidade, percebe que a imitação teria a função de representar a coisa observada. Por isso, a *mímesis* guarda uma relação de semelhança com o objeto original, contudo, como procedimento estético, como artifício da engenharia criativa, também resguarda a diferença que seria própria da arte. De igual maneira, mas aparentemente com outra finalidade, a ciência foi aprimorando a imitação das coisas presentes na natureza. Para exemplificar, voltemos à mitologia grega, por meio da qual tomamos conhecimento da invenção da serra. Segundo Mário da Gama Kury (1994), Talus, sobrinho de Dédalo, depois de ter observado a mandíbula de uma serpente, construiu uma ferramenta (na verdade, um pedaço de ferro denteado) a partir da imitação da forma percebida.

Apesar da separação entre arte e ciência em nossa sociedade secularizada, na qual os saberes estão cada vez mais compartimentados, nosso interesse parte do ponto em que ambas se aproximam em relação à *mímesis*. Procuramos observar a capacidade humana de criar artefatos ou representações que tenham um determinado objeto como ponto de partida, mas que, sobretudo, estabeleçam com ele uma relação metonímica. Um bom exemplo dessa relação, como também da potência do imaginário, pode ser encontrado na aspiração humana de alçar voo. O homem, se não tinha asas, podia desde sempre vagar em silêncio, enquanto voava com a imaginação. Por meio de tantas histórias — como a de Ícaro, conhecemos o fascínio do homem

pelo voo dos pássaros. O desejo de aproximar-se dos deuses, quiçá, o move para encontrar formas artificiais de vencer os obstáculos estabelecidos pela natureza. Na mitologia grega, encontramos relatos que demonstram a vontade do homem de construir máquinas de voar, entre os quais o mito de Dédalo, provavelmente, um dos primeiros registros conhecidos sobre a vontade humana de imitar as aves. Na concretização dessa ambição humana, no percurso que vai do sonho à realização, foram inumeráveis as tentativas e os fracassos.

Durante muito tempo, acreditou-se que da imitação rigorosa de um pássaro surgiria a resposta decisiva para a concretização do sonho de voar. Os primeiros êxitos reais, entretanto, aparecem quando o homem abandona a tentativa de reproduzir com exatidão o movimento de asas das aves e começa a refletir sobre a forma de planar no ar, como o fazem os abutres. Paul Hoffman (2010, p. 100-113) realiza um estudo diacrônico sobre a origem das máquinas mais pesadas que o ar, no qual relata o feito de Samuel Pierpont Langley. A partir da observação do voo de aves falconiformes, Langley constrói planadores já em 1896. Com o avanço das pesquisas, o homem percebe que um objeto, assim como um conceito, pode mudar gradativamente, ganhar novas formas, contornos e, acima de tudo, uma outra utilidade.

O itinerário que vai das primeiras tentativas ao êxito da construção do primeiro avião é longo. Inclui uma série de malogros, assim como de ideias equivocadas, segundo as quais o homem seria capaz de voar executando o movimento de asas, tal como é realizado pelos pássaros. Esse percurso, com as perdas e os ganhos aqui imbricados, de certo modo, já tinha sido antecipado pela mitologia grega. Na aventura de Dédalo e Ícaro, expressa-se o sonho de ficar livre da prisão, para a qual pai e filho tinham sido enviados pelo Rei Minos, e de onde só poderiam escapar voando. Mas se houve sucesso na invenção das asas, pois realmente conseguiram levantar voo, também houve o fracasso, relacionado com a queda e a morte de Ícaro, que, em pleno voo, esquece o limite recomendado por seu pai. Em tempos modernos, os primeiros êxitos na aeronavegação aparecem com a invenção dos balões. Entretanto, as mais impressionantes conquistas só acontecem em fins do século XIX e no início do XX, com a invenção de máquinas mais pesadas que o ar, as quais podiam levantar voo tripulado, sustentar-se e mover-se no espaço aéreo com o auxílio de potentes motores. Explorava-se, assim, todo um saber acumulado sobre mecânica e aerodinâmica.

Em função do anseio humano de aventurar-se pelo ar, de aproximar-se do universo dos deuses e dos mitos, os precursores das máquinas de voar talvez procurassem devolver ao homem

o que havia sido consagrado aos seres divinos. Camuflados no desejo de ter asas, estariam não apenas a vontade de vencer os limites impostos pela natureza, mas também o signo da transgressão, da violação, enfim, da profanação, tendo em vista o sentido que Giorgio Agamben dá ao termo. Segundo o pensador italiano, profanar é restituir ao uso comum e à propriedade do homem coisas que, de algum modo, passaram a pertencer somente aos deuses. Em suas palavras: “se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Cria-se, assim, uma operação que o autor de **Profanações** considera essencialmente política, cuja finalidade é a de desativar o dispositivo do sagrado e devolver ao homem o que até então estivera interdito a ele.

O sonho de voar, de romper os limites impostos pelos deuses e pela natureza, como também das regras associadas ao sagrado, parece potencializar o imaginário humano. Nosso estudo procura destacar, portanto, a capacidade do homem de transformar o estado natural dos objetos observados, de profanar o *status* sagrado das coisas, de reinventar o mundo por meio da imaginação, de fabular sobre o real, o documento, a história.

A investigação está estruturada em torno do romance **O brasileiro voador** de Márcio Souza (2009), no qual é narrada a vida de Santos-Dumont¹ a partir da paródia e da desconstrução dos textos biográficos oficiais. Como contraponto, consideraremos outras obras sobre a vida de Santos-Dumont, tais como: a autobiografia **O que eu vi, o que nós veremos** (1918) e as biografias **Santos Dumont**, de Goldin da Fonseca (1940); **Santos Dumont e a conquista do ar**, de Aluísio Napoleão (1941); **Santos-Dumont: o pai da aviação**, de Henrique Dumont Villares (1956); **As lutas, a glória e o martírio de Santos Dumont**, de Fernando Jorge (1973); **Alberto Santos-Dumont: eu naveguei pelos ares**, de João Luiz Musa *et all* (2001); **Santos Dumont: ares nunca dantes navegados**, de Orlando Senna (2003); **Santos Dumont bandeirante dos ares e das eras**, de Paulo Hurban e Homero Pimentel (2006); **Alberto Santos-Dumont: novas revelações**, de Cosme Degenar Drumond (2009); **Asas da loucura: a extraordinária vida de Santos-Dumont**, de Paul Hoffman (2010), e o **Discurso de posse**, de Celso Vieira (1934), à cadeira 38 da Academia Brasileira de Letras, no qual o acadêmico faz uma instigante homenagem a Santos-Dumont.

¹ Independente da forma adotada por cada autor, optamos, em consonância com o próprio aviador, pelo uso do hífen para grafar do nome Santos-Dumont.

Para encaminhar a análise dos textos citados, partimos da questão: como uma história contada tantas vezes, a qual nos acostumaram a ouvir desde criança (Santos-Dumont, herói nacional, inventor do avião e patrono da aviação brasileira), pode ainda guardar algo novo, singular, capaz de surpreender, seduzir e produzir estranhamento no leitor? Várias outras perguntas advêm como desdobramento dessa primeira problematização: quais marcas do real permanecem na ficção? Especificamente, nos textos biográficos sobre Santos-Dumont, qual a relação entre o herói e o homem, tendo em vista as limitações e fraquezas deste em relação àquele? Nesse contexto, qual é a implicação da realidade na mitificação do herói, ou ainda, de que forma essa mitificação se infiltra na realidade, rasurando o estatuto da precisão, da objetividade e da veracidade dos fatos observados? Enfim, entre a ideia e a sua concretização, entre a biografia e o biografado, entre o autor e a personagem, entre a palavra e a máquina de voar, entre o criador e a criatura, quais relações metonímicas se estabelecem e, sobretudo, quais estratégias de enunciação são implementadas a partir da sintonia e/ou tensão criada entre esses dois polos?

Como respostas possíveis, afirmamos que os procedimentos narrativos que são oscilantes nos textos biográficos, mudam por diferentes razões, que podem ser de ordem subjetiva ou histórica, entre tantas outras. A visão pessoal do biógrafo, o viés adotado ao narrar e a intencionalidade transformam o ato linguístico em imitação precária ou limitada do fato, em representação deformada do mundo. No plano da criação textual, é preciso ter consciência da potencialidade das estratégias narrativas, o que nos parece algo salutar, fundamental para desconstruir a realidade como verdade inquestionável. No trabalho literário, ressignificar o real é um modo de transformá-lo em signo plural, sujeito a variações e imprecisões, não menos profícuas. Mesmo quando observamos um texto histórico, não podemos acreditar na isenção da linguagem puramente objetiva, capaz de reproduzir fidedignamente esse real.

Em meio a tantas biografias históricas que tentam reconstruir a *bíos* de Santos-Dumont, justamente no ponto em que elas fracassam, sobressai como contrapartida o romance paródico-biográfico **O brasileiro voador**. Utilizamos *bíos* em consonância com o sentido etimológico associado ao termo. Segundo Agamben, é apropriado ressaltar a diferença de *bíos* em relação a *zoé*. Em **Homo Sacer**, o pensador italiano demarca tal distinção:

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra *vida*. Serviam-se de dois termos, semântica e morfológicamente distintos, ainda

que reportáveis a um étimo comum: *zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo. (AGAMBEN, 2002, p. 09)

No livro **O brasileiro voador**, que será tomado como eixo no processo comparativo e como contraponto às biografias referidas, os elementos paródicos desconstruem o mito criado pelas biografias oficiais. Nesse romance, denominado pelo próprio autor de “bioficção”, a paródia altera o caráter estritamente biográfico. Márcio Souza procura uma outra forma de enunciação, na qual o tempo e o espaço são suspensos, a linearidade histórica parcialmente desfeita. À biografia, são acrescentadas incontáveis citações, as quais estão inseridas no enredo por meio de pausas e cortes narrativos. A estrutura resulta fracionada, o autor utiliza a técnica cinematográfica do corte para inserir fragmentos, separados por títulos digressivos, os quais remetem a fatos reais, além de referências literárias e artísticas, entre outras alusões intertextuais, que nem sempre perfazem uma unidade narrativa. Caracteriza-se como um texto descontínuo, que busca romper com a linearidade das ações. Diferentes lugares e momentos históricos se entrecruzam, enfatizando assim a simultaneidade do tempo e do espaço na construção textual. Tudo isso contribui para diferenciar o romance de um texto biográfico convencional. A história de Santos-Dumont se repete, mas já não é o mesmo modo de contar da maioria dos relatos sobre o aviador.

Assim, como em outros romances de cunho histórico-biográfico escritos por Márcio Souza, em **O brasileiro voador**, é recorrente a estruturação da narrativa por meio de pequenos capítulos, separados por títulos que funcionam como índices semióticos. Também é comum a utilização de textos científicos, de notícias retiradas de periódicos da época retratada, depoimentos e comentários de pessoas que conheceram a personagem biografada ou que, de alguma forma, conviveram com ela. Seguindo as pegadas deixadas pelo autor, procuramos mapear, recortar, buscar as relações semânticas entre as partes do texto, fazer associações a partir dos fragmentos da obra. Além disso, em contraposição aos recursos utilizados nas biografias tradicionais, identificamos as estratégias de enunciação utilizadas por Márcio Souza para desconstruir o discurso biográfico oficial.

Cabe ressaltar a importância da linguagem cinematográfica na obra em estudo, a tal ponto que é tomada constantemente como estratégia de enunciação pelo autor amazonense. Vários filmes são citados e associados ao enredo do livro de Márcio Souza, o cinema irá, sobretudo, influenciar no seu modo de escrever. Outro aspecto a ser enfatizado é a pesquisa documental, que

tem papel importante na recriação da “bioficção” de Santos-Dumont. Essa observação fica evidente no final do livro, quando o autor agradece a Wilson Solon por ter organizado uma cronologia muito útil e detalhada sobre o aviator. Faz referência ainda a Henrique Lins de Barros, do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, autor de um exaustivo levantamento sobre a vida e as invenções de Santos-Dumont. As pesquisas desses autores serviram como suporte para o trabalho literário de Márcio Souza. Podemos perceber tal colaboração mesmo quando, em alguns momentos, o escritor amazonense altera ou acrescenta elementos ficcionais às informações originais, construindo, assim, sua própria versão dos fatos que envolvem a vida e a obra de Santos-Dumont.

O autor de **O brasileiro voador** não se propõe a fazer “alta literatura”, mas aquilo que ele mesmo chama de “romance mais-leve-que-o-ar e novela de entretenimento, contada com discreta inflação de sentimentos” (SOUZA, 2009, p. 5). Entretanto, não nos deixemos enganar, por trás da aparente facilidade de uma estrutura narrativa, que remete constantemente à cultura de massa, esconde-se uma constante ironia. **O brasileiro voador** concentra-se na desmontagem dos feitos heroicos do “pai da aviação” e na diluição da narrativa. Ainda que o autor não descarte a função de entretenimento de sua obra, que algumas vezes apenas provoca o riso fácil, tenta escapar do monstro da totalidade das narrativas em torno de Santos-Dumont. Tal monstro é bem ilustrado na sugestiva alegoria proposta por Roland Barthes: “que se imagine (se possível for) uma mulher coberta por uma vestimenta sem fim, ela própria tecida com tudo o que diz a revista de moda” (BARTHES, 1983, p. 197).

Doravante, pensemos se não seria a paródia a estratégia eficaz para romper a tradição sedimentada, por vezes enganadora, e retirar daí não o herói, mas o homem com seus conflitos e contradições. A desconstrução, os capítulos curtos, a forma fragmentária ajudam a desmontar a construção mitificadora e romanesca das biografias tradicionais sobre Santos-Dumont? O que resiste do mito no homem fragilizado e o que persiste de biográfico nesse romance de Márcio Souza?

Em quase todas as biografias pesquisadas, a mitificação de Santos-Dumont é construída tendo como base a trajetória e a estratégia de afirmação do caráter nacional dos feitos do inventor. Nesse sentido, não difere muito das personagens de algumas epopeias românticas brasileiras. Seus defeitos, suas imperfeições e sua excentricidade são deixados de lado em nome de um patriotismo cego. É possível perceber, em oposição ao livro de Márcio Souza, o desejo de

transformar Santos-Dumont em um herói do povo brasileiro. Talvez isso esteja vinculado à tentativa de criar ou reforçar um símbolo nacional que sustentasse a imagem de um país progressista e servisse de espelho para todo brasileiro.

Tendo em vista essas considerações, no primeiro capítulo, analisamos os procedimentos de enunciação utilizados nas biografias oficiais, demarcando os elementos textuais que contribuíram para a cristalização da figura heroica de Santos-Dumont. Fizemos um amplo levantamento dos textos biográficos e literários que versam sobre o aviador — sua vida e suas invenções. Nessas biografias, quase sempre predomina a repetição de informações e os relatos laudatórios. Algumas se aproximam de um modelo romanescos de escrita, sem contudo ampliar o entendimento da singularidade do biografado ou investir em um modo alternativo de narrar que rompa com o horizonte de expectativa do leitor.

Em seguida, no segundo capítulo, investigamos, a partir de **O brasileiro voador**, o processo de desconstrução, por meio da paródia, da figura heroica de Santos-Dumont. Ao profanar o mito, reconfigurando a imagem do “pai da aviação”, Márcio Souza busca restituí-lo à esfera humana como um herói pícaro. Mostramos que, na obra, a perspectiva iconoclástica, utilizada para recontar a trajetória de Santos-Dumont, coloca sob suspeita os símbolos erguidos pelos relatos biográficos oficiais e a própria ideia de verdade dos fatos narrados. Destacamos ainda que a imprecisão, as várias citações e o jogo paródico são postos a favor da narrativa, ainda que em detrimento do relato histórico-biográfico preciso e coerente. Por meio do humor e do deboche, o autor amazonense ironiza a seriedade de Santos-Dumont, rasurando assim a figura e a história do inventor.

Márcio Souza, ao desmitificar o que chama de “janotinha enfezado das fotografias” e desconstruir “o tipo ambíguo das biografias pernósticas” (SOUZA, 2009, p. 17), preocupa-se também em encontrar a forma mais eficaz de contar a história. Por isso, no terceiro capítulo, tratamos da intertextualidade, dos variados signos que dialogam com a obra e da enunciação folhetinesca. A discussão que propomos sobre a potencialidade das estratégias literárias, quando exploradas no gênero biográfico, parte do neologismo “bioficção”, que Márcio Souza cita ao definir **O brasileiro voador**. Esse termo, que sintetiza a concepção de biografia do autor amazonense, representa um discurso que transita nos caminhos abertos pelo documento histórico e pelo texto biográfico, mas que também se abre para o campo da invenção literária. Mostramos,

assim, que o livro estudado sai do campo da exatidão documental para o da resignificação por meio da ficção, construindo um discurso marcado pelo dialogismo e pela abertura semântica.

1. AS ESTRATÉGIAS DE ENUNCIAÇÃO NAS BIOGRAFIAS SOBRE SANTOS-DUMONT

O ar está cheio de um número infinito de imagens das coisas que são distribuídas por ele, e todas elas são representadas em todas, todas em uma, e todas em cada uma. (Leonardo da Vinci).

Em 1898, Freud já demonstrava seu interesse por Leonardo da Vinci em uma carta endereçada a Fliess. Contudo, só em 1910, depois de ler vários livros sobre a vida do mestre da Renascença, é que publica o artigo “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (FREUD, 1996). No referido trabalho, Freud observa como circunstâncias acidentais na infância do pintor² parecem ter exercido um efeito determinante no desenvolvimento da sua atividade criativa. Ao entrar em contato com o estudo de Freud, tomamos conhecimento de alguns desenhos e apontamentos deixados pelo inventor italiano, nos quais já previa a possibilidade de se criar máquinas capazes de levantar voo. Como indicam seus relatos, Da Vinci refletia constantemente sobre o voo humano, pensando na possibilidade de um dia ele mesmo conseguir voar.

Considerado um dos maiores gênios da Renascença, Leonardo da Vinci não atuou apenas no campo da arte. Homem de talento versátil, também estendeu seu interesse para o campo das ciências naturais, área do conhecimento na qual elaborou importantes estudos. Na engenharia, operou como um notável criador, sendo responsável pelos primeiros desenhos das máquinas de voar, tema pelo qual era fascinado. O inventor renascentista desenhou modelos de asas para possíveis voos humanos, projetou ainda um protótipo de helicóptero, além de escrever, por volta de 1505, um texto intitulado **Código sobre o voo dos pássaros**, no qual desenvolve um profícuo estudo sobre a maneira de voar das aves. Nesse fascínio, Freud perceberá índices de um sintoma de neurose obsessiva. Descreve Da Vinci como um neurótico do tipo obsessivo, que sublimou as necessidades e os instintos sexuais pelo desejo de conhecimento, de saber.

² Em seu estudo, o psicanalista dá especial atenção a uma ave que aparece com frequência nas recordações da infância do pintor. No livro **Escritos literarios y filosóficos**, de Da Vinci, encontramos esse significante que marca a memória do artista renascentista: “parece que sea a mi destino esto de escribir tan repetidamente acerca del milano, pues el primer recuerdo de infancia, me parece, es que hallándome yo en la cuna se acercó a mí un milano, me abrió la boca con su cola y me golpeó con ella muchas veces en el interior de los labios. (DA VINCI, 1930, p. 105).

Entretanto, o fundador da psicanálise deixa claro que em nenhum momento tenta classificar Leonardo da Vinci como doente dos nervos, seu objetivo não é o de atribuir um caráter patológico à lembrança do pintor, mas sim mostrar que um sintoma emerge como solução de compromisso, a partir de conteúdo traumático da infância recalcado pelo indivíduo posteriormente. Tal solução de compromisso, que pode ser vista como estrutura substitutiva de uma experiência traumática, segundo Freud, pode ser observada em qualquer neurótico, que quase todos nós somos, entretanto, sem a genialidade de Da Vinci.

Os estudos feitos por Leonardo da Vinci sobre a possibilidade de imitar, por meio de máquinas, o voo das aves, funcionam como uma espécie de antecipação sobre o futuro da mecânica. Cabe lembrar o vaticínio do inventor renascentista, segundo o qual o “grande pássaro levantará seu primeiro vôo [sic] nas costas do grande cisne [isto é, nas encostas do Monte Acceri, perto de Fiésole, Itália] enchendo o universo de estupor, enchendo todos os escritos com sua fama e trazendo glória eterna para o lugar de seu nascimento” (DA VINCI *apud* KEMP, 2005, p. 105). Ainda que tal façanha não tenha ocorrido na Itália, como previu Leonardo da Vinci, a certeza da fama que envolveria o realizador desse feito acabou recaindo sobre Santos-Dumont, pelo menos tal é a perspectiva tomada por muitos biógrafos em relação ao inventor brasileiro. Várias coisas e muita gente se unem para constituir a face heroica de Santos-Dumont. Seu destino glorioso fora construído, ou inventado, talvez captando o desejo de uma nação carente de heróis. Inúmeras biografias tentaram forjar o mito, ampliando-o a tal ponto que se esquece de observar o homem para ressaltá-lo como uma espécie de semideus.

A notoriedade do aviador, segundo Ofélia e Narbal Fontes, em **A vida de Santos Dumont** (1935), primeira biografia do aviador, fez com que ele fosse caricaturado, biografado, musicado, desenhado, pintado, esculpido, endeusado, anedotizado, representado de variadas formas e por todas as artes. O aeronauta passou a ser cultuado como um “um herói capaz de fazer a Europa curvar-se diante de um país colonizado”, segundo um verso da modinha que o seresteiro Eduardo das Neves³ compôs em homenagem ao “pai da aviação”. Em função disso, podemos pensar que grau de fabulação, ou mesmo de ideologia, separa o texto biográfico oficial do declaradamente

³ “**A conquista do ar! Cântico ao arrojado aeronauta**”, letra e música de Eduardo das Neves, com arranjos feitos por Heitor Villa Lobos, ficou bastante conhecida no início do século XX no Brasil. Nos versos do músico, encontramos o seguinte encômio: “Assinalou p’ra sempre o século vinte,/ O herói que assombrou o mundo inteiro:/ Mais alto do que as nuvens, quasi Deus,/ É Santos Dumont, um brasileiro [sic]”. É lembrança inclusive de Goldin da Fonseca, biógrafo de Santos-Dumont. Em seu livro, faz esta declaração: “foi ali [Colégio São Vicente] que decorei a cantiga do Eduardo das Neves, e que o nome do ‘herói que assombrou o mundo’ se gravou na minha memória como o de um semideus” (FONSECA, 1940, p. 300).

paródico-ficcional, como o que encontramos em **O brasileiro voador**, e quais estratégias de enunciação são implementadas, a partir da idealização do biógrafo tradicional, com a finalidade de cristalizar Santos-Dumont como mito.

1.1 Biografias: entre a realidade e a ficção

Sem entrar na discussão psicanalítica desenvolvida por Freud, que fez um instigante estudo patográfico do pintor renascentista, limitamos nosso interesse às considerações feitas pelo autor de “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” a respeito do gênero biográfico. Seu enfoque, no caso do inventor italiano, não é só clínico, ou seja, como o próprio psicanalista define no início do capítulo de **Cinco lições de psicanálise** (FREUD, 1996, p. 27), está mais para um método de análise semiótico-terapêutico. A esse respeito, o psicanalista esclarece que sua crítica quanto a biografias “é de extensão geral e não deve ser considerada como especialmente dirigida aos biógrafos de Leonardo” (FREUD, p. 135). Tomamos aqui o estudo de Freud como ponto de partida para ampliar o nosso entendimento sobre o gênero biográfico, especificamente quando ele faz a seguinte observação:

Os biógrafos se fixam em seus livros de uma maneira toda especial. Muitas vezes escolhem o herói como assunto de seu estudo porque — segundo razões de sua vida emocional pessoal — desde o começo sentiram por ele uma afeição especial. Dedicam suas energias a um trabalho de idealização, destinado a incluir o grande homem na série de seus modelos infantis — revivendo neles, talvez, a idéia infantil que faziam de seu pai. (FREUD, 1996, 135).

Segundo a concepção de Freud, o texto biográfico, como um produto da criação humana, é construído muitas vezes por meio de um processo de idealização da vida do biografado. Isso acontece em decorrência de fatores resultantes das influências tanto externas quanto internas, tais como a geografia, a cultura, a política, a história, tudo isso que molda a subjetividade de cada escritor. O biógrafo desempenharia um papel de recolhedor e selecionador de fragmentos do passado, os quais são unidos sob uma perspectiva individual, particular. A própria escolha por informar os feitos e a vida da personalidade, previamente eleita, é feita em função de algum desejo ou motivação. Muitas vezes, há um desejo narcísico, não menos idealizante, que se evidencia na tentativa de abarcar e reconstruir uma vida tomada como espelho pelo biógrafo, que se vale de recursos de enunciação semelhantes aos observados por Freud:

Para satisfazer este desejo, eliminam até características fisionômicas de sua personagem; apagam as marcas das lutas de sua vida, com resistências internas e externas, e nela não toleram nenhum vestígio de fraqueza ou imperfeições humanas. Apresentam-nos, assim, uma figura ideal, fria, estranha, em vez de uma pessoa humana com a qual nos pudéssemos sentir relacionados. (FREUD, 1996, p. 135).

A partir da percepção de Freud, de François Dosse e de Mikhail Bakhtin, entre outros, percebemos como determinadas biografias contribuíram para criar e consolidar o mito “pai da aviação”. As analogias míticas são de diversas ordens, no entanto, a finalidade é muito próxima, isto é, idealizar a vida do biografado. Algumas vezes, o biógrafo transforma Santos-Dumont em herói, semideus, “Ícaro do século XX”, outras, em Prometeu, Sísifo, ambos punidos severamente por terem desafiado os deuses. Além da comparação com os mitos clássicos surge também o mito do “amarelinho”, associado a personalidades brasileiras que, apesar da baixa estatura e da aparente fragilidade física, são lembradas por realizações grandiosas e relevantes, tendo em vista a construção ou consolidação de uma identidade brasileira. Nessa perspectiva, a fragilidade física é compensada, ou valorizada, pelas marcas da grandiosidade de seus feitos. Sobre tal mito, encontramos referência em **Ordem e progresso** (1959), tomos I e II, de Gilberto Freyre. No referido estudo, o sociólogo traça um panorama das últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, não só relaciona personalidades como Santos-Dumont, Ruy Barbosa e Euclides da Cunha com o contexto histórico-político-social, mas também destaca as mudanças pelas quais estava passando a sociedade brasileira.

Como o típico brasileiro “amarelinho”, que realizou um grande feito e por isso tornou-se orgulho da nação, Santos-Dumont foi glorificado, elevado à categoria de gênio, transformado em herói e endeusado. Considerado brasileiríssimo na aparência, torna-se a representação pródiga do herói símbolo do progresso técnico-científico e industrial, que se agiganta, apesar das limitações físicas, contribuindo assim para retirar do Brasil o rótulo de país atrasado, selvagem e colonizado. Contudo, ao contrário de Gilberto Freyre, o mito do “amarelinho” não será explorado pelos biógrafos encomiásticos de Santos-Dumont, a aparência franzina foi conscientemente apagada ou ignorada por eles. Segundo essa perspectiva, em oposição ao paradoxo advindo do mito do “amarelinho”, a envergadura das grandes realizações do aviador seria incompatível com a sua verdadeira estatura. Além da omissão, algumas biografias oficiais, como a de Henrique Dumont Villares (1956) e a de Fernando Jorge (1973), por exemplo, exploram as imagens (desenhos ou

fotos) que apresentam a figura de Santos-Dumont alongada em função da posição de quem observa (sempre de baixo para cima).

Desse modo, as imagens são empregadas com diferentes funções. Geralmente, são usadas como meio de autenticação do discurso, com a finalidade de torná-lo mais crível para o leitor. Assim, atuam como um meio de convencer aquele que lê de que o discurso biográfico é portador de uma verdade e que reproduz fidedignamente os feitos e a vida do biografado. As imagens que acompanham os escritos biográficos sobre Santos-Dumont auxiliam na composição textual. É entendido aqui, portanto, como recurso expressivo, o qual, enxertado no texto verbal, torna-se um veiculador de significados, ora denotativos, ora simbólicos. Vale dizer que um importante recurso utilizado pelos biógrafos, e muitas vezes também tomado como documento, é o vasto material imagético publicado pela imprensa, em pleno desenvolvimento tecnológico no início do século XX.

Em amplo crescimento, no final do século XIX e início do XX, especialmente no que se refere às tecnologias da imagem, a imprensa produziu relevantes fontes documentais para os biógrafos pesquisarem sobre a vida e sobre as invenções de Santos-Dumont, dada a escassez de registros pessoais deixados pelo aviador. Em 1914, depois de ser confundido com um espião, o aeronauta brasileiro ateou fogo em importantes papéis, cartas, notas, projetos e centenas de outros documentos, como relatam vários de seus biógrafos. Diante de uma perseguição, que de fato ocorreu, põe fim a importante fonte de pesquisa, que poderia revelar muito sobre sua vida. Apesar da falta desses documentos, muitos biógrafos procuraram organizar cronologicamente a *bíos* de Santos-Dumont, de forma a dar a ela unidade, torná-la inteligível para o leitor. Contudo, ao tomar tais licenças, ordenar o que é fragmentado, o texto biográfico passa a veicular a visão individual e subjetiva do biógrafo. Recolhendo, enredando e modelando o material histórico-documental, o autor da biografia busca criar efeitos de verdade, que satisfaçam ao seu projeto e assim passá-la ao leitor. O produto final de todo esse processo são as biografias clássicas, que não se propõem a inovar, a agregar algo original ao gênero, pois acabam apenas se adequando a um molde já consolidado historicamente. Chamamos clássicas as biografias que têm finalidade pedagógica ou que se limitam a desenhar um retrato glorioso ou heroico do biografado, contribuindo assim para a mitificação da personagem retratada. Segundo o autor de **O desafio biográfico** (2009), esse tipo de texto é feito “bem ao gosto de um público popular que nele

encontra a possibilidade de sonhar e não tem a mínima intenção de sobrecarregar-se de referências pesadas” (DOSSE, 2009, p. 60).

Nas biografias analisadas, encontramos variados artifícios de composição narrativa. Por exemplo, em **Alberto Santos-Dumont: eu naveguei pelo ar** (2001), uma espécie de biografia iconográfica, os autores João Luiz Musa, Marcelo Breda Mourão e Ricardo Tilkian usam como recurso narrativo imagens fotográficas, por meio das quais traçam uma linha cronológica da vida do inventor. O texto funciona como recurso secundário, uma espécie de nota explicativa que acompanha a imagem. Em **Santos-Dumont, história e iconografia**, Fernando Hippolyto da Costa (1990) lança mão de recurso análogo — a primeira parte do livro é voltada para a biografia escrita e a segunda para a iconografia. Já a biografia, **Santos-Dumont: o pai da aviação**, escrita por Henrique Dumont Villares (1956), em comemoração ao quinquagésimo aniversário do voo do 14**bis**, é de caráter histórico/documental, no entanto, o efeito final é pouco objetivo, o caráter comemorativo se sobrepõe ao informativo. A estratégia de enunciação ufanista e grandiloquente também é empregada por Goldin da Fonseca (1940), Aloísio Napoleão (1941), Fernando Jorge (1973) e Sílvio Amorim (1988).

Sob outra perspectiva, no texto de Paul Hoffman (2010) predomina o viés científico, assim como no relato de Henrique Lins de Barros (2000) que busca dar ao inventor um caráter mais realista, menos idealizado, recorrendo principalmente a um amplo estudo documental. Bia Hetzel (2003) prefere transformar a vida de Santos-Dumont em uma narrativa leve, voltada para o público infanto-juvenil, mas sem pretensões literárias. Cosme Degenar Drumond (2009) emprega a estratégia documental, recorrendo a muitas citações e datações específicas. Já Orlando Senna (2003) assim como Celso Vieira (1934) tomam a liberdade de narrar de forma intimista, na qual biógrafo e biografado podem se misturar no eixo da enunciação. Ambos utilizam certa potencialidade do texto escritural e constroem uma narrativa que se aproxima do discurso crítico ensaístico.

Por último, destacamos dois romances-biográficos que misturam ficção e realidade. O primeiro, **Nos céus de Paris**, de Alcy Cheuiche (2001), apesar da liberdade de composição, ainda está preso a um projeto biográfico idealizador, no qual o aeronauta é cultuado como herói, tal como numa biografia encomiástica. No segundo, **O brasileiro voador**, cuja primeira edição foi publicada em 1986, Márcio Souza preocupa-se justamente com a desconstrução da figura mítica do inventor, ponto não explorado por nenhum outro biógrafo de Santos-Dumont. Suas estratégias

de enunciação se desenvolvem a partir da paródia, que permite moldar um herói com aspecto cômico e picaresco. Parece apoiar-se na concepção de Gilberto Freyre (1959), quando aproxima seu herói do mito do “amarelinho”, explorando as contradições do homem e os limites dos relatos objetivos.

1.2 A enformação da vida por meio do discurso biográfico

Dentro de um determinado contexto axiológico, as fronteiras entre o individual e o coletivo são movediças. Considerando a transmissão de certos valores por meio da história da vida de alguém, há o que Bakhtin chama de enformação da vida, definida em função do recorte do mundo feito por quem faz o relato biográfico, ou seja, o biógrafo escolhe o que irá contar e o modo como irá fazê-lo. Segundo o escritor de **Estética da criação verbal**, “na biografia o autor está mais próximo do herói desta, os dois como que podem trocar de lugar, e por esta razão é possível a coincidência pessoal entre personagem e autor além dos limites do todo artístico” (BAKHTIN, 2006, p. 139). Por isso, segundo Bakhtin, o valor biográfico pode organizar não só a narração sobre a vida do outro (o biografado, a personagem), mas também pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da própria vida do autor do relato.

Entendemos como estratégias de enunciação as ações ou o conjunto de ações responsáveis pela organização singular de elementos textuais com determinada intenção, demarcando o estilo do autor e a forma como ele molda o conteúdo narrativo em função de um interlocutor. Nessa perspectiva, segundo a concepção de Benveniste, a enunciação tem a ver com a utilização da língua como ação subjetiva e singular, isto é, nas palavras do linguista:

O ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno. (BENVENISTE, 1989, p. 83).

O termo estratégia está vinculado, já em sua matriz grega (*stratégia*), à ideia de manobra ou artifício militar. Entre as várias acepções, interessa-nos reforçar a definição de estratégia como a arte de aplicar com eficácia os recursos de que se dispõe, visando alcançar determinados objetivos. Tendo em vista essa acepção do termo, destacamos, nas biografias analisadas, algumas

estratégias de enunciação, percebidas como artifícios de composição textual, que são usadas reiteradamente com a finalidade de mitificar o brasileiro Santos-Dumont, transformá-lo em herói nacional.

É o que podemos verificar, por exemplo, na transposição do aviador (pessoa) em imagem tipográfica, configurada como texto que também visa à estetização do aeronauta. Procedimentos como pose, ângulo, cores e uma série de detalhes podem ser observados como estratégias passíveis de decifração. Tais detalhes permitem ao leitor ativo inferir, a partir das biografias citadas, qual é o viés adotado pelo biógrafo. A iconografia passa a servir como subtexto, que não só informa sobre a ideologia, sustentada por meio da obra, como também sobre o *modus operandi* do autor, ou seja, de como enforma a vida de Santos-Dumont, tendo em vista fundamentalmente o aspecto heroico.

Na foto (*vide* p. 23) que abre o livro de Henrique Villares (1956), por exemplo, o aviador aparece vestindo um traje que será tomado como traço idiossincrático. Segundo seus biógrafos, tal vestimenta influenciou a moda masculina do início do século XX, qual seja, camisa branca com colarinho alto, terno de listras verticais e chapéu de abas caídas. A fotogenia da imagem, na qual sobressai o semblante sério, mas não rude de Santos-Dumont, e o ângulo em *contra-plongée* transformam o franzino aviador em uma figura imponente, agigantada. Quando o olhamos, dirigimos nosso olhar de baixo para cima, e em contrapartida é como se o aeronauta nos olhasse do alto, sobressaindo assim o ar de superioridade, de exaltação, de triunfo.

Outra composição que não pode ser ignorada, tendo em vista esse tipo de enunciação heroica, é a da iconografia que compõe a biografia **As lutas, a glória e o martírio de Santos Dumont** (*vide* p. 30). Por ser uma edição ilustrada, com muitas fotos e desenhos que ressaltam traços marcantes da figura do aeronauta brasileiro, entram em cena vários elementos iconográficos que atuam para a heroificação do aviador. Para mostrar tal estratégia, atemo-nos apenas ao conjunto pictórico que compõe a capa da obra. Nela, bem ao centro, ganha destaque uma cor indefinida, resultado da fusão do verde e do amarelo. O aviador aparece em pose imponente, olhar longínquo, em fuga, dirigido ao vazio. Ao olhar para a foto, somos induzidos a perguntar se ele olha para o futuro glorioso de sua invenção.

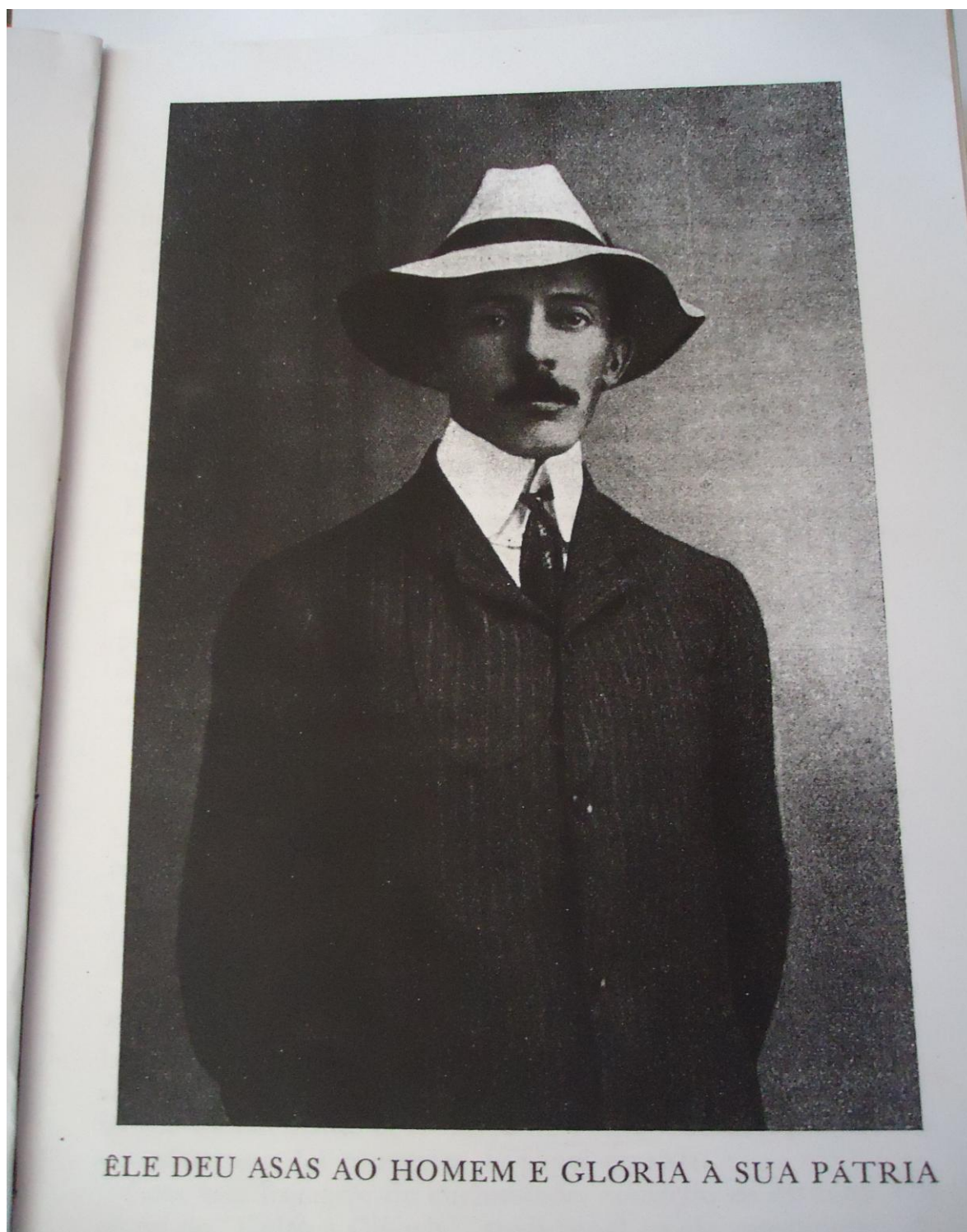


FIGURA 1. REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DA IMAGEM QUE COMPÕE A ABERTURA DO LIVRO **SANTOS-DUMONT: O PAI DA AVIAÇÃO**
FONTE: (VILLARES, 1956, p. 3)

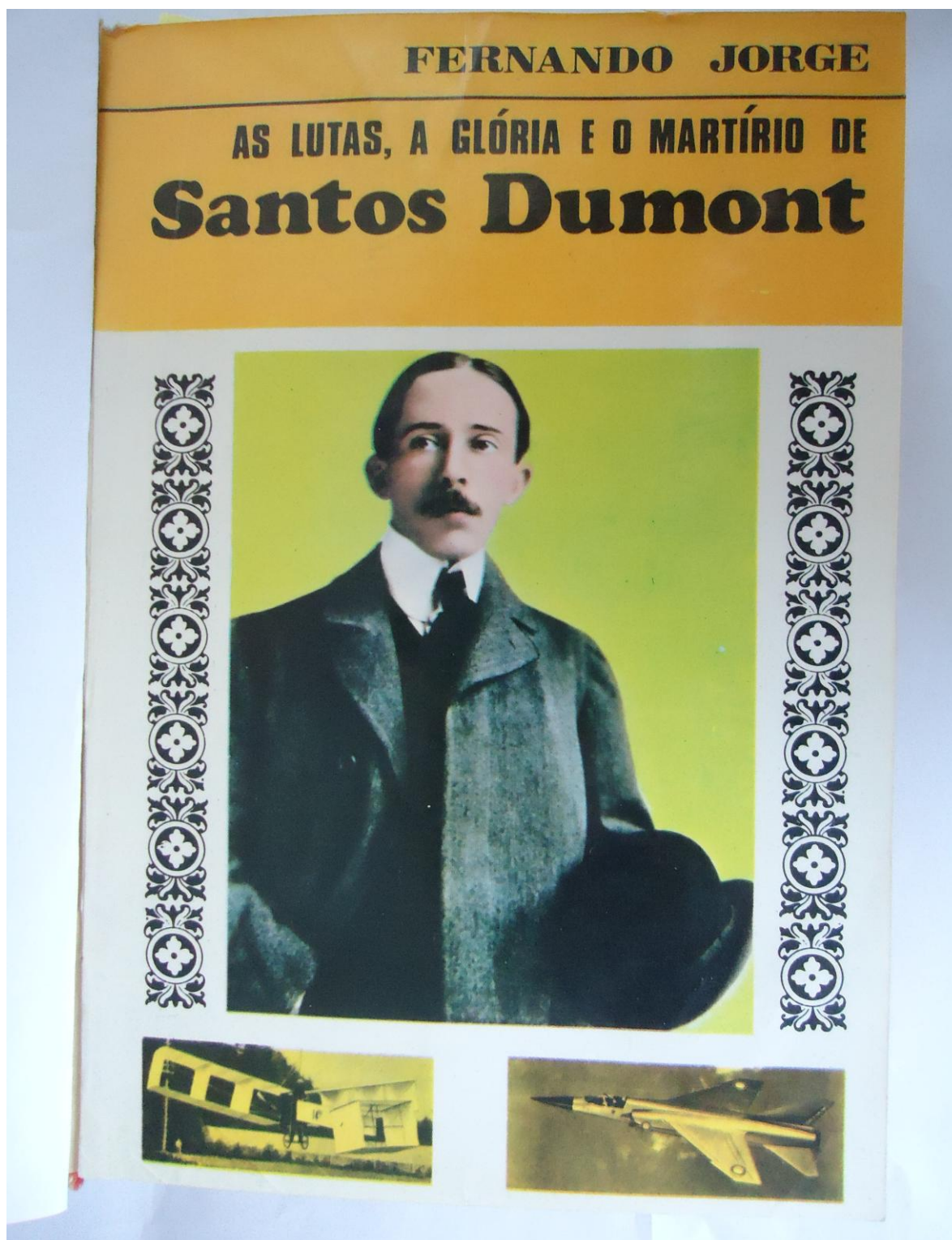


FIGURA 2 - REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DA CAPA REALIZADA POR MARIO DECIO CAPELOSSI PARA O LIVRO AS LUTAS A GLÓRIA E O MARTÍRIO DE SANTOS DUMONT

FONTE: (JORGE, 1973)

Na parte de baixo, em quadros contíguos, dois aviões: o 14**bis** e um caça ultrassônico. Tal analogia leva o leitor a estabelecer, entre outras coisas, uma relação direta entre as duas máquinas e, conseqüentemente, associar a evolução da aviação, ou mais especificamente da aeronáutica, com o voo inicial realizado em 1906. Além da pose elegante, chapéu na mão, como era comum aos cavalheiros da *belle époque*, a imagem de Santos-Dumont, nessa segunda capa, concebida pelo ilustrador Mario Decio Capelossi, é emoldurada com ornamentos em estilo rococó, o que dá um ar atemporal ao conjunto. O tom patriótico, nacionalista, é reforçado pelas variações em torno das cores verde e amarelo distribuídas ao longo da ilustração. Tais elementos contribuem para formar um quadro mítico, ou um signo que atua como uma linha isotópica para consolidar a temática, qual seja, Santos-Dumont um símbolo de heroísmo e bravura. Assim, o conjunto pictórico que ilustra a capa dessa biografia serve como índice da comunhão entre imagem e escrita encomiástica.

A mitificação é uma das estratégias recorrentes no conjunto das biografias selecionadas para este trabalho — é implementada, como já dissemos, tanto por meio da escrita, quanto por meio de recursos imagéticos. Nesse último caso, os métodos mais usados são as fotos ou desenhos que reiteram a grandiosidade do inventor e de seus feitos. Quase sempre, há o mascaramento da realidade, sobressaindo o recorte tendencioso do biógrafo e a exaltação ao biografado. De igual modo, no processo de idealização os biógrafos costumam recorrer a mitos clássicos, estabelecendo analogias entre o aviador e personagens mitológicas. Os mais referenciados são, sem dúvida, devido à similaridade das ações e dos inventos, o arquiteto Dédalo e seu filho Ícaro. Não falta quem relacione o feito de Santos-Dumont, o de “dar asas ao homem”, à façanha realizada por Prometeu, que moldou o homem do barro e deu a ele o “fogo” do conhecimento.

Esse recurso de enunciação, por meio da comparação, foi bastante utilizado pela maioria dos biógrafos de Santos-Dumont. A referência a diversos mitos serve como signo ou como linguagem simbólica para representar determinado momento da vida do inventor. Na obra de Goldin da Fonseca, por exemplo, a relação analógica começa com o uso de epígrafes extraídas de **Prometeu acorrentado**, de Ésquilo. A partir dessa configuração indicial, seguimos as pistas que apontam para o caminho feito pelo autor ao compor seu texto. Encontramos tais índices, que aparecem como epígrafes, no início dos quatro capítulos em que se divide a biografia **Santos**

Dumont (1940), como forma de sugerir a relação de identidade entre a saga do aviador e a do deus grego:

Primeira parte — Saída

A força do Destino não cede, nem se vence.

[...]

Segunda parte — Arranco

Dir-se-ia de pedra, ou de ferro, a alma de Prometeu.

[...]

Terceira parte — Prise

Mais ainda pasmarás vendo o que resta; vendo que artes e que recursos descobri, depois de muito cogitar.

[...]

Quarta parte — Pane

A desgraça é vária e errante: ora a um, ora a outro, a todos igualmente. (FONSECA, 1940, p. 19, 49, 79, 225).

Em determinado trecho de seu livro, Goldin da Fonseca aproxima diretamente a invenção do avião à dádiva que, segundo a mitologia, Prometeu teria dado ao homem. O autor destaca a predestinação que marca a vida de Santos-Dumont e remete, por analogia, ao destino que determinará o fim trágico do aviador, tal como o de Prometeu:

A corrida para o futuro (qual seria a meta?) iniciara-se afinal. Era o seu destino dar aos homens uma nova espécie de fogo para que eles pudessem livremente escalar o céu. “Parece-me que *nasci* mesmo para a aeronáutica” — afirma êle. Êsse destino tinha de cumprir-se de qualquer maneira: a sua força não cede, nem se vence. [sic].

[...]

Última encarnação de Prometeu, êle rouba um segredo divino; esclarece o homem sobre esse novo fogo que o erguerá às nuvens e o transformará também num quasi Deus, dando-lhe poder sobre as tempestades, sobre os mares, sobre os montes, sobre a distância. Tudo correrá bem a princípio. Mas este mundo é de tragédia; e os deuses são vingativos. [sic] (FONSECA, 1940, p. 47, 55).

Em **As lutas, a glória e o martírio de Santos Dumont** (1973), o mito de Prometeu é citado por Fernando Jorge por meio do discurso em homenagem ao inventor do 14bis, proferido por Coelho Neto:

Alberto havia realizado “o sonho de Prometeu”, domara o abutre que lhe roía o fígado, e fizera, da ave de rapina, o seu “corcel aéreo”. O inventor quis “dar ao homem” o ilimitado, pensou “em suprimir as fronteiras, tornando o espaço comum a todos, como a nave de uma igreja”. (JORGE, 1973, p. 379).

No mesmo livro, as conquistas de Santos-Dumont são apresentadas pelo autor de **As lutas, a glória e o martírio de Santos Dumont** como sendo superior às de Prometeu. Aqui temos um processo de mitificação no qual aquele que veio depois (no caso, Santos-Dumont) extrapola o ideal do próprio mito original, como se a sua doação para a humanidade e sua façanha fossem superiores às de Prometeu:

Todavia, o que ele [Santos-Dumont] mais desejava, com força rude, tenaz, indomável, descomunal, com uma paixão ardente, devoradora, a paixão dos grandes loucos, dos grandes idealistas, é voar, é dar ao céu aos homens, audácia maior do que a de Prometeu, pois este apenas roubou do carro de Apolo, nas regiões celestes, uma fagulha do fogo divino, a fim de entregá-la aos mortais...

[...]

E agora, no declínio da tarde, o homenzinho vai travar uma nova batalha. Será a quarta, no mesmo dia. E por que não dizer que ali, naquele instante, ele é tão grande ou maior do que Napoleão em Austerlitz?

[...]

Santos Dumont realiza o prodígio! Graças a um brasileiro magrinho, pequenino, incansável, temerário, obstinado, o céu foi entregue ao homem! Sim, e desde aí, o homem, este pó da terra, esta débil argila animada pelo sopro do Criador, desde aí o homem voa! (JORGE, 1973, p. 298, 299, 301).

Com igual finalidade, em várias outras biografias, a representação de Santos-Dumont é relacionada com a imagem do jovem Ícaro e de seu pai Dédalo. Ambos representam para cultura ocidental o desejo ancestral de voar. Segundo o relato de Mário da Gama Kury (1994), Dédalo passa a observar com muita atenção o voo das gaivotas e, depois de recolher penas, com a precisão, a habilidade e a criatividade, que lhe eram próprias, constrói dois pares de asas usando linha e cera. Faz isso com a intenção de sair de Creta, onde estava aprisionado no labirinto que ele próprio projetara. Antes de voar, Dédalo adverte o filho sobre o perigo de aproximar-se muito do mar, pois molharia suas asas, ou do sol, que derreteria com seu calor a cera delas. Contudo, Ícaro, segundo o **Dicionário de mitologia grega e romana** (1994), enlevado pela realização do sonho de voar, se esquece dos conselhos do pai e ultrapassa o limite do voo seguro. À medida que se acerca do sol, sem que perceba, a cera de suas asas vai sendo derretida. Por fim, Ícaro cai na água e seu pai, com profundo pesar, retira o corpo do filho do mar e o leva para ser sepultado em terra.

Aluizio Napoleão (1941), autor de **Santos Dumont e a conquista do ar**, quando fala dos últimos anos de vida do aviador, destaca a semelhança entre o sonho de Santos-Dumont e o de Ícaro. Segundo o biógrafo, o aviador queria “como última manifestação de seu gênio, dar ao homem meios de voar individualmente, com asas, como os pássaros. Era o sonho de Ícaro...”

(NAPOLÉÃO, 1941, p. 181). Já no livro **Santos Dumont bandeirante dos ares e das eras**, Paulo Urban e Homero Pimentel (2006), encontramos três capítulos construídos em torno da figura mitológica do filho de Dédalo, quais sejam: “O mito de Ícaro”, no qual os autores fazem uma apresentação da história de Dédalo e seu filho e, em seguida, aproxima-os da trajetória de Santos-Dumont; “Ícaro refugiado”, no qual consta o relato do afastamento do aviador da sociedade francesa, além da referência à homenagem recebida por Santos-Dumont por meio de um monumento (*Le Icare de Sant-Cloud*); neste capítulo, Urban e Pimetel (2006, p. 168) sugerem que o aeronauta seria “o Ícaro em carne e osso do século XX, confrontando ao Ícaro mitológico da Antigüidade clássica [sic]”. Por último, no capítulo intitulado “Ícaro anuncia-se sobre o túmulo”, Santos-Dumont aproxima-se definitivamente do destino trágico do mito grego, demarca-se aqui a sua queda e o seu fim.

Paul Hoffman (2010), em tom mais historiográfico, menos subjetivo, evoca o mito de Ícaro para lembrar que não era apenas o homem grego que sonhava alçar voo. O autor de **Asas da loucura** percebe que existem diversas lendas sobre homens alados e discorre sobre o desejo de voar que teria acompanhado o ser humano desde tempos remotos. Conforme constata Hoffman, “a história de Ícaro e de mitos similares nas culturas asiáticas e africanas mostra que o fascínio pelo voo humano foi universal e remonta à Antiguidade.” (HOFFMAN, 2010, p. 100). Dessa forma, acentua o caráter universal de tal desejo, que persistiu no imaginário do homem ao longo do tempo.

A mesma estratégia comparativa é usada por Orlando Senna (2000) em seu livro **Alberto Santos Dumont**: ares nunca dantes navegados, mas para servir a outro fim. Depois de narrar com detalhes a história de Dédalo e seu filho, acrescenta:

Essa é a lenda, assim foi transmitida de geração a geração. Uma lenda com a qual não posso concordar e que terá uma nova versão a partir de hoje. Por que tem de ser o velho Dédalo a sobreviver? Não faz sentido, a juventude é que tem esse direito. Sei por experiência própria que não faz sentido, e mais uma vez estou pronto para corrigir o mito. (SENNA, 2003, p. 98).

No desejo de corrigir o mito, Senna não muda nada nos relatos tradicionais, tampouco acrescenta inovações significativas ao gênero biográfico tradicional. Repete o mesmo formato narrativo que julga inovador apenas pelo fato de abordar aspectos da vida sexual do inventor. A narrativa é marcada pelas supostas aventuras homossexuais vividas por Santos-Dumont, as quais, segundo o autor, são ignoradas pelos biógrafos tradicionais. Essa estratégia de composição acaba

reforçando o caráter *mass media* do livro. Em alguns momentos, o autor toma liberdades características das narrativas da cultura de massa. Sua preocupação está focada no contar uma história seguindo o horizonte de expectativa de um determinado público. O livro se assemelha às revistas que tratam de amenidades da vida dos famosos. Destina-se, portanto, a leitores ansiosos por escândalos e curiosidades da vida de personalidades. Nesse caso, como bem observa Bakhtin (2006), em função da lógica do entretenimento e da domesticação do gosto pelo mercado, a biografia não seria mais obra, mas sim simplesmente um ato de estetização supérfluo e ingênuo, que é realizado à custa de um ato fraudulento executado pelo próprio autor. Tendo em vista tal perspectiva, o pensador russo faz uma pertinente observação, na qual mostra o limite de todo texto biográfico:

A vida biográfica e a enunciação biográfica são sempre cercadas de uma fé ingênuo, seu clima é quente; a biografia é profundamente crédula mas de uma credulidade ingênuo (sem crise), pressupõe um ativismo bondoso, que se situa fora dela e a engloba; no entanto, esse não é o ativismo do autor; este mesmo necessita dele juntamente com a personagem (pois ambos são passivos e ambos se encontram no mesmo universo da existência); esse ativismo deve situar-se além das fronteiras de toda a obra (porque esta não está plenamente acabada e isolada); como o auto-informe-confissão, a biografia indica seus próprios limites. (O valor biográfico, enquanto possuído pela alteridade, carece de meios; a vida dotada de valor biográfico está por um fio, uma vez que não pode ser inteiramente fundamentada; quando o espírito desperta, ela só pode persistir à custa da insinceridade consigo mesma.) (BAKHTIN, 2006, p. 152).

Apresentamos apenas alguns exemplos (haveria muitos outros) da estratégia de enunciação por meio de analogias que podem ser encontradas nas biografias sobre o inventor do 14bis. Em seguida, destacaremos as figuras que se repetem nas biografias sobre Santos-Dumont, cuja função, assim nos parece, é a de reforçar o caráter nacional da descoberta do avião e consolidar a sua imagem heroica no imaginário popular. As redundâncias, repetições, recorrências a alguns termos permitem circunscrever as biografias do avião em torno de uma mesma unidade semântica. A reiteração discursiva em torno de temas semelhantes e a insistência nas mesmas figuras, disseminadas ao longo dos referidos textos, em consonância com Greimas (1984), chamaremos de *isotopia*. Tal termo é usado aqui para denominar a estrutura responsável pela organização das figuras metafóricas ou metonímicas disseminadas pelo texto. Como um fio condutor, a *isotopia* une todos os elementos espalhados no nível sintagmático em uma cadeia semiótica que pode ser identificada com o plano mais profundo do texto, por meio da qual poderíamos encontrar outros significados além dos veiculados no nível superficial, ou horizontal,

do sintagma. Quando apreendida pelo leitor, a estrutura profunda, ou paradigmática, permitiria perceber novos sentidos no eixo vertical ou metafórico, apreendidos da leitura de determinados termos situados ao longo das narrativas biográficas apontadas.

1.3 Elementos organizadores da narrativa axiológica

Ao rastrear as estratégias de enunciação nos livros pesquisados, nosso objetivo é mostrar como o texto biográfico, especificamente nos escritos que tratam da vida de Santos-Dumont, aparecem alguns vocábulos que reforçam a aura mítica do aviador. Encontramos palavras ou unidades reiterativas, tais como *glória*, *gênio*, *bandeirante* e *herói*, que aproximam as biografias oficiais, reforçando assim um mesmo propósito. Distribuídos ao longo do discurso biográfico tradicional, esses termos são responsáveis não só pela geração da coerência semântica do texto, mas também pela cristalização do biografado como herói. Em tal contexto, o aviador é cada vez menos o sujeito da enunciação, à medida que vai se tornando assujeitado do enunciado.

O que conhecemos sobre o aviador nos chegou após um processo de filtragem e de organização, no qual os biógrafos escolheram o que apresentar e a forma como fazê-lo. É impossível saber quanto há de identificação e de imaginação dos autores das biografias na formação axiológica em torno de Santos-Dumont. Por isso, não nos preocuparemos em demarcar o quanto de autofabulação está presente em tais textos, mas sim em deixar claro como determinados termos são utilizados em função de ações positivas para consolidar a imagem heroica do aviador e, assim, valorizar a autoestima do brasileiro.

Glória, *gênio*, *bandeirante* e *herói* são vistos, portanto, como valores biográficos, ou seja, são células sobre as quais a maioria dos autores de biografia sobre Santos-Dumont se debruçou para construir suas narrativas. O significado de um termo ligado diretamente a outro(s) reforça a criação de uma unidade semântica em torno do aviador. Assim, percebemos que independente das particularidades de cada texto e de cada biógrafo, algumas narrativas tradicionais em torno de Santos-Dumont convergem para um mesmo projeto semiológico. Nesse caso, a unidade biográfica axiológica parece atender à necessidade de edificar um herói nacional, que funcione como um modelo especular.

Segundo Bakhtin, os valores biográficos moldam a vida e a arte, ou seja, “podem determinar os atos práticos como objetivos das duas; são as formas e os valores da *estética da*

vida” (BAKHTIN, 2006, p. 140). Na concepção do autor de **Estética da criação verbal**, a percepção axiológica do universo do biografado pode ser dividida em dois tipos básicos — *aventuresco-heroico* e *social-de-costume*. No caso que estudamos aqui, tal separação é importante para entendermos como se configuram dois modelos axiológicos, considerando a enformação da vida em função do mundo biográfico retratado, do contexto axiológico assimilado pelo autor e repassado por meio da figura do biografado e da consciência biográfica de ambos.

No tipo *aventuresco-heroico*, o que nos interessa é, sobretudo, a maneira como se dá a construção da heroicidade da vida, a percepção da *glória*, a qual o biógrafo toma como missão propagar, reafirmando a grandeza e importância do biografado no mundo até, enfim, consolidá-lo perante as gerações futuras. O pensador russo destaca alguns critérios específicos de valores ou méritos biográficos, que emergem no texto, associados à personagem das biografias desse primeiro tipo, tais como bravura, honradez, magnanimidade, generosidade. De acordo com esse modelo, o futuro tem uma importância organizadora. O indivíduo biografado é projetado axiologicamente para futuro, seus passos são reconstruídos tendo em vista esse futuro. O pensador russo destaca ainda os três principais fatores biográficos a partir dos quais se desenvolve a aventura-heroica do biografado: “a vontade de ser herói, de ter importância no mundo dos outros; a vontade de ser amado; a vontade de superar a fabulação da vida, a diversidade da vida interior e exterior” (BAKHTIN, 2006, p. 143). Ao mostrar a assimilação desse universo *aventuresco-heroico* pelo biógrafo, Bakhtin apresenta uma observação que pode ser transposta com propriedade para os relatos oficiais sobre Santos-Dumont:

Ao *heroificar* os outros, ao criar um panteão de *heróis*, ele [no nosso estudo, o biógrafo] irá familiarizar-se com ele [o biografado], colocar a si mesmo nele, guiar de lá sua imagem futura desejada, criada à semelhança dos outros. Pois é essa sensação orgânica que o indivíduo tem de si mesmo na sociedade histórica *heroificada* dos homens, de sua familiarização com ela, do seu crescimento substancial nela, de seu arraigamento, da tomada de consciência e da assimilação dos seus trabalhos nela que constitui o elemento *heróico* do valor biográfico. (Aqui o parasitismo pode ser mais ou menos forte em função do peso que os valores puramente objetivos do sentido podem ter para o indivíduo; o desejo de *glória* e a sensação de estar familiarizado com a existência histórico-*heróica* podem ser apenas um acompanhamento confortante, pois os trabalhos e os dias [serão] guiados pelas significações puramente semânticas, isto é, o futuro temporal será apenas uma sombra leve a turvar o futuro do sentido, e além disso a biografia se desagregará, sendo substituída por um informe concreto ou pelo auto-informe-confissão. (BAKHTIN, 2006, p. 143-44, grifo nosso).

Nas biografias denominadas *social-de-costume* por Bakhtin, os valores biográficos apontam para a crise das formas que colocam em questão a alteridade e a unidade dadas pelo

autor e pelo estilo, tal como observamos em **O brasileiro voador**. Além disso, a vida do biografado é tomada ao contexto axiológico das revistas, dos jornais, dos protocolos, da vulgarização das ciências, das conversas cotidianas de um povo e de um lugar. Nas biografias enquadradas nesse modelo, o autor de **Estética da criação verbal** identifica ainda a amplitude dos valores biográficos que predominam na elaboração desse tipo de narrativa nos seguintes termos:

O centro axiológico é ocupado por valores sociais e acima de tudo familiares (a “boa glória” junto aos contemporâneos, o “homem bom e honesto”, e não a glória histórica junto aos descendentes), que organizam a forma privada de vida (de “vida em seu dia-a-dia”), valores da vida familiar e pessoal em seus pormenores rotineiros, cotidianos (não os acontecimentos mas o dia-a-dia), cujos acontecimentos mais importantes não ultrapassam, por sua importância, o âmbito do contexto dos valores da vida familiar ou pessoal, nele se esgotam do ponto de vista da felicidade ou da infelicidade do indivíduo ou dos seus familiares (cujo círculo pode ampliar-se à vontade na humanidade social). Nesse tipo biográfico também não há o elemento aventureiro, aí predomina o elemento descritivo — o apego às coisas e pessoas comuns, que criam a uniformidade rica de conteúdo e positivamente axiológica da vida... (BAKHTIN, 2006, p. 148).

Ainda que nas biografias oficiais sobre Santos-Dumont possamos encontrar tais traços, nelas sobressaem efetivamente os elementos do primeiro tipo identificado por Bakhtin. Nos textos biográficos sobre o aviador, assim como nos relatos que o pensador russo enquadra no primeiro tipo, os valores culturais e históricos, que compõem o centro axiológico, projetam uma forma ideal para o herói e organizam a sua vida heroica, em função da grandeza, da façanha, da *glória*, da genialidade, do pioneirismo, entre outros valores grandiloquentes. Em todas as biografias tradicionais do aeronauta brasileiro, aparece de maneira mais ou menos acentuada a repetição de termos (ou melhor, valores biográficos) que nos permitiu identificar uma estrutura semiótica homogênea, conduzindo a narrativa para uma estilização gloriosa e idealizadora de Santos-Dumont, cujo fim último é a sua mitificação.

Começaremos a exemplificação de tal percurso analítico pelo termo *glória*, pois se trata do vocábulo mais expressivo e que com mais frequência aparece como valor axiológico nas narrativas oficiais sobre Santos-Dumont. Do ponto de vista vernacular, o substantivo *glória* carrega significados elevados como honra, vitória, bem-aventurança, exaltação, grandeza, esplendor, magnificência e outros mais. O termo é utilizado sobremaneira ao se referir à fama que uma pessoa obtém por feitos heroicos, grandes obras ou por suas extraordinárias qualidades. Já

numa perspectiva religiosa, designa a beatitude celeste ou o Céu. Na liturgia católica, é a parte da missa que se segue ao *kyrie*,⁴ que se inicia com as palavras *Gloria in Excelsis Deo*.

Para mostrar como o referido vocábulo torna-se elemento estruturador da narrativa encomiástica, um bom exemplo é o prefácio do livro de Goldin da Fonseca, **Santos Dumont**, no qual deixa claro que a sua missão é sustentar a grandeza e o pioneirismo do seu herói, convocando os leitores para tal empreendimento:

Acho que nos cumpre zelar pela sua *glória* reivindicando a prioridade das suas descobertas antes que os Estados Unidos firmem no mundo inteiro (como já firmaram em todos os países de língua inglesa) que êle [*sic*] não passou de um dos muitos experimentadores da época, posterior três anos aos irmãos Wilbur e Orville Wright. Isso não é verdade, e eu o provo. (FONSECA, 1940, p. 10-11, grifo nosso).

Com igual objetivo, em nota explicativa, ao lado de uma foto de Santos-Dumont com a legenda “ELE DEU ASAS AO HOMEM E *GLÓRIA* À SUA PÁTRIA” (grifo nosso), Henrique Dumont Villares define assim a finalidade do seu livro:

Comemora-se em outubro do corrente ano o quinquagésimo aniversário do primeiro vôo do mais pesado que o ar (o aeroplano), feito *glorioso* para o Brasil, pois foi um filho desta terra quem o realizou e portanto resolveu o grande problema de universal interesse. Decidiram seus compatriotas, no transcurso da efeméride, comemorá-la condignamente. Impõe-se, para tanto, uma ampla divulgação da vida exemplar e dos extraordinários feitos dêsse nosso genial patricio [*sic*]. (VILLARES, 1956, p. 2, grifo nosso).

Esse ufanismo norteará o ponto de vista de vários outros escritores, os quais insistem em destacar as extraordinárias qualidades do biografado. Até mesmo um artigo de José do Patrocínio, importante figura do movimento abolicionista no Brasil, é citado em **As lutas, a glória e o martírio de Santos Dumont** (1973, p. 239), a fim de imprimir credibilidade ao relato ufanista. Nesse artigo, publicado em 1903 no jornal **O país**, Patrocínio faz a seguinte declaração em relação ao inventor brasileiro: “Santos-Dumont não é só um gênio, é um predestinado; não faz a sua *glória* pessoal, mas a de um povo” (grifo nosso). Fernando Jorge cita ainda outro trecho do referido artigo, no qual o abolicionista eleva o aviador à figura exemplar da nação: “A nossa pátria deve aprender com Santos Dumont a arte de perseverar para vencer. Este gênio é a corporificação de um símbolo”.

⁴ “Parte da missa que tem início com as palavras Senhor, tende piedade”. (HOUAISS, 2009).

Nessa mesma obra, é possível encontrar outras construções laudatórias em torno do referido vocábulo, manifesto já no próprio título da obra: **As lutas, a glória e o martírio de Santos Dumont** (grifo nosso). Fernando Jorge vale-se do método de composição baseado no viés histórico/documental. A forma de enunciação empregada, entre outras coisas, procura demarcar a importância do herói no contexto histórico mundial. Para tanto, recorre, em vários momentos, a documentos, testemunhos, trechos de entrevistas publicadas em periódicos da época, citação de estudos biográficos realizados anteriormente, entre outras fontes. Essa perspectiva se correlaciona com a ideia situada na estrutura profunda do texto, qual seja, a da busca da objetividade e de uma verdade histórica baseada em documentos e testemunhos de pessoas que conheceram Santos-Dumont. O mesmo recurso é adotado por outros autores, entre os quais Aluísio Napoleão, que chega a citar dados e informações na língua original da fonte (em francês ou em inglês), para assim dar maior credibilidade ao relato.

Contudo, tal pretensão de captar uma verdade e de representar objetivamente uma vida acaba sendo facilmente desmascarada. Já na “Dedicatória” do livro de Fernando Jorge (1973, p. 7), podemos identificar o entusiasmo do observador em detrimento da acuidade do relato que, em tese, deveria ser objetivo: “dedico esta biografia aos seguintes admiradores e defensores da *glória* de Santos Dumont” (grifo nosso) . Nessa dedicatória, encontramos uma lista de personalidades brasileiras e estrangeiras, que, segundo o autor, estariam entre aquelas que admiram e defendem a grandiosidade do aviator, a começar pelo nome de Juscelino Kubitschek, considerado por muitos outra notável figura do panteão de heróis nacionais, também associada, como Santos-Dumont, aos avanços tecnológicos e à modernização do Brasil.

É interessante notar que há dois movimentos em torno da palavra *glória* nas biografias assinaladas: o primeiro pode ser percebido no próprio plano de enunciação da obra, guiando o tom aventureiro e grandiloquente do relato, é a aura que enforma a narrativa; já segundo, diretamente ligado ao primeiro, emerge de forma clara na qualificação ou substantivação gloriosa da figura do biografado no plano do enunciado. Em se tratando das biografias tradicionais sobre Santos-Dumont, tais movimentos são inseparáveis do projeto mítico, que começa a ser construído ainda em vida e é continuado e ampliado após sua morte, tendo em vista a cristalização do herói perante o olhar do outro (a sociedade, o leitor etc.).

Os próprios relatos autobiográficos de Santos-Dumont, amiúde, vão em direção ao olhar externo que substancializa a sua grandeza e oficializa a sua trajetória heroica. Na segunda

autobiografia, **O que eu vi, o que nós veremos**, ele atribui toda a sua “*glória*” ao seu progenitor. O inventor do 14bis, ao localizar no outro, nesse caso, no pai, a motivação e a força exemplar que conduziram suas ações, se vale de uma sentença proverbial: “É costume oriental fazer recair sobre os pais todo o mérito, toda a *glória*, que um homem conquiste na vida” (SANTOS-DUMONT, 2000, p. 60, grifo nosso).

Reforça, assim, sua consciência axiológica não só em relação à família, mas também diante da coletividade e, especialmente, da nação brasileira, como podemos observar em uma passagem da sua primeira autobiografia — **Os meus balões**. O trecho que destacamos, apresentado no livro em forma de discurso direto, faz parte, segundo o aviator nos informa, de um diálogo que aconteceu depois do acidente sofrido com o dirigível N°5, no parque do Sr. Edmond de Rothschild, em Paris. No inesperado acontecimento, Santos-Dumont ficara preso em um castanheiro perto do palácio da Princesa Isabel, a qual o convidou para uma conversa, depois que ele conseguisse descer do alto da árvore. No encontro, ao se referir aos inventos do aeronauta, a Princesa teria dito: “Suas evoluções aéreas fazem-me recordar o vôo dos nossos grandes pássaros do Brasil. Oxalá possa o senhor tirar do seu propulsor o partido que aqueles tiram das próprias asas e triunfar, para *glória* da nossa querida Pátria” (SANTOS-DUMONT, 1973, p. 163, grifo nosso).

Como bem observa Bakhtin, essa vontade de “*glória*” baseia-se no desejo de ser amado, de ter importância para os outros, de superar a fabulação e a diversidade interior e exterior da vida. O homem, neste caso o inventor brasileiro, procura superar a si mesmo, determinando um certo sentido axiológico aos seus sonhos e ações. Nas palavras do autor de **Estética da criação verbal**:

A aspiração à *glória* organiza a vida do herói ingênuo; a *glória* organiza também a narração da sua vida: sua *glorificação*. Aspirar à *glória* é tomar consciência de si na sociedade culta e histórica dos homens (ou na nação), é afirmar e construir sua vida na possível consciência dessa sociedade humana, é crescer não em si nem para si mas nos outros ou para os outros, é ocupar um lugar no mundo imediato dos contemporâneos e descendentes. (BAKHTIN, 2006, p. 143, grifo nosso).

Gênio é o outro termo que tem importância organizadora na estetização da vida de Santos-Dumont. Nos textos biográficos tradicionais, essa palavra e seus derivados aparecem disseminados ao longo da narrativa, além de pontuar algumas notas explicativas, prefácios e títulos de fotos usadas na ilustração. Como valor biográfico recorrente nos relatos assinalados,

está relacionada com a crença no dom, na aptidão para algo notável, é a marca daquele que se distingue em uma nação. O **Dicionário Houaiss** acrescenta uma outra acepção que tem uma relação direta com a predestinação identificada por alguns biógrafos na trajetória do aviador, qual seja, *gênio* como o espírito que rege o destino de um indivíduo, de um lugar e que pode dominar um elemento da natureza (neste caso, o ar) ou inspirar as artes (biografias, filmes, música, escultura), as paixões e os vícios.

No material biográfico estudado, a palavra *gênio* é vinculada, algumas vezes, ao poder sobre-humano que guia o destino “glorioso” de Santos-Dumont, mas aparece com mais frequência para atribuir um valor notável à inteligência do aeronauta brasileiro, quando se ressalta o extraordinário talento do inventor. Assinala, assim, a enorme capacidade intelectual e criativa do inventor. Essa adjetivação torna-se ainda mais potente quando os biógrafos constatarem que o inventor não teve uma formação acadêmica tradicional. O conhecimento que contribuiu para seu aperfeiçoamento técnico fora obtido por meio de aulas particulares e não por meio de uma educação formal no ambiente universitário. Nas referidas biografias, o autodidatismo de Santos-Dumont é sempre lembrado, mas sem diminuir a importância do apurado trabalho científico do aviador, baseado em observação, hipótese e experimentação.

O vocábulo *gênio* é muito usado para qualificar Santos-Dumont, a tal ponto que, por várias vezes, os biógrafos valem-se desse termo para substituir o próprio nome do aeronauta brasileiro. Eis alguns exemplos da sua aplicabilidade: “Santos-Dumont era o entusiasmo personificado, que impulsionava o seu *gênio* inventivo e o impelia para a frente, sempre para novas conquistas” (NAPOLEÃO, 1941, p. 108, grifo nosso); “o despertar do *gênio*” (DRUMOND, 2009, p. 41, grifo nosso); “a humanidade ainda podia muito esperar do seu *gênio*” (VILLARES, 1956, p. 22, grifo nosso); “oito anos mais tarde, e Dumont, guiado unicamente pela sua intuição *genial*, — quasi [*sic*] milagrosa! — aplicará o mesmo princípio ao aeroplano e erguê-lo-á da terra dando-lhe alma para voar” (FONSECA, 1940, p. 55, grifo nosso); “Alberto Santos-Dumont, todos então já sabiam, era um dos *gênios* que se estabeleceram na Cidade Luz para testar e aprimorar suas invenções. Aliás, um dos *gênios* mais empenhados e bem-sucedidos na tarefa de modificar para melhor a vida dos homens” (HETZEL, 2003, p. 13, grifo nosso); “sabe-se que é próprio dos *gênios* fornecer idéias aos cretinos uns vinte anos mais tarde” (ARAGON *apud* URBAN e PIMENTEL, 2006, p. 47, grifo nosso).

Seguindo essa linha axiológica, o inventor deve ser visto como aquele que abriu caminhos, que não pode ser menos, portanto, que o desbravador, o precursor, o pioneiro na conquista do espaço aéreo. Em várias biografias sobre Santos-Dumont, a síntese disso se dá por meio do termo *bandeirante*, como bem assinala Paulo Urban e Homero Pimentel já no título do livro que escreveram: **Santos Dumont bandeirante dos ares e das eras** (grifo nosso). Além das acepções citadas, nesse contexto, o termo nomeia os desbravadores que, no Brasil do período colonial, tomaram parte em bandeira (expedições que tinham como objetivos fundamentais a captura de indígenas e a detecção de jazidas de pedras e metais preciosos, mas que também foram responsáveis pelo alargamento do território brasileiro).

O referido vocábulo, que é utilizado como complemento dos termos anteriores, já tinha sido evocado por Thomas Edison numa carta endereçada ao inventor, na qual podemos ler a seguinte dedicatória: “a Santos Dumont, o *bandeirante* dos ares” (EDISON *apud* AMORIN, 1988, p. 18, grifo nosso). A palavra *bandeirante*, além de remeter de maneira indireta ao símbolo máximo do patriotismo (bandeira + -nte), o pavilhão nacional, que Santos-Dumont sempre carregava consigo em suas ascensões, analogicamente também vincula o seu pioneirismo ao dos primeiros desbravadores das terras brasileiras. Reforçando tal ideal, na flâmula que o aviador exibia em seus passeios aéreos, podia-se ler um verso de Camões, adaptado pelo próprio Santos-Dumont, qual seja, “por ares nunca de antes navegados”. Tal sintonia é explorada por alguns biógrafos para associar o aviador ao herói conquistador dos mares de **Os lusíadas**.

Bandeirante é, portanto, o terceiro termo que percebemos como valor biográfico nos textos tradicionais sobre Santos-Dumont. Aos nossos olhos, aparece como mais um elemento organizador da enunciação encomiástica. Para exemplificar, podemos citar o seguinte fragmento: “Santos-Dumont trazia em si o espírito dos *bandeirantes*, dos homens que sentiam a ânsia da conquista, o gosto da aventura [*sic*]” (VILLARES, 1956, p. 23, grifo nosso). O referido termo reaparece com essa mesma relação semântica em outras obras, dentre as quais, destacamos duas passagens dos livros **Santos Dumont e a conquista do ar** e **As lutas a glória e o martírio de Santos-Dumont** respectivamente. No primeiro livro, Aluísio Napoleão ressalta a impressão deixada por Santos-Dumont após o voo com o dirigível N°4, em 1900, quando as inovações em tal aparelho foram reconhecidas pelos membros do Congresso Internacional de Aeronáutica — “Santos-Dumont daí em diante passou a ser tudo para os novos dirigíveis: seu inventor, seu construtor e seu experimentador. Que mais faltava para se atribuir a esse *bandeirante* dos ares o

título de aeronauta?” (Napoleão, 1941, p. 46, grifo nosso). Nessa segunda passagem, Fernando Jorge apresenta expressões supostamente atribuídas a Santos-Dumont pelos franceses: “Esta foi a época, em Paris, do brasileiro Alberto Santos Dumont, o ‘homem pássaro’, o ‘*Bandeirante* dos Ares’, a Águia dos céus de França, pairando mais alto do que todas, impávida e solitária” (JORGE, 1973, p. 218, grifo nosso).

A força axiológica de tais vocábulos nas biografias apontadas de um quarto termo — *herói*. Devido tanto a sua carga semântica quanto ao seu peso como valor biográfico, acaba incorporando todos os outros termos já especificados. No caso das biografias sobre Santos-Dumont, é como se o *herói* só ganhasse tal *status* em função das atribuições anteriores. Então, em sintonia com *glória*, *gênio* e *bandeirante*, destacamos agora a construção biográfica em torno da palavra *herói*. Derivado do grego *hêrós*, é apropriado para designar quem se eleva à categoria de chefe, de nobre ou, mais enfaticamente, é o mortal elevado à classe dos semideuses.

Além disso, o vocábulo *herói* significa o indivíduo que vivencia aventuras ou fatos extraordinários, os quais procedem da imaginação de um romancista. No texto literário, o *herói* pode atrair a atenção do leitor não só por seus feitos guerreiros, por sua coragem, sua aventura, mas também por seus infortúnios e sofrimentos. Essa acepção é comum às epopeias, às tragédias, às novelas de cavalaria, aos protagonistas das narrativas românticas brasileiras, entre outras. Quando isso se dá, geralmente, as qualidades do *herói* resultam da projeção idealizada do ser humano (autor/leitor). A personagem que encarna essas qualidades amiúde é movida pelo sentimento (amor, paixão, ódio) e pelo dever (salvar, ajudar, auxiliar).

Villares, um dos mais entusiastas biógrafos de Santos-Dumont, irá justificar o percurso heroico do inventor rastreando sua ascendência, a partir da qual identifica uma linhagem destinada ao pioneirismo e à *glória*. Procura, assim, direcionar a nossa percepção para o destino heroico de Santos-Dumont: reforça não só a condição criadora e inventiva do homem predestinado, mas também a crença em um destino glorioso, relacionando grandes feitos aos grandes homens, ou melhor, aos heróis. Nessa progênie, o aviador seria um dos descendentes mais criativos e admiráveis. Nas palavras do biógrafo, “pode-se bem dizer que era isso herança de seus maiores: um dos antepassados dos Dumont que, há cêrca [*sic*] de duzentos anos, se transferiu para a América do Norte, aí deixou um descendente que, em tempos recentes, se revelou um dos precursores da televisão” (VILLARES, 1973, p. 23).

A partir desses elementos isotópicos, podemos afirmar que o texto biográfico não é apenas a narrativa distanciada de uma vida. Nesse tipo de relato, como já mostramos anteriormente, também estaria impresso o ponto de vista particular, ou a ideologia assumida pelo biógrafo, com a finalidade de satisfazer o horizonte de expectativa de um determinado público leitor. Assim, a *bíós* do personagem retratado fica vinculada à vontade do outro, que pode ser a do biógrafo ou de um público, o qual espera encontrar no texto, tomado como espelho, respostas coerentes para a sua própria vida. Nesse movimento que vai do texto para o público, a noção de herói extrapola as margens do individual para encarnar um sistema de valores coletivos.

1.4 A substituição do herói pelo “grande homem”: as mutações no gênero biográfico

Escreve-se sem cessar para agregar um novo dado, um novo esclarecimento, ou uma nova pergunta, com a finalidade de preencher alguma lacuna. Parece haver uma necessidade imperiosa de biografar, principalmente, depois do desaparecimento físico de homens e mulheres que marcaram de alguma forma a vida em sociedade. Assim, segundo François Dosse (2009, p. 405), “o após-morte do biografado torna-se tão significativo quanto seu período de vida, pelos traços que deixa e pelas múltiplas flutuações na consciência coletiva sob todas as suas formas de expressão”. Por isso, alguns biógrafos, como mostra Maria Helena Werneck (1996), em relação a Machado de Assis, se ocupam em “encadernar” a história de personalidades, impulsionados pela vontade mistificadora, mas também pela necessidade que os leitores têm de arquivar e reinventar, com perdas e ganhos, a própria vida. Algumas biografias de Machado de Assis, assim como boa parte das biografias sobre Santos-Dumont, procuram heroificá-lo, torná-lo símbolo positivo e vitorioso de uma nação que quer se afastar do eterno papel de país colonizado.

Após a leitura das tantas biografias tradicionais, no entanto, fica a sensação do já visto, da repetição e da homogeneidade. O desafio de escrever uma vida talvez esteja em ter consciência da impossibilidade de conseguir realizá-lo por completo, ou ainda, envolve acrescentar algo novo não só em relação ao biografado, mas também ao gênero que já parece saturado e acomodado ao gosto médio do leitor ingênuo ou pouco crítico. Segundo Dosse (2009, p. 405), a escrita biográfica é um gênero curioso, “que parece a um tempo atravessar a duração como uma necessidade imperiosa e pertencer a uma prática mal estabilizada, híbrida, espécie de monstro”. Ao ressaltar a hibridez que marcou a biografia ao longo do tempo, Dosse não deixa de

assinalar as mudanças que aconteceram progressivamente no referido gênero. O autor de **O desafio biográfico** (2009) identifica três grandes blocos de modalidades biográficas, com características diferenciadas, que são acentuadas conforme cada época apontada, quais sejam: a Idade Heroica, a Modal e a Hermenêutica. A divisão, pensada a partir do ponto de vista temporal, traça uma linha cronológica que permite entender melhor a evolução do referido gênero. Como ressalta Dosse (2009), essas três formas de abordagem não necessariamente se dão de modo isolado. Elas podem combinar-se e aparecer em um mesmo período de tempo e até dentro de uma mesma obra, considerando para isso a característica plural, múltipla e híbrida que marca a biografia desde suas origens.

A primeira, a Idade Heroica, compreende o período que vai da Antiguidade à Modernidade, e tem como mote construir ou consolidar exemplos edificantes. Essa categoria biográfica torna a figura do retratado um modelo a ser imitado e que deveria perpetuar-se no futuro. Assim, incorpora o discurso das virtudes, que serve de modelo moral para educar e transmitir valores dominantes às gerações posteriores. Organiza-se em torno do respeito absoluto à tradição e aos valores heroicos. No segundo tempo, denominado pelo autor como Idade Modal, o sujeito biografado não aparece mais como um exemplo a ser imitado — a personagem ainda continua idealizada, mas só tem valor na medida em que ilustra o coletivo. O singular se torna uma forma de conhecer o geral, desse modo, o leitor seria capaz de entender o comportamento médio dos diferentes grupos sociais daquele momento específico. O percurso do biografado, recuperado por meio do relato, representa não apenas o individual, mas também, em uma perspectiva mais ampla, o contexto de sua época.

Por último, na Idade Hermenêutica, a pretensão à objetividade é substituída pelo discurso predominantemente reflexivo, tendo em vista uma espécie de “metabiografia”. Além disso, o *outro* passa a ser abordado como o *alter ego* e como uma entidade que permite ao autor da biografia se ver diante de um espelho ou estranhar a si mesmo, a cultura, a sociedade e os valores que o moldaram. Há também o aparecimento da estética da desconstrução, que direciona a diluição das figuras exemplares dos heróis e dos grandes homens. A desconstrução da figura heroica se dá tanto no plano do enunciado — ao revelar elementos mezinhos da vida do biografado, passagens aparentemente prosaicas que se abrem para interpretações plurais —, quanto no da enunciação — que podemos perceber nas quebras da linearidade narrativa, na hibridização dos gêneros, no corte cinematográfico, entre outros recursos utilizados nesse tipo de

relato. A unidade biográfica passa a ser decomposta, considerando o homem não apenas em sua singularidade, mas também tentando abarcar a sua identidade múltipla, que, por isso mesmo, aparece representada de forma fragmentária pelos biógrafos. A questão que aciona o texto biográfico, nesse contexto, tem a ver com os processos de subjetivação do biografado pela escrita, na qual a ficcionalização não é deixada de lado em função da pretensa objetividade ou de uma busca por verdade. Evitam-se os relatos totalizantes, os “monstros da totalidade” como seriam denominados por Roland Barthes. Nesse tipo de relato, o homem deixa de ser a figura da unidade para tornar-se plural, sujeito fragmentado, demarcando com isso uma inflexão no gênero biográfico.

O número de biografias sobre Santos-Dumont é tão grande (provavelmente, é a personalidade brasileira com a maior quantidade de títulos a seu respeito), que levaríamos um longo tempo só elencando semelhanças e diferenças entre elas, o que por fim resultaria improdutivo, pois elas pouco acrescentam umas às outras. As primeiras publicações são mais claramente marcadas pelo heroísmo e por um nacionalismo ufanista. Esse tom não desaparece com o passar do tempo, passa a dividir espaço com outros pontos de vista, outras formas de contar a vida do inventor, concorrendo para a cristalização do biografado como “grande homem”. Nas primeiras publicações sobre a vida Santos-Dumont, há uma predominância das características localizadas por François Dosse nos relatos do período denominado por ele de Idade Heroica. Nas biografias sobre o avião escritas a partir da década de oitenta, no entanto, ainda que os valores estéticos da Idade Hermenêutica — os quais deveriam predominar neste período — não sejam assimilados, podemos perceber a mudança da grandiloquência do herói, como visto nas primeiras biografias.

Ao longo do século XX e início do XXI, foram publicadas toda uma variedade de narrativas, testemunhos e resenhas biográficas, fazendo a devida reconstituição histórica, além de relatos iconográficos, revistas em quadrinhos, álbuns de figurinhas, o que ultrapassaria mais de uma centena de títulos em torno da estetização da vida do inventor, várias delas configurando a dimensão do “grande homem”. Há relatos, por exemplo, que são essencialmente didáticos, contam resumidamente a vida do avião de forma leve e clara para leitores neófitos, ou investem no modo lúdico de narrar, tendo em vista a consolidação ou reconhecimento da grandeza do homem biografado. Percebemos tal perspectiva nos seguintes livros — **De Cabangu para o mundo:** via Paris (1988); **Uma alegria selvagem:** a vida de Santos-Dumont (2003); **Santos**

Dumont inventor (2007). Encontramos também, na atualidade, textos biográficos, que pretendendo ter um viés mais científico, combinam a história da invenção das máquinas de voar com a vida de Santos-Dumont, entre eles, **Santos Dumont bandeirante dos ares e das eras** (2006); **Asas da loucura**: a extraordinária vida de Santos-Dumont (2010). Há biografias que se propõem a fazer certa revisão crítica no que diz respeito à figura heroificada do inventor do 14bis, principalmente após os anos oitenta, como podemos notar em **Alberto Santos Dumont: ares nunca dantes navegados** (2003). Paul Hoffman (2010), por sua vez, em **Asas da loucura**, questiona o pioneirismo do brasileiro na invenção da máquina mais pesada que o ar, mas ainda assim o considera um “grande homem”, apenas acerta o foco e diminui a dimensão dada ao aviador. Nessa perspectiva, podemos incluir também as biografias iconográficas **Santos Dumont: história e iconografia** (1990); **Alberto Santos-Dumont: eu naveguei pelo ar** (2001), e os filmes biográficos: **O Homem Pode Voar** (2006); **Santos Dumont: pré-cienasta?** e **Santoscópio=Dumontagem** (ambos de Carlos Adriano, 2010).

Em todos esses textos ainda encontramos a figura do “grande homem” que Dosse associa às biografias da Idade Modal, que ganham espaço ao longo do século XX, em sintonia com a história e as novas ciências sociais. Essa confluência é propícia para o eclipse das biografias de aura exclusivamente heroica. De acordo com o autor de **O desafio biográfico**, em razão do aparecimento da “filosofia das Luzes”, podemos postular que a crise relacionada com a figura do herói começou a ser instaurada a partir do século XVIII. A partir desse momento, o vulto mítico ou semidivino passa gradativamente a ser substituído pela imagem do “grande homem”. Segundo a proposição do autor francês:

O grande homem é aquele que consegue fazer coincidir sua determinação pessoal com a vontade coletiva de uma época: “O destino do grande homem cifra-se em encarnar uma vontade que ultrapassa o indivíduo e que, conforme seu ponto de partida, chama-se tanto vontade de uma nação, ou de uma coletividade, como vontade de uma época” (Jacob Burckhardt, *Considérations sur l’histoire universelle*, op. cit., p. 275). Isso justifica atentar de preferência para o destino e a vocação de alguns indivíduos escolhidos pelo biógrafo por sua capacidade de vencer as provas históricas da grandeza. (DOSSE, 2010, p. 169).

Valores humanos como responsabilidade, criatividade no ofício e desejo de paz são comuns a esse novo protagonista. Tais valores vão alterar as qualidades dos seres sobre-humanos, divinizados, guiados pelo destino (a fortuna), que se destacavam frente à mediocridade geral, pois eram posicionados acima da humanidade em detrimento dos valores do homem comum. A

importância dada ao “grande homem” (ainda que marcado por traços de heroísmo) está associada à troca gradativa dos valores individuais do herói em função do interesse da coletividade, o que contribui para a criação de um novo patrimônio cultural comum. Nesse caso, há o que podemos chamar de um processo de humanização do herói.

Os sinais da crise da figura heroica podem ser percebidos até mesmo em algumas biografias tradicionais sobre Santos-Dumont, anteriores à década de oitenta, como podemos perceber neste discurso de Coelho Neto, citado por Fernando Jorge, em **As lutas, a glória e o martírio de Santos Dumont**:

Em pouco tempo, o homem que “com tanto êxito realizara o sonho de Júlio Verne e a profecia de Victor Hugo”, imprimindo “indelevelmente o seu nome no espaço”, este homem que havia dado o infinito para a sua pátria, recuperou a “condição vulgar” de terrícola, ficando igual aos outros, “sem asas nas espáduas, como os anjos, sem a grandeza portentosa dos titãs, sem a beleza olímpica dos deuses.”

[...]

“E o gigante baixou a pigmeu no estalão do culto nacional. Começaram todos a observá-lo de perto, a analisar-lhe o tipo, e acharam-no miúdo, raquítico, um dez réis de gente, vestindo as mesmas casimiras, calçando os mesmos borzeguins do comum dos homens, com um chapéu de Chile encardido, voz um tanto fanhosa e movimentos trêfegos, inquietos, de menino travesso.” (NETO *apud* JORGE, 1973, p. 400-01).

No contexto da Idade Modal, as mudanças por meio das quais o herói vai se metamorfoseando, ao longo da narrativa, estão estritamente ligadas a variações na estrutura social. Impulsionada pelo progresso dos valores liberais democráticos, a questão social passa a ser pensada a partir de um ponto de vista da coletividade, como afirma François Dosse (2009), resultando assim no abandono dos valores associados ao individualismo do herói. A discussão no campo da biografia, na Idade Modal, é a mesma que emerge também em outras áreas do conhecimento. No caso das biografias sobre Santos-Dumont, tal perspectiva encontra eco principalmente na abordagem antropológica feita por Gilberto Freyre (1959) em **Ordem e progresso** — obra dividida em dois tomos, na qual o autor discute, entre outras coisas, sobre a importância da história e das invenções de Santos-Dumont, tendo em vista a imagem que a sociedade brasileira passa a ter de si mesma.

A figura colocada em cena pelo sociólogo não é mais a do herói das biografias oficiais, mas a de Santos-Dumont como um “grande homem”, cujos feitos marcaram a história da aviação. Em oposição à história oficial, o antropólogo não nega o caráter humano, o físico decadente, figura miúda do inventor. É descrito por Freyre como um homem franzino, esquecido e ignorado

no final da sua vida, mas que provavelmente foi uma das figuras mais intrigantes de nossa história. Homens doentes, sífilíticos, maltratados, pálidos e pequeninos sentiam-se representados, segundo Freyre (1959, p. 501-2), na figura de um “Santos Dumont em que o ‘Santos’ do nome materno de família neutralizava a estrangeirice do ‘Dumont’ do avô francês. Estava êle dentro do mito brasileiro do amarelinho [sic]”.

Portanto, esse herói brasileiro, às avessas em relação à grandiloquência ufanista, postulado como uma variação de Macunaíma, não poderia ser vinculado à representação de uma figura excepcional, alta, forte, robusta, imbatível, a qual se assemelharia, pela aparência, ao estrangeiro ou a mitos gregos, como pensam os biógrafos tradicionais. Sua capacidade para vencer os problemas da aerostação não estava somente no poder criativo de sua mente. Há que se considerar, em consonância com Freyre, que talvez seus inventos alcançaram êxito, sobretudo, por suas singulares debilidades, apagadas nas biografias ditirâmicas. A favor do “mito do amarelinho”, no caso de Santos-Dumont, é conveniente a constatação de que suas conquistas aéreas supostamente só foram possíveis devido a sua leveza e baixa estatura. Pesava apenas 50 kg e tinha 1,57 de altura — se fosse mais alto e forte, provavelmente, encontraria dificuldades bem maiores para levantar voo. Em imagens que aparecem nas biografias encomiásticas, subrepticamente, as pequenas proporções são, algumas vezes, camufladas pelo uso estratégico de ternos de listras verticais. Além de tal recurso, nas fotos que ilustram alguns desses relatos, o avião aparece mais alto do que realmente era, devido ao uso de sapatos especiais com grandes saltos disfarçados internamente.

Ao retirar a aura heroica do inventor, Gilberto Freyre apresenta-nos um homem com defeitos e qualidades, com angústias, medos, que são desvelados para o olhar do leitor. É a partir desse ponto de vista que o sociólogo irá pensar uma nova configuração para o aeronauta brasileiro, e também para outras importantes figuras nacionais, redefinidas em função do que denominou “mito do amarelinho”. Como cor que apresenta múltipla simbologia, o amarelo evoca significados como ouro, riqueza, divindade, entre muitos outros, os quais podem ser associados à criatividade, inteligência e importância do inventor do 14bis. Por outro lado, a mesma cor pode simbolizar a “pele da terra” e a pele humana, que fica amarela com a aproximação da morte; remete ao aspecto de quem está debilitado, padecendo de alguma enfermidade ou por falta de nutrimento. No “mito do amarelinho” encontramos o confronto entre essas duas simbologias associadas à referida cor, além de outras tantas possibilidades semióticas abertas por tal signo, o

qual Freyre se apropria para redefinir a representação do herói que sintetiza as características da coletividade ou da sua nação.

Sem querer entrar no mérito dos estudos sociológicos ou antropológicos, nosso interesse aqui é pelas ideias a respeito do mito que procura desestabilizar aquele criado pelas biografias ditirâmicas. Segundo o autor de **Ordem e progresso**, no final do século XIX e início do século XX, houve grandes mudanças na sociedade brasileira, uma delas foi a ascensão do bacharel e do mulato na hierarquia social. Esse contexto contribuiu para o aparecimento de um novo tipo de herói nacional, ostentando certas características que são opostas às aquelas encontradas no herói tradicional. Como símbolo das contradições de nossa sociedade, não deixa de ser culturalmente relevante que esse novo herói possa ter um porte pequeno, ser magro, feio, ou mesmo disgênico. Nessa categoria, Freyre posiciona três dos “grandes homens” nacionais — Santos-Dumont, Ruy Barbosa e Euclides da Cunha — que morreram na primeira metade do século XX. Eles são considerados pelo antropólogo como ícones de nossa “quintessência impura”, exemplos de inteligência superior, mas de composição física franzina, feios e malconformados.

O fenômeno do amarelinho, segundo Freyre, permite questionar a imagem cultivada e cultuada pelas biografias clássicas, isto é, o herói ariano, encorpado e eugênico, de essência europeia. Nas biografias encomiásticas, apenas o herói clássico seria capaz de nos tirar da condição marginalizada, de país terceiro-mundista, de colocar o Brasil entre as nações modernas, símbolo do progresso tecnológico e da capacidade de lutar e superar qualquer obstáculo. Como contrapartida, para romper com o horizonte de expectativa da recepção, é preciso afastar-se de um herói moldado pelos padrões clássicos, como também não repetir velhas estratégias de enunciação. A unidade, muito prestigiada durante séculos pelo gênero biográfico, foi sendo substituída pela pluralidade, fruto de uma época fragmentária, como observa Dosse. O desafio do biógrafo em relação ao relato sobre Santos-Dumont deveria ser o de pensar novas formas de desconstruir o herói, de devolver ao aviador o seu caráter humano, de profanar o mito e o que foi sacralizado em seu nome, tal como propõe Agambem (2005), e assim também desvelar seus defeitos e suas falhas.

Em consonância com essas ideias, tentando buscar uma aproximação entre a biografia e o biografado, Márcio Souza, aproximando-se da figura do “mito do amarelinho”, proposto por Gilberto Freyre, optou por desconstruir, parodicamente, o mito do “pai da aviação”. Seria essa a chave para chegar a uma compreensão mais crítica da vida de Santos-Dumont, do lado humano

ainda obscuro do inventor, ignorado pelos biógrafos tradicionais? Estaria a paródia, portanto, mais próxima da verdade em torno do homem (Santos-Dumont)? A desconstrução, os capítulos curtos, a forma fragmentária ajudariam a desmontar a imagem heroica e romanesca que existe por trás das biografias tradicionais do aeronauta? O que resiste do mito no homem fragilizado e o que persiste de biográfico no romance paródico? Será que Márcio Souza se aproximaria daquilo que Roland Barthes, ao falar sobre o gênero biográfico, chamou de “biografemas”, esses pequenos fragmentos, restos do passado, capazes de conter a essência de uma vida? A fragmentação do discurso somada à desconstrução do herói por meio da paródia apresentaria algo novo ao leitor e, de certa forma, quebraria seu horizonte de expectativa? É isso que procuraremos responder, por meio do estudo das estratégias de enunciação utilizadas por Márcio Souza, para escrever o romance paródico-biográfico **O brasileiro voador**: um romance mais leve que o ar (2009).

2. A DESCONSTRUÇÃO PARÓDICA DO DISCURSO BIOGRÁFICO

O desmistificador não está acima e a salvo dessa geléia geral da cultura de massa; está dentro dela, procurando apenas ter uma visão mais crítica do que a do simples consumidor. A arma do desmistificador não é o anátema ou a censura, mas o humor; foice (e não martelo) cuja função é limpar o terreno, abrir caminho (**Roland Barthes**: o saber com sabor, Leyla Perrone-Moisés).

O brasileiro voador nasce em 1979, sob encomenda de Tizuka Yamazaki, com o objetivo de se tornar argumento e, posteriormente, ser convertido em roteiro do filme que a cineasta pretendia fazer sobre a vida de Santos-Dumont. O projeto, no entanto, não foi concretizado. Em 1986, Márcio Souza publica o romance que não chegou a ser transformado em filme: quer pelas sugestões e pelo apoio dados pela cineasta, quer pela incorporação das técnicas narrativas aprimoradas a partir do próprio trânsito do autor pela sétima arte, o cinema está no cerne da elaboração deste livro. Questionada sobre a possibilidade de ainda transformá-lo no roteiro a ser filmado, Tizuka Yamazaki se mostra desestimulada:

Havia desistido uma vez, pois consegui a coprodução com a França e não consegui a parte brasileira.

Na época, soube de um comentário, por parte de um general, segundo o qual eu seria comunista!!! Os militares podem ter criado resistência, com medo de que uma "comunista" fizesse do patrono da aeronáutica um herói "veado" e suicida.

Engavetei o projeto.

Anos depois, com o advento da "Lei de Incentivo", acreditei que o projeto poderia cativar grandes empreendedores. Refiz o projeto, consegui aprovação e o coloquei no mercado. Nada! Nem um investidor.

Desisti de vez. (YAMAZAKI, 2011).

Nos agradecimentos, ao final do livro, Márcio Souza diz que deve muito ao exaustivo levantamento sobre a vida e as invenções de Santos-Dumont feito por Henrique Lins de Barros, por meio do qual teve condições de elaborar o romance. Barros chegou a viajar para Paris, custeado pelo CNPq, com a finalidade de aprofundar a pesquisa sobre Santos-Dumont, que já desenvolvia há tempos no Brasil. Por isso, ao rastrear o processo que deu origem ao livro **O brasileiro voador**, entrevistamos também o referido pesquisador do CBPF — Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas. Barros é autor dos livros **Santos Dumont: o homem voa!** (2000), **Santos-Dumont e a invenção do voo** (2003), **Desafio de voar** (2006). Segundo o pesquisador, o seu trabalho em torno da vida e das criações de Santos-Dumont foi motivado inicialmente pelo

fascínio que tem por aviões. Na entrevista a nós concedia, o autor de **Santos-Dumont e a invenção do voo** faz interessantes considerações, ressaltando a importância do aeronauta brasileiro no progresso da aviação:

Sempre gostei de aviões. Gosto de ver aviões e faço pequenos modelos em escala. Ao se debruçar sobre a história da aviação, o nome de Santos-Dumont aparece de forma estranha. Ele é apagado da história que a gente lê, mas é o nome de maior destaque no início do século, sempre tratado com enorme respeito. Numa ocasião estava em SP e vi a réplica do “*Demoiselle 20*” no Ibirapuera. Resolvi fazer o modelo e comecei a buscar informações do aparelho. Para minha surpresa, não existiam informações. Somente em textos de época era possível achar alguma coisa. Aí encasquei e comecei a levantar informações sobre Santos-Dumont. E isso é como uma bola de neve. Comecei a receber material e informação. Foi aí que conheci Tizuka. Já tinha uma boa quantidade de informação e tinha descoberto Santos-Dumont, não como um herói acima de qualquer suspeita, o Pai da aviação, mas como uma pessoa genial e geniosa. (BARROS, 2011).

Já havia uma preocupação por parte de Henrique Lins de Barros em mostrar por meio de sua pesquisa uma imagem mais realista do inventor, menos idealizada. O pesquisador não compactua com a imagem mítica criada pelas biografias encomiásticas sobre Santos-Dumont. Barros explica, na entrevista já mencionada, o seu ponto de vista a respeito da heroificação do aviador da seguinte forma: “de fato, um ponto que me chamava a atenção era de como se construiu a imagem de herói e de como esta construção levou ao desgaste do próprio herói.” Apesar da perspectiva crítica quanto a isso, o autor de **Santos-Dumont e a invenção do voo** não pensa na possibilidade nem na eficácia da desconstrução desse herói, sua estratégia é outra, mais relacionada com demarcar a devida dimensão criativa e a importância histórico-científica das realizações do aviador, até então esquecidas, apagadas ou relegadas a segundo plano nos anais da ciência.

Por isso, faz questão de deixar claro seu descompasso com o projeto de Tizuka Yamazaki e Márcio Souza. Segundo Barros (2011), a cineasta queria fazer um filme leve, tipo comédia *Vaudeville* da *Belle Époque*. O pesquisador começou a escrever o argumento para a elaboração do roteiro, mas abandonou o trabalho em função da perspectiva menos séria que a cineasta queria dar ao seu filme, achava que seria muito difícil abordar o tema nessa ótica tendo como protagonista Santos-Dumont. É aí que entra o autor de **Galvez, imperador do Acre**.

Márcio Souza (2009, p. 301) diz nos agradecimentos de **O brasileiro voador** que também tinha objeções quanto ao projeto de Tizuka Yamazaki, pois “não tinha muita simpatia pelo protagonista” (2009, p. 9). Convencido pela cineasta, que soube dirimir a aversão do escritor,

assume o desafio de usar os dados históricos como base para recriar, com total liberdade ficcional, a figura de Santos-Dumont. Seria um enfoque completamente diferente da perspectiva adotada por Barros. Sobre o papel do material histórico, no processo de construção do romance, o autor amazonense faz o seguinte esclarecimento: “escrevi o romance com total liberdade ficcional, é romance, não biografia ou ensaio histórico. Por isso, esqueça a documentação e tudo mais, que só foi levantada para dar base ao filme, especialmente na parte de reconstrução de época e veracidade nas máquinas voadoras” (SOUZA, 2011). Enfim, para encerrar a discussão sobre se o referido livro é romance ou biografia, optamos por tratá-lo como uma fusão dos dois gêneros, ou seja, como romance-biográfico, no qual a narrativa, como veremos a seguir, é conduzida pela paródia.

2.1 A enunciação paródica

É preciso ressaltar, quanto a um possível julgamento estético de **O brasileiro voador**, que em nenhum momento Márcio Souza se propõe a fazer “alta literatura”, mas sim o que ele mesmo chama de “romance mais-leve-que-o-ar e novela de entretenimento, contada com discreta inflação de sentimentos” (SOUZA, 2009, p. 05). Ainda assim, por trás da aparente facilidade de uma estrutura narrativa que remete amiúde à cultura de massa, emerge uma constante ironia. Ao longo do livro, o mito construído pelos biógrafos mais tradicionais será desconstruído pelo autor amazonense, tendo em vista o desmascaramento da suposta objetividade que sustenta os relatos biográficos oficiais. Já na nota introdutória, valendo-se do recurso metalinguístico, o narrador/autor critica a configuração oficial dada ao aeronauta brasileiro:

Ao ser apropriado pelo culto militar, Santos Dumont se transformou numa figura insossa, símbolo de um patriotismo medíocre e ressentido, tipicamente brasileiro, uma espécie de semideus franzino e amarelinho, injustiçado apenas por ter nascido nesta terra de carnaval e boemia. Enfim, uma daquelas histórias exemplares que sempre estão a nos enfiar na cabeça, apenas para confirmar que nascemos para ganhar e não levar. (SOUZA, 2009, p. 09).

Ao questionar a organização linear e subjetiva da vida e dos feitos de Santos-Dumont, apresentada segundo o ponto de vista dos biógrafos tradicionais, o autor coloca sob suspeita as conclusões simplistas a respeito da suposta verdade biográfica. Com isso, lança sobre a certeza e a ordem dos fatos, a dúvida e o deboche, os quais são reiterados durante todo romance. A voz

narrativa passa a desordenar a *bíós* de Santos-Dumont, a explorar as ações, os vazios, as contradições, as confusões, os detalhes de somenos importância. Esse aspecto emerge em **O brasileiro voador**⁵ quando o narrador (o ente ficcional que sustenta ou organiza o suposto relato biográfico) começa por satirizar não só a imagem de Santos-Dumont, como a própria história que tentou transformá-lo em herói. Assim, desestabiliza o peso da verdade histórico-biográfica, apresentando-nos uma figura caricaturada, que se aproxima algumas vezes da loucura, do grotesco, do bestializado e dos personagens de contos de fadas, como podemos perceber nas seguintes passagens:

Ficou o **janotinha enfezado** das fotografias e o tipo ambíguo das biografias pernósticas. Um excêntrico sob a lupa da psiquiatria lombrosiana.

[...]

Mas já podiam perceber [dois empregados de Santos-Dumont] que, se houvesse em Paris um concurso de **excentricidade**, o **tampinha** sul-americano ganharia folgado o primeiro lugar. [...] O mordomo apeou da charrete e aproximou-se do rapaz [o próprio Santos-Dumont] que mais parecia um felpudo **cão pequinês** naquele casaco de marta.

[...]

Deutsch adorou a sagacidade daquele **pequeno polegar** de bigodes encerados.

[...]

O brasileiro agia como um **caramujo**. [...] Sorte que Paris adora **escargot**, sempre dizia Goursat.

[...]

E naquela manhã, quando observava [conde D'Eu] da janela a chegada daquele ridículo **gnomo tropical**, confirmara mais uma vez o quanto eram hipócritas os brasileiros. O **gnomo de fraque** ostentava uma gravata vermelha...

[...]

A turma do Aeroclube torce o nariz pela falta de critérios desse **pernóstico liliputiano**. (BV, p. 17, 49, 55, 57, 64, 70, grifo nosso).

José Alonso Torres Freire (2004), no artigo “Um diálogo explosivo”, analisa a relevância da sátira e da paródia em outra obra de Márcio Souza (1981), **A resistível ascensão do Boto Tucuxi**. Segundo o referido pesquisador, uma das principais características da sátira é a redução ou transformação do personagem a ser satirizado em uma caricatura. Em **O brasileiro voador**, esse processo se dá por comparações e metáforas, como podemos perceber nos fragmentos acima citados. Ao longo do texto, Santos-Dumont é quase sempre transformando em figura cômica, ora atrapalhada e desajeitada, ora ordinária ou grotesca, por exemplo, quando é comparado a “janotinha enfezado”, a “tampinha”, a “cão pequinês”, a “gnomo” e a “caramujo”. Como bem

⁵ SOUZA, Márcio. **O brasileiro voador**: um romance mais-leve-que-o-ar. ed. 2. Rio de Janeiro: Record, 2009. Todas as citações são dessa edição. Deste ponto em diante, adotaremos a sigla BV nos excertos da obra, seguida apenas do número de página.

observa José Alonso Torres Freire (2004, p. 199), é por meio desses “artifícios degradantes que o satirista busca o apoio do leitor para a crítica que pretende empreender no intuito de rebaixar a figura histórica, alvo da narrativa”.

A sátira é um dos recursos explorados ao longo da narrativa, dando forma às passagens mais interessantes, tendo em vista o projeto de desconstrução do herói da aviação. É usada para ridicularizar, além da imagem de Santos-Dumont, instituições, costumes, textos pré-existent e ideais ufanistas. Junto com a ironia (por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender), a caricatura (que permite deformar o texto e as imagens), o burlesco e o deboche, a sátira funciona aqui como suplemento da paródia. Não há uma relação de complementaridade entre esses termos, pois podem predominar na enunciação de um texto independente um do outro, mas também não se excluem mutuamente. Por isso, na nossa concepção, tais termos sustentam um jogo suplementar, como se fossem elementos a mais, servindo dessa forma à organização paródica do romance em questão. A sátira, a caricatura, a ironia, o burlesco e o deboche são, portanto, excessos solicitados estrategicamente pelo paródico. Por excederem um ao outro e, ao mesmo tempo, não se fecharem semanticamente, aparecem confundidos em alguns estudos, ora abordados como sinônimos, ora apresentados em função de diferenças. Em **O brasileiro voador**, podemos perceber que todos eles desembocam na enunciação paródica, enriquecendo-a e potencializando o seu efeito profanador sobre as biografias tradicionais e sobre o sujeito biografado.

Pensamos a paródia, em um sentido amplo, como um “canto paralelo”, como a deformação, por diferentes estratégias discursivas, do texto preexistente. Essa perspectiva fica mais clara quando pensamos a paródia a partir da sua etimologia, tal como fez Genette ao procurar sua raiz semântica, ampliando-a assim como figura literária:

Primeiramente, a etimologia: *ôdè*, que é o canto; *para*, “ao longo de”, “ao lado”; *parôdein*, daí *parôdia*, que seria (portanto?) o fato de cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto – em contraponto –, ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou *transpor* uma melodia. (GENETTE, 2010, p. 24, 25).

Voltando ao contexto satírico da obra, cabe lembrar o destaque dado aos personagens bufões, representados principalmente pelos dois ajudantes de oficina, Lachambre e Machuron, que auxiliam Santos-Dumont durante a execução de projetos, quase sempre considerados

absurdos pelos seus contemporâneos. As passagens que apresentamos a seguir são bons exemplos do tom burlesco que Márcio Souza dá à obra a partir dos personagens bufos:

Lachambre, como era sentimental, tremeu nas bases ao ver o jovem brasileiro entrar na oficina com um projeto de balão. Machuron, com seu espírito prático, pegou um lápis e um bloco de papel, e pôs-se a fazer seus cálculos. O rapaz olhava os velhos baloneiros com uma autoconfiança irritante.

Você está louco, gritou Machuron, quebrando o lápis. Onde já se viu um balão com invólucro tão leve e cem metros de cubagem?

[...]

Lachambre dava tapas na cabeça e levantava as mãos aos céus.

[...]

Machuron agora morde o bloco de papel. (BV, p. 47).

O Nº I subiu a favor do vento e foi chocar-se contra as árvores do jardim, destroçando-se inteiramente.

Com as roupas rasgadas e vários cortes pelo corpo, o lunático sul-americano foi retirado do meio dos destroços esbravejando contra Lachambre, Machuron e Aimé.

Idiotas, gritava o maluco. A culpa é de vocês que me obrigaram a largar a favor do vento. Incompetentes...

Os cortes sangravam e o rosto estava deformado por uma equimose escura. Mas o homenzinho não parava de distribuir insultos.

Foi levado ao hospital, onde um médico de maus bofes acalmou o exaltado. (BV, p. 53).

As figuras dos bufões ajudam a compor um cenário cômico, no qual Santos-Dumont vai sendo alterado, ao se retirar sua aura mítica, até tornar-se também uma figura burlesca. Ao longo do livro é dado destaque às excentricidades do aviador. Principalmente por querer inventar máquinas de voar, é visto pela sociedade da época como inconsequente, e é cognominado no livro, seja pelo narrador, seja pelo discurso direto de algum personagem, por adjetivos como “alucinado inventor”, alguém que “padecia de destelhamento do juízo”, “abilolado”, “jovem desmiolado”, “insano”, “o louco do Champs Elysées”, “maluco”, “insanidade alada”. Até mesmo as personagens Machuron e Lachambre, apresentados na narrativa como ajudantes bufões, achavam que não só o aeronauta era excêntrico e esquisito, mas também consideravam, indutivamente, que todos os brasileiros também eram dados a extravagâncias e imprudências. Numa perspectiva típica dos preconceitos sustentados pelo senso comum, julgavam o todo pela parte:

Os dois já sabiam que todo brasileiro era meio maluco. Machuron, porque o sócio lhe contara. Lachambre, por já ter estado no Brasil a serviço de um outro alucinado, o deputado Augusto Severo, que pretendia construir um dirigível gigantesco para fazer a rota Rio-Paris, transportando carga e passageiros. (BV, p. 51).

Essa perspectiva preconceituosa figura em outros momentos do relato. Fazendo uso do recurso metonímico, por meio do qual se toma a parte pelo todo, típico do olhar estrangeiro sobre os brasileiros (segundo o qual o Brasil é país do futebol e do carnaval), o autor/narrador apresenta de forma irônica nomes de figuras conhecidas mundialmente, como se elas representassem todo brasileiro, ou como se nossa identidade fosse sustentada em função de ídolos da massa. É o que podemos encontrar na leitura do capítulo “Tecnologia de ponta”:

De vez em quando o Brasil se confunde com uma pessoa. Nos campos da Suécia um negrinho mineiro se transformou no Brasil. Até mesmo um garçom de Hanói passou a saber quem é Pelé. E sabendo de Pelé, pensava saber do Brasil. Antes dele, uma cachopa elétrica encarnou o Brasil. Até mesmo um lavrador do Alabama sabia quem era Carmem Miranda. E sabendo dela, pensava que sabia do Brasil. Antes dela, um moreno rapaz de Minas representou o Brasil. Até mesmo um escriturário de Zanzibar sabia quem era Santos Dumont. E sabendo de Santos Dumont, pensava que sabia do Brasil. Neste século o Brasil, então, foi um atleta, uma cantora e um aviador. Três magistrais inventores: dois mineiros e uma portuguesa. O atleta fez sua fama usando chuteiras. A cantora e o aviador usavam sapatos de plataforma. (BV, p. 249).

O narrador, como se estivesse utilizando os recursos de uma câmera, focaliza as personalidades por meio dos recursos de *zoom* e *plongée*, próprios da linguagem cinematográfica, mas também da publicitária. Nosso olhar vai afunilando-se do geral para o detalhe, de cima para baixo, até chegar ao plano detalhe no qual as botinhas de plataforma, que deixavam o aviador alguns centímetros mais alto, ganham *status* de personagem da cena. Em uma relação de contiguidade ou em um processo de coisificação, as figuras passam a ser representadas por calçados: Pelé, por chuteiras, Carmem Miranda e Santos-Dumont, pelos sapatos de plataforma. Entra em questão, nessa passagem, a influência dos *mass media* na sociedade contemporânea do espetáculo e do *show*.

Produtos da indústria cultural, o atleta, a cantora e o aviador são bons exemplos da cultura do entretenimento. Pelé consolida sua notoriedade ao se tornar o único jogador de futebol a sagrar-se três vezes campeão do mundo como atleta, conquistou tamanha fama que veio a ser chamado de o esportista do século. Muitos dos Seus gols e jogadas foram filmadas e reproduzidas pela televisão e cinema, o que contribui sobremaneira para fortalecer, no imaginário popular, o seu *status* de ídolo. Já Carmem Miranda — nasceu em Portugal, mas veio com a família morar no Rio de Janeiro antes de completar um ano de vida — depois de consagrada no Brasil, tornou-se,

entre os anos de 1930 e 1940, personalidade muito popular no país norte-americano, onde foi apelidada *the Brazilian bombshell*. Nos Estados Unidos, atua na Broadway e em vários filmes *hollywoodianos*. No meio midiático brasileiro, passou a ser chamada de “pequena notável”. Também o inventor brasileiro, quer de forma carinhosa, quer pejorativa, em função das mesmas estratégias de sedução dos *mass medias*, ficou reduzido a “Petitsantôs” — “Pequeno Santos”.

Márcio Souza mostra, em uma sequência de capítulos, a força midiática e espetacular das invenções do “Pequeno Santos”, em paralelo com a figura carnavalesca de Carmem Miranda e com a desenvoltura do esportista. Aqui fica claro como os títulos são importantes fontes de significação no texto do autor amazonense — eles funcionam como signo para uma leitura crítica do texto. Neste caso, não se pode deixar de perceber a aparente contradição entre os títulos e o texto dos três capítulos que formam uma sequência semântica:

Tecnologia de ponta II

Cada subida de Petitsantôs era um espetáculo coreográfico que encantava as multidões e impressionava os outros pioneiros.

Os braços eram frenéticos: como os braços de Carmem Miranda sob a inspiração de Busby Berkeley.

O corpo anunciava a flexível malícia de Pelé.

Tecnologia de ponta III

Pelé foi contratado como relações-públicas de uma multinacional. Carmem Miranda foi parar em Hollywood com a cabeça cheia de bananas. Santos Dumont virou um aeroporto de vôos domésticos no Rio de Janeiro.” (BV, p. 250).

O resultado irônico surge exatamente na oposição do título com o conteúdo do capítulo. É certo que Carmen Miranda ajudou a divulgar a cultura popular e as músicas brasileiras no exterior, por meio de seu personagem com turbante de frutas na cabeça, sapatos plataformas e roupas de baiana. De modo semelhante, Pelé também se tornou muito conhecido no exterior e símbolo de um Brasil vigoroso, com jinga e habilidades notórias advindas de seu modo particular de jogar futebol. Contudo, também contribuíram para fortalecer a máxima, diante do olhar estrangeiro, de que o “Brasil não seria um país sério” ou avançado, focado no investimento em “tecnologia de ponta” e nas variadas formas de conhecimento, principalmente acadêmico. Assim, sob o olhar estrangeiro, o Brasil só é lembrado de forma positiva em função do carnaval e do futebol. Nesse contexto, Santos-Dumont, que seria o nosso maior representante, tendo em vista a contribuição que deu para a criação e o desenvolvimento de uma “tecnologia de ponta”, também se torna, por contágio metonímico, uma figura folclórica e carnavalizada.

De igual maneira, ressaltando o tom burlesco, em vários momentos, sobretudo no início do livro, os voos de Santos-Dumont são apresentados seguidos de bruscas quedas, por meio das quais o narrador, refletindo a visão do meio social da época, dá relevo ao ridículo e ao rebaixamento do herói. Rebaixar o herói é algo característico do universo cômico. Diferentemente do gênero trágico que, em função da purificação e da purgação, busca mostrar na queda a grandeza do herói, como acontece em **Édipo Rei** de Sófocles, por exemplo, no cômico a queda está diretamente associada ao gracejo, à bufonaria, ao chiste, à malícia. Em **O brasileiro voador**, a inversão e o rebaixamento são reforçados ainda na comparação de Santos-Dumont com animais, como nos títulos dos capítulos: “O lobo solitário”, “O caramujo em sua casa”, “O caramujo empreendedor”, “A besta humana”, “Tirando o animal da toca”.

2.2 O rebaixamento do herói

Além do protagonista ser submetido ao rebaixamento, ressaltando-se seus defeitos, suas limitações, suas angústias e frustrações, outra configuração que diminui a figura heroica é dada quando se divide a personagem Santos-Dumont em duas: Alberto, o homem sisudo, sério, responsável, triste, e Petitsantôs, o espontâneo, alegre, frívolo e fútil, como podemos perceber na seguinte passagem:

O que deseja Petitsantôs?
As pequenas expectativas que se disfarçam de grandes. Uma rodada no pano verde.
Acordar tarde. Exibir-se aos olhos da cidade.
E Alberto?
Ele não sabe. Teme apenas a ausência inquietante dos desafios. Renasce a cada dia esse temor, no gosto dos pratos finos, no sabor do vinho.
Está melancólico, indiferente, magoado sem saber por quê. (BV, p. 72).

O riso, no romance, não deixa de se configurar como ato crítico do ufanismo, da política brasileira, da sociedade conformista e do leitor ingênuo. Além da escancarada ironia, o foco centralizado no ridículo e na inversão dos valores das biografias encomiásticas permite ver os problemas até então encobertos. Márcio Souza, ao longo de sua carreira literária, faz clara opção pelo gênero satírico e justifica da seguinte forma a sua recusa por personagens trágicos em suas criações: “a tragédia e o drama são tipos de arte que pedem personagens sérios, de responsabilidade, e não encontrei nenhum ‘coronel de barranco’ de responsabilidade que servisse

para uma tragédia” (SOUZA, 1982, p. 07). Assim, para o autor, no contexto brasileiro, o riso se configura como uma forma de crítica, ou seja, em suas palavras, o humor “é uma arma violenta contra a alienação” (*Id., Ibid.*, p. 07). Nessa perspectiva, a paródia se configura como uma estratégia de deformação, que permite reinventar a realidade de maneira mais consciente, no caso específico de Santos-Dumont, percebendo os aspectos ideológicos envolvidos em toda heroificação.

Na sequência de capítulos intitulados com nomes de fármacos — “Xarope Bromil”, “Emulsão Scott”, “Xarope de hipophosphitos do Dr. Churchill”, “Xarope Larose”, “O sabão mágico da Drogaria Pizzarro” e “Cafiaspirina” —, o sarcasmo funciona como antídoto contra a hipocrisia e a seriedade da história. Nesses capítulos, o autor faz uma crítica, por meio da ironia, aos discursos empolados da sociedade burguesa e dos políticos brasileiros. O discurso hipócrita dos “donos do poder” da nascente república brasileira emerge constantemente na narrativa como um véu que encobre os problemas da sociedade. É o que podemos verificar nos capítulos “Biotônico Fontoura” e “Vocação agrária”:

Petitsantôs agora é Santos-Dumont, dileto filho da terra verdejante, o homem que voa mas chega por mar. Foi para ele que embrulharam para presente o Pão de Açúcar, e ali fizeram pender uma faixa de boas-vindas.
E de outra coisa não se fala no Café do Rio. O dândi logo desfilará em carro aberto, “à la Renaissance”, como é do gosto de madame Rui Barbosa. Entre as barbas e bigodes, as peles escuras misturam-se. Pelo menos hoje a rua do Ouvidor democratizou-se. (BV, p. 179).

... e esta vai ser a última oportunidade para que o senhor veja o nosso Rio de Janeiro como uma infecta vila colonial, de casario miserável, surtos de cólera e febre amarela. Não podemos continuar assim, com os navios estrangeiros recusando aportar aqui, a cidade ganhando fama de empestuada... Positivamente o Rio de Janeiro precisa se transformar numa cidade moderna, capital de uma república progressista.
[...] Sou político por vocação, mas aqui neste país a política não é uma dama casta, é uma cortesã. Uma cortesã!
[...]
Não é a Bela Otero, não, senhor Santos Dumont! É a triste política desta terra de mulatos. Uma rameira. (BV, p. 185).

Essa aparência enganosa da política, da ordem e do bem-estar é posta diante do leitor de maneira irônica, exigindo deste um posicionamento crítico. O autor-narrador de **O brasileiro voador** age como um iconoclasta, que dessacraliza o herói, mas também as instituições e a historiografia tradicional. No referido livro, a sátira, a caricatura, a ironia, o burlesco e o deboche são recursos que potencializam tal objetivo. É por meio deles que o escritor amazonense pode desconstruir e humanizar o herói das biografias oficiais. Em entrevista a nós concedida, Tizuka

Yamazaki confirma nossa percepção quanto à função dos recursos paródico-satíricos no filme por ela idealizado e, de maneira mais efetiva, no romance que foi publicado por Márcio Souza:

O viés satírico é seu grande trunfo, ainda mais para um herói "chapa branca". Sempre quis um Santos-Dumont jovem, ousado, aventureiro, muito diferente do sujeito velho e carrancudo com um chapéu enfiado na cabeça, que conhecemos pela história oficial e pelas imagens oferecidas pela imprensa. (YAMAZAKI, 2011).

Portanto, a sátira que faz rir, para a diretora de cinema, é também potencialmente aquela que questiona verdades canônicas, que permite tanto levantar o véu que encobre as contradições e desventuras do patrono da aviação brasileira, como também do “convencionalismo pernicioso” da história oficial — pernicioso porque, segundo Mikhail Bakhtin (1993, p. 279), tal convencionalismo é frequentemente representado do ponto de vista de alguém que não participa dele, que está de fora e por isso mesmo não o compreende. Uma das medidas tomadas por Márcio Souza para libertar Santos-Dumont do estigma de herói “chapa branca” é compará-lo, amiúde, a personagens burlescas, como podemos perceber pelo uso estratégico de alguns títulos de capítulos, tais como: “Tartarin de Tarascon”, “Aprendiz de feiticeiro”, “Comédia de Georges Méliès” ou “Max Linder detetive” — esse último se desdobra em mais dois, mudando-se apenas o algarismo que demarca a sequência.

No romance de Alphonse Daudet (1872), **Tartarin de Tarascon**, o personagem que dá título à obra, é um herói picaresco especialista em caçadas. A obra de Daudet é declaradamente inspirada no livro **Dom Quixote**, de Miguel de Cervantes. Mitômano, hiperbólico e glutão, entre outras coisas, Tartarin funde características tanto de Dom Quixote como de Sancho Pança e vive buscando na ficção as aventuras e emoções que não encontra na realidade. **Aprendiz de feiticeiro**, ou **Der Zauberlehrling** em alemão, é o título de um poema homônimo de Goethe (1797). Uma narrativa breve, composta a partir de uma lenda popular, na qual persistia um certo aspecto moralizante. No texto de Goethe, um aprendiz, na ausência de seu mestre, o feiticeiro, atrapalha-se na tentativa de encantar um esfregão e assim fazer a limpeza, da qual o mestre tinha-lhe encarregado. O texto só ganhou o tom humorístico quando foi transposto para o poema sinfônico de Paul Dukas em 1897. Em 1940, foi adaptado pela Disney para o cinema como longa-metragem de animação, tendo como título unicamente a palavra **Fantasia**. No filme, Mickey Mouse interpreta o aprendiz atrapalhado e bufão, tornando a história mundialmente conhecida por seu aspecto lúdico e humorístico.

Já Georges Méliès foi ilusionista e é considerado pioneiro na criação de efeitos especiais para o cinema. Suas fantasiosas e criativas elaborações imagéticas, resultado das estratégias de corte e montagem da película, além da trucagem da ação que ele deu o nome de *stop-action*, provocam encantamento e trazem a marca do humor. Criou ainda várias outras técnicas cinematográficas, tais como jogo de perspectiva (que permite explorar a ilusão de ótica), múltiplas exposições ou filmagens em alta e baixa velocidade, que davam a seus filmes sempre um efeito cômico. Alguns desses recursos aparecem com frequência na composição de **O brasileiro voador**. Além disso, como bem percebe Lilian Victorino Félix de Lima (2009, p.15), em **Dilemas do pós-modernismo na cultura de massa**, alguns dos trabalhos do ilusionista francês, como **A Lua a um metro** (1898), **Viagem à Lua** (1902), **A estátua animada** (1903), **Vinte mil léguas submarinas** (1907), **A conquista do pólo** (1912), são filmes inspirados na literatura do visionário Júlio Verne e seus temas de exploração espacial e terrestre. Também as máquinas voadoras de Santos-Dumont, segundo seus biógrafos, são inspiradas nos livros do escritor francês.

Outra figura bastante explorada no livro de Márcio Souza é a de “Max Linder”. Tal personagem, *alter-ego* cômico do ator Gabriel Leuvielle (que inspirou fortemente o trabalho cinematográfico de Charles Chaplin), é uma personagem burlesca, urbana, que usava ternos elegantes e chapéu. Além da semelhança imagética que pode ser estabelecida entre Max Linder e o Santos-Dumont apresentado pelo autor amazonense, há outro elemento de enunciação que aproxima as duas personagens. Como bem lembra Odair José Moreira da Silva (2004), em **A manifestação de Cronos em 35 mm**, Max Linder, assim como Charles Chaplin, Mack Sennett, Buster Keaton, entre outros, são personagens que usaram, desde os primórdios do cinema, o recurso do andamento acelerado das cenas, o que dá ainda mais comicidade à ação do ator. Dessa forma, certas situações triviais podem ficar engraçadas ou se transformar em burlescas dentro da narrativa em função do ritmo acelerado dado à imagem, assim como o faz o narrador-autor de **O brasileiro voador**, em vários momentos, ao representar Santos-Dumont com a mesma dinâmica. Ademais, Márcio Souza deixa latente, na analogia estabelecida entre os dois homens, o fato de o ator e o aviador terem, ainda que por diferentes motivações, cometido suicídio.

2.3 A percepção do jogo paródico

“Chapin fazia uma imitação perfeita do presidente da França. Quando ele começava, parodiando a solenidade de entrega da Legião de Honra a Petitsantôs, todos paravam para rir da pantomima” (BV, p. 199). O excerto citado, se entendido como metatexto, desvela o sentido de paródia adotado por Márcio Souza na composição de **O brasileiro voador**, qual seja, a deformação cômico-satírica das biografias oficiais de Santos-Dumont e do discurso histórico e verborrágico. Considerando que o título do capítulo é “Honrarias e desafios”, podemos pensar que o desafio do escritor é contar uma história livre da tradição encomiástica.

Na deformação proposta por Márcio Souza, a semântica da palavra *glória*, uma das tópicas organizadoras das biografias tradicionais sobre Santos-Dumont, é invertida por meio da ironia e profanada por meio do deboche. Para tanto, busca a cumplicidade do leitor, quer por meio do riso, quer pela inversão irônica do contexto até então grandiloquente, o texto leva-o a ter uma postura crítica em relação à história oficial, ao herói e às glórias nacionais. Tal como encontramos no capítulo que encerra o livro, o gesto supersticioso de bater na madeira para afastar o mau agouro é, paradoxalmente, o índice da sublevação do leitor diante da imagem grandiosa e mítica que lhe foi imposta como espelho:

Glória nacional

Sabe o que acontece quando você diz o nome de Santos Dumont a bordo de um desses aviões de milhões de dólares que circulam pelo Brasil?

A tripulação em peso isola batendo na madeira.

Santos Dumont.

Toc-toc-toc. (BV, p. 299).

A ironia, a caricatura, o burlesco e o deboche, nesse contexto, são as estratégias eficazes para instigar o posicionamento crítico do leitor diante do texto. Mesmo nos momentos em que explora a “inflação de sentimentos”, típicas dos folhetins românticos brasileiros, o caráter paródico da obra acaba por transformá-los, no arremate do texto, como mostraremos no terceiro capítulo, em algo contrário ao que se dava a entender em princípio. Esses elementos que moldam o enunciado juntam-se à paródia de tal modo que se possa profanar o texto-objeto original e assim fazer uma retomada crítica do passado. A paródia passa a ter uma função reflexiva, pois dirige o olhar do leitor para as preocupações extratextuais. Antes, é preciso que o leitor reconheça o contexto paródico como tal, perceber que a relação estabelecida no nível literário pode ecoar no plano subjetivo, assim como no social e no moral, em função do sentido construído por meio da

leitura. Quanto a essa percepção, Linda Hutcheon (1989), em **Uma teoria da paródia**, faz a seguinte observação:

Por outras palavras, além dos códigos artísticos vulgares, os leitores devem também reconhecer que o que estão a ler *é* uma paródia, até que ponto o *é* e de que tipo. Devem também, evidentemente, conhecer o texto ou as convenções que estão a ser parodiadas, para que a História seja lida como outra coisa que não qualquer peça de literatura — isto *é*, qualquer peça não paródica. (HUTCHEON, 1989, p. 118).

A partir da percepção do jogo paródico no texto, a acuidade do sujeito é aprimorada — o sentido da obra é ampliado a partir de uma leitura por meio da qual se percebe a transformação do código original, que se abre assim para a construção de significados novos. Isso tudo exigiria um leitor atento que pudesse apreender ao menos parte das relações paródicas, das ironias e das inversões presentes no texto. Em uma situação ideal, o leitor reconheceria os textos que serviram de base, perceberia o diálogo entre eles, e a leitura se transformaria em um ato de múltipla decodificação. Tal observação encontra acolhida na proposição bakhtiniana citada por Beth Brait:

Não há nem primeira palavra nem derradeira palavra. Os contextos do diálogo não têm limite. Estendem-se ao mais remoto passado e ao mais distante futuro. Até significados trazidos por diálogos provenientes do mais longínquo passado jamais hão de ser apreendidos de uma vez por todas, pois eles serão sempre renovados em diálogo ulterior. Em qualquer momento presente do diálogo há grandes massas de significados esquecidos, mas estes serão de novo reinvocados em um dado momento no curso posterior do diálogo quando ele há de receber nova vida. Pois nada é absolutamente morto: todo significado terá algum dia o seu festivo de regresso ao lar. (BAKHTIN, *apud* BRAIT, 1998, p. 173).

Em **O brasileiro voador**, a partir dessa perspectiva dialógica, caberia a esse legente ideal identificar e estabelecer relações associativas entre os títulos (no referido romance, eles funcionam como índices que remetem sempre a outros signos) e o texto, conectar os fragmentos em função da sua compreensão da narrativa; concomitantemente, caberia também buscar correlações externas ao texto, seguir as pistas, pesquisar as fontes, para assim perceber as várias possibilidades semânticas do relato. Entretanto, nada obriga o leitor a praticar tal exercício intelectual, a fazer cruzamento de signos, aparentemente incompatíveis muitas vezes, ou a recorrer a complicadas elaborações da teoria literária. Não se nega a possibilidade de uma leitura que se mantenha puramente nos domínios das sensações prazerosas. Mas esse prazer se tornaria ainda mais intenso, e poderia ter alguma relevância na formação intelectual desse sujeito, ao se

fazer uma leitura mais profunda da narrativa. Poderia perseguir, como um detetive, os dados intratextuais e extratextuais que lhe permitiriam ampliar a compreensão do que é lido. No caso de **O brasileiro voador**, principalmente, deveria buscar as inter-relações que podem ser feitas a partir dos títulos dos capítulos.

Para evitar o proselitismo ou a linguagem empolada, que afastaria o leitor, nesse romance paródico-biográfico, como em boa parte de sua obra, Márcio Souza procura soluções simples, por exemplo, ao usar títulos que se referem a textos bastante conhecidos, tais como os “O gato de botas”, “Chapeuzinho vermelho”, “Uma pulga atrás da orelha”, “A maçã de Newton”, “Os santos do calendário”, “Com que roupa”. Tais textos estabelecem relações com signos já bastante conhecidos pelo leitor. No entanto, aparecem intercalados outros signos menos conhecidos que convidam o leitor a perseguir e decifrar pistas. Como o próprio escritor ressalta, em entrevista feita para a edição número dezenove de **Os Cadernos de Literatura Brasileira** (2005, p. 38), do Instituto Moreira Salles, o que reivindica é o direito de ser lido. O autor amazonense chega à seguinte constatação: “Eu sou um escritor dos leitores, insisto. Eu gosto dos leitores. Espero que os leitores leiam os meus livros. Isso não quer dizer que eu vá sucumbir e preparar uma literatura pasteurizada”. Portanto, não se pode esperar apenas facilidades na leitura de **O brasileiro voador**, pois o narrador-autor vai constantemente seduzir e trair o leitor.

Ao se fazer uma leitura atenta, rastreando os títulos de **O brasileiro voador**, encontramos várias referências eruditas, entre elas: “Minha formação” (título do livro de Joaquim Nabuco); “A máquina celibatária” (máquinas inventadas Raymond Roussel em **Impressions d’Afrique**; também pode ser associada à obra de Duchamp, “La Mariée mise a nu par ses célibataires”); “Os sertões” (título do livro de Euclides da Cunha); “Sturm und drang” (movimento literário que predomina na primeira fase do Romantismo alemão e pode ser traduzido por “tempestade e ímpeto”); “Teoria das classes ociosas” (título do livro de Thorstein Veblen); “A besta Humana” (título do livro de Émile Zola). Também há uma série de referências ao Movimento Modernista brasileiro, em títulos como: “Poesia Pau-Brasil” (que remete ao “Manifesto Pau-Brasil” de Oswald de Andrade); “Paulicéia desvairada” (livro de poesias de Mário de Andrade, publicado em 1922, o qual é marcado pela sátira social); “Rudepoema” (composição de Heitor Villa Lobo para piano); “No meio do caminho tinha uma pedra” (verso do poema “No meio do caminho” de Carlos Drummond de Andrade). Essas alusões atuam como índices que impulsionam o leitor a

buscar informações extratextuais, para assim entender melhor a relação dos títulos com o desenvolvimento da narrativa.

Por meio da intertextualidade paródica, podemos reconhecer determinadas marcas da influência modernista na obra de Márcio Souza, sobretudo dos dois romances de Oswald de Andrade, **Memórias Sentimentais de João Miramar** (1924) e **Serafim Ponte-Grande** (1933). Não podemos deixar de considerar também a importância do texto machadiano na sua obra. Em **O brasileiro voador**, chega a utilizar os nomes de personagens de Machado de Assis para designar três das quatro partes em que o livro se divide: “Parte II: As Aventuras de Dumont-Daedalus ou Quincas Borba em Combray (1903)”;

“Parte III: Os Infortúnios de Quincas Borba ou Dumont-Daedalus no Labirinto (1903-1906)”;

“Parte IV: A Demoiselle de Dumont-Daedalus ou A Vitória do Dr. Bacamarte (1907-1932)”.

Márcio Souza sempre deixou claro a importância desses autores na formação do seu estilo de composição literária. A fragmentação junto com o humor e as interrupções irônicas são estratégias de enunciação, utilizadas com frequência pelo autor amazonense, que podem ser percebidas tanto em livros de Oswald de Andrade, como em obras de Machado de Assis. Tais estratégias, bem exploradas em **O brasileiro voador**, foram também utilizadas em seu primeiro romance, **Galvez, imperador do Acre** (1976). Sobre este romance o autor esclarece o seguinte:

No caso de *Galvez*, na realidade, o que você tem é um romance falsamente fragmentário; ele simula uma fragmentação que não existe: a história é linear. Agora, tem aquelas interrupções irônicas nos primeiros capítulos, que é uma proposta machadiana, e a justaposição igualmente irônica de cada título de capítulo. O que existe, no fundo, é a opção pelo sintético, a escrita meio telegráfica, herança do modernismo. O humor, como eu já comentei, incrustado mimeticamente na linguagem, me veio primeiro a partir do sarcasmo machadiano. Depois é que eu fui perceber que tinha muito do meu “primo” Oswald de Andrade. (SOUZA, 2005, p. 35)

2.4 Marcas da influência oswaldiana na obra de Márcio Souza

Um dos textos de Oswald de Andrade, tão conhecido quanto seus romances, é a paródia do poema de Gonçalves Dias, “Canção do exílio”, transformado pelo autor paulista em “Canto de regresso à Pátria”, no qual desfaz a visão ufanista, mítica e idealizada de um Brasil de belezas paradisíacas e exóticas. Em **O brasileiro voador**, a referência ao poema “Canção do exílio” aparece em dois momentos diferentes da narrativa. Primeiramente, na página dezenove, onde é apresentado como título. Neste capítulo, o narrador vai descrever a sensação de desconforto de

Santos-Dumont ao chegar à França. Não devemos ignorar que o trecho referido está perpassado por uma sutil ironia do narrador, como podemos perceber na primeira frase: “Mal pertencia àquela terra [o Brasil] e arriscava a se sentir um exilado [na França]” O jogo com os elementos adverbiais “lá” e “cá”, que no poema romântico de Gonçalves Dias são definidores de Brasil e Europa, é retomado pelo uso do pronome demonstrativo “àquela”. Nesse caso, usa-se o vocábulo “aquela” para designar o lugar que se encontra distante do herói, inclusive do ponto de vista afetivo.

A referência ao poema reaparece pela segunda vez no capítulo intitulado “O sabor da terra distante”. O trecho é composto por meio de alusão a diferentes construções paródicas de “Canção do exilo”, recuperando, dessa forma, versões que alguns poetas brasileiros, sobretudo Murilo Mendes e Oswald de Andrade, deram à poesia de Gonçalves Dias. Na versão feita por Márcio Souza, a mixórdia paródica ficou assim estilizada:

Minha terra não tem nogueiras amargas onde canta a toutinegra.
 Nem freixos de favas amarelas, e bétulas eriçadas de amentilhos.
 Também não tem bordos-doces de folhas vermelhas, nem hicórias ou tílias de branca floração.
 Os tordos que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá.
 Aqui as matas sabem fazer silêncio.
 Aqui as matas morrem de tédio. (BV, p. 66).

Ao fazer sua própria versão do renomado poema, o narrador-autor, mais do que simplesmente construir uma paródia como base em outras paródias, parece fazer paródia das paródias, na qual prevalece um sentimento ambivalente tanto em relação ao lugar em que se encontra, quanto em relação à terra natal. Novamente, cria-se um jogo com os advérbios “aqui” (a Europa), que tem o significado aparentemente invertido em relação ao sentido dado por Gonçalves Dias, ou seja, “Aqui as matas sabem fazer silêncio”. Segundo o mesmo processo aparente de inversão, o “lá” (o Brasil) remete à pátria distante, espacial e afetivamente, ao lugar destituído das qualidades que a terra estrangeira possuiria: “Também não tem bordos-doces de folhas vermelhas, nem hicórias ou tílias/ de branca floração”. Ao mesmo tempo, sua terra natal parece ser associada à alegria, cores vivas e outras belezas diametralmente opostas ao lugar lúgubre e tedioso em que se está: “Minha terra não tem nogueiras amargas onde canta a toutinegra”. No último período de “O sabor da terra distante”, o solo estrangeiro já não se mostra tão belo aos olhos do aviador quanto parecia ser no momento de sua chegada: “Aqui as matas morrem de tédio”. A ambiguidade e ambivalência dão o tom à paródia de Márcio de Souza,

representado assim, de forma especular, a própria condição de Santos-Dumont, isto é, a de desterrado, deslocado e insatisfeito onde quer que esteja.

No romance de Márcio Souza, o aeronauta, toda vez que vem da Europa para o Brasil, é importunado com homenagens infundáveis. Ao fazer tal relato, o narrador critica, por meio de observações sarcásticas, a forma empolada e artificial de se fazer discursos encomiásticos e vazios em reverência ao ilustre brasileiro. A oratória solene e macarrônica, que constrange e amofina o aviador quando chega ao Brasil, pode ser resumida pela seguinte passagem do romance: “Todo mundo parece pedir a palavra. Suor, retórica. E sonetos. A metáfora perdeu a vergonha nos metais do 1º Regimento de Cavalaria. Entre o Primeiro de Março e o Ouvidor, dez discursos.” (BV, p. 181). Essa forma de sarcasmo encontra sua filiação no “Manifesto Pau-Brasil”, publicado no **Correio da manhã** em 1924. Nele, Oswald de Andrade também critica o gosto pelos discursos amaneirados, cheio de falsa erudição e preciosismos, que acabam retratando o Brasil de forma farsesca. As palavras vazias e a fala empolada que se ouve nessas horas dizem pouco das raízes profunda da nação, revela mais a voz que a assujeitou. Assim, nas palavras de Andrade:

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. (ANDRADE, 2001, p. 40).

A relação com a obra oswaldiana é ampliada no capítulo “Feijoada de inverno”, no qual tomamos conhecimento de uma espécie de glotonaria, relacionada com o preparo e comilança de uma feijoada na casa da “Redentora” — denominação dada pelos brasileiros à Princesa Isabel. Encontramos, nessa passagem, ecos do ritual que inspirou o instigante “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade. Na comedela, toda ela preparada para se degustar alimentos típicos da culinária popular brasileira, fica bem marcado pelo narrador o descompasso do marido da Princesa, de origem francesa. Segundo tal versão, o Conde d'Eu tinha certa aversão aos hábitos e às iguarias brasileiras, consideradas por ele bárbaras e primitivas. O almoço é descrito como um conjunto de atos e práticas próprias de uma cerimônia comunitária, pouco lembra um evento promovido por aristocratas. No dia e na hora escolhidos, cada convidado contribui com algum ingrediente para o rito “bárbaro”. A Princesa “toca o sino” para dar início ao banquete tão pouco nobre, reforçando o aspecto de mistura e de embate entre elementos

diferentes. Inverte-se a ordem do empréstimo cultural em pleno solo francês. Dona Isabel mistura a refeição, que está associada a suas raízes brasileiras, aos hábitos aristocráticos europeus:

Dona Isabel tocou o sininho de prata e os criados entraram com a esperada iguaria. Era um sábado, dia de feijoada, ritual brasileiro que raras vezes a princesa podia cumprir, fosse pela raridade dos ingredientes autênticos ou pela sempre veemente oposição do senhor conde, homem de estômago frágil que se revoltava frente à barbárie de semelhante acepipe.

A princesa, no entanto, fartava-se sempre que podia. Uma feijoada completa era como regressar ao mormaço de uma tarde carioca.

Graças à gentileza do marquês de Sapucaí, o feijão preto era da última safra, colhida em sua propriedade no norte do Rio. Uma recente visita da viscondessa de Garanhuns fornecera as orelhinhas e os rabinhos de porco que o convidado olhava com gula. O paio era da fazenda do marquês de Abrantes, e a carne-seca, da fazenda do barão da Torre. A couve mineira, conservada em gelo, era um presente do arcebispo de Mariana.

A sobremesa estava garantida, e sempre provocava a retirada intempestiva do conde: queijo com goiabada (...). (BV, p. 65).

Essa é uma cena simbólica que guarda em si as linhas de força que sustentam o que nos parece o principal objetivo de **O brasileiro voador**, qual seja, a confluência da desconstrução da figura do herói com a da narrativa. Santos-Dumont contribui para essa cerimônia carnavalizada, chamada pelo autor amazonense de “Feijoada de inverno”, trazendo queijo de Minas para ser deglutido como sobremesa. Qual seria o papel do aviador nesse *locus* carnavalizado? Ao que parece, ele representa o herói decaído que se junta aos destronados: a princesa Isabel, exilada na França após a Proclamação da República do Brasil, e o conde D’Eu, duplamente desterrado — primeiro, em 1848, logo depois da vitória da segunda república francesa, obrigado a exilar-se com sua família em Londres e, posteriormente, com sua esposa Dona Isabel, banidos do Brasil após a Proclamação da República.

Em **O brasileiro voador**, o mito do “pai da aviação”, orgulho nacional, transforma-se em herói destronado, assim como os monarcas exilados. Essa inversão se dá progressivamente, com o acúmulo de elementos da enunciação, os quais vão rebaixando a dimensão heroica do aviador. Nesse contexto, a carnavalização, como processo de inversão paródica, revela o lado oculto do que é, em termos bakhtinianos, a nossa “mentira oficial”. Assim, por meio do que não parece sério, Márcio Souza procura denunciar uma certa manipulação que fica embutida em qualquer representação heroica. A ideologia que sustenta essa manipulação é desvelada pelo autor. Ao explorar as dissonâncias e a ambiguidade da figura heroica, por meio da paródia, acaba por abrir o discurso oficial para possíveis e necessárias interpelações.

Num só golpe, ao mesmo tempo em que o romance **O brasileiro voador** contamina as regras que sustentam o gênero biográfico (baseadas em falsas noções de verdade, imparcialidade, totalidade), também inverte a imagem oficial do herói nacional. Nessa perspectiva, o referido livro de Márcio Souza apresenta algo novo quando se aproxima daquilo que Bakhtin considera, em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, o aspecto mais relevante na obra do autor de **Gargantua e Pantagruel**, isto é:

A tarefa essencial de Rabelais consistia em destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do *coro popular rindo na praça pública*. Rabelais mobiliza todos os meios das imagens populares lúcidas para extirpar de todas as idéias relativas à sua época e aos seus acontecimentos, a mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes [sic]. (BAKHTIN, 2008, p. 386).

A carnavalização no texto literário procura, como observa Bakhtin, reformular o mundo pelo discurso que deve ser necessariamente polifônico e dialógico. Se o herói tem uma faceta múltipla, também deveriam ser diversificadas as vozes que vão enunciá-lo. Em tal perspectiva, nenhuma pode sobrepor-se à outra, para que assim se mantenha a contradição permanente daquele que jamais poderá ser apreendido na totalidade. É o que percebemos no romance em questão. As vozes que entram em cena para falar de Santos-Dumont são moduladas por diferentes formas de enunciação, entre elas, a combinação de elementos heterogêneos e aparentemente incompatíveis, por meio da paródia, o uso constante do discurso direto, mesclado com o indireto, e a construção de enunciados em forma de depoimentos de pessoas próximas que foram contemporâneas do aviador.

Para sustentar o cruzamento de vozes, Márcio Souza, em **O brasileiro voador**, explora ao máximo a estratégia de fragmentação da narrativa, apresentando os enunciados por meio de capítulos curtos, algumas vezes, à maneira de capítulos-istantes, capítulos-relâmpagos. Tal estratégia permite ao escritor fazer um “romance mais leve”, propicia também uma leitura leve, sem dificuldades estruturais, se assim quiser o leitor. Mas também se encontra no texto, de forma concentrada, a crítica ainda mais certa, mais perspicaz, pois não fica diluída em verborragia desnecessária. Os capítulos curtos funcionam como um *sketch* de teatro, como se fossem pílulas narrativas. Assim, a ironia pode ser potencializada, tornando-se ainda mais aguda e contundente, tendo em vista a percepção de um leitor não ingênuo.

Por outro lado, as lacunas da história do biografado e os espaços em branco, que nenhuma biografia jamais preencherá, encontram sua equivalência em meio às brechas do fragmento, na impossibilidade de contar tudo ou mesmo na inviabilidade de tornar unívoca a *bíós* de alguém. Justamente devido à impossibilidade ou ineficácia de entender a vida de alguém como um projeto totalizante, toda biografia acaba sempre tendo algum grau de ficcionalidade. A imaginação do biógrafo é convocada quando ele se depara com o desafio de preencher as lacunas, de dar ordem aos fragmentos, de dar sentido às contradições. Para Márcio Souza, parece que o espaço em branco, a falta de dados precisos, a escassez de documentos de Santos-Dumont, ou sobre ele, e as lacunas que se abriam eram um convite a assumir também a ficcionalidade do seu relato.

Em **O brasileiro voador**, também ganham relevância, juntamente com o ponto de vista do narrador-autor e as lacunas deixadas por ele, as diferentes vozes institucionais (artísticas, política, militar, jornalística, científicas, entre outras) que se multiplicam no texto ao longo de seus 214 capítulos. Transcrevemos abaixo alguns títulos, agrupados em campos discursivos distintos, para ilustrar a amplitude da dispersão e a multiplicidade de vozes que encontramos neste romance:

História e Política — “República velha” (p. 17), “Costumes e moral do alto capitalismo” (p. 22), “A teoria das classes ociosas” (p. 23), “Jacobinos e cafeicultores” (p.166), “A queda da Bastilha” (p. 169), “Crise internacional” (p. 172), “A marcha da história” (p. 256).

Arquitetura — “Gare d’Orleans” (p. 26), “Teatro Recreio” (p.186).

Literatura — “Paulicéia Desvairada” (p.18), “Canção do exílio” (p. 19), “Os sertões” (p. 25), “Sturm und Drang” (p. 34), “Tartarin de Tarascon” (p. 36), “Diário de uma camareira” (p. 56), “Uma rapariga em flor” (p. 83), “Crônica de pobres amantes” (p. 96), “Dentro da noite veloz” (p. 98), “A princesa de Clèves” (p. 105), “Orgulho e preconceito” (p.123), “A Besta humana” (210), “As ilusões perdidas” (p. 220), “Criança, não verás nenhum país como este” (p. 284), “Poesia Pau-Brasil” (p. 290).

Ditado Popular — “Quem conta um conto...” (p. 100), “... Aumenta um ponto” (p. 100), “Uma pulga atrás da orelha” (p. 150).

Texto Jornalístico e Cartas — “A notícia em Nova Iorque” (p. 171), “Repercussão internacional” (p. 171), “Planadores sobre o Sena” (p. 173), “Notícias urgentes” (p. 250), “Eu sei tudo” (p. 286).

Biografia e Diários — “Minha formação” (p. 20), “Diário de uma camareira” (p. 59), “Na força da idade” (p. 106), “Diário de Cristina Penteadó” (p. 295).

Mitologia — “Pigmalião” (p. 60), “Os Santos do calendário” (p. 64), “Orfeu no inferno” (p. 90), “As asas perto do fogo” (p. 265).

Contos Populares — “O gato de botas” (p. 79), “Chapeuzinho Vermelho” (p. 116), “Le chasseur adroit” (p. 285).

Teatro — “As preciosas ridículas” (p. 94), “Elixir do amor” (p. 135).

Ciência — “A maçã de Newton” (p. 50), “Tecnologia de ponta” (p. 249).

Texto Instrucional — “Teoria e prática” (p. 44).

Música — “O aprendiz de feiticeiro” (p. 38), “La chate” (p. 87), “Luar do sertão” (p. 190), “Corta-jaca” (p. 282), “Pelo telefone” (p. 287), “Rudepoema” (p. 292), “Com que roupa” (p. 295).

Ciências Humanas — “Darwinismo social” (p. 24), “Certas coisas que cavalheiro não deve fazer” (p. 33), “Extravagante parvenu” (p. 103).

Cinema — “O Cinématographe Lumière” (p. 17), “Cinématographe II” (p. 18), “Luzes da ribalta” (p. 60), “La ronde” (p. 69), “De vento em popa” (p. 83).

Fármacos — “Biotônico Fontoura” (p. 179), “Xarope Bromil” (p. 180), “Emulsão de Scott” (p. 181), “Xarope de Hipophosphitos do Dr. Churchill” (p. 181), “Xarope Laroze” (p. 182), “O sabão mágico da Drogaria Pizarro” (p. 182), “Cafiaspirina” (p. 182).

Artes Plásticas — “A Ilha dos Pingüins” (p. 21), “A máquina cubista” (p. 228), “A máquina celibatária” (p. 276).

Essas diferentes instâncias discursivas são colocadas em diálogo no romance paródico-biográfico. Se a paródia funciona como uma força centrífuga, que se empenha em manter, como “canto paralelo”, aspectos textuais variados, dissonantes, até mesmo separados e conflitantes, é a nossa leitura de força centrípeta, que procura organizar o cruzamento de vozes e pontos de vista heterogêneos. Dessa forma, o romance-paródico, que também pretende ser biográfico, afasta-se do discurso autoritário e monológico predominante nas biografias oficiais. Nelas, o espaço textual, que deveria se abrir em função da pluralidade dos erros e acertos do homem, fecha-se em torno de uma perspectiva teleológica e, não menos, teológica. O herói que se configura a partir desse olhar é unidimensional e infalível. Caminha junto, portanto, com o próprio formato do discurso que o enuncia, baseado em uma verdade monológica, absoluta, que se pretende

incontestável. Abafam-se assim as vozes, perde-se a ambiguidade das múltiplas posições de enunciação por meio das quais o herói poderia ser visto ou se faria ouvir.

O autor de **O brasileiro voador**, ao contrário dessa linha de enunciação, utiliza-se de uma constelação de citações e referências bibliográficas, abrindo assim variadas perspectivas semânticas para a decodificação da obra. Tal conjunto se configura como um catálogo de textos lidos pelo autor, que na obra se multiplica em combinações variadas e arranjos insuspeitos. A cada leitura, o conjunto de referência vai sendo ampliado, o que faz com que nós, leitores, tenhamos a impressão de que a lista de citações do autor, a que conseguimos rastrear, é sempre incompleta, visto que também há referências bibliográficas que ficam implícitas e outras tantas que nem mesmo o autor percebe que está utilizando. Até onde ir, na recensão das leituras feitas pelo autor de um texto, é o que questiona Antoine Compagnon na seguinte passagem:

Deve-se acrescentar os jornais, os romances policiais? Como distinguir aquilo que foi útil, aquilo que surgiu ao acaso? E por que não os filmes? E as conversas? E as velhas leituras, as da infância, que me fazem ainda sonhar? Uma bibliografia verídica, sincera e exhaustiva é tão impossível quanto uma confissão verdadeira. Há na bibliografia um problema patente que leva o autor a precauções quando a qualifica de “sumária”, como se se desculpasse da falta de alguma coisa. Seria necessário interrompê-la, como à confissão de seus pecados, pela invocação de uma circunstância atenuante para o esquecimento, e esquece-se aquilo que se quer. É por isso que o mais simples, para resolver o problema, e oferecer, mesmo assim, um repertório ao leitor potencial, é seduzi-lo com uma “lista de obras citadas”; e é nisso que consiste, muitas vezes, a bibliografia, declara ou não como tal. (COMPAGNON, 1996, p. 76).

Em **O brasileiro voador**, as marcas de citações heterogêneas ajudam a compor uma estrutura narrativa aberta. Essa multiplicidade textual substitui a concepção de unicidade, colocando em seu lugar o intercâmbio, atestando a impossibilidade de pensar em fronteiras que demarquem gêneros puros. Para refazer a trajetória de Santos-Dumont, portanto, recuperando a polêmica em torno de seu processo de heroificação, Márcio Souza não reconstrói o mito, mas o homem com suas contradições, utilizando uma rede de textos que dialogam entre si. Nesse embate de muitas vozes, que se completam, respondendo ou não umas às outras, problematizando a figura do herói, “afirma-se o primado do intertextual sobre o textual”, ou seja, como observa a ensaísta Diana de Luz Passos Barros (2003, p.4) “a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva”. Desse modo, se o herói perde a sua forma, se a sua desfiguração o deixa desconfortável no panteão nacional, permite, como compensação, revitalizar o gênero biográfico. Perde o herói, ganha o discurso em

permanente construção e que, por isso mesmo, torna-se polissêmico, carregado de contradições e ambiguidades.

3. O BRASILEIRO VOADOR: ENTRE O FICCIONAL E O BIOGRÁFICO

Ah, meus senhores, não confiem demais! Basta apenas um sopro para levar embora essa realidade! Não vêem que ela muda dentro de vocês continuamente? Muda assim que se começa a ver, a ouvir e a pensar um tantinho diferentemente de antes; de modo que, o que antes lhes parecia ser a realidade, agora percebem que era uma ilusão. Mas será que há outra realidade fora dessa ilusão? Mas o que é a morte senão a desilusão total? (**Os aposentados da memória**, Luigi Pirandello).

Consciente da impossibilidade de distinguir, dentro dos domínios move-dições do relato biográfico, o factual do inventado, Márcio Souza, em **O brasileiro voador** (1986), redistribui os elementos de origem documental sobre Santos-Dumont dentro de um contexto fictício. Dessa forma, transforma a vida e os feitos do aviador não só em história romanceada, mas também em um relato que parodia e desconstrói a figura heroica do aeronauta, até então cristalizada nas biografias oficiais. A ficção é justamente o trunfo que permitiu a liberdade desconstrutora a Márcio Souza, tal como já se encontrava em sua primeira obra de cunho biográfico escrita na década de 1970. O autor chama esse processo de “bioficção”, o qual, segundo sua percepção, inaugura uma série na literatura brasileira atual, em que também estariam inseridas algumas obras dos escritores Rubem Fonseca e Moacyr Scliar (SOUZA, 2011).

O termo “bioficção” fundamenta o compromisso do autor amazonense, que sai do campo ingênuo da exatidão documental para o da ressignificação, apontando para a desconstrução das biografias oficiais e para a criação de um discurso marcado pela multiplicidade semântica. Atesta ainda a capacidade e a possibilidade de inovar no domínio do “relato de vida”, criando um discurso que transita pelo campo biográfico, mas que também permite inventar histórias. Como percebemos em vários momentos de **O brasileiro voador**, a inflexão tem como ponto de partida a própria insatisfação de Márcio Souza com o Santos-Dumont “fabricado” pela história.

A proposta de Márcio Souza se afina com a perspectiva de François Dosse, em **O desafio biográfico** (2009), livro em que o pesquisador francês apresenta a história do referido gênero. A partir de uma discussão sobre a especificidade do texto biográfico, o historiador mostra o processo de transformação desse gênero, que, aliás, durante muito tempo se manteve como uma estrutura pouco criativa, impotente, com raras variações no campo da escrita com potencial literário. Para Dosse, a biografia é uma produção que exige imaginação do autor. Na narrativa de uma vida, sempre haverá lacunas que obrigam o biógrafo a inventar, levantar hipóteses ou outros

procedimentos que não requerem apenas conhecimento do contexto histórico e de dados concretos da vida do biografado. Segundo o pensador francês, uma sucessão ou acúmulo transbordante de fatos exige também afetividade por parte do biógrafo, a qual pode se manifestar como simpatia ou mesmo antipatia.

Dessa forma, o biógrafo não pode pretender apresentar uma chave de explicação que sirva, simplesmente, para compreender a vida do “outro”. Em tempos atuais, ao escrever uma biografia, o autor precisaria problematizar a própria estrutura consolidada do gênero, se pretende dar ao texto algum sopro criativo. De igual modo, o caminho hodierno para repensar a biografia passa pela compreensão profunda das elaborações criativas que apareceram na fase que Dosse denomina Idade Hermenêutica, a qual, diferentemente da Heroica e da Modal, possibilita uma pluralidade de pontos de vista e revela a importância do aspecto crítico, do dialogismo e do biografemático, entre outros processos que permitam a abertura semântica do texto e não apenas o compromisso com a veiculação de uma verdade monológica. Nas palavras do pensador francês, “O biógrafo pode então fazer o melhor dos índices mais corriqueiros para compor relatos biográficos segundo as linhas da intensidade múltipla. A linearidade postulada pela biografia clássica já não será então considerada intocável” (DOSSE, 2009, p. 297).

3.1 A reconfiguração da vida dentro do espaço textual

Ainda que Márcio Souza não descarte a função de entretenimento de sua obra, a qual provoca, algumas vezes, o riso fácil, principalmente por meio da desmontagem do caráter heroico, procura escapar da pretensão de resgatar a totalidade e a verdade dos fatos em torno da vida de Santos-Dumont. Ao ler o livro, a pergunta que fica para o leitor é a mesma que atormenta o autor ao longo da obra: “E a verdade, como fica?”. Tal interrogação intitula um capítulo, no qual o narrador ironicamente enfatiza a incapacidade de se resgatar os fatos pela memória, por meio da seguinte observação: “Bem podia ter acontecido assim — relembra Sem [amigo de Santos-Dumont], anos depois —, e quem somos nós para duvidar de testemunhas tão ilustres, não é mesmo?” (BV, p. 103). Duvidar é justamente o que o narrador propõe em vários momentos, além de nos fazer suspeitar também da assertiva dos testemunhos. A mesma ideia encontra eco em outros capítulos — “Armadilhas da memória”, “Aconteceu assim”, “Pântano da memória”, “Quem conta um conto...” e “... Aumenta um ponto” —, nos quais o autor fundamenta e reforça o

compromisso de contar o que poderia ter havido, isto é, os fatos que se tornariam possíveis apenas dentro do espaço ficcional.

Com base no material documental, Márcio Souza configura a biografia de Santos-Dumont dentro de uma outra realidade textual, de natureza distinta da qual se originou historicamente. Sem despojar-se da pesquisa de dados, o romance é construído a partir de desdobramento, deslocamento e condensação de fatos que realmente aconteceram, explorados segundo as possibilidades do espaço ficcional. **O brasileiro voador** não é e nem poderia ser cópia da realidade, sua única lógica é a da coerência interna, por isso o caminho da vida de Santos-Dumont é reconstituído a partir de recursos potencializados pelo imaginário do autor-narrador e não exclusivamente pelo que seria real ou verdadeiro. Assim, na reconstrução por meio da sua imaginação, o autor procura preencher as lacunas deixadas pelos dados documentais. Segundo Maria Teresa de Freitas (1986, p. 07), esse “é o momento em que a imaginação do autor se liberta das imposições da História e se afirma como criação literária autônoma, embora sempre ligada aos problemas da época” (FREITAS, 1986, p. 07).

Em consonância com a referida autora, podemos entender como “problemas da época” não apenas os que se relacionam com a temática política, social, econômica, por exemplo, mas também aqueles que dizem respeito aos procedimentos formais da escrita, às novas ou renovadas formas de enunciação. Assim, segundo Freitas:

Por meio de um arranjo literário, os elementos históricos vão ser redistribuídos num conjunto fictício, que se transforma em algo diferente do universo social de onde eles foram extraídos: ao criar uma história, com personagens e situações dramáticas, o autor tentará passar uma visão pessoal do universo — que não é de forma alguma cópia da realidade, mas sim interpretação dos acontecimentos relacionados à História —, através da qual chegará a uma realidade de natureza distinta daquela que a originou. A transfiguração artística deforma o mundo exterior, e produz uma determinada realidade filtrada pelos preconceitos e pelos anseios do escritor; essa deformação é o que determina o valor estético da ficção. (FREITAS, 1986, p. 07).

Os acontecimentos históricos, nas biografias oficiais, funcionam como argumentos para sustentação da verdade, pretendem fornecer informações precisas, explicar os fatos, a vida, em síntese, servir para autenticar e validar as informações transmitidas. Já no texto literário, o documento passa inevitavelmente por variações de sentido, é um elemento externo que contribui para a estruturação da obra. Ao ser transformado pelo olhar do autor, o documento ganha um

formato estético que o torna menos denotativo e mais plural, remodelado por meio da estratégia discursiva própria da literatura.

Para ampliar essa ideia, em **Sociedade e discurso ficcional** (1986), Luiz Costa Lima mostra que o documental não abandona completamente sua função de atestar e, dentro do contexto literário, não mais concede foros de verdade àquilo que declara. Quando se põe de lado seu papel de prova contundente, o documento deixa transparecer, por um lado, marcas discursivas próprias do texto literário, por outro, índices que funcionam como pistas para entender o processo de composição, a análise crítica dos acontecimentos históricos recriados. Do ponto de vista de Luiz Costa Lima, o signo é incapaz de ser esgotado no nível denotativo:

Para ele [homem], signo algum é capaz de esgotar em si mesmo. Sequer os nomes próprios, por mais bizarros que sejam, deixam de conter a alusão a algo diverso. Nenhum signo é capaz de se clausurar em si mesmo porque a alegoria, menos que o resultado de uma tática expressiva, é uma propriedade sempre pronta a aparecer onde as palavras se combinem. O significado das palavras como que vaza delas mesmas. Desse incessante vazar nasce uma incessante alegorização. As alegorizações incessantemente criadas testemunham que todo produto humano significa além do propósito com que fora concebido; que tudo enfim documenta algo desconhecido e inesperado. O que faço documenta não só o que sei, mas também o que desconheço. (LIMA, 1986, p. 193).

Márcio Souza recupera dados reconhecíveis no mundo real, contudo, em função da reelaboração no plano ficcional, procura transformá-los em signos de natureza múltipla. Assim, sem abandonar a realidade reconhecível de onde foram extraídos, esses dados são alegorizados e passam a significar muito além da intenção histórico-biográfica oficial. Quando a vida do aviador é transposta para o universo ficcional, os fatos narrados são distribuídos ou desconstruídos estrategicamente para o ganho da ficção, o que possibilita uma visão atualizada e inventiva da história do aviador. A interpretação particular de Márcio Souza dos acontecimentos relacionados com a vida de Santos-Dumont passa a desempenhar uma função literária e não apenas informativa, mostrando a capacidade de explorar e dar nova forma compactada e potencializada ao material de origem documental.

Na perspectiva de Márcio Souza, a história organizada dentro dos padrões oficiais torna-se potencialmente interessante quando é desconstruída pela literatura. Foi a estratégia que usou, antes de escrever **O brasileiro voador** (1986), em obras como **Galvez, imperador do Acre** (1976) e **Mad Maria** (1980). Para o autor, persiste no Brasil um certo culto às versões oficiais da história, o qual cabe à literatura questionar. Em entrevista publicada no livro **Literatura**

comentada (1982), Márcio Souza diz que não pode “compreender que este país tenha permitido que se sacralizasse tanto a História, de tal forma que hoje é pouco ou nada permitido que se faça uma biografia erótica do duque de Caxias, por exemplo (*sic*)” (SOUZA, 1982, p. 12). Ao colocar-se contra os valores canônicos biográficos, Márcio Souza distorce e amplia de maneira consciente a realidade criada pelas biografias oficiais. Reinventa, assim, a vida do aeronauta a partir de documentos históricos e de outros relatos biográficos, mas nunca se subordinando a eles. A seu ver, a história recriada “pode não ser verdade, mas é verossímil e é isso que interessa”. Ainda segundo Souza, “não se trata de veracidade histórica, mas de verossimilhança narrativa” (*Id.*, *Ibid.*, p. 12)

A perspectiva do autor amazonense pode ser confirmada, por exemplo, quando narra, no quarto capítulo de **O brasileiro voador**, a morte de Santos-Dumont por enforcamento. Não se trata simplesmente de reproduzir fatos, mas de uma análise crítica e irônica do contexto que envolveu a morte do aviador. Também há uma reordenação da diacronia da vida narrada, já que a morte é colocada no início do relato. Ao acontecimento que seria trágico, é dado um tom irreverente, a começar pelo título “Paulicéia desvairada”, no qual o adjetivo poderia ser atribuído não apenas ao conturbado contexto da modernização brasileira, como também ao próprio Santos-Dumont, no sentido daquele que perdeu o juízo, que está louco:

Morreu no banheiro de um hotel de luxo, na praia, em Santos. Uma bela manhã de 23 de julho, em 1932. [...] Alberto Santos Dumont, orgulho da pátria, acabara de cometer suicídio. O general detestou saber que o alucinado inventor escolhera matar-se logo em plena revolução, ainda mais no banheiro de um hotel. Coisa mais suspeita matar-se num banheiro. Sabia que o suicida padecia de destelhamento do juízo, metia-se onde não era chamado e não andava ultimamente comportando-se como uma glória nacional. [...] O homem morrera celibatário. Morrer solteiro, sem deixar viúva e numerosa descendência! Como, no futuro, os mestres iriam explicar a solteirice do herói sem despertar suspeitas entre os pubescentes alunos? Melhor esquecer detalhe de somenos importância. E assim foi feito. (BV, p. 18-9).

Márcio Souza aponta para um projeto biográfico alternativo, sem o culto à verdade e sem venerar o herói. Assim, o autor dá início a uma operação de busca não só pelo que é mostrado, documentado, relatado, mas também pelo que foi encoberto. Nas lacunas ou contradições históricas, são procuradas outras possibilidades semânticas, ressignificando os textos biográficos sobre o inventor do 14**bis**. Tal empreendimento literário se dará pela adoção de determinadas técnicas de enunciação, que envolvem um desfile de cenas curtas (explorando as possibilidades da linguagem cinematográfica), quadros burlescos e grotescos, que reforçam o caráter satírico da

obra, o uso de entrevista e depoimentos intercalados à narrativa, além da incorporação do gênero folhetinesco e da intertextualidade.

3.2 A capa como signo indicial para a leitura da obra

Por meio da filtragem e reorganização do material documental, sob o critério da ficcionalidade, Márcio Souza realiza um processo de desconstrução da figura do aeronauta. Como já mostramos, o jogo paródico, o uso da caricatura, do deboche, da ironia, assim como outros recursos discursivos, que permitem ridicularizar a seriedade das histórias exemplares, dão o tom zombeteiro à narrativa em **O brasileiro voador**. As deformações obtidas por meio de traços que exageram determinadas características de Santos-Dumont, rerepresentando-o de forma grotesca ou jocosa, começam antes mesmo da narração ter início.

Na capa da primeira edição de **O brasileiro voador** (1986), assinada por Romero Cavalcanti, publicada pela editora Marco Zero, encontramos uma série de traços caricaturais que são reiterados ao longo da narrativa. Nesta capa (Figura 3), encontramos alguns signos que funcionam como índices, pistas, que ajudam não só a entender o viés crítico e satírico adotado pelo autor, ao reinventar a história do aviador brasileiro, mas também a perceber a mistura de elementos populares e eruditos ao longo da narrativa. Romero Cavalcanti destaca exageradamente o tamanho da cabeça do inventor, que, como um balão subindo, ocupa toda parte superior da capa. Do meio da gravata alaranjada, que rodeia o colarinho alto de uma camisa branca — “marca registrada” de Santos-Dumont —, aparece a Torre Eiffel, em forma de pingente, e um “Dirigível” que a contorna. A torre funciona como um cursor de um zíper — ao ser aberto, permite que a cabeça do aviador, desconectada do pescoço, seja ejetada para o alto, acompanhando o movimento de um fac-símile do seu ultraleve *Demoiselle*, em elevação vertical, numa posição semelhante à de um foguete em direção à órbita espacial.

No ombro do aviador, está apoiado um grupo de pessoas, incluindo uma moça nua — tais personagens remetem ao incidente relatado no capítulo “Aprendiz de feiticeiro”, que é um bom exemplo do tom satírico proposto pelo autor em **O brasileiro voador**. A composição da capa é muito parecida com a do livro, no sentido de juntar dados biográficos a variados referenciais artísticos extratextuais.



FIGURA 3 - CAPA E ILUSTRAÇÕES DE ROMERO CAVALCANTI PARA A 1ª EDIÇÃO DE **O BRASILEIRO VOADOR**.
FONTE: (SOUZA, 1986)

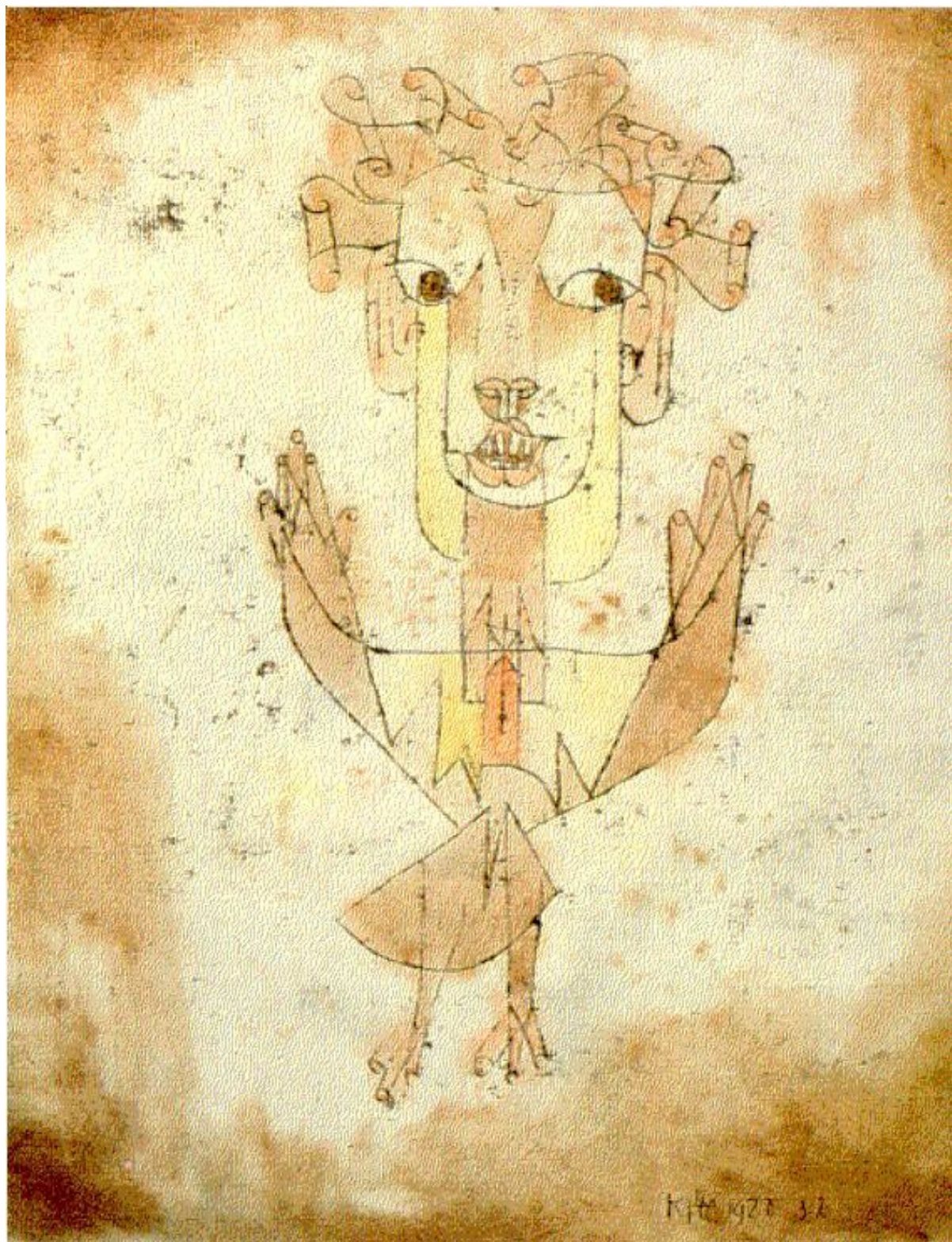


FIGURA 4: **ANGELUS NOVUS** (1920) DE PAUL KLEE, *WATERCOLOR ON PAPER*.
FONTE: Manchester College. Disponível em:
<<http://users.manchester.edu/FacStaff/ssnaragon/Naragon/misc/Klee.html>>. Acesso em: 09/10/2011.



FIGURA 5: MANET, ÉDOUARD. **O ALMOÇO NA RELVA** [*LE DÉJEUNER SUR L'HERBE*], 1863. ÓLEO SOBRE TELA, 269 X 214 CM, MUSÉE D'ORSAY, PARIS.

FONTE: Observatório da Arte. Disponível em: <http://observarte.zip.net/arch2008-05-18_2008-05-24.html>. Acesso em: 09/10/2010.

Em total sintonia com a obra, o ilustrador procura cruzar, na capa, elementos da cultura popular com referências eruditas, que são redefinidas em função do desenho e do sopro caricatural que predomina na iconografia. As figuras que aparecem no ombro de Santos-Dumont remetem diretamente ao quadro **Almoço na relva** (Figura 5) de Édouard Manet. Na caricatura de Cavalcanti, encontramos o mesmo grupo que está na pintura de Manet — quatro integrantes, duas mulheres e dois homens. Nas duas representações, aparecem uma mulher nua no primeiro plano, outra vestida ao fundo, além de dois homens com trajes elegantes. A não ser por algumas pequenas variações, a disposição do grupo é a mesma. Outro detalhe que reforça a analogia é o fato de, nas duas cenas, as roupas e outros objetos da moça nua misturarem-se com os alimentos saídos da cesta preparada para o piquenique. Mais que representar a realidade, o caricaturista busca um efeito produzido a partir de determinado objeto ou pessoa, no caso de Cavalcanti, o efeito é o humor.

Tendo em vista a analogia entre elementos da capa e da pintura, tomamos essa última como signo para se entender o processo de enunciação de **O brasileiro voador**. Assim como Márcio Souza, Manet diluiu os temas heroicos da época, chegando a fazer, em suas obras, paródia do academicismo, o que despertou a hostilidade da crítica. Segundo Gina Pischel, em **História Universal da Arte** (1966), o quadro **Almoço na relva**, entre outros, indignou o público da época. Embora tivesse como referência obras clássicas, como o **Concerto campestre**, de Giorgione, e **O Julgamento de Páris**, de Marcantonio Raimondi, a pintura de Manet foi julgada insolente pelas suas características eróticas, por seu artificialismo paradoxalmente realista e cotidiano, ou vice-versa. Não mais anjos, santos, mitos, em pinturas históricas com temáticas heroicas, mas pessoas comuns.

O artista francês é considerado de fundamental importância na transição do realismo para o impressionismo na pintura, quando a arte começava a sair do confinamento do atelier. Nesse momento, ganham destaque as coisas cambiantes da realidade e os fenômenos naturais fluidos, contemplados *en plein air*, recompostos com cores vivas, ressaltando-se o jogo de luz e sombras, os reflexos e o dinamismo do instante. Contudo, como observa Pischel (1966, p. 157), “Manet não possui propósitos nem espírito revolucionário. Ninguém mais do que ele professa amor pelos mestres antigos, desde os grandes venezianos até Velázquez, desde Franz Hals até Goya, copiados no Louvre, ou estudados durante viagens [*sic*]”. Manet, em algumas de suas obras, contesta os princípios da grande pintura histórica, tal como o livro de Márcio de Souza questiona

os valores biográficos tradicionais, percebidos como convenções vazias e inférteis. Em vários quadros que pintou, Manet exclui da história seu sentido grandiloquente: o acontecimento excepcional cede espaço para o corriqueiro e o herói passa a ser visto como simulacro, as forças dinâmicas do heroísmo são neutralizadas ou caricaturadas. A fim de questionar a pintura convencional do seu tempo, Manet procurou nos pintores que admirava (assim como Márcio Souza buscou em Machado de Assis e Oswald de Andrade) a diversidade da expressão temática e das soluções plásticas. Ao representar temas anticonvencionais (provavelmente, mais pretextos do que temas), para além da observação realista, era a solução de problemas plásticos o aspecto de maior interesse de Manet, inclusive em suas recriações de quadros célebres. Nesse sentido, mais do que precursor do impressionismo, é precursor da pintura moderna.

No quadro **Almoço na relva**, nosso olhar é atraído por uma moça nua, que se sobressai em meio a dois senhores que estão elegantemente vestidos e a uma paisagem bucólica. No fundo, outra mulher parece tomar banho, com roupas. Na disposição das figuras retratadas na tela, é possível demarcar um interessante sistema de triângulos que se inter-relacionam: entre outros, destacamos o que está formado pelas três figuras sentadas e um segundo, complementar a esse, tendo como base as três pessoas do primeiro plano em oposição à vértice localizada na mulher que está na água no segundo plano. A forma triangular, entre outras coisas, pode representar, na arte, a instabilidade. Assim, por mais que as figuras estejam dispostas de forma harmônica, persiste algo da inquietação, da incompletude, como também podemos perceber no livro de Márcio Souza.

A obra de Manet foi recusada no Salão Oficial de Arte, em Paris, e só pôde ser exposta no *Salon des Refusés* (Salão dos Rejeitados), lugar que acabou contribuindo de forma efetiva para a consolidação do movimento Impressionista. Por trás de um título aparentemente inocente (**Déjeuner sur l'herbe** no original), esconde-se uma pintura de grande força estética: a moça nua e o homem sentado ao seu lado olham diretamente para o espectador; com o rosto seguro pela mão direita, ela não se inibe de sorrir ligeiramente, exibindo uma aparência segura e plena de sensualidade, como se seduzisse e ao mesmo tempo interpelasse a hipocrisia do espectador que a observa.

Outro detalhe importante, na capa da primeira edição de **O brasileiro voador**, são os olhos de Santos-Dumont — muito abertos, demonstram espanto e parecem estar voltados para fora do espaço da capa. Esses olhos esbugalhados da cabeça em ascensão não se dirigem à

multidão, que joga para o alto os próprios chapéus e sai eufórica de dentro do pescoço do aviador. Tão pouco seu olhar se encaminha para o grupo que está em seu ombro. A perplexidade do olhar, destacada na imagem de Santos-Dumont, parece ter relação com o olhar do anjo da aquarela **Angelus Novus** de Paul Klee (Figura 4). Walter Benjamin desenvolve, a partir desse quadro, a percepção que tinha do processo histórico. O anjo de Klee, segundo Benjamin, seria como o “anjo da história”. Na sua concepção, o rosto deste anjo está dirigido para o passado e observa a destruição monstruosa, mas nada pode fazer, pois é empurrado pela tempestade, que podemos chamar de progresso. Assim, segundo Benjamin:

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Partindo do sentido etimológico do termo, Walter Benjamin propõe que a alegoria seja usada para desvelar uma verdade oculta. Segundo Sergio Paulo Rouanet, na “Apresentação” de **Origem do drama barroco alemão** (Benjamin, 1984, p. 37) “alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra (grifo nosso)”. Nessa concepção, uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pode dar-nos uma versão de como foram ou podem vir a ser. Segundo o filósofo alemão (*Id.*, *Ibid.*, p. 200), “como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo”. Conclui, portanto, que “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”.

Assim como no anjo imaginado como alegoria por Benjamin, a partir do quadro de Klee, a personagem da capa parece querer afastar-se de algo que ele está encarando fixamente, assustado pelo monstruoso e destrutivo aparato do progresso, o qual se ergue em sua frente. Como se ele, Santos-Dumont, fosse em alguma medida responsável não só pelos avanços que enxerga, mas também pela destruição que as máquinas de voar, as quais ajudou a idealizar, vinham fazendo. Márcio Souza apresenta, em um capítulo reduzido ao essencial, para fortalecer o

aspecto irônico, os números que demonstram as consequências do crescente progresso aeronáutico:

Estatística

As fatalidades nos primeiros voos.

1908.....	1 morto.
1909.....	3 mortos.
1910.....	29 mortos.
1911.....	100 mortos

Aeroplanos em uso: 1.350

Nenhum Demoiselle em uso sofreu qualquer avaria grave. (BV, p. 279).

Segundo o autor de **O brasileiro voador**, e outros biógrafos de Santos-Dumont, o aviador tinha uma atitude que ia de encontro à massificação industrial, pois colocava o bem-estar, o prazer e a alegria acima do utilitário. Márcio Souza opõe a ingenuidade do aeronauta, que sonhava com a produção artesanal e o uso esportivo das máquinas de voar, à pragmática do progresso e à destruição a este associada, que é descrita por Benjamin como um amontoado de escombros que cresce até o céu. O filósofo alemão mostra um aspecto da relação da história com o progresso a partir do quadro de Klee, desenvolvendo sua análise em meio às lacunas e vazios da própria imagem que observa, ou seja, seu texto, neste caso, opera alegoricamente sobre a iconografia. “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz”, pensa Benjamin (1994, p. 224), e não se deixa fixar. Por isso, uma infinidade de arranjos podem ser ativados a partir da reorganização, por meio da alegoria, do que está disperso no passado, ainda que sob o peso subjetivo da melancolia. Para o autor amazonense, a ficção seria uma das ferramentas possíveis para dar novos sentidos e revelar perspectivas veladas daquilo que se apagou, que foi esquecido ou ignorado pelos relatos oficiais da história.

Já na capa realizada por Sérgio Campante (Figura 6), para publicação da segunda edição de **O brasileiro voador**, pela Editora Record, a qual usamos como fonte de referências neste trabalho, há um viés que pode ser associado a um certo caráter folhetinesco que encontramos no livro. A ilustração é uma reprodução do jornal francês **Le Petit Journal**, especificamente do dia vinte cinco de novembro de 1906, como podemos ler no cabeçalho, em cujo suplemento, chamado “Supplément Illustre”, encontramos a manchete “O brasileiro voador”. No desenho que ilustra a capa, destacam-se o avião 14**bis**, levantando voo no Campo de *Bagatelle*.



FIGURA 6 - CAPA DE SÉRGIO CAMPANTE PARA A 2ª EDIÇÃO DE **O BRASILEIRO VOADOR**.

FONTE: (BV)

O cenário é composto como uma espécie de *show* ao ar livre, no qual a multidão, em clima de euforia, assiste ao voo de um aparelho mais pesado que o ar. Junto à manchete, é dado destaque a uma caricatura do aviador, como se fosse uma representação em close de Santos-Dumont dentro de uma de suas máquinas de voar. No desenho, que parece uma fotografia panorâmica, vemos pessoas de bicicleta, muitas caminhando, além do automóvel e do aeroplano no alto em evidente contraste com os homens que circulam a cavalo: é pontuado assim a agitação, os paradoxos e descompassos da Modernidade. Todos os elementos que aparecem na capa estão diretamente associados com alguma das estratégias de enunciação utilizadas por Márcio Souza ao longo do livro. Alguns capítulos no texto, por exemplo, surgem como se fossem manchetes ou parte de um texto de jornal, tal como explorado na referida capa. A imagem do aviador brasileiro aparecia constantemente em periódicos franceses, quer seja em forma de caricatura, quer seja em reproduções fotográficas. Podemos perceber a estreita relação do texto do autor amazonense com notícias de jornal nestes pequenos capítulos, nos quais ganham destaque manchetes e notícias eufóricas ou mesmo fúteis:

Pré-café society

Entra 1900 e *Le Figaro* publica:

Petitsantôs exhibe o N° 4 para a mais cobiçada mulher de Paris, Cléo de Mérode. E recebe em Saint-Cloud, no mesmo dia, o socialista Jaurés e o conservador Rochefort. As farpas foram evitadas pela ex-imperatriz Eugênia.

Deu no *L'Aerophile*:

Novo dirigível de Petitsantôs promete surpreender a todos.

De no *L'Illustration*:

Petitsantôs abre pela primeira vez os salões da rue Washington. Notamos a presença da atriz nipônica Sada Yakko.

[...]

A máquina cubista voou

“*L'Homme a Conquis l'Air*”.

“*Une Minute Mémorable dans l'Histoire de la Navigation Aérienne*.” (BV, p. 59, 238).

Cabe lembrar que a disputa pelo pioneirismo da aviação foi em grande parte fomentada pela mídia. A batalha pela visibilidade caminhava junto com os avanços científicos. Márcio Souza, por várias vezes, em seus capítulos curtos, quase telegráficos, reproduz, a disputa midiática que se deu, no início do século XX, pelo pioneirismo da invenção da máquina de voar mais pesada que o ar. As manchetes e os comentários que aparecem nos capítulos a seguir têm como fonte tanto revistas de caráter científico, quanto de periódicos populares:

Literary Digest

“As primeiras experiências realizadas com sucesso por um aeroplano, e que o público pôde ver livremente, tiveram lugar em Paris a 15 de setembro passado. As experiências dos irmãos Wright neste país foram muito mais extensas e bem-sucedidas, mas delas não pôde o público observar quaisquer detalhes.”

[...]

La Nature

“La journée du 13 Septembre 1906 sera désormais historique, car, pour la première fois, un homme s’est élevé dans l’air par ses propres moyens.”

[...]

Smithsonian Institution

“The Wright brothers were indeed the first to make a sustained flight in a heavier-than-air-machine.” (BV, p. 251-52).

3.3 Mistérios de folhetim

No livro de Márcio Souza, a elasticidade, tanto do conteúdo quanto da forma, está diretamente associada ao processo de hibridização ou de inter-relação entre gêneros discursivos. Encontramos, imbricados na narração “bioficcional”, vários formatos de enunciação discursiva: depoimentos, cartas, trechos de diários, comentários críticos, entrevista, entre outros elementos que possibilitam perceber o referido romance como um sistema heterogêneo de enunciação. Ainda que tenham como origem uma base factual, dentro do contexto literário os dados documentais passam a servir aos propósitos do autor. Combinam-se diferentes formas de enunciação para criar uma estrutura que apresenta uma consistência dada pela ficção, ainda que tenha como ponto de partida um sujeito que realmente existiu. O intercâmbio entre o factual e o ficcional destina-se a ampliar as possibilidades de significação do texto.

No tocante à hibridização, vale destacar o gênero folhetinesco que dialoga com a narrativa, percorrendo o livro de maneira intermitente da página 96 à 275, como se fosse um enxerto no projeto original do escritor. A inserção desse gênero, explorado ao estilo das novelas de gosto popular que se desenvolveram no contexto da indústria cultural, a princípio parece romper com a estrutura farsesca da obra e destoar do projeto de desconstrução do herói, pois trataria de reconstruí-lo a partir dos ideais dos romances românticos. Podemos perceber que se coloca em jogo conflitos entre a forma tradicional desse gênero e o modo como é usado dentro do romance.

De fato, é possível encontrar, em **O brasileiro voador**, a apropriação de alguns aspectos do imaginário do amor romântico, que se consolida com o advento da burguesia, e cuja orientação é dada pelo ideal de união afetiva entre dois jovens apaixonados. Nessa perspectiva

romântica, só por meio do amor os indivíduos encontrariam a completude. Tal sentimento torna-se, portanto, um ideal de perfeição ético e estético que promete um tipo de felicidade, mas apenas quando o casal se encontra em perfeita sintonia física e espiritual. No referido romance, os papéis dos jovens enamorados são protagonizados por Santos-Dumont e Aída D'Acosta. O lugar do opositor — o antagonista que retardará a felicidade do casal — é ocupado pelo Capitão Ferber (personagem que vê no casamento com Aída a oportunidade de ascensão social), com a colaboração antagonística da mãe da heroína, denominada Madame D'Acosta.

Dentro dessa perspectiva de amor idealizado, o casamento seria a única solução possível para se concretizar a paixão do aviador por Aída e vice-versa. Todavia, isso não se realiza, dada a interferência dos pais da jovem. Depois de ser a primeira mulher a voar sozinha em um dirigível feito por Santos-Dumont, Aída é arrancada em meio a uma festa em que se comemorava a sua façanha. O aviador, atônito, não esboça a mínima reação. A moça é arrastada da festa pelo pai, que a obriga a ir para os Estados Unidos, onde se casa com outro homem para satisfazer os interesses da família. Assim, Santos-Dumont é impedido de vivenciar plenamente o seu amor, de conviver com sua amada. Na sua lembrança, no entanto, ela estará sempre presente, tal como confirmado na narrativa por meio dos depoimentos de amigos, que são apresentados segundo o ponto de vista do narrador-autor.

É comum nas relações romântico-amorosas a superação de algumas provações, que depois de vencidas, possibilitam a vitória do amor e a união dos jovens apaixonados. Contudo, não é o que acontece na referida história, como podemos ler no último encontro dos dois enamorados, muitos anos depois, narrado no capítulo “Sob a luz fria”:

Certa manhã uma figura feminina rompe aquela imobilidade, trajando um vestido cinza e escondendo as mãos nervosas e suadas. Ao levantar os olhos para a figura que permanece indistinta na porta do quarto, Alberto teme que seja mais uma de suas alucinações. Uma voz de mulher sussurra: “O segredo dos dirigíveis de monsieur Santôs é que são pequenos, feitos de...”. Alberto completa: “Feitos de materiais de qualidade, mais leves e resistentes”. Mademoiselle parece conhecer bem a matéria, ele comenta e os dois começam a rir.

Aída D'Acosta corre para ele, abraça-o e beija-lhe o rosto pálido.

(...)

Ela liberta o próprio rosto e ajoelha-se a seus pés. Estende a mão para alcançar o rosto de Alberto, mas ele intercepta, beija-lhe as costas das mão e descobre uma aliança em seu dedo.

Você casou?

Sim, estou casada. E você, não casou?

Durante um tempo, faz-se silêncio.

Não, nada deu certo em minha vida. (BV, p. 272-3).

Romanticamente, a frase que é dita por Aída e completada por Santos-Dumont é a mesma pronunciada por ela no momento em que se conheceram. Esse reencontro marca o início do declínio do aviador, da degradação física, da doença degenerativa que o acompanhará até a morte, ao cometer suicídio. Isso bastaria para entender que existe um processo de apropriação da forma folhetinesca, o que já caracterizaria o romance como um espaço híbrido. Entretanto, considerando que o processo de apropriação não acontece monologicamente na obra de Márcio Souza, pois há sempre dentro dela uma tensão decorrente da pluralidade de vozes e de modos de enunciação, devemos descobrir quais pistas são deixadas pelo narrador-autor, tendo em vista outras possibilidades de interpretação.

Por isso, devemos desconfiar de uma suposição preliminar, segundo a qual esse episódio seria mera ilustração de um procedimento comum à cultura de massa, o qual tem por finalidade satisfazer o horizonte de expectativa do leitor mediano. Não nos parece que **O brasileiro voador** se reduza a isso. Na obra de Márcio Souza, o entrecruzamento de gêneros pertencentes a domínios diferentes da cultura recusa as fronteiras fixas entre cultura alta e baixa ou entre biografia e ficção. Tal configuração precisa ser vista em toda a sua complexidade, necessita de um olhar que seja capaz de perceber a amplitude do que está em jogo em tal processo.

Vamos, portanto, desconfiar da gratuidade do diálogo estabelecido entre **O brasileiro voador** e o gênero folhetinesco ou mesmo do uso das estratégias de sedução da cultura de massa. Primeiro devemos ressaltar que tal forma de enunciação está inserida em um romance de caráter híbrido. Depois, cabe lembrar que a ironia que marca as obras machadianas é recorrente no livro de Márcio Souza. A influência de Machado de Assis, assim como a de Oswald Andrade, que pode ser facilmente percebida na obra, é constantemente declarada por ele em entrevista. Parece-nos que, em função dessas e outras referências, Márcio Souza vai seduzir e trair o leitor, muitas vezes fornecendo pistas falsas ou contraditórias: algumas vezes o título do capítulo diz uma coisa e a narrativa que se segue leva para outras implicações semânticas. É o que podemos perceber na história de amor entre Santos-Dumont e Aída.

Por exemplo, o capítulo que abre a história amorosa do casal chama-se “As preciosas ridículas”, no qual se critica a afetação das jovens senhoras da época e como Aída se destaca em meio às futilidades ferminas descritas. Mas não se pode passar despercebido que **Les Précieuses ridicules** (1659) é uma peça cômica de Molière, mestre das representações teatrais de duplo sentido, marcadas pelas dissimulações e hipocrisias que sustentam as máscaras sociais. Nas suas

obras, o dramaturgo francês mostra a aguda percepção do absurdo da vida cotidiana. O capítulo seguinte, “Crônica de pobres amantes”, deixa ainda mais explícito o confronto entre o título e a narrativa entre os dois jovens e ricos enamorados: o uso do adjetivo “pobres” já antecipa a construção irônica. O título remete ainda a um livro de Vasco Pratolini, **Cronache di poveri amanti**, de 1947. É uma narrativa neorrealista que retrata o ambiente de um bairro proletário, *Via del Corno*, no qual o autor passou sua infância. Realista, mas ainda assim sentimental, mesclada com traços autobiográficos, a história se passa por volta de 1925, tendo como pano de fundo o povo com seus dramas e a luta contra o fascismo italiano. No livro de Pratolini, há também uma personagem chamada Aída e um rapaz que sonha voar, desejo revelado nos momentos finais do romance: “Quando for grande meu sonho é ser aviador” (PRATOLINI, 1975, p. 383). Em meio à história do idílio amoroso, são intercalados capítulos como o “Max Linder”, no qual se narra a sovinice e o mau humor da personagem Santos-Dumont, e ainda o “Dom Juan na moita” e “Uma pulga atrás da orelha”, todos eles tratam de situações cômicas envolvendo direta ou indiretamente o aviador.

Em parte, o amor romântico sustentado pela narrativa parece confirmar a advertência feita no início do livro, pois realmente as aventuras de Santos-Dumont são associadas ao romantismo pernóstico das “novelas rosas”. Contudo, o jogo paródico, por meio da ironia, do sarcasmo, do burlesco, também precisa ser considerado em uma leitura atenta. Assim, o autor investe na sedução e traição do leitor. Por trás de um amor-romântico que atrai o legente, Márcio Souza vai intercalando elementos satíricos que deformam o discurso amoroso. Tal perspectiva é reforçada pelas informações dissonantes e conflitantes que atravessam o texto.

Se ainda persistir a dúvida de que haja tensão entre o idílio amoroso e a ironia a ele atrelada, afinal talvez seja apenas uma espécie de comédia romântica que ali ganha voz, podemos entrar no suposto segundo caso amoroso do nosso herói — a “heroína” agora em questão é Naná Lantelme. A personagem parece realmente ter saído do romance de Émile Zola, **Nana** (publicado em 1880), um dos livros mais conhecidos do autor francês. A heroína, cujo nome dá título ao romance, é filha de um pai alcoólatra e mãe lavadeira. É uma atriz de teatro, mas no palco suas qualidades performáticas são limitadas. É apresentada como uma mulher desequilibrada afetiva e sexualmente. Seria uma espécie de cortesã de luxo da sociedade francesa dos tempos do Segundo Império. Consegue ficar rica a custa do comércio do próprio corpo, sobretudo na alta roda da Aristocracia. Típica personagem dos romances naturalistas, Naná atrai seus amantes, corrompe e

é corrompida por eles, vai arruinando-se até morrer. A decomposição antecipada e gradativa da heroína é determinada pelo processo degenerativo no qual está inserida. Tal atmosfera fatalista encontra no corpo da personagem a sua forma de expressão: sua existência torna-se alegoria do quadro de deturpação moral e ética da época.

Aparentemente, a personagem do livro de Márcio Souza apresenta as mesmas distorções de caráter da sua antecessora. A Lantelme de **O brasileiro voador** parece realmente ter existido, de algum modo esteve próxima de Santos-Dumont, pois seu nome é citado em outros relatos biográficos, mas o vínculo entre ela e o aviador é sobrevalorizado no contexto da obra. Sua função semântica é potencializada, inclusive pela aproximação feita da jovem atriz com a heroína do romancista francês. A relação entre Lantelme e Santos-Dumont é entretecida em vários capítulos: “Tirando o animal da toca”, “Mistérios de folhetim”, “A besta humana” (título de outro livro de Émile Zola, **La bête humaine**, 1890), “Complicada contabilidade”, “Com a pulga atrás da orelha”, “A filha de madame Angu”, “Sopro no coração”, “As ilusões perdidas” (romance de Honoré de Balzac, **Illusions perdues**, 1843), “Um inventor desejante”, “O ninho do cuco”, “Ritos do inverno”, “Bastidores e boca de cena”. Entre os dois vai sendo delineado um jogo de sedução e traição, tal como o do narrador-autor com o leitor do livro:

E como devo chamar-lhe?
De você, de Alberto.
Aceito se recíproco.
Sei apenas que se chama Lantelme.
Aos amigos especiais permito que me chamem Naná.
Como a de Zola?
Espero que meu destino seja outro.
Naná, como você é linda. (BV, p. 207).

Doravante, Santos-Dumont sai direto de dentro do romance romântico (desenvolvido em torno do idílio com a heroína Aída) e cai sem paraquedas no romance naturalista. Neste novo contexto, é envolvido pela rede de sedução da Lantelme. Se no primeiro momento o arrebatamento encantatório é desencadeado pelos dotes físicos da personagem (“Naná, como você é linda” — constata o aviador no primeiro encontro), logo em seguida é traído por aquela que deseja. Começa assim a artimanha da heroína: forja um cenário degradante, de extrema pobreza, onde moraria ela e a sua mãe (logo saberemos que também é uma farsante), para conseguir comover o nosso herói e extrair dele uma grande quantia em dinheiro.

Santos-Dumont perceberá em tempo a farsa na qual está inserido, antes que seja usurpado em vinte mil francos. Em meio às traições, às dissimulações, às pistas falsas, agindo como detetive, o aviador pouco consegue descobrir sobre as reais motivações da moça, permanecendo atônito no jogo de sedução e traição no qual a heroína lhe enreda. Mesmo nos reencontros que haverá, alguns fortuitamente, outros não, o herói pouca informação consegue retirar de Lantelme, como nessa passagem, na qual o humor dela transita entre a raiva e a indignação, deixando-o ainda mais confuso:

Você?
 Vim aqui agradecer a ajuda...
 Para que aquela comédia toda?
 Não lhe devo explicações, não lhe devo nada...
 Ela faz meia-volta e vai saindo.
 Na porta do estúdio, cruza com Sem que vem chegando.
 Nem ao menos responde ao cumprimento que ele lhe faz.
 Meu Deus, que temperamento...
 Alberto, insone, os olhos injetados, barba por fazer, olha vazio para o amigo que acaba de chagar.
 (...)
 Ela esteve aqui mesmo, Sem?
 Sim, estava aqui, quando eu cheguei... e saiu furiosa... O que está acontecendo, Alberto?
 Não sei, não tenho certeza... essa mulher... você conhece ela?
 Ela está fazendo o nome agora no teatro. É jovem, bonita...
 Mas confunde o teatro com a vida, parece. (BV, p. 220-22).

O aviador suspeita de que seu assistente, Gabriel Voisin, está por trás das tentativas de extorsão da Naná Lantelme, mas isso também não pôde ser comprovado. Consegue apenas juntar falsas pistas, que não lhe levaram a nenhuma conclusão efetiva sobre o caráter e ações da heroína. Santos-Dumont nem mesmo descobre quem seria o suposto amante de Lantelme (o aviador observa-os trocando beijos e carícias, no entanto, devido à distância em que se encontrava deles, se vê impedido de identificar o referido homem), aquele que possivelmente seria o cúmplice dela nos projetos de falcatruas. Passado alguns anos, após uma série de descompassos entre as personagens, o aviador e a atriz voltam a se encontrar em Paris: continua o jogo de dissimulações de Naná Lantelme, de um lado, e a estratégia de detetive do aeronauta brasileiro, de outro. Para Santos-Dumont, assim como para o leitor, persistem os “Mistérios do folhetim”, que permanecerão em aberto no escancarado jogo de sedução e traição:

É o meu irmão!
 O açougueiro?

(...)
 Um açougueiro militante!
 Ele não é açougueiro.
 Mudou de profissão?
 Ele nunca foi açougueiro...
 Mas você me disse que...
 Ele é estudante de... de filosofia...
 Ah, filósofo”, talvez isto explique a intimidade de vocês.
 Não sei o que você pretende insinuar.
 (...)
 O cavalheiro procura pela irmã, suponho que é mademoiselle.
 Ele deu o nome...
 Mordomo: Disse se chamar Patric Lantelme.
 Naná chama o irmão: Pierre!
 Pierre ou Patric?
 Ah! você me cansa, Alberto.
 Lantelme suspira fundo e corre ao encontro do jovem barbudo.
 Abraçam-se e vão saindo sem mais palavras. Alberto exaspera-se. (BV, p. 257-58).

Em analogia com esse episódio, podemos identificar o grande golpe do autor-narrador: aproxima-se do leitor com a oferta de uma leitura leve, mas acaba traindo-o. Só parcialmente é cumprida a promessa de um “Romance mais-leve-que-o-ar/ E novela de entretenimento/ Contada com discreta inflação de sentimentos” (BV, p. 5). Entre a enunciação (paródica, burlesca, satírica, carnavalizada, ou mesmo romântica e naturalista, qualquer um desses termos foi acolhido no romance, tendo em vista a amplitude literária) e o assunto (o relato biográfico sobre Santos-Dumont) há um descompasso que causa um ruído na fluência do texto que era oferecido como uma leitura leve. Ao movimento dialógico do romance, juntamente com a hibridez e heterogeneidade da enunciação, soma-se o jogo de sedução e traição, tal como proposto por Ana María Amar Sánchez:

La seducción es entonces simulacro, un sistema de artificios y tácticas destinado a suspender, postergar y finalmente decepcionar las promesas de placer. Queda así diseñada otra alternativa para enfrentar los mecanismos de los relatos aquí analizados: todos ellos apelan al encanto de las fórmulas, seducen con la promesa de un placer conocido, pero lo postergan y decepcionan al transformarlas siempre en algún punto clave del código. En el espacio que genera la expectativa frustrada del lector se produce esa diferencia de los textos con las formas mediáticas. (SÁNCHEZ, 2000, p. 32-3).

O jogo de sedução e traição, como proposto por Sánchez, se caracteriza por uma estratégia de contato e distanciamento contida em um mesmo gesto: apela para o encanto e diversão que são prometidos pela cultura de massa, mas ao mesmo tempo introduz elementos que não podem ser decodificados sem trazer um certo desconforto para o leitor. No caso de **O**

brasileiro voador, Márcio Souza faz uso inventivo das formas de enunciação, por meio das quais a cultura de massa e o repertório erudito, que são disseminados ao longo do livro, ficam em constante tensão. O autor amazonense atrai o leitor para a desconstrução da figura de Santos-Dumont, instaurando um campo necessariamente crítico. Nesse lugar de atração, no espaço que apropriadamente podemos chamar de literário, o herói é destituído do panteão em que o acomodaram. Mas tal projeto não terá efeito se o narrador não angariar a cumplicidade do leitor:

En este sentido, puede enfocarse una narrativa que se apropia de los códigos masivos, reproduce y cita textos, fórmulas, géneros; sin embargo, esta “redundancia” produce algo muy distinto al simple placer consolatorio y alienante. El uso de lo serial en estos relatos genera otros pactos con el lector que se juegan entre el reconocimiento, “el placer regresivo de la vuelta de lo esperado” [Umberto Eco] con su consiguiente solución reducida a clisés y la diferencia, la variante que desvía, transforma (...) y se distancia de la fórmula. (*Id.*, *Ibid.*, p. 31-2).

Nesse processo em que o leitor é seduzido e traído, as estratégias utilizadas por Márcio Souza são semelhantes em alguns aspectos às técnicas de distanciamento crítico proposto por Brecht. Tal como o dramaturgo alemão, o autor de **O brasileiro voador** procura revelar as marcas de ilusão que encobrem a representação da personagem: não só as máscaras do herói são desveladas ou invertidas, como também as próprias engrenagens que sustentam o jogo narrativo são escancaradas para que o leitor não se furte a ver as vísceras do texto narrativo (no ficcional ou no não-ficcional, no biográfico ou no romance-biográfico, a linguagem e seus artifícios sempre se disfarçam por trás do tecido que se dá a ver).

“E a verdade como fica?” — interroga o autor-narrador em certo momento do livro. Fica transitando entre os polos heterogêneos e conflitantes em que se coloca o herói: entre a seriedade e o humor, a sanidade e a loucura, o peso e a leveza, a hipocrisia e a sinceridade, o discurso empolado e a carnavalização, a guerra e a brincadeira. Enfim, entre o leitor e o livro, entre o que é calado e o que é revelado, ganha relevo a necessidade do pensamento crítico. Não resta ao leitor nem ao herói um lugar cômodo: fora do seu eixo de segurança, do qual cada um se vê deslocado, cabe a ambos, portanto, redescobrirem-se no caminho aberto. Ao leitor é lançada a tarefa de completar os espaços em branco do texto, as reticências e as interrogações que multiplicam as possibilidades sógnicas da palavra não dita. E ao herói do relato biográfico, o que resta a ele?

3.4 A violência simbólica no relato biográfico

Todos deseamos rescatar a través de la memoria cada fragmento de vida que súbitamente vuelve a nosotros, por más indigno, por más doloroso que sea. Y la única manera de hacerlo es fijarlo en la escritura. (**Bartleby y Compañía**, Enrique Vila-Matas).

“I would prefer not to”, diria algum Bartleby diante da possibilidade, projetada para o futuro, de que sua vida fosse matéria de uma biografia. É certo o desconforto causado pela ideia de virar tema de uma narrativa. Ter a vida revirada é supor, de antemão, que fatos podem ser distorcidos, manipulados ou interpretados segundo o gosto ou interesse de quem a escreveu e de quem a lerá. Tal possibilidade assusta a qualquer um que valorize a sua privacidade, principalmente aqueles que, quando vivos, mesmo sendo figuras públicas, procuraram ter uma vida discreta, resguardando a sua intimidade e a das pessoas que lhe eram próximas. Muitas são as personalidades que repudiam o gênero biográfico, pois o consideram invasivo e marcado pela distorção subjetiva — tanto do ponto de vista de quem escreve o texto, quanto de quem concede as informações. Ainda assim, tais relatos são sustentados pelo lastro da realidade, da verdade e da verossimilhança, dos quais o biógrafo seria o guardião.

Um exemplo notório do incômodo provocado por tal gênero pode ser observado no relato denominado “Instruções relativas à minha vida biográfica”, deixado por Bergson. O filósofo é categórico quanto a sua rejeição a esse tipo de narrativa, que considera invasiva e desnecessária. Por isso, no texto que se segue, deixa registrado, em forma de instrução, não só a sua postura hostil quanto ao gênero, mas também procura esclarecer possíveis dados controversos sobre sua vida, já como tentativa de desmotivar algum pesquisador curioso, cuja pretensão seja vasculhar sua vida sob o pretexto de assim dirimir contradições que o filósofo não tenha elucidado:

Será inútil mencionar minha família, pois isso não diz respeito a ninguém. Informar que nasci em Paris, na rua Lamartine. Explicar, se for o caso, que não precisei me naturalizar, conforme se divulgou: nascido em Paris, só precisaria optar, na maioridade, pela nacionalidade francesa em virtude do artigo 9 do Código Civil [...] *Insistir* no fato de que sempre pedi para não se ocuparem de minha vida, apenas de meu trabalho. Sustentei, invariavelmente, que a vida de um filósofo não lança *luz alguma* sobre sua doutrina e não interessa ao público. Tenho horror a semelhante publicidade, no que me diz respeito, e lamentaria eternamente ter publicado obras se essa publicação devesse atrair tais olhares. (BERGSON *apud* DOSSE, 2009, p. 361-62).

O sujeito biografado (ou biografável, aquele cuja vida tem potencial para se tornar o tema de uma narrativa) é assujeitado no relato elaborado pelo outro (o biógrafo). Esse seria o principal motivo da sensação de violência simbólica experimentada por quem recusa o protagonismo no traçado fraudulento de uma vida fabulada pelo outro. Ali onde o biógrafo conta (ou faz) uma história, o sujeito da suposta realidade apresentada não mais existe: nesse sentido, o texto biográfico é apoteose e morte do sujeito, que não mais pode falar. Mesmo quando é baseada em entrevistas, diários, cartas ou outros documentos do biografado, é o biógrafo quem escolhe a forma de enunciação: desse modo, seleciona, recorta, liga os fragmentos da *bíos* daquele que aos poucos, no texto, vai deixando de ser sujeito para transformar-se em personagem. O ser que ali se pode ver tem sempre algum grau de ficcionalidade, aspecto que dificilmente um biógrafo clássico reconhece em seu desejo de aproximar-se do ausente.

Ao querer decifrar a vida, abarcá-la por completo, o biógrafo procura aproximar-se do corpo perdido do biografado, para recuperá-lo, revivê-lo e redefinir sua forma por meio da escrita. Nesse contexto, segundo a autora de **O homem encadernado**:

O biógrafo, impotente para se aproximar do corpo distante, torna-se um leitor movido pelo interesse histórico. Mas, ao sair em busca da verdade histórica, encontra a natureza implacável ou indiferente, sem nenhum vestígio da presença do homem que procura. Depara-se, quando muito, com os locais de peregrinação, delimitados como reserva de signos da vida a serem preservados, transformados em pontos de turismo cultural. Assim, o que resta ao biógrafo, na maioria das vezes, é mergulhar na esfera da textualidade.

De volta ao ambiente da textualidade, o biógrafo torna-se um leitor sem escolhas, diferente do crítico literário refinado. Ele tem por obrigação ler tudo que lhe cai nas mãos, embora esse tudo possa gerar um excesso de real. Diante do excesso de real, que lhe chega através das mais diferentes manifestações discursivas, é prática comum do biógrafo sair em busca dos “vestígios textualizados do passado” para, por sua vez, dar a conhecer corretamente aquela parcela da vida do biografado que, até o momento de sua intervenção, teria sido equivocadamente interpretada. (WERNECK, 1996, p. 192).

Essa vontade de abarcar a totalidade entre o nascimento e a morte impede muitos biógrafos de ver que a história da vida é algo sempre inacabado, incompleto e inapreensível. Maria Helena Werneck (1996, p. 191) mostra o que acontece, em algumas biografias, quando o biógrafo procura apenas “satisfazer o desejo de estar, cada vez mais, próximo do corpo do biografado, de seus movimentos, sentimentos, intenções do seu caráter”. Segundo a autora de **O homem encadernado**, “há uma luta para ver quem chega, de fato, a tocar o corpo, porque nesse corpo se depositaria a verdade”.

Nessa perspectiva, é sintomático o impasse entre o que deve ser público e o que deve permanecer privado, o que é relevante e o que é mera fofoca. O “Artigo 20” do nosso **Código Civil** (2002) prevê que “a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, (...) se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais”. Para proteger a privacidade do cidadão, a legislação brasileira confere o direito a qualquer pessoa de proibir a publicidade daquilo que possa denigrir a imagem das pessoas envolvidas na divulgação de algum fato. No entanto, tal preceito vai de encontro ao princípio constitucional de garantir a liberdade de expressão plena e o total direito de acesso a informações.

Os detratores do “Artigo 20” do referido Código argumentam que, da forma como está colocada, a proibição acaba se tornando uma “censura prévia”. Alegam ainda que, se a divulgação afetar a honra da pessoa, ou causar danos, se distorcer a verdade, ao atingido já é garantido o direito de recorrer à justiça, para que se aplique a devida punição contra quem abusou do direito à liberdade de expressão. No momento, tramita no Congresso Nacional um Projeto de Lei para dissolver tal impasse e regulamentar a questão. O ponto polêmico, que encontra resistência entre os próprios congressistas, diz respeito ao direito de publicação de imagens e de toda e qualquer informação biográfica sobre pessoas que tenham uma trajetória pública.

Se a biografia é muitas vezes percebida como violência simbólica (principalmente quando ela não é autorizada), o que explica a “onda” biográfica que nas últimas décadas inundou as livrarias e as listas dos mais vendidos? O que sustenta o interesse das pessoas pela vida alheia, mal disfarçando o voyeurismo ao vasculhar ou observar a intimidade do outro? Sobre essa postura fetichista, Werneck faz a seguinte observação:

Se a biografia é o meio através do qual os segredos póstumos de um morto famoso lhe são arrancados e expostos para todo mundo, é possível comparar o biógrafo em ação com um arrombador profissional, que invade uma casa, saqueando certas gavetas onde acredita que estejam contidos as jóias e o dinheiro, e, triunfantemente, leva embora o resultado da pilhagem. (WERNECK, 1996, p. 182).

Para a autora de **O homem encadernado**, em função da biografia ter se adaptado ao gosto popular, estabeleceu-se uma cumplicidade entre os biógrafos e seu público. Juntos, autor e leitor, parecem participar de um excitante e proibido programa de espiar através do buraco da fechadura. Isso fez com que um possível sopro inovador sobre o gênero biográfico se tornasse

cada vez mais raro. Esse tipo de biografia acaba conferindo ao gênero uma aparência de brandura, pois os fatos são distorcidos, manipulados, interpretados de forma a angariar simpatias, tendo em vista um ou outro lado dos envolvidos. Contudo, esse pacto pode ser rompido quando o leitor encontra no texto o esteio para a dúvida, como bem o fez Márcio Souza em **O brasileiro voador**, por meio da paródia e de fragmentos, sínteses, condensações, deslocamentos, escapando, dessa forma, do caráter conclusivo, meramente engrandecedor ou detrator da figura do outro. Não há fidelidade ao factual na narrativa do autor amazonense, a história real é cercada de ficção, não apenas para reduzir uma à outra — trocar o biográfico pelo ficcional —, mas para ressaltar que toda realidade é cercada por uma criação imaginária, fantasiosa e parcial.

Em tempos modernos, qual é, portanto, o valor agregado à biografia: é mais ficção ou verdade histórica, é invasão da privacidade ou afirmação do direito total a informação, é mais literário ou mais jornalístico? Tais questões, dificilmente serão respondidas, dado que a modernidade é a época da própria dúvida como valor. Assim, se é questionável a curiosidade sobre a vida alheia e a consequente invasão da intimidade a ela associada, também não deixa de ser relevante a visão plural da história e dos seus personagens públicos que a biografia permite ao leitor conhecer.

3.5 O que é biografável na vida de alguém?

Roland Barthes manifestou seu descontentamento em relação à narrativa biográfica, mas sua aversão não era tão incisiva quanto a de Bergson. A delicadeza do semiólogo, que transparece também no seu texto, tornava-o incapaz de dizer “não”, pois receava desagradar às pessoas, como observa Leyla Perrone-Moisés no livro **Texto, crítica e escritura** (1978). Talvez mais generoso, menos hostil, com laivos de humor e ironia, Barthes vai apresentar um modo de se fazer biografia, que não pode ser desvinculado de sua própria concepção de escritura. Como é característico das obras do semiólogo francês, principalmente em suas últimas produções, a própria teoria surge como e na performance textual. Segundo Perrone-Moisés, é “uma teoria que, parecendo pretender conceituar a escritura, era ela mesma um discurso escritural” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 53).

No recorte preciso da ensaísta, a escritura não pode ser confundida com o estilo, que é um conceito baseado na ideia de que o pensamento precede a linguagem: seria “uma forma elegante,

estética, de revestir um conteúdo” (*Id., Ibid.*, p. 53). Indo em uma direção mais complexa, a “escritura” seria um discurso que encontra sua qualificação na própria formulação — não presa, portanto, a algo prévio e exterior. A partir da obra de Roland Barthes, Perrone-Moisés apresenta da seguinte forma sua compreensão do termo “escritura”:

É uma linguagem enviesada que, pretextando falar do mundo, remete para si mesma como referente e como forma particular de refratar o mundo. A escritura questiona o mundo, nunca oferece respostas; libera a significação, mas não fixa sentidos. Nela, o sujeito que fala não é preexistente e pré-pensante, não está centrado num lugar seguro de enunciação, mas produz-se, no próprio texto, em instâncias sempre provisórias.

A escritura é um modo de dizer as coisas, uma enunciação, uma “voz”. Esse modo de dizer provém do mais íntimo e único de cada escritor: de seu corpo, de seu inconsciente, de sua história pessoal; é “o termo de uma metamorfose cega e obstinada, partida de uma infralinguagem que se elabora no limite da carne e do mundo”. (*Id., Ibid.*, p. 54).

O projeto biográfico convencional (ou clássico, como fala Dosse) é monstruoso, em termos barthesianos, devido a seu aspecto totalizante. Como observa o semiólogo francês, em **Roland Barthes por Roland Barthes** (2003, p. 197), “a totalidade ao mesmo tempo faz rir e causa medo”, por isso, questiona se ela não seria sempre grotesca “e recuperável então, somente numa estética do carnaval”. Essa foi a saída encontrada por Márcio Souza. De uma maneira ainda mais radical, pois está diretamente atrelada a sua concepção de escritura, o semiólogo francês nos apresenta em **Sade, Fourier, Loyola** (2005), o vínculo entre a prática e a teoria. Esse livro traz a sua segunda contribuição de fôlego para uma escrita em que o biográfico não é apenas uma forma de arremedo da vida de quem se assujeita à narrativa — **Michelet par lui-même** (1954) foi sua primeira incursão pelo gênero, na qual procurou encontrar, a partir de uma leitura afetiva e semiológica dos textos de Michelet, as marcas biografemáticas do referido autor. Segundo Barthes (2005, p. XVI, XVII), para que apareça o traçado dos biografemas, “é necessário que, por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar”. O semiólogo acrescenta que, em tal perspectiva, o sujeito deve estar disperso, “um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os *estilhaços* de lembranças, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos)”.

Nas suas instigantes investidas contra o gênero biográfico, Barthes questiona o formato dos textos factuais e contínuos que insistem em dar unidade e significado a ações humanas

fragmentadas e dispersas. Em **Roland Barthes por Roland Barthes** (2003), numa construção escritural (que também pode ser visto como a sua autobiografia), o semiólogo francês mostra como pode ser ao mesmo tempo o teórico, o biógrafo e o biografado. A primeira parte do livro reúne alguns “autobiografemas”, aos quais ele chamou de anamneses. Nesse espaço, apresenta reminiscências despretensiosas, lembranças da sua infância, percebidas como fragmentos já mortos de um passado que nem a palavra seria capaz de recuperar. Nas fotos, vemos os jardins de sua casa (segundo o autor, espaços romanescos e utópicos que o remetiam ao universo de Júlio Verne e Fourier), onde se enterravam ninhadas de gatos excedentes; há ainda a casa, a empregada que o fascina, o defeito da louça de uma tigela, a tia que ficou sozinha a vida inteira, o “focinho” branco do bonde da sua infância, o sabor insosso de um café com leite. Sem o embuste romanesco tradicional de contar uma história coerente e linear, esses “biografemas barthesianos” tratam de pequenas unidades biográficas, índices de um corpo perdido e que pode ser recuperado por meio da percepção poética.

E no caso de Santos-Dumont, por qual caminho biografemático o encontraríamos em sua singularidade humana? De igual modo, ficamos a perguntar o que seria realmente marcante na vida de alguém que mereça ser mostrado e tenha relevância para a vida do(s) outro(s). Barthes, imbricando-se na proposta apresentada, nos responde da seguinte forma:

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista “o lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluços salutareos, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolva de *outro* significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio. (*Id.*, *Ibid.*, p. XVII).

Com isso, não estamos negando o valor ou a função das biografias informativas. Como bem lembra Perrone-Moisés, (1983, p. 10) “o próprio sabor dos biografemas depende de uma prévia informação”. Contudo, o texto biográfico, como uma narrativa da vida de alguém que realmente existiu, deixa escapar, na maioria das vezes, singularidades e idiosincrasias do sujeito, cuja biografia poderia ou deveria lhe dar forma e voz. Se pudéssemos redimensionar, portanto, o heroísmo do aviador, não seria da sua vida privada que deveríamos nos ocupar, mas do produto da sua imaginação. O heroísmo de Santos-Dumont, em função dessa redefinição, está associado

com a abertura do seu imaginário para um projeto grandioso de invenção. Ainda assim, fica a suspeita, não seria essa tão somente uma outra maneira de engrandecer e defender o herói. Provavelmente, não, se antes atentarmos para o caminho aberto pelo livro **O brasileiro voador**. O autor amazonense explora plenamente as contradições da sociedade e da personalidade em questão, a tal ponto que pode fazer do próprio sarcasmo uma condição da verdade em processo e, portanto, dissoluta, fragmentada, plural e ambígua. Nesse percurso, Márcio Souza aponta o logro sem extrair daí, como compensação, alguma verdade mal disfarçada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O TEXTO QUE SE ABRE PARA OUTROS TEXTOS

O brasileiro voador conduz à reflexão de que a *bíós* de todo sujeito só como impostura pode ser representada de forma totalizante, pois toda vida, em qualquer balanço que se faça, resulta sempre fragmentada. Por isso, o autor-narrador do livro recria a trajetória de Santos-Dumont de forma híbrida, recortando, colando e reorganizando fragmentos textuais heterogêneos, o que resulta no rompimento das fronteiras entre os gêneros literários. Ao dialogar com textos anteriores, principalmente por meio da paródia, Márcio Souza reafirma o espaço textual como lugar de experimentação e reinvenção, ainda quando refaz caminhos já traçados e reconta o já dito. Tal aspecto reforça a idéia de hibridização do discurso, de diluição das fronteiras, o que permite um confronto salutar entre o literário e o não-literário. O autor produz um texto em que podemos reconhecer tanto os fatos históricos e os dados biográficos procedentes da realidade, quanto algumas particularidades (factícias ou não) da vida de Santos-Dumont potencializadas por meio do engenho literário, que possibilita alterar e ampliar o entendimento da vida do biografado. Em função do jogo ficcional, o espaço textual pode configurar-se ao mesmo tempo como real e alegórico, no qual os gêneros se entrecruzam, em um constante movimento de deslocamento e de troca entre os elementos que compõem a biografia e a ficção.

A literatura, assim, pode dar nova forma ao mito. Mesmo ao rebaixá-lo ou fragmentá-lo, como o faz Márcio Souza, a narrativa, potencializada por diversas histórias estilhaçadas, transforma-se em vários espelhos, nos quais cada leitor pode enxergar a sua própria face ou, de outro modo, sua própria participação na construção do mito. **O brasileiro voador** abre-se, desse modo, para várias possibilidades de entendimento e para a ampliação da significação. Como texto em processo, o referido romance permite entender, por um lado, como um homem é transformado em mito e, por outro, como o texto biográfico oficial pode esconder o registro ficcional que o sustenta.

Nesse trabalho, mostramos que ao refazer o texto biográfico, diluir, fragmentar e, por fim, reorganizar as biografias convencionais (tomadas como ponto de partida) em relato ficcional, o ato de criação de Márcio Souza altera, rasura e transforma a história oficial sobre Santos-Dumont. Principalmente, procuramos demonstrar como o mito construído pelos biógrafos mais

tradicionais é desconstruído pelo autor amazonense, tendo em vista a percepção do traçado ficcional que sustenta todo relato biográfico. Márcio Souza transforma a vida e os feitos de Santos-Dumont em novela folhetinesca, que, em decorrência da inegável influência de Oswald de Andrade, assumida e alardeada pelo autor de **Mad Maria**, também pode ser vista como um romance-piada.

Fica claro, assim, as contribuições valiosas que **O brasileiro voador** traz para a escrita da vida: mostra que a realidade pode ser completada pela ficção; deixa evidente, pelo uso da metalinguagem, as engrenagens que movimentam o texto, pois a obra não disfarça as estratégias que forjam os relatos sobre a realidade; junta ao exercício de pesquisa biográfica a tarefa de preencher as lacunas por meio da ficção; ao invés de reforçar como realidade o que é próprio da imaginação, procura escancarar os vazios e abrir sendas por meio das quais o leitor poderá transitar de forma crítica sobre o universo do outro (o biografado). Tendo em vista todos esses fatores, é certo que o texto de Márcio Souza afasta-se das biografias que prometem fidelidade aos fatos narrados e à reconstrução precisa do passado da personagem. Toda história narrada, real ou não, é cheia de brechas, lacunas, fendas, e é aí que todo autor solicita a imaginação do receptor. Especificamente em relação às narrativas em torno da figura de Santos-Dumont, a questão é saber para quais fins se retoma a história do inventor do 14**bis**. Márcio Souza deixa entrever que seu objetivo foi fomentar uma postura crítica do leitor.

A partir do caminho aberto por Márcio Souza, abre-se um campo fértil para uma outra perspectiva: resgatar o potencial inventivo e ficcional das máquinas construídas por Santos-Dumont. Em um futuro estudo, será preciso considerar o ato criador das máquinas de voar como expressão poética. Assim, poderíamos trazer à tona o sujeito, não aquele já embalsamado em tantos textos biográficos, mas sim aquele que se dá a ver no seu próprio processo de criação, no movimento em que o percebemos mais próximo da literatura do que da engenharia. O caráter criativo das invenções do aeronauta aponta para um texto que se constrói segundo um percurso poético-narrativo, o qual nos parece estar relacionado com palavras e imagens que indicam o traçado singular do seu imaginário.

Nesse sentido, as máquinas de voar criadas por Santos-Dumont podem ser percebidas como objetos estéticos e biografemáticos. A partir delas, quem sabe, um biógrafo amigo não traçaria os biografemas do aviador, não enxergaria o sujeito cujas marcas transparecem nas máquinas que sonhou e materializou. Cabe lembrar que a entrada do aeronauta no mundo das

letras, como ressalta Celso Vieira (1934), em seu discurso na Academia Brasileira de Letras (ABL), deve ser relacionada mais com o potencial criativo e estético daquilo que ele inventou e menos aos dois livros que de fato escreveu. Na passagem que se segue, Vieira busca as ressonâncias das máquinas inventadas por Santos-Dumont sobre a arte e a literatura, ou vice-versa:

“Um autor – já o disse Mr. Abel Bonnard – está nos seus livros ou não está em parte alguma.” Se o acadêmico Santos Dumont legou à posteridade o volume francês – **Dans l’air** – e o opúsculo denominado – **O Que Eu Vi, o Que Nós Veremos**, – noticiando episódios biográficos, resumindo impressões aeronáuticas, nesses dois escritos aéreos não está, propriamente, um autor literário, mas o autor de quatorze balões e dois aeroplanos vitoriosos. Essa literatura tem a singeleza dos diários de bordo. Na sua atmosfera sem clarões ofuscantes agrada pela facilidade, rapidez e sugestão de alguns trechos, heroicamente vividos. A verdadeira obra-prima de Santos Dumont – obra que não foi escrita, mas foi e é publicada em vertiginosas edições, – intitula-se a conquista do ar. O estilista da aeronáutica e da aviação burilou-a no azul, caprichosamente, em ascensões ou elipses, diagonais ou espirais, volteios ou desafios, períodos tormentosos ou alígeras frases, que eram curtos vôos dourados, ao amanhecer, vôos breves e róseos, ao pôr-do-sol. Esse autor, paradoxalmente, quase não está nos livros, e está em toda à parte, acima dos livros mais belos, acima da terra e do mar, na circulação inumerável dos seus poemas, das suas tragédias, dos seus volumes de aço e de alumínio – os aviões e os dirigíveis. (VIEIRA, 1934, grifo nosso).

Na sua segunda autobiografia, **O que eu vi, o que nós veremos** (1918), Santos-Dumont reforça esta percepção, deixando claro aquilo que estaria na origem de seu impulso criativo. Segundo o aviador, as primeiras lições que recebeu de aeronáutica foram-lhe dadas por Júlio Verne. No desenho íntimo das suas ideias, a obra do escritor francês tinha a função de potencializar o real, estimulava a transformação do ficcional em realidade. Portanto, o roteiro das invenções de Santos-Dumont começa pela literatura fantástica, é o que o aviador deixa claro no seguinte depoimento:

De 1888, mais ou menos, a 1891, quando parti pela primeira vez para a Europa, li, com grande interesse, todos os livros desse grande vidente da locomoção aérea e submarina. Algumas vezes, no verdor dos meus anos, acreditei na possibilidade de realização do que contava o fértil e genial romancista; momentos após, porém, despertava-se, em mim, o espírito prático, que via o peso absurdo do motor a vapor, o mais poderoso e leve que eu tinha visto. Naquele tempo, só conhecia o existente em nossa fazenda, que era de um aspecto e peso fantásticos; assim o eram, também, os tratores que meu pai mandara vir da Inglaterra: puxavam duas carroças de café, mas pesavam muitas toneladas... Senti um bafejo de esperança quando meu pai me anunciou que ia construir um caminho de ferro para ligar a fazenda à estação da Companhia Mojiana; pensei que nessas locomotivas, que deviam ser pequenas, iria encontrar base para a minha máquina com que realizar as ficções de Júlio Verne. Tal não se deu; elas eram de aspecto ainda mais pesado. Fiquei,

então, certo de que Júlio Verne era um grande romancista... (SANTOS-DUMONT, 2000, p. 17-8).

Em outro momento desta mesma autobiografia, o aviador diz que foi diante de um motor a petróleo que sentiu a possibilidade de tornar reais as fantasias de Júlio Verne. Nesse contexto, podemos perceber a imaginação criadora de Santos-Dumont como algo próximo do que trata Gaston Bachelard, em **A poética do devaneio** (1996, p. 70). Segundo o autor, “a função do irreal encontra o seu emprego sólido numa idealização bem coerente, numa vida idealizada, acalentadora no coração, que dá um dinamismo real à vida”.

A arte e as letras caminham juntas e misturadas com as invenções de Santos-Dumont. A partir de tal perspectiva, consideremos que os aparelhos criados pelo aviador não foram feitos apenas de materiais sólidos, mas sobretudo foram criados a partir da potência do imaginário literário e artístico, que moveu o inventor desde seus primeiros anos. No cerne da força imaginativa do aviador não está apenas o conhecimento científico, mas também o literário. Influenciado desde muito jovem pelas leituras de Júlio Verne, Santos-Dumont ora parece ter saído dos livros de aventura do autor francês, ora parece ter feito o caminho inverso e entrado nas histórias de que tanto gostava de ler e reler. Tal particularidade vai ser algo determinante na potência imaginativa e criadora do aviador brasileiro. Em entrevista concedida a Frantz Reichel para a revista **Lectures pour tous**, Santos-Dumont declara o principal motivo que o levou a tornar-se inventor e aviador, ressaltando a influência que o autor de **Viagem ao redor da lua** exerceu em sua escolha:

De maneira bem simples, que provavelmente parecerá inverossímil e extraordinária: graças às leituras de minha juventude fui influenciado a me apaixonar pela conquista do ar. E atribuo essa paixão ao maravilhoso romancista cujo gênio prodigioso, profético, nunca será célebre o suficiente, a Júlio Verne; espírito surpreendente de previsão que, com uma originalidade científica adivinhadora, construiu espontaneamente todas as grandes invenções modernas. Eu amo e venero Júlio Verne, e seria, da minha parte e da parte de todos, a pior ingratidão não reconhecer a influência considerável que ele teve no imaginário das novas gerações. Foi ele que deu a elas o gosto, a curiosidade pelas tentativas mecânicas mais audaciosas, poder-se-ia dizer as mais monstruosas. Tornou-as verossímeis, e a realidade mostrou que, na verdade, ele havia tido razão. Eu tinha, portanto, a ideia de me empenhar pela conquista do ar, que devia ser para o homem, quando fosse realizada, a causa de novas alegrias provocadas pela sensação vitoriosa de agir de maneira consciente, de viver a seu capricho, a sua vontade, em pleno ar livre. (SANTOS-DUMONT, 1913, p. 590-600).

Em seu **Discurso de Posse** (1934), Celso Vieira mostra a trajetória criativa de Santos-Dumont, ressaltando a ligação das fantasias aeronáuticas do inventor com as viagens

maravilhosas escritas por Júlio Verne. No referido discurso, em alguns momentos, aparece a linguagem solta, leve, por meio da qual o leitor pode experimentar a sensação da ascensão, de vagar e conhecer o corpo do sujeito biografado e os objetos criados por Santos-Dumont, tomados como elementos semiológicos. Viera recupera não os grandes feitos tratados e repetidos pelos discursos biográficos convencionais, mas principalmente o leitor que aviador foi, as leituras que ele fez:

Em 1918, no opúsculo **O Que Eu Vi, o Que Nós Veremos**, ele [Santos-Dumont] recorda a influência do romancista francês de **Rorbur le Conquérant** sobre o seu destino de inventor-adolescente, dando-lhe à vocação madrugadora o anseio de aventuras pelo caminho ignoto das asas, longe dos homens arraigados ao solo como os cinco milhões de cafeeiros da vasta fazenda paterna em Ribeirão Preto. Dos quinze aos dezoito anos, Alberto fora o hóspede gentil do **Natilus**, da **Ilha flutuante**, da **Casa a vapor**; fora o deslumbrado companheiro, em silêncio, do Capitão Nemo, de Phileas Fogg, de Hector Servadoc; dera **a volta ao mundo em oitenta dias**; conhecera a profundidade oceânica, donde se esgalham as árvores de coral; navegara idealmente nos ares; em suma, com esses e outros heróis, essas e outras imaginações, antevia a idade mecânica do submarino, do automóvel, da aeronave. (VIEIRA, 1934, grifo nosso).

Segundo Vieira, os livros de Júlio Verne lidos por Santos-Dumont foram importantes para plasmar o tipo de inventor que este seria. Ao mostrar ao mundo a possibilidade da execução aerodinâmica das criações fantasiosas de Júlio Verne, Santos-Dumont parece estar mais próximo, portanto, do mundo das letras e das artes do que das ciências exatas, ainda que tenha sabido aliar algo da euforia de Ícaro à prudência que é própria de Ulisses.

Nessa discussão, cabe lembrar o que disse Barthes a respeito da literatura, a qual, segundo o semiólogo, trabalha no interstício da ciência: ela “está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovisionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega” (BARTHES, 1997, p. 18-19). Muitas vezes aquém ou além da ciência, Santos-Dumont pensava que contribuía, com suas máquinas de voar, para inflar o imaginário do homem. Márcio Souza e outros biógrafos destacam esse aspecto em seus livros, ao afirmarem que o aviador queria se divertir com a aeronáutica, enquanto tantos já tratavam de transformar a aviação numa indústria. **O que eu vi, o que nós veremos** (1918) é resultado direto do impacto que abateu o inventor do 14bis ao perceber que a aviação tinha se transformado numa eficaz arma de guerra. Ele começa a narrativa dizendo que, “há já quatro anos, sofre com as notícias da mortandade terrível causada, na Europa, pela aeronáutica” (SANTOS-DUMONT, 2002, p. 13).

Segundo Vila-Matas (2000), a literatura é o meio que nos permite resgatar do esquecimento aquilo que nosso olhar contemporâneo insiste em manter a absoluta indiferença. Nesse contexto, o aviador parece muito mais um personagem que ainda não saiu, ou que se recusa a sair, da literatura de Júlio Verne, de tal forma que se liga a ela mais do que a qualquer outro papel que lhe seja dado na realidade. Assim, não é mais o herói do panteão nacional que aparece, mas o protagonista de um livro do escritor francês. Qual papel lhe é mais apropriado — herói de um nacionalismo ufanista ou herói da ficção —, cabe a cada um fazer a sua escolha, pois, por fim, o defunto não sairá, ao contrário de Brás Cubas, do túmulo em que está sepultado para reivindicar a imagem que melhor lhe provém. No entanto, parece-nos que se algum biógrafo amigo, tal como proposto por Barthes, resolvesse lhe dedicar uma biografia menos invasiva, menos laudatória e mais profícua, deveria tentar resgatar a figura de Santos-Dumont por meio das máquinas que ele imaginou e deu forma. Quiçá elas tragam o traço do sujeito que as imaginou e construiu.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AMORIN, Silva. **De Cabangu para o mundo**: via Paris. Brasília, 1988.
- ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2001. [Obras completas]
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de e Fiorin, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BARROS, Henrique Lins de. **PESQUISA REALIZADA PARA O LIVRO O BRASILEIRO VOADOR**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <cleberld@hotmail.com>, em: 19/05/2011. Entrevista concedida a Cléber Luís Dungue. [ANEXO 2]
- _____. **Santos Dumont**: o homem voa! Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- _____. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas)
- _____. Origem do drama barroco alemão. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral II**. Campinas: Pontes, 1989.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BRAIT, B. "Mikhail Bakhtin: autor e personagem." **Revista USP**, v. 39, n. 1, p. 158-173, 1998.
- BRASIL. Lei n. Lei nº 10.406 de 10 de Janeiro de 2002. **Código Civil**. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/1027027/codigo-civil-lei-10406-02>>. Acesso em: 10/10/2011.
- CHEUICHE, Alcy. **Nos céus de Paris**: o romance da vida de Santos Dumont. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- _____. **Santos Dumont**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Belo Horizonte, UFMG, 1996.

- COSTA, Fernando Hippolyto da. **Santos-Dumont: história e iconografia**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.
- DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- DRUMOND, Cosme Degenar. **Alberto Santos-Dumont: novas revelações**. São Paulo: Editora de Cultura, 2009.
- ECO, Umberto. (Org.) **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- FONSECA, Goldin. **Santos Dumont**. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi LTDA, 1940.
- FONTES, Ofélia e Narbal. **A vida de Santos Dumont**. Rio de Janeiro: A noite, 1935.
- FREIRE, José Alonso Torres. “Um diálogo explosivo: sátira, paródia e história”. **Itinerário** – Revista brasileira de literatura. Araraquara, v 22, 2004. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2790>
- FREYRE, Gilberto. **Ordem e progresso**. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2º tomo, 1959.
- FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Freud, XI.)
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2010
- HETZEL, Bia. **Uma alegria selvagem: a vida de Santos-Dumont**. Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- HOFFMAN, Paul. **Asas da loucura: a extraordinária vida de Santos-Dumont**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário eletrônico Houaiss**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. São Paulo: Edições 70, 1989.
- JORGE, Fernando. **As lutas, a glória e o martírio de Santos Dumont**. ed. 2. São Paulo: Grapan, 1973.
- KEMP, Martins. **Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- KLEE, Paul. **Angelus novus**. 1920. 1 reprodução de arte. *Watercolor on paper*. In: Manchester College. Disponível em: <<http://users.manchester.edu/FacStaff/ssnaragon/Naragon/misc/Klee.html>>. Acesso em: 09/10/2011.
- KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- LIMA, Lilian Victorino Félix de. **Dilemas do pós-modernismo na cultura de massa**. 2009. 233f.. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista. Marília.
- LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MANET, ÉDOUARD. **O almoço na relva [Le déjeuner sur l'herbe]**, 1863. 1 reprodução de arte. Óleo sobre tela, 269 x 214 cm, Musée D'Orsay, Paris. In: Observatório da Arte. Disponível em: <http://observarte.zip.net/arch2008-05-18_2008-05-24.html>. Acesso em: 09/10/2010.
- McLEISH, Kenneth. **Aristóteles**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MUSA, João Luiz et al. **Alberto Santos-Dumont: Eu naveguei pelo ar**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p.08.
- NAPOLEÃO, Aluísio. **Santos Dumont e a conquista do ar**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

- PEMENTEL, Homero & URBAN, Paulo. **Santos Dumont bandeirante dos ares e das eras**. São Paulo: Madras, 2006.
- PISCHIL, Gina. **História universal da arte**: pintura, escultura, arquitetura e artes decorativas. São Paulo: Melhoramentos, 1966.
- PRATONI, Vasco. **Historia de pobres amantes**. São Paulo: Abril cultural, 1975.
- SÁNCHEZ, Ana María Amar. **Juegos de seducción y traición**: literatura y cultura de masas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- SANTOS-DUMONT, Alberto. **O que eu vi, o que nós veremos**. São Paulo: Hedra, 2000.
- _____. **Os meus balões**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1973.
- _____. Nossa entrevista com Santos-Dumont. [1913] Paris: p. 590-600). **Lectures pour tous**. Entrevista concedida a Frantz Reichel.
- SENNA, Orlando. **Santos Dumont**: ares nunca dantes navegados. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- SILVA, Odair José Moreira. **A manifestação de Cronos em 35mm**: o tempo no cinema. 2004. 231f.. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. São Paulo.
- SOUZA, Márcio. **PROCESSO DE CRIAÇÃO DO LIVRO O BRASILEIRO VOADOR**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <cleberld@hotmail.com>, em: 21/05/2011. Entrevista concedida a Cléber Luís Dungle. [ANEXO 3]
- _____. **O brasileiro voador**: um romance mais-leve-que-o-ar. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986.
- _____. **O brasileiro voador**: um romance mais-leve-que-o-ar. ed. 2. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. **Literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- _____. “Entrevista”. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n.19, Instituto Moreira Salles. 2005.
- VIEIRA, Celso. **Discurso de posse da cadeira 38 na A. B. L.** Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8470&sid=342>>. acesso em: 20 de julho de 2010.
- VILA-MATAS, Henrique. **Bartleby y compañía**. Barcelona: Anagrama, 2000.
- VILLARES, Henrique Dumont. **Santos-Dumont**: o pai da aviação. São Paulo: Melhoramentos, 1956.
- VINCI, Leonardo. **Escritos literários y filosóficos**. Madrid: Marques de Urquijo, 1930.
- WERNECK, Maria Helena. **O homem encadernado**: Machado de Assis. Rio De Janeiro: EdUERj, 1996.
- YAMAZAKI, Tizuka. **O ARGUMENTO QUE DEU ORIGEM AO LIVRO O BRASILEIRO VOADOR**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <cleberld@hotmail.com>, em: 10/05/2011. Entrevista concedida a Cléber Luís Dungle. [ANEXO 1]

ANEXO 1

Entrevista realizada via e-mail com Tizuka Yamazaki

(O texto está reproduzido conforme foi recebido)

Date: Tue, 10 May 2011 17:05:52 -0300

Subject: Re: **O ARGUMENTO QUE DEU ORIGEM AO LIVRO O BRASILEIRO VOADOR.**

From: tizuka@gmail.com

To: cleberld@hotmail.com

Cléber - *Como surgiu o desejo de fazer um filme sobre Santos-Dumont?*

Tizuka - Na verdade, recebi uma proposta do adido cultural da França da época, Annick Thebia Melsan, para dirigir e produzir um filme sobre Santos Dumont. O filme abriria o projeto França Brasil, em 1986 (não estou segura do ano). Gostei muito da idéia e parti para fazer a pesquisa e o projeto de produção.

Cléber - *O roteiro foi feito em 1979, entretanto ele ainda não foi filmado. É um projeto que você pretende realizar ou, quando foi transformado em livro (em 1986), já não havia mais o objetivo de realizar o filme?*

Tizuka - A pesquisa foi feita por Henrique Lins de Barros — não sei se ele ainda é diretor do museu de astronomia — e na época sua pesquisa era financiada pelo CNPq. Henrique, que já tinha um vasto estudo sobre o inventor, viajou para França e me entregou a pesquisa.

Cléber - *Por que a escolha de Márcio Souza para fazer o roteiro do filme, já que, segundo ele diz nos agradecimentos do livro, tinha objeções quanto ao projeto?*

Tizuka - Contratamos Marcio Souza para escrever o argumento do filme que originou no livro **O brasileiro voador**, editado pela Marco zero, editora do escritor. Escolhi o Marcio pela qualidade de seus romances, porque gostava e gosto da forma cinematográfica de sua narrativa.

Quanto às objeções, melhor falar com ele.

Cléber - *No livro, o que sobressai é justamente o tom satírico, por meio do qual Márcio Souza desconstrói e/ou humaniza o herói das biografias oficiais. Esse viés cômico-satírico já aparecia no roteiro ou só foi concebido depois ao ser transformado em romance?*

Tizuka - O viés satírico é seu grande trunfo, ainda mais para um herói "chapa branca". Sempre quis um Santos Dumont jovem, ousado, aventureiro, muito diferente do sujeito velho e carrancudo com um chapéu enfiado na cabeça, que conhecemos pela história oficial e pelas imagens oferecidas pela imprensa.

Cléber - *Apesar do flashback - a narrativa começa com a morte de Santos-Dumont - a história segue quase linear, há também uma infinidade de referência intertextuais. Isso fazia parte do roteiro?*

Tizuka - Eu escrevi o roteiro baseado no livro e acrescentei o épico que não tinha no texto do Marcio. Não me lembro mais os detalhes do roteiro.

Cléber - *Você já tinha um elenco em vista para a realização do filme?*

Sabia que eu teria de trocar o elenco na medida em que aumentaram as dificuldades de captação de recursos, pois o nosso personagem protagonista era jovem. Desta forma, eu tinha alguns nomes na manga, sabendo que poderiam ser trocados.

Abraço,
Tizuka.

ANEXO 2

Entrevista concedida via e-mail por Henrique Lins de Barros

(O texto está reproduzido conforme foi recebido)

From: hlins@cbpf.br

To: cleberld@hotmail.com

Subject: Re: PESQUISA REALIZADA PARA O LIVRO O BRASILEIRO VOADOR DE MÁRCIO SOUZA.

Date: Thu, 19 May 2011 13:36:55 -0300

Cléber,

Primeiro conto uma história e depois respondo. Por meios tortuosos conheci Tizuka Yamazaki, quando ela estava pensando em fazer um filme sobre Santos Dumont. Tivemos inúmeras conversas e graças a esse contato acabei indo a Paris, pago pelo CNPq, para fazer uma pesquisa sobre Santos Dumont. O material que eu consegui achar, bem como algumas análises, foram dadas a ela que passou para o Márcio. Não era muita coisa, mas havia informações que nós não tínhamos aqui no Brasil (na época a documentação de Santos Dumont não estava organizada). Este material serviu de base para um livro que escrevi para a Index Ed.

Tive poucas conversas com Márcio, sempre muito agradáveis. Conversei mais com Tisuka, que queria fazer um filme leve, tipo comédia *Vaudeville* da *Belle Époque*. Eu achava que seria muito difícil abordar o tema nesta ótica tendo como protagonista Santos Dumont. Na verdade, eu comecei a escrever um argumento para a elaboração do roteiro sem saber que Tizuka havia convidado o Márcio. Este argumento foi abandonado.

Cléber - *Nos agradecimentos ao final do livro O brasileiro voador, Márcio Souza afirma que deve muito ao seu exaustivo levantamento sobre a vida e as invenções de Santos-Dumont, por meio do qual teve condições de elaborar o romance. Qual o seu papel no desenvolvimento do roteiro? Toda a pesquisa que forneceu dados para o referido roteiro partiu exclusivamente de dados levantados por você?*

Henrique - Eu acho que a base da pesquisa foi o material que eu passei. Márcio certamente fez a própria pesquisa para caracterizar a época e construir um personagem.

Cléber - *A pesquisa que daria origem ao roteiro foi iniciada a partir da encomenda de Tizuka Yamazaki ou já era um trabalho que você desenvolvia de forma independente?*

Henrique - Aqui é um ponto curioso. Sempre gostei de aviões. Gosto de ver aviões e faço pequenos modelos em escala. Ao se debruçar sobre a história da aviação, o nome de Santos Dumont aparece de forma estranha. Ele é apagado da história que a gente lê, mas é o nome de maior destaque no início do século, sempre tratado com enorme respeito. Numa ocasião estava

em São Paulo e vi a réplica do *Demoiselle* Nº20 no Ibirapuera. Resolvi recriar o modelo e comecei a buscar informações do aparelho. Para minha surpresa, não existiam informações. Somente em textos de época era possível achar alguma coisa. Aí encasquei e comecei a levantar informações sobre Santos Dumont. E isso é como uma bola de neve. Comecei a receber material e informações. Foi então que conheci Tizuka. Já tinha uma boa quantidade de informação e tinha descoberto Santos Dumont, não como um herói acima de qualquer suspeita, o Pai da aviação, mas como uma pessoa genial e geniosa.

Cléber - *Durante a escrita do roteiro, havia um diálogo entre você e Márcio Souza com relação ao material que deveria fazer parte ou não do texto final?*

Henrique - Conversei algumas vezes com Marcio e uma coisa que me preocupava era o fato de termos poucas informações sobre o que ele fazia em dois períodos: de 1904 a 1906 e de 1907-1908. Para mim estes períodos eram importantes para se entender como ele chegou ao 14bis. Acho que o romance de Márcio se passa basicamente nestes períodos que na época eram nebulosos.

Cléber - *Já havia uma preocupação de sua parte em mostrar em seus livros **Santos Dumont: o homem voa!**, **Santos-Dumont e a invenção do vôo** e **Desafio de voar**, uma imagem mais realista do inventor, menos idealizada? Ou seja, como no romance, havia na sua pesquisa também uma preocupação de desconstruir o herói?*

Henrique - Sim, de fato um ponto que me chamava a atenção era de como se construiu a imagem de herói e de como esta construção levou ao desgaste do próprio herói. Lembro que dizia que Santos Dumont não era santo.

Cléber - *Na minha pesquisa, estou tentando listar as biografias já publicadas sobre Santos-Dumont. Já cataloguei mais de 40, no entanto suspeito que esse número seja bem maior, pois envolve biografias publicadas tanto no Brasil quanto em outros países, principalmente Estados Unidos e França. Você sabe se há alguma pesquisa a esse respeito, alguma catalogação completa de todas as biografias sobre ele, alguma fonte em que possa me basear? Gostaria de ter acesso a essa bibliografia para colocar como anexo em minha Tese. Se você souber de alguma informação que possa me ajudar neste sentido, ficaria muito grato.*

Henrique - Não conheço nada a respeito. Acho que esse é um trabalho difícil, pois existe muita coisa e num período longo.

Cléber - *Encontrei recentemente o **Discurso de posse** de Celso Vieira, quando ocupou a vaga deixada por Santos-Dumont. Tal texto mudou completamente o rumo da minha pesquisa, devido a capacidade que Vieira teve de reconhecer traços poéticos nas invenções de Santos-Dumont. O acadêmico chega a afirmar que o aviador entra em sintonia com a belle lettre não como o autor de duas autobiografias, mas como o criador de máquinas que juntam técnica e arte, ou*

seja, a máquina passa a ser associada a efeitos estéticos, incluindo assim a beleza e a poesia. Você acha plausível essa hipótese de uma vocação artística nas criações de Santos-Dumont? Seria ele um engenheiro-artista afinado com as vanguardas artísticas da época? Tal como observa Celso Vieira, a inclusão de novos materiais, por exemplo a seda japonesa, leve e resistente, as cordas de piano, enfim, materiais alternativos, empregados com novas funções, aproximariam a engenharia da arte?

Henrique - Veja: os inventos de Santos Dumont primam por uma estética limpa, sem adereços, e que apresentam o essencial. Além disso, Santos Dumont tinha uma preocupação com os nomes: *Demoiselle*, *Balladeuse*, *Deux Ameriques*,.. e *14bis*, que é uma marca, um design (tipo de letra, letras sublinhada, um ponto abaixo das letras...). Como autor (**Dans L'Air - Os meus balões** (1904) e **O que eu vi o que nós veremos** (1918)), além de manuscritos não publicados, ele tem uma escrita interessante, com belas analogias (uma alegria selvagem, para falar do prazer de voar em balões...)

Henrique - Aqui surge um ponto complicado: a gente pensa em desconstruir um herói e acaba descobrindo um 'gênio' que mudou o século XX, não só pela invenção do dirigível ou do avião, mas pela postura inovadora que teve ao não patentear nenhum de seus inventos aeronáuticos. Uma pessoa que em 1916 propôs a compra de Foz de Iguaçu para lá fazer um patrimônio natural. Uma pessoa que anunciou a importância de balões, dirigíveis e aviões, mostrando que seriam usados numa possível guerra. Um inventor que dá metade do grande prêmio de 1901 para os seus mecânicos e a outra metade para os pobres de Paris. Que ao receber do Aeroclube da França a notícia do prêmio, sai do aeroclube e só volta a ele 21 anos depois. Uma pessoa que é vista sempre muito cordial, mas briga e denuncia o tratamento recebido nos Estados Unidos em 1902. E tem muito mais...

Henrique - Santos Dumont é um personagem complexo e agora está sendo possível a gente conhecer um pouco mais da sua participação em grandes eventos no início do século XX. E nada disso vai aparecer na narrativa de Márcio Souza, pois ele está trabalhando com um outro personagem.

Não sei se isso ajuda.

Um abraço,
Henrique

ANEXO 3

Entrevista concedida via e-mail por Márcio Souza

(O texto está reproduzido conforme foi recebido)

From: marciosouza@argo.com.br

To: cleberld@hotmail.com

Subject: RES: PROCESSO DE CRIAÇÃO DO LIVRO *O BRASILEIRO VOADOR*.

Date: Sat, 21 May 2011 10:02:47 -0400

Gostaria de começar agradecendo pela atenção. Como já lhe adiantei no e-mail anterior, meu nome é Cléber Dungue, faço mestrado em Literatura e Crítica Literária. Trabalho com a desconstrução do herói na obra **O brasileiro voador**, analisando principalmente as estratégias de enunciação. Por isso, na minha Dissertação, gostaria de esclarecer algumas dúvidas relacionadas ao roteiro, ao romance e ao processo de construção do discurso ficcional a partir de textos histórico-documentais. Vou propor algumas questões, mas sinta-se à vontade para responder apenas as que achar conveniente e conforme sua disponibilidade de tempo.

Cléber - *Nos agradecimentos finais do livro O brasileiro voador, você afirma que deve muito ao exaustivo levantamento de Henrique Lins de Barros sobre a vida e as invenções de Santos-Dumont, por meio do qual você teve condições de elaborar o romance.*

a) Qual o papel dele e de Tizuka no desenvolvimento do roteiro, seria feito em conjunto?

b) Aliás, o roteiro final para o filme chegou a ser concluído?

c) Toda a pesquisa que forneceu dados para o referido roteiro partiu exclusivamente de dados levantados por Henrique Lins de Barros? Seria ele o responsável pelo argumento do roteiro?

d) Além disso, você agradece a Marco Aurélio e Wilson Solon, qual a função de cada um deles para a concretização do projeto?

Cléber - *Por que a escolha de seu nome para fazer o roteiro do filme, já que, como você próprio diz nos agradecimentos do livro, tinha objeções quanto ao projeto?*

Cléber - *Durante a escrita do roteiro, havia um diálogo entre você Henrique e Tizuka com relação ao material que deveria fazer parte ou não do texto final?*

Cléber - *A maior parte do romance se passa entre os anos de 1904-1906 e 1907- 1908, período importante para saber como aviador chegou ao 14bis. Segundo os pesquisadores, este era um período nebuloso, com poucos dados, pois Santos-Dumont tinha queimado cartas, diários, papeis. Como você mesmo diz: "acabara de virar uma página de desinformação nacional". Para*

cobrir este período, você fez uma pesquisa complementar à de Henrique L. de Barros ou considerou a lacuna um solo propício para preencher com sua imaginação, para a ficção?

Cléber - Você já apresentava em seus livros, *Galvez, imperador do Acre* e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, por exemplo, a imagem de um herói às avessas, mais próximo das contradições e da complexidade humana. Portanto, como nos romances anteriores já havia uma predisposição para continuar seu projeto literário de fazer uma revisão crítica da história do Brasil?

Cléber - No livro, o que sobressai é justamente o tom satírico, por meio do qual você desconstrói e humaniza o herói das biografias oficiais. Esse viés cômico-satírico já aparecia no roteiro ou só foi concebido depois ao ser transformado em romance?

Cléber - Apesar do flashback - a narrativa começa com a morte de Santos-Dumont - a história segue quase linear, há também uma infinidade de referências intertextuais. O roteiro também foi construído obedecendo a essa estrutura?

Cléber - Provavelmente, os títulos não faziam parte do roteiro original. Eles foram seu trunfo para transformar o projeto inicial em romance? Diante de uma série de referências históricas, literárias, artísticas, a sua meta é convidar o leitor a ser detetive para rastrear as pistas e os índices variados?

Cléber - A linguagem simples, a fragmentação da narrativa, os títulos-índices (funcionando como legenda) foram utilizados como forma de dar dinamismo à narrativa e provocar no leitor a ilusão do cinema mudo?

Cléber - Os romances de Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*) foram referências importantes para a estruturação da narrativa de *O brasileiro voador*?

Cléber - Encontrei recentemente o **Discurso de posse** de Celso Vieira, quando ocupou a vaga deixada por Santos-Dumont. Vieira reconhece traços poéticos nas invenções de Santos-Dumont, tal como você também o faz em alguns momentos no seu romance. O acadêmico chega a afirmar que o avião entra em sintonia com a *belle lettre*, não como o autor de duas autobiografias, mas como o criador de máquinas que juntam técnica e arte, ou seja, a máquina passa a ser associada a efeitos estéticos, incluindo assim a beleza e a poesia. Você acha plausível essa hipótese de uma vocação artística nas criações de Santos-Dumont? Seria ele um engenheiro-artista afinado com as vanguardas artísticas da época? Tal como observa Celso Vieira, a inclusão de novos materiais, por exemplo a seda japonesa, leve e resistente, as cordas de piano, enfim, materiais alternativos, empregados com novas funções, aproximariam a engenharia da arte?

Márcio Souza - Cléber, antes de mais nada, o trabalho do ficcionista não tem nada a ver com as teorias literárias. Muitas de tuas preocupações nem passam pela cabeça do escritor. Elas geralmente são constatadas pelos críticos a posteriori. E quase sempre surpreendem os artistas. Para começar, o Henrique Lins de Barros pesquisou Santos Dumont cientista, que é o campo dele, mas levantou centenas de recortes de jornais franceses e brasileiros contemporâneos da personagem. Foram estes os recortes que me interessaram. Na época, Miguel Falabela me desafiou a revelar que Santos Dumont era homossexual. Disse a ele que caso ficasse comprovado por documentos isto seria tranquilamente trabalhado no romance. Miguel, então, disse que conhecia uma pessoa na Barra da Tijuca que possuía uma carta do mecânico de Petit Santos, que provava uma relação íntima entre os dois. Esta carta nunca apareceu. E os recortes de imprensa da coleção do Henrique diziam o contrário e sempre publicavam fofocas de Petit Santos com mulheres. Algumas casadas, como uma notinha picante de um verão em Dauville, praia da moda então. Fora este desafio do Miguel Falabela, escrevi o romance com total liberdade ficcional, é romance, não biografia ou ensaio histórico. Por isso, esqueça a documentação e tudo mais, que só foi levantada para dar base ao filme, especialmente na parte de reconstrução de época e veracidade nas máquinas voadoras. Aliás, o romance é o argumento, que fiz sozinho, para atender um convite de Tizuka, amiga de longa data. Ninguém, nem mesmo ela, participou. No final, o texto foi usado para tentar captar recursos, que pelo vulto do projeto, nunca aconteceu. Marco Aurélio e Wilson Sólton, este já falecido, eram os produtores do filme, que ficaram a minha disposição para alguma necessidade prática, daí os agradecimentos. **De resto, veja como ficção, uma bioficção**, a que inaugura um série na literatura brasileira atual, seguida pelo Rubem Fonseca e o meu saudoso amigo Moacys Scliar. Sim, Oswald de Andrade, meu primo, já que sou da família de Inglês de Sousa, sempre exerceu enorme influência em minha literatura e visão do Brasil. É isso.

Abraços do

Márcio Souza