

A DESCONSTRUÇÃO
PARÓDICA DO DISCURSO
HISTÓRICO-BIOGRÁFICO EM
O BRASILEIRO VOADOR DE
MÁRCIO SOUZA

*PARODIC DECONSTRUCTION
OF BIOGRAPHICAL -
HISTORICAL DISCOURSE IN O
BRASILEIRO VOADOR BY
MÁRCIO SOUZA*

Cléber Luís Dunga
(PUC/SP)¹

RESUMO: A vida e a história de Santos-Dumont já foi tema de mais de uma centena de biografias, muitas delas escritas segundo um modelo tradicional que procura enformar,

¹Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
CEP: 05014-901

engrandecer e perpetuar a figura heroica do aviador. Em *O brasileiro voador*, Márcio Souza propõe um projeto de desconstrução desse mito nacional por meio da paródia, que se configura como uma estratégia de deformação e reinvenção da realidade de maneira crítica. A partir da leitura desse livro, é possível perceber a desmontagem de aspectos ideológicos que contribuíram para o propósito de tornar Santos-Dumont um herói nacional. No romance, a sátira que faz rir é também potencialmente aquela que questiona verdades canônicas. Ela permite tanto levantar o véu que encobre as contradições e desventuras do patrono da aviação brasileira, como também desconstruir o convencionalismo da história oficial. Uma das medidas tomadas por Márcio Souza para livrar Santos-Dumont do engessamento histórico e da seriedade inócua é compará-lo a personagens burlescas. Nesse sentido, a ironia, a caricatura, o burlesco e o deboche são estratégias eficazes para instigar o posicionamento crítico do leitor diante do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Biografia. Santos-Dumont. História oficial. Desconstrução. Paródia.

ABSTRACT: The life and history of Santos-Dumont was the subject of more than one hundred biographies. Many of them were written according to a traditional model that try to frame, exalt, and perpetuate the heroic figure of the aviator. In *O brasileiro voador*, Marcio Souza proposes a project of deconstructing this national myth through parody, which constitutes a strategy of deformation and reinvention of the reality in a critical manner. From the reading of this book, it is possible to notice how the author dismantles the ideological aspects that contributed to make Santos-Dumont a national hero. In the novel, the satiric aspects that make one laugh can also raise questions to the canonical truths. The satire allows us to lift the veil concealing the contradictions and misadventures of the patron of Brazilian aviation as well as to deconstruct the conventionality of the official history. One of the strategies used by Márcio Souza is comparing

Santos-Dumont to burlesque characters – by doing this it is possible to free him from his historic cage and from the innocuous seriousness he is interpreted with. In this sense, irony, caricature, burlesque comparisons and debauchery are effective strategies to engage the reader in a critical positioning.

KEYWORDS: Biography. Santos-Dumont. Official history. Deconstruction. Parody.

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 começa a ser elaborado em 1979 pelo escritor amazonense, Márcio Souza, a partir de uma solicitação feita por Tizuka Yamazaki. O objetivo inicial não era o de produzir um livro, mas sim escrever o argumento que, posteriormente, seria 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, Souza publica o romance quando chegou a ser transformado em filme. Ainda assim, 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, a diretora de vários filmes do cinema brasileiro 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)².

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 a Paris, custeado pelo CNPq, com a finalidade de aprofundar a pesquisa sobre Santos-Dumont, que já desenvolvia há tempos no Brasil. O referido pesquisador do CBPF — Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas — é autor, entre outros, dos livros *Santos Dumont: o homem voal* (2000), *Santos-Dumont e a invenção do voo* (2003), *Desafio de voar* (2006). Segundo Barros, o seu trabalho em torno da vida e das criações de Santos-Dumont foi motivado inicialmente pelo fascínio que tem por aviões³. O autor de *Santos-Dumont e a invenção do voofaz* 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 "Demoiselle20" 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 encasquetei 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.

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 de *O brasileiro voador*, 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)⁴. Tendo em vista essa discussão sobre se o referido livro é romance ou biografia, talvez seja melhor analisá-lo em função da fusão dos dois gêneros, ou seja, como romance-biográfico, no qual a narrativa é conduzida pela paródia.

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 objetiva da vida e dos feitos de Santos-Dumont, apresentase 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 ao leitor uma figura caricaturada, que se aproxima algumas vezes da loucura, do grotesco, do bestializado e dos personagens de contos de fadas, como se percebe 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 **gnomotropical**, 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, grifos nossos).

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 se percebe 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 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 do romance, 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-existentes 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, seria possível pensar que 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,

aomesmo tempo, não se fecharem semanticamente, esses conceitosaparecem confundidos em alguns estudos, ora abordados como sinônimos, ora apresentados em função de diferenças. Em *O brasileiro voador*, percebe-se que todos eles desembocam na enunciação paródica, enriquecendo-a e potencializando o seu efeito profanador sobre as biografias tradicionais e sobre o sujeito biografado.

Nesse contexto, a paródia pode ser pensada, em um sentido amplo, como um “canto paralelo”, como a deformação, por diferentes estratégias discursivas, do texto preexistente. Essa perspectiva fica mais clara quando a paródia é entendida a partir da sua etimologia, tal como o 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 *paródia*, que seria (portanto?) o fato de cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contraponto – 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 apresentadas a seguir são 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 N° 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-setambém uma figura burlesca. Ao longo do livro 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 ChampsElysées”, “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 a identidade nacional fosse sustentada em função de ídolos da massa. É o que se observa 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. Nesse movimento, o olhar do leitor vai afunilando-se do geral para o específico, 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 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 nos Estados Unidos, onde foi apelidada *the Brazilian bombshell*. Nesse país, atua na Broadway 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. Neste caso, não se pode deixar de perceber aparente contradição entre os títulos e o enunciado 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 maior representante da brasilidade, 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 carnalizada.

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”.

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 demonstra a 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 se verifica, por exemplo, 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 empestada... 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. Tizuka Yamazaki, em entrevista já citada, confirma essa 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 se pode 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 tornam-se engraçadas ou se transformam 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.

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”, talvez o desafio do escritor fosse 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 pode ser encontrado 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. Mesmos momentos em que explora a “inflação de sentimentos”, típica dos folhetins românticos brasileiros, o caráter paródico da obra acaba por transformá-la, no arremate do texto, 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. Nesse sentido, a paródia passa a ter uma função reflexiva, pois dirige o olhar do leitor para as preocupações extratextuais. Antes, contudo, é preciso que o leitor reconheça o contexto paródico como tal. A professora da Universidade de Toronto, Linda Hutcheon (1989), em seu livro *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 festiva de regresso ao lar. (BAKHTIN, *apud* BRAIT, 1998, p. 173).

Em *O brasileiro voador*, a partir dessa perspectiva dialógica, caberia a esse leitor 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 indivíduo, no momento da leitura, 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 com alguma relevância na formação intelectual desse sujeito, ao se fazer uma leitura mais profunda da narrativa. Nesse sentido, ter-se-ia a oportunidade de perseguir, como um detetive, os dados intratextuais e extratextuais que permitiriam ampliar a compreensão do que é lido. No caso de *O brasileiro voador*, principalmente, deveria buscar as inter-relações potenciais 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. No entanto, aparecem intercalados outros signos menos conhecidos que convidam o sujeito 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 deve esperar apenas facilidades na leitura de *O brasileiro voador*, pois o narrador-autor vai constantemente seduzir e traír o leitor.

Ao se fazer uma leitura atenta, rastreando os títulos de *O brasileiro voador*, encontra-se 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 Mariémise a nu par sescélibataires”); “Os sertões” (título do livro de Euclides da Cunha); “Sturm unddrang” (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, é possível reconhecer ainda 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). A relação com a obra oswaldiana é ampliada no capítulo “Feijoada de inverno”, no qual o leitor toma 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. Nessa passagem, percebem-se 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 parece ser 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 carnalizada, chamada pelo autor amazonense de “Feijoada de inverno”, trazendo queijo de Minas para ser deglutido como parte da sobremesa. Qual seria o papel do aviador nesse locus carnalizado? 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 carnalização, como processo de inversão paródica, revela o lado oculto do que é, em termos bakhtinianos, a “mentira oficial” do brasileiro. 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.

Dessa forma, o romance-paródico afasta-se do discurso autoritário e monológico característico das biografias oficiais, nas quais 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. 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 os leitores tenham a impressão de que a lista de citações do autoré sempre incompleta, visto que também há referências bibliográficas que ficam implícitas e outras tantas que nem mesmo o escritor 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 exaustiva 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. (COPAGNON, 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.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **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.

BRAIT, B. “Mikhail Bakhtin: autor e personagem.” *Revista USP*, v. 39, n. 1, p. 158-173, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Belo Horizonte, UFMG, 1996.

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>.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. São Paulo: Edições 70, 1989.

LIMA, Lilian Victorino Félix de. **Dilemas do pós-modernismo na cultura de massa**. 2009. 233f.. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista. Marília.

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. **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.

Notas

² Entrevista anexa à dissertação de mestrado *O desafio biográfico ou como se escrever uma vida: a (des)construção da figura heroica de Santos-Dumont a partir de O brasileiro voador*. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=13741>. Acesso em 10/01/2014.

³ Entrevista anexa à dissertação de mestrado *O desafio biográfico ou como se escrever uma vida: a (des)construção da figura heroica de Santos-Dumont a partir de O brasileiro voador*. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=13741>. Acesso em 10/01/2014.

⁴ Entrevista anexa à dissertação de mestrado *O desafio biográfico ou como se escrever uma vida: a (des)construção da figura heroica de Santos-Dumont a partir de O brasileiro voador*. Disponível

A DESCONSTRUÇÃO PARÓDICA DO DISCURSO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO EM O BRASILEIRO VOADOR DE MÁRCIO SOUZA
CLÉBER LUÍS DUNGUE

em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=13741>. Acesso em 10/01/2014.

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, será adotada a sigla BV nos excertos da obra, seguida apenas do número de página.