

E A VERDADE COMO FICA? A REALIDADE E A FICÇÃO NA OBRA DE MÁRCIO SOUZA

AND THE TRUTH AS IT IS? REALITY AND FICTION IN MÁRCIO SOUZA'S WORK

Cléber Luís Dungle
(USP)¹

RESUMO: Em *O brasileiro voador*, fica evidente a impossibilidade de distinguir, dentro dos domínios moveáveis do relato biográfico, o factual do inventado. Nesse livro escrito em 1986, Márcio Souza se propõe a repensar a escrita da vida. Os elementos de origem documental sobre Santos-Dumont são reaproveitados em um contexto ficcional, no qual a existência e os feitos do aviador são convertidos em história romanceada. Trata-se, de fato, de um relato que parodia e desconstrói a figura heroica desse brasileiro, até então cristalizada nas biografias oficiais. A recorrência à intertextualidade e à enunciação folhetinesca, além

¹ Doutorando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo e bolsista do CNPq. CEP: 05508-900

do diálogo com outras artes e com uma variedade de textos, foram algumas das estratégias que permitiram a criação de um discurso marcado pela polissemia. Em vista disso, para demarcar as especificidades do seu romance em relação ao gênero biográfico e ao ensaio histórico, o autor lança mão do neologismo “bioficção” que, segundo ele, fundamenta a total liberdade de fabular sobre a realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Bioficção. *O brasileiro voador*. Santos-Dumont. Intertextualidade. Realidade. Fabulação.

ABSTRACT: In *O brasileiro voador*, it is evident that it is impossible to distinguish the factual from the invented, within the loose areas of the biographical account. In this book, written in 1986, Márcio Souza proposes to rethink the writing of the life. The documentary source elements on Santos-Dumont are reused in a fictional context in which the existence and the exploits of the aviator are converted into a romanticised history. It is, in fact, a story that parodies and deconstructs the heroic figure of this Brazilian, previously crystallised in the official biographies. The recurrence to intertextuality and to feuilletonistic enunciation, in addition to dialogue with other arts and with a variety of texts, were some of the strategies that enabled the creation of a discourse marked by polysemy. In view of this, in order to demarcate the specifics of his novel in relation to the biographical genre and historical essay, the author uses the “bio-fiction” neologism which, he said, is based on total freedom of fable over reality.

KEYWORDS: Bio-fiction. *O brasileiro voador*. Santos-Dumont. Intertextuality. Reality. Fable.

O que teria motivado a produção de inúmeras biografias sobre a vida e os inventos de Santos-Dumont? Sem dúvida, trata-se de uma figura singular, relevante para o desenvolvimento da aviação, considerado por muitos o criador da primeira máquina de voar mais pesada que o ar. O inventor teve uma existência cercada de mistérios

que terminou com um desfecho trágico, qual seja, o suicídio no banheiro de um hotel em Guarujá no ano de 1932. A grande quantidade de biografias oficiais escritas sobre o aviador certamente representa um ganho do ponto de vista da informação histórica. Entretanto, a repetição do conteúdo e, sobretudo, da forma narrativa utilizada para garantir a fidelidade aos fatos narrados reforça o esgotamento temático de um relato geralmente pouco crítico, quase sempre movendo-se entre o ufanismo e o laudatório. Em meio aos inúmeros textos que tentam reconstruir a *bios* do aeronauta, sobressai como contrapartida o romance paródico-biográfico² *O brasileiro voador* de Márcio Souza, cuja narrativa parte justamente do ponto em que os relatos oficiais fracassam. Publicado em 1986, o livro foi denominado pelo próprio autor de “bioficção”³. O termo fundamenta o compromisso de sair do horizonte ingênuo da exatidão em direção ao da resignificação documental. Assim, aponta para a desconstrução das biografias laudatórias e para a criação de um discurso marcado pela multiplicidade de sentidos. Atesta ainda a capacidade e a possibilidade de inovar nos domínios do “relato da vida”, criando uma narrativa que explora a função referencial da linguagem, mas sem deixar de lado a invenção ficcional.

Nesse contexto, a pesquisa histórica, como fundo sobre o qual a ficção se estrutura, tornou-se necessária. No final do livro, por exemplo, o autor agradece a Wilson Solon por ter organizado uma cronologia muito útil e detalhada do aviador. Faz referência ainda a Henrique Lins de Barros, do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, responsável por um exaustivo levantamento a respeito da vida e das invenções de Santos-Dumont. Os estudos desses pesquisadores serviram como suporte para o trabalho literário de Márcio Souza. Contudo, o fundo histórico está suplementado por uma série de elementos ficcionais. Ao transitar entre o documento e a invenção literária, o autor apresenta uma interpretação singular dos fatos que envolveram a existência e a obra de Santos-Dumont. Para realizar tal empreendimento, Souza vale-se de procedimentos de enunciação variados, sobretudo, do diálogo intertextual e da paródia. Isso

contribui para diferenciar o romance de um texto biográfico convencional. A história de Santos-Dumont se repete, mas o modo de contar já não é o mesmo.

Em *O brasileiro voador*, assim como em outros textos de cunho histórico-biográfico escritos por Márcio Souza, a narrativa é composta por capítulos curtos, separados por títulos que funcionam como índices semióticos. Os nomes de cada trecho, na maior parte das vezes, remetem a obras de arte, textos literários ou científicos, notícias retiradas de periódicos da época retratada. O escritor amazonense afirma que não se propõe a fazer “alta literatura”, mas aquilo que ele denominou de “romance mais-leve-que-o-ar e novela de entretenimento”. Entretanto, por trás da aparente facilidade de uma estrutura narrativa, que remete constantemente à cultura de massa, percebem-se as estocadas da ironia. Ainda que o autor não descarte a função de divertimento de sua obra, que algumas vezes apenas provoca o riso fácil, ele tenta escapar da ideia de totalidade que demarca as narrativas sobre a vida de Santos-Dumont.

A desmontagem da figura heroica, os capítulos curtos, a forma fragmentária, entre outras estratégias, ajudam a derruir a construção mitificadora e romanesca que foi se criando em torno do “pai da aviação”. Ao desmitificar o que chamou de “janotinha enfezado das fotografias” e desconstruir “o tipo ambíguo das biografias pernósticas” (SOUZA, 2009, p. 17), o escritor preocupa-se também em encontrar uma forma mais eficaz de contar a história de Santos-Dumont.

A capa como signo indicial para a leitura da obra

Márcio Souza realiza um processo de revisão das narrativas que envolvem Santos-Dumont. O jogo paródico, o uso da caricatura, do deboche, da ironia, são procedimentos discursivos que permitem ridicularizar a seriedade do homem biografado e das histórias exemplares sobre o aviador. O romance ganha um tom zombeteiro. As

deformações obtidas por meio de traços que exageram determinadas características do aeronauta, reapresentando-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 do livro. Nesta encadernação (Figura 1), encontram-se alguns signos que funcionam como índices, pistas, que ajudam a entender o viés crítico e satírico adotado pelo autor, ao reinventar a história do aviador brasileiro.



Figura 1 - Capa e ilustrações de Romero Cavalcanti para a 1ª edição de *O brasileiro voador*.

Na ilustração de Cavalcanti, ganha destaque a 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 — traço característico de Santos-Dumont —, aparece a Torre Eiffel, em forma de pingente, e um dirigível supostamente movendo-se em torno dela. A torre funciona como um cursor de zíper — ao ser aberto, permite que a cabeça da figura que representa o aviador, quando desconectada do pescoço, seja ejetada para o alto. Um fac-símile do ultraleve *Demoiselle*, acelerando verticalmente, em elevação semelhante à de um foguete em direção à órbita espacial, acompanha o movimento de ascensão da cabeça. No ombro da figura desenhada, 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 por Souza. A composição da capa é muito parecida com a do livro, no sentido de juntar dados biográficos a variadas referências artísticas. Na maioria das vezes, elas são relacionadas ao contexto da existência ou das invenções do eminente brasileiro.

Em sintonia com a obra, o ilustrador procura cruzar elementos da cultura popular com representações eruditas. No desenho da capa, as pessoas que aparecem no ombro de Santos-Dumont remetem ao quadro *Almoço na relva* (Figura 2) de Édouard Manet. Na ilustração de Cavalcanti, encontramos um grupo semelhante ao que está na pintura — quatro integrantes, duas mulheres e dois homens — redefinido e redimensionado em função da prospecção caricatural que predomina na iconografia. No quadro e na capa, aparece uma mulher nua no primeiro plano, outra vestida ao fundo e dois homens com trajés elegantes. 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. A ilustração revela como Cavalcanti leu a história contada por Souza. Ele teve a sensibilidade de traduzir em imagens os elementos associados ao fundo e à forma de composição do romance: a desmontagem da figura heroica, o entusiasmo das pessoas

da época com as invenções de Santos-Dumont, o modo de se vestir do biografado, o humor e a paródia que estão no livro do escritor amazonense também aparecem, de forma condensada, no desenho feito pelo ilustrador. A associação entre *O almoço na relva* e *O brasileiro voador*, no entanto, não está posta de modo tão evidente. O que ela poderia indicar? A representação imagética de Cavalcanti não parece ser fortuita. Talvez ela sugira que Márcio Souza, assim como Manet, tenha feito paródia da grandiosidade histórica.



Figura 2 - Édouard Manet, *O almoço na relva* (1863).

Em vários quadros que pintou, Manet exclui da cena seu sentido grandiloquente: o acontecimento excepcional cede espaço para o corriqueiro e as forças dinâmicas do heroísmo são neutralizadas ou caricaturadas. A fim de questionar a pintura convencional do seu tempo, o artista procurou nos pintores que admirava 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 estéticos o aspecto de maior interesse do pintor, inclusive em suas recriações de quadros célebres.

Manet, em algumas de suas obras, contesta os princípios da grande pintura clássica, tal como o livro de Márcio Souza questiona os valores biográficos tradicionais, percebidos como convenções vazias e inférteis. Especificamente quanto ao quadro *Almoço na relva*, Gina Pischel observa, no livro *História Universal da Arte* (1966), o incômodo que ele provocou no 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. Não mais anjos, santos, mitos, como se viam nas pinturas históricas com temáticas heroicas, mas pessoas comuns.

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*), 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.

No quadro *Almoço na relva*, nosso olhar é atraído por uma moça nua, que sobressai em meio a dois senhores, elegantemente vestidos, e a uma paisagem bucólica. No fundo, outra mulher parece lavar-se nas águas de um lago. 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 pelos três personagens sentados e um segundo, complementar a esse,

tendo como base as três pessoas do primeiro plano em oposição ao vértice localizado na mulher que está na água no segundo. 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.

Outro detalhe importante, na ilustração feita para a primeira edição de *O brasileiro voador*, é o olhar da figura que representa Santos-Dumont. Os olhos arregalados demonstram espanto e parecem estar voltados para fora do espaço da capa. Um grupo de pessoas eufóricas saem de dentro do pescoço do aviador, algumas jogando para o alto os próprios chapéus. A visão da cabeça em ascensão não se dirige à multidão que o aplaude. Tampouco seu olhar se encaminha para o grupo que está em seu ombro. A perplexidade do mirar, destacada na imagem do aeronauta, parece ter relação com o olhar do anjo da aquarela *Angelus novus* de Paul Klee (Figura 3).



Figura 3 - Paul Klee, *Angelus novus* (1920).

Walter Benjamin desenvolve, a partir desse quadro, a percepção que tinha do processo histórico. A figura pintada por Klee, segundo Benjamin, seria uma alegoria, uma espécie de “anjo da história”. Vale lembrar o prefácio de *Origem do drama barroco alemão* escrito por Sergio Paulo Rouanet. Ele observa que “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” (ROUANET, 1984, p. 37). Ou seja, a alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pode dar ao leitor uma versão de como poderiam ser. É nesse sentido que caminha a interpretação do *Angelus novus* feita pelo filósofo alemão. Na sua concepção, o rosto desse estranho ser dirige-se para o passado e observa a destruição monstruosa, mas nada pode fazer, pois é empurrado pela tempestade, que podemos chamar de progresso.

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).

A figura representada no quadro, segundo a percepção de Benjamin, traz uma versão alegórica da destruição impulsionada pelo progresso, ou seja, o *Angelus novus* desvelaria um percurso histórico catastrófico. Assim como “o anjo da história”, o personagem da capa do livro de Márcio Souza parece afastar-se de algo que está encarando fixamente. Talvez esteja assustado pelo monstruoso e destrutivo aparato do progresso, o qual se ergue em sua frente. Essa alegoria diz muito do sentimento de culpa que

assolou Santos-Dumont. Ele considerava que, em certa medida, tinha sido responsável não só pelos avanços, mas também pela destruição que as máquinas de voar, as quais ajudou a idealizar, vinham causando. O narrador apresenta 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. (SOUZA, 2009, p. 279).

Em contraposição à ingenuidade do aviador, que sonhava com a produção artesanal e o uso esportivo das máquinas de voar, o narrador acentua o que ocorreu com os avanços da aviação: os dados estatísticos reforçam o aspecto destrutivo associado à sua implementação. Não sem melancolia, o aeronauta via a transformação do avião em arma de guerra. No capítulo “Eu sei tudo”, encontra-se a seguinte constatação: “pelos jornais ele [Santos-Dumont] sabe que o mundo está em chamas. Milhões de criaturas estão perdendo a vida nas trincheiras ou morrendo de fome”. O narrador ressalta que “os aviões já não eram aqueles delicados e frágeis pássaros que ele [o inventor brasileiro] ajudara a criar, tinham se transformado em blindadas aves de rapina” (SOUZA, 2009, p. 286). A rápida metamorfose das aeronaves — que deixam de ser “pássaros frágeis” para se transformarem em “blindadas aves de rapina” — revelam a voracidade da destruição. Santos-Dumont talvez visse ou pressentisse o amontoado de escombros que crescia até o céu, tal como descrito por Benjamin.

Outras questões relacionadas com as contradições da Modernidade também aparecem na capa da segunda edição de *O brasileiro voador* (2009) lançada pela Editora Record. A ilustração realizada por Sérgio Campante (Figura 4) atenta para um viés que pode ser associado ao caráter folhetinesco presente na obra. A disposição dos elementos visuais mimetiza o formato do suplemento de um periódico francês,

denominado *Le Petit Journal*, do dia vinte e cinco de novembro de 1906. O título do livro funciona como manchete do “Supplément Illustré”. No grande plano geral que ilustra a capa, destaca-se o avião 14bis, levantando voo no Campo de *Bagatelle*.



Figura 4 - Capa de Sérgio Campante para a 2ª edição de *O brasileiro voador*.

O cenário é composto para dar ênfase à máquina. Uma multidão se forma para presenciar um espetáculo ao ar livre, cujo protagonismo cabe ao avião 14bis. Veem-se pessoas utilizando bicicletas como meio de transporte, muitas caminhando, além do automóvel e do aeroplano em evidente contraste com os homens que circulam a cavalo. Junto à manchete, há um enquadramento com a caricatura de Santos-Dumont, como se fosse uma representação em close do herói dentro de uma de suas máquinas de voar. Em clima de euforia, os indivíduos assistem ao voo de um aparelho mais pesado que o ar. Tanto a agitação como o descompasso entre as diferentes formas de se locomover remetem ao conturbado contexto de *fin de siècle* e aos paradoxos da Modernidade. Com efeito, os elementos que aparecem na capa estão associados às estratégias de enunciação utilizadas pelo narrador ao longo do livro.

Alguns capítulos da obra, por exemplo, são construídos por meio de referências a manchetes ou a recortes textuais característicos do suporte jornalístico. Pode-se perceber a estreita relação do romance de Souza com gêneros discursivos típicos de um periódico em diversos trechos, tal como nestes pequenos capítulos, em que manchetes e notícias eufóricas sobre a invenção das máquinas de voar misturam-se a curiosidades da vida privada do aviador:

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’Home a Conquis l’Air*”.

“*Une Minute Mémorable dans l’Histoire de la Navigation Aérienne*.” (SOUZA, 2009, p. 59, 238).

De fato, imagem e as invenções do renomado brasileiro apareciam constantemente em revistas e jornais franceses, quer em forma de caricatura, quer em reproduções fotográficas. Cabe lembrar que a disputa pelo pioneirismo da aviação foi em grande parte fomentada pela mídia. A batalha por visibilidade caminhava junto com os avanços científicos. Souza, várias vezes, apropriou-se do discurso jornalístico e reproduz a disputa midiática que se deu no início do século XX. Por meio de capítulos curtos, o discurso supostamente referencial é incorporado à narrativa. As informações que aparecem nos excertos a seguir têm como referência tanto revistas de caráter científico, quanto 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.” (SOUZA, 2009, p. 251-52).

O gênero biográfico, efetivamente, está a meio caminho entre o jornalismo e a literatura. De acordo com a estratégia utilizada por quem escreve, pende-se mais para um ou outro lado. Independentemente do caminho seguido, sempre haverá lacunas que

obrigam o escritor a inventar, levantar hipóteses ou outros procedimentos que não requerem apenas o conhecimento do contexto histórico e dos dados concretos da vida do biografado. A “bioficção” de Márcio Souza não deixa de questionar a trajetória desse gênero textual o qual, durante muito tempo, manteve-se como uma estrutura pouca criativa, com raras variações no campo discursivo em vista da exigência da informação em detrimento da experimentação formal. O autor amazonense mostra que seria preciso problematizar a estrutura consolidada do gênero para dar ao texto algum sopro de originalidade.

A reconfiguração da vida dentro do espaço textual

Ao ler *O brasileiro voador*, a pergunta que ecoa no pensamento do leitor é a mesma que atormenta o narrador ao longo da obra: “E a verdade, como fica?”. Tal interrogação intitula um capítulo que ironicamente enfatiza a incapacidade de se resgatar os fatos pela memória: “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?” (SOUZA, 2009, p. 103). Duvidar é justamente o que o narrador se propõe a fazer em vários momentos da história, pois não disfarça os componentes ficcionais do relato. Isso fica evidente em capítulos como “Armadilhas da memória”, “Aconteceu assim”, “Pântano da memória”, “Quem conta um conto...” e “... Aumenta um ponto”.

Com base no material documental, Souza reconfigura a biografia de Santos-Dumont dentro de uma realidade textual. O romance é construído a partir do desdobramento, deslocamento e condensação de fatos que realmente aconteceram, explorados segundo as possibilidades do espaço ficcional. Para Maria Teresa de Freitas, 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 autora, podemos entender como “problemas da época” não apenas os que se relacionam com a temática política, social, econômica, mas também aqueles que dizem respeito aos procedimentos formais da escrita, às novas ou renovadas formas de enunciação.

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 de uma verdade. Nesse sentido, há que 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. Em “A biografia e o novo biografismo”, Walnice Nogueira Galvão reconhece que a incorporação de “técnicas ficcionais como o monólogo interior ou o *flashback*, ou ainda a reconstituição puramente imaginária de diálogos”, acabam por tornar indistintas as fronteiras entre os domínios da ficção e da objetividade.

Ao ser transformado pelo olhar de um romancista, o dado documental ganha um formato estético que o torna menos denotativo e mais simbólico, remodelado por meio da estratégia discursiva própria da literatura. Em consonância com essa ideia, no

livro *Sociedade e discurso ficcional* (1986), Luiz Costa Lima mostra que o signo é incapaz de ser esgotado no nível denotativo, ainda que o documental não elimine completamente sua função de atestar.

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).

Nesse sentido, ao propor alegorias e se afastar da função de mimetizar a verdade, *O brasileiro voador* deixa transparecer, por um lado, marcas discursivas próprias do texto literário, por outro, índices que funcionam como pistas para entender o processo de composição e a análise crítica dos acontecimentos históricos recriados. Márcio Souza recupera dados reconhecíveis no mundo real, contudo, em função da reelaboração no plano ficcional, procura transformá-los em signos polissêmicos. Assim, sem abandonar a realidade reconhecível de onde foram extraídos, esses elementos são alegorizados e passam a significar muito além da intenção histórico-biográfica oficial. Quando a vida do aviador é transposta para o universo do romance, os fatos narrados são distribuídos ou desconstruídos estrategicamente para o ganho da ficção. A interpretação particular 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 de dar nova forma ao material de origem.

Na perspectiva de Souza, a história organizada dentro dos padrões oficiais torna-se potencialmente interessante quando é desconstruída pela literatura. Foi a estratégia que ele usou, antes de escrever *O brasileiro voador*, 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 *Literatura comentada* (1982), o escritor 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” (SOUZA, 1982, p. 12). Ao colocar-se contra a história monumental, sacralizadora, moralista e pudica, o escritor se permite distorcer e ampliar de maneira consciente a realidade encontrada nos registros oficiais. A seu ver, a história recriada “pode não ser verdade, mas é verossímil e é isso que interessa” (SOUZA, 1982, p. 12).

Para o historiador francês François Dosse, cumpre ao biógrafo “aceitar as falhas, as lacunas na documentação, e preenchê-las com a dedução lógica ou a imaginação; é o espaço sonhado da invenção, da *ficção*. É o instante da escrita” (DOSSE, 2009, p. 16). Contudo, diante dessa perspectiva, a pergunta que abre um dos capítulos do livro continua a ecoar: “E a verdade, como fica?”. Na impossibilidade de desfazer os laços entre o registro documental e a fabulação, o narrador de *O brasileiro voador* opta por movimentar o herói entre polos heterogêneos. A narrativa transita 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 paródia, a seriedade e a brincadeira, entre um texto e outro.

Essa perspectiva pode ser confirmada no quarto capítulo de *O brasileiro voador*, quando é narrada 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 o suicídio do aviador. Ao acontecimento que seria trágico, é dado um tom irreverente, a começar pelo título — diretamente associado ao livro que marca a entrada de Mário de Andrade no Modernismo brasileiro

— “Paulicéia desvairada”. O adjetivo “desvairado” poderia ser atribuído não apenas ao conturbado contexto da modernização brasileira, no qual se encontra Santos-Dumont, mas também é um atributo aplicado ao aviador, no sentido de qualificar aquele que perdeu o juízo, aquele que era ou teria ficado louco segundo a opinião do militar que o encontrou falecido:

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 morrerá 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. (SOUZA, 2009, p. 18-19).

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, dirigindo o olhar do leitor para os “detalhes de somenos importância”. Nas lacunas ou contradições da história, são procuradas outras possibilidades semânticas. Tal empreendimento se dará pela adoção de determinadas estratégias de enunciação, principalmente aquelas relacionadas à intertextualidade (haja vista a referência ao cinema, à música e a vários textos literários), à incorporação de diferentes gêneros textuais (entre outros, depoimentos, cartas, trechos de diários, comentários críticos, entrevistas) e à desestabilização do horizonte de expectativa do leitor. Diante de um gênero vacilante que combina fatos da vida do

biografado com as fantasias do narrador, a leitura fica marcada por incertezas. Os espaços vazios e as interrogações que pontuam o texto, de certo modo, convidam aquele que lê a obra a participar da composição do relato. Enfim, entre o que é calado e o que é revelado, ganha relevo a necessidade do pensamento crítico. Não resta ao leitor um lugar cômodo: fora do seu eixo de segurança, do qual se vê deslocado, cabe aceitar o caminho aberto. A ele é lançada a tarefa de completar as reticências, responder às interrogações e reconhecer a dinâmica intertextual da obra.

Mistérios de folhetim

A intertextualidade de *O brasileiro voador* desafia o leitor a buscar interpretações que não estão evidentes. O narrador investe em estratégias de propor enigmas. O capítulo “As preciosas ridículas”, que abre a história amorosa do casal Aída e Santos-Dumont, deixa isso bem caracterizado. O desenvolvimento do enredo se dá em torno do sarcasmo em relação à afetação das jovens senhoras da época, cujo contraponto é a heroína, que se destaca em meio às futilidades femininas descritas. A leitura fica enriquecida se não passar despercebido que o título do capítulo foi composto por uma tradução de *Les précieuses ridicules*, uma peça cômica da segunda metade do século XVII escrita por Molière a qual é marcada pelas dissimulações e hipocrisias que sustentam as máscaras sociais. Nas suas obras, o dramaturgo francês mostra a aguda percepção do absurdo da vida cotidiana. Ele era mestre na criação de uma dramaturgia com duplo sentido.

No capítulo seguinte, “Crônica de pobres amantes”, a relação intertextual está bem intrincada. O título remete 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. Neorrealista, mas ainda assim sentimental, mesclada com traços autobiográficos, a história

se passa por volta de 1925, tendo como pano de fundo a vida sofrida da população pobre e a luta contra o fascismo italiano. Tal como em *O brasileiro voador*, 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). Os capítulos citados e outros como “Max Linder”, no qual se narra a sovinice e o mau humor do aviador, ou ainda, “Dom Juan na moita”, que também explora situações cômicas envolvendo Santos-Dumont, quebram a seriedade do idílio amoroso entre Aída e o herói brasileiro.

Em parte, o amor romântico sustentado pela narrativa parece confirmar a advertência feita no início do livro: “Romance mais-leve-que-o-ar e novela de entretenimento, contada com discreta inflação de sentimentos e profusão de imagens e metáforas...” (SOUZA, 2009, p. 5). As aventuras de Santos-Dumont estão, em certa medida, associadas ao romantismo das “novelas cor-de-rosa”. Os papéis dos jovens apaixonados são exercidos pelo aviador e Aída D’Acosta. O lugar do opositor — o antagonista que retardará a felicidade do casal — é ocupado pelo Capitão Ferber. Esta personagem vê no casamento com Aída a oportunidade de ascensão social. Para tal intento, ele tem a colaboração da mãe da heroína, denominada Madame D’Acosta.

Dentro da perspectiva de amor idealizado, o casamento seria o desfecho apaziguador que uniria para sempre o aviador a Aída. 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, a heroína é retirada de forma abrupta da festa em que se comemorava a sua façanha. O herói, 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.

A narrativa dessa relação segue a tradição dos romances de

folhetim (tal como ainda predomina em telenovelas e filmes). Há um típico arranjo romanesco que pode ser sintetizado por alguns traços característicos, tais como reciprocidade do amor, barreira interposta entre o casal de amantes, sofrimento de ambos diante das dificuldades, o reencontro e, por fim, a morte trágica herói que marca o desfecho da narrativa. Contudo, por trás da história romântica que convida a uma leitura ingênua, o narrador intercala elementos satíricos que deformam o discurso amoroso. Os protagonistas do intenso envolvimento sentimental parecem estar atuando em uma “Comédia de Georges Méliès” (não por acaso, esse é o título de um dos capítulos do livro). Com efeito, a ironia e o sarcasmo, que pontuam a narrativa em vários momentos, ressaltam o aspecto caricatural do idílio amoroso.

Isso fica mais evidente quando Santos-Dumont sente-se novamente enamorado. A heroína da vez é Naná Lantelme. A “mocinha” parece realmente ter saído do livro *Nana* de Émile Zola. O romance publicado em 1880 é um dos mais conhecidos do escritor francês. A protagonista, cujo nome dá título ao romance, é apresentada como uma mulher desequilibrada afetiva e sexualmente. Filha de um pai alcoólatra e mãe lavadeira, ela atuava como atriz de teatro, mas no palco suas qualidades performáticas eram limitadas. Seria uma espécie de cortesã de luxo da sociedade francesa dos tempos do Segundo Império. Consegue ficar rica à 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. Tal atmosfera fatalista encontra na degradação do corpo da personagem a sua forma de expressão.

A Naná de *O brasileiro voador* atua na mesma profissão e apresenta as mesmas distorções de caráter da antecessora, mas ao contrário da protagonista do livro de Zola, Lantelme parece realmente ter existido e convivido com Santos-Dumont. Seu nome é citado em algumas biografias do aviador, ainda que nesses relatos

não haja indícios da suposta relação amorosa entre eles. No romance de Márcio Souza, a história do envolvimento entre Lantelme e o herói brasileiro é dividida 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 se desenvolvendo um jogo de sedução e traição:

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. (SOUZA, 2009, p. 207).

A impressão que passa ao leitor é a de que Santos-Dumont saiu de um sonho, vivido dentro do romance romântico (desenvolvido em torno do idílio com a heroína Aída), e caiu em uma crua realidade típica de um romance naturalista. Nesse novo contexto, ele se vê envolvido na rede de artimanhas entrelaçada por Lantelme. 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, ela vai astuciosamente forjar um cenário degradante, de extrema pobreza, onde moraria com sua mãe (uma falsária contratada para a cena desoladora). Assim, pretendia comover o herói e retirar dele uma grande quantia em dinheiro.

Santos-Dumont perceberá em tempo a farsa criada pela atriz, antes que seja usurpado em vinte mil francos. Em meio às traições, às dissimulações, às pistas falsas, mesmo investigando e agindo como detetive, o aviador fica confuso e pouco consegue descobrir sobre as reais motivações da moça, permanecendo atônito no jogo de sedução e traição no qual Naná Lantelme o enreda. Nesta passagem, Sem, amigo do aviador, sugere que ela “confunde o teatro com a vida”:

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 chegar.

[...]

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 esta fazendo o nome agora no teatro. É jovem, bonita...

Mas confunde o teatro com a vida, parece. (SOUZA, 2009, p. 220-221).

A história do envolvimento entre os dois segue o roteiro de um teatro farsesco. O aviador suspeita de que seu assistente na execução de projetos aeronáuticos, Gabriel Voisin, está por trás das tentativas de extorsão de Naná Lantelme, mas isso também não é comprovado por ele. Em sua investigação, consegue apenas juntar pistas falsas, sem chegar a nenhuma conclusão sobre o caráter da heroína e as motivações da farsa

criada por ela. Santos-Dumont nem mesmo descobre quem seria o amante de Naná, aquele que possivelmente atuaria como cúmplice dela nas falcatruas. O aviador a observa trocando beijos e carícias com um homem, no entanto, devido à distância em que se encontrava deles, vê-se impedido de identificar o sujeito. Após alguns anos de afastamento, 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”:

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.
(SOUZA, 2009, p. 257-258).

Em analogia com esse episódio, o autor-narrador também parece utilizar-se de uma estratégia de sedução e traição. No início do livro, ele atrai o leitor com a oferta de uma leitura leve, mas

acaba traíndo-o, pois a proposta não se cumpre integralmente. Seduzir e trair são partes complementares de um jogo, que se caracteriza por uma tática de aproximação e distanciamento contida em um mesmo gesto. Ou seja, há um convite à diversão, ao apaziguamento, mas sub-repticiamente também são introduzidos elementos que não podem ser decodificados facilmente e trazem certo desconforto ao leitor.

A sedução é então simulacro, um sistema de artifícios e táticas destinado a suspender, adiar e finalmente decepcionar as promessas de prazer. Fica desenhada assim outra alternativa para enfrentar os mecanismos dos relatos aqui analisados: todos eles apelam ao encanto das fórmulas, seduzem com a promessa de um prazer conhecido, mas o postergam e decepcionam ao transformá-las sempre em algum ponto chave do código. No espaço em que a expectativa frustrada do leitor é suscitada, produz-se essa diferença dos textos em relação às formas midiáticas. (SÁNCHEZ, 2000, p. 32-33, tradução nossa).

No caso de *O brasileiro voador*, percebe-se o uso estratégico de formas de enunciação, de tal modo que a cultura de massa e o repertório erudito fiquem em constante tensão. O narrador atrai o leitor para a desconstrução da figura de Santos-Dumont pela promessa do riso fácil, mas instaura um campo necessariamente crítico. Tal projeto, contudo, não terá efeito se o texto não conquistar a cumplicidade do seu receptor.

Nesse processo em que o leitor é seduzido e traído, há semelhanças em alguns aspectos com as técnicas de distanciamento crítico desenvolvidas por Brecht. Tal como propôs o dramaturgo alemão, o narrador de *O brasileiro voador* procura revelar as marcas de ilusão que encobrem a representação das personagens. Não só as máscaras monumentais do herói são retiradas ou desveladas, como também as próprias engrenagens que sustentam a narrativa biográfica são escancaradas para que o leitor não se furte de ver a ilusão ou a fabulação que enforma a realidade.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e história: o romance revolucionário de Andrei Malraux**. São Paulo: Atual, 1986.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. A biografia e o novo biografismo. **Revista da biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 67, p. 192–207, dez. 2011.
- KLEE, Paul. **Angelus novus**, 1920. 1 reprodução de arte. Óleo e aquarela sobre papel. 31.8 x 24.2 cm. Disponível em: <<http://www.english.imjnet.org/il/popup?c0=13336>>. Acesso em: 15/08/2015.
- LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MANET, Édouard. **O almoço na relva**, 1863. 1 reprodução de arte. Óleo sobre tela, 269 x 214 cm. Disponível em: <http://observarte.zip.net/arch2008-05-18_2008-05-24.html>. Acesso em: 15/08/2015.
- PISCHIL, Gina. **História universal da arte: pintura, escultura, arquitetura e artes decorativas**. São Paulo: Melhoramentos, 1966.
- PRATONI, Vasco. **História 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.
- SOUZA, Márcio. **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.
- ROUANET, Sergio Paulo. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Notas

² A questão da desconstrução paródica realizada por Márcio Souza em *O brasileiro voador* foi discutida em artigo publicado na oitava edição dessa revista p. 177 – 204. Disponível em: <<http://ppgel.com.br/Anexos/Edições%20da%20Revista/Oitavo%20Número/Revista%20ALERE%2008%20FINAL.pdf>>. Acesso em: 15/08/2015.

³ Vide entrevista anexa à dissertação de mestrado *O desafio biográfico ou como se escrever uma vida*. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=13741>. Acesso em: 15/08/2015.