

## ASPECTOS DO NOVO ROMANCE HISTÓRICO NA OBRA *OS PARDAIS ESTÃO VOLTANDO* DE GILVAN LEMOS

Luciano Ferreira da Silva<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo analisa a obra ficcional *Os pardais estão voltando* do escritor pernambucano Gilvan Lemos, depreendendo da obra citada aspectos do novo romance histórico. Evidenciam-se inicialmente informações sobre a vida e a obra do referido escritor bem como alguns comentários críticos feitos à sua produção literária. Em seguida ocorre a análise do romance apontando as suas estratégias narrativas evidenciadoras de um discurso romanesco aliado a conceitos provenientes de estudos acerca do novo romance histórico latino-americano nas considerações de Menton (1993), Le Goff (1996), Barros e Fiorin (1994), Bakhtin (1997), entre outras estratégias que estão presentes no romance. Expedientes narrativos como personagens, tempo, espaço e memórias são articulados na leitura da obra que simboliza o estado brasileiro em tempo de crise.

**Palavras-chave:** História. Ficção. Novo romance. Memória.

### ABSTRACT

This article analyzes the fictional work *Os pardais estão voltando* from the writer from Pernambuco Gilvan Lemos deducing from the work cited aspects of the new historical novel. Initially, information about the life and work of that writer is evident, as well as some critical comments made on his literary production. Then, the analysis of the novel occurs, pointing out its narrative strategies evidencing a romanesque discourse combined with concepts from studies about the new Latin American historical novel in the considerations of Menton (1993), Le Goff (1996), Barros and Fiorin (1994), Bakhtin (1997) among other strategies that are present in the novel. Narrative expedients like characters, time, space and memories are articulated in the reading of the work that symbolizes the Brazilian state in times of crisis.

**Key-words:** Story. Fiction. New novel. Memory.

**Data de submissão:** 18.08.2020

**Data de apresentação:** 01.09.2020

### INTRODUÇÃO

O objetivo do presente artigo é analisar o romance *Os pardais estão voltando* do escritor pernambucano Gilvan Lemos, depreendendo da obra citada os elementos caracterizadores de um discurso ficcional que se alia a um novo romance histórico cuja

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia do Recife (1996), Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Pernambuco (1997), mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1999) e Doutorado em Letras, Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2006). Atualmente é professor Adjunto II da UESPI, Campus de Parnaíba, lecionando as disciplinas de Literatura Infanto-juvenil, Teoria da Literatura, Crítica Literária e Literatura Brasileira. Orienta Trabalhos de Conclusão de Curso e PIBICs. Foi professor Adjunto II da Universidade Federal do Pará, lecionando na graduação em Letras e na Especialização em Literatura e Cultura na Amazônia. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura Queer, teoria literária, literatura infanto-juvenil, ensino de literatura, literatura comparada e história. Estuda as representações do homoerotismo e da homoafetividade na literatura brasileira infantil, juvenil e adulta. Publicou artigos em revistas especializadas e capítulos de livros. E-mail: lucianosf31@bol.com.br

referência é o momento pós-golpe militar de 64 no Brasil. A produção narrativa do referido escritor já se estende por décadas e a escolha da obra e do referencial teórico se dão pelo desejo de torná-la (a obra) mais conhecida e, especificamente, focalizando o diálogo que ela estabelece com o contexto histórico ficcionalizado.

A crítica especializada ainda deve um pouco à produção ficcional do escritor, pois ela incorpora inovações técnico-formais da narrativa latino-americana contemporânea. Publicada pela Editora Guararapes de Recife em 1983, o romance *Os pardais estão voltando* conta a história de uma pequena cidade sertaneja do Nordeste, Bentuna, povoada de pobres e ricos, opressores e oprimidos, ambos ambiciosos, rancorosos e corruptos, alguns cheios de paixão, outros com sede de justiça. A obra, evitando transformar as personagens em “tipos”, entrelaça suas vidas em uma “realidade” com injunções políticas diluindo a fronteira entre culpados e inocentes.

O objetivo aqui não se reduz a tratar a obra como mera narrativa de fatos históricos ficcionalizados, mas depreender da mesma o seu caráter dialógico, polemizador e inovador, tecnicamente falando, na representação de um passado histórico recente do Brasil. Não se pretende também rotular o romance como histórico ou regionalista, uma vez que a organização composicional da obra não permite tais classificações. A escritura do autor pernambucano se alia aos chamados romances de trinta como também a aspectos maravilhosos na busca de uma verossimilhança com fatos históricos durante a ditadura militar no Brasil. A primeira parte do nosso estudo faz um mapeamento da vida e da obra do escritor, apontando também a crítica especializada sobre a mesma. As demais partes deste artigo se referem às características do novo romance histórico presentes na obra.

## 1 SITUANDO O AUTOR, SUA OBRA E A CRÍTICA ESPECIALIZADA

Gilvan Lemos nasceu em São Bento do Una, agreste meridional de Pernambuco a primeiro de julho de 1928 e faleceu em primeiro de agosto de 2015. São Bento é o santo das cobras e Uno é o rio que banha a cidade. Bentuna, cidade ficcional do romance *Os pardais e estão voltando*, faz referência direta à sua cidade natal. Gilvan Lemos só fez o curso primário e aos quatorze anos conheceu os romancistas, obras de José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso entre outras foram suas primeiras leituras romanescas. Aos quinze anos de idade empregou-se numa loja de laticínios e gastava quase todo o seu ordenado com literatura. Em sua casa, todos gostavam de ler romances, mas sua preferência inicial eram as histórias em quadrinhos. Ele queria ser desenhista. Criava suas próprias historietas onde os heróis eram tipicamente brasileiros. Sua estreia foi tímida e familiar, escreveu setecentas páginas. Quando Gilvan Lemos decidiu ser escritor, incentivado por sua irmã mais velha, escreveu crônicas para o serviço de alto-falantes da cidade, aos dezessete anos teve um conto classificado numa revista que assinava de Belo Horizonte, Alterosa. Esperou doze meses para que publicassem seu conto e aos vinte anos deixou São Bento do Una e foi para Recife.

Em 1952, com seu primeiro romance *Noturno sem música*, conseguiu o prêmio Vânia Couto de Carvalho em Recife e um segundo lugar num concurso promovido pela Secretaria de Educação de Pernambuco que lhe valeu uma aproximação com Osman Lins: “aquele romance enorme, aquele Ulisses do interior, com suas 700 páginas, foi a mágica maior. Depois disso, Gilvan Lemos descobriu uma coisa: não bastava puxar histórias do bolso, o essencial era tirá-las da alma.” (LINS, 1996, Orelha do livro). Osman Lins o aconselhou a inscrever o seu segundo romance *Jutaí curumimn* (1995) que recebeu o prêmio Orlando Dantas do Diário de Notícias do Rio de Janeiro em 1962. Obteve o referido prêmio com o parecer de uma comissão composta pelos escritores Aurélio Buarque de Hollanda, Herberto Sales, Otto Maria Carpeaux e Raul Lima. No mesmo ano foi atribuído a este romance o

Prêmio Olívio Montenegro, instituído pela UBE-PE (em 1968, o título do romance foi modificado para *Jutaí menino*).

Com *Emissários do diabo* (1968) obteve o prêmio Othon Bezerra de Mello da Academia Pernambucana de Letras (APL). Em 1965, conseguiu menção honrosa no prêmio José Lins do Rego da Paraíba com seu primeiro livro de contos *O defunto aventureiro* (1974). O romance *Os olhos da treva* (1975) recebeu o prêmio José Condé de São Paulo. Já *O anjo do quarto dia* (1976) obteve o prêmio Érico Veríssimo no Rio Grande do Sul em 1981. Ainda foram publicados *Os pardais estão voltando* (1983), *Espaço terrestre* (1993), *Cecília entre os leões* (1994), *A lenda dos cem* (1995) e *Morcego cego* (1998). Livros de contos, além de *O defunto aventureiro* (1974), foram: *A noite dos abraçados* (1975), *Os que se foram lutando* (1976), *Morte ao invasor* (1984), *A inocente farsa da vingança* (1991), *Neblinas e serenos* (1994) e *Na rua padre Silva* (2007). Gilvan Lemos, aposentado como funcionário público, dedicou-se à literatura até falecer em primeiro de agosto de 2015 aos 87 anos no Recife.

Pode-se perceber por esta breve explanação sobre o escritor e sua obra que ele foi bastante atuante e que recebeu vários prêmios demonstrando, pelo conjunto de sua obra, que ele teve um senso agudo com relação à realidade. Sobre seu primeiro romance *Noturno sem música*, Olívio Montenegro comenta:

Raramente temos notícia de um jovem de província estreando-se no romance com um domínio tão forte sobre este gênero de ficção: com esse segredo diabólico de transformar os fatos da sua experiência interior em fatos de tanta e viva sugestão humana. (...) admirável é que o autor não cai no melodrama; ferindo temas de tanta eloquência emocional não peca por nenhuma grande ênfase. (MONTENEGRO, 1996, p. 07)

No fragmento citado, o crítico evidencia o aspecto autobiográfico no romance aliado à realidade vivenciada. Os aspectos individuais ganham caráter universal por meio do tratamento temático diferenciado, algo inovador para um estreante na literatura. Durante toda produção ficcional gilvaniana, esta não se desvinculou de dados pessoais do autor, índices, marcas, traços de sua vivência estão, de certa forma, representados em seus romances, contos e crônicas.

Sobre seu segundo romance *Jutaí menino*, o próprio escritor fala de suas vivências espelhadas nas suas obras:

O segundo, *Jutaí menino*, mais do que todos. Nele, eu praticamente me transponho para as páginas. Também eu, como um dos personagens, sofri de conjuntivite. (...) eu também costume colocar nos romances pessoas conhecidas, mas quando elas viram personagens se transformam. (LEMOS, 1995, p. 07)

Segundo as declarações do autor, quando colocadas no romance, as referências aos dados pessoais das pessoas conhecidas sofrem uma transformação literária em nome da manutenção do universo romanesco, tudo em nome da “realidade” ficcional. A propósito do terceiro romance, *Emissários do diabo*, fala-nos o crítico norte-americano Carlisle:

O uso do tempo no desenvolvimento da narrativa *Emissários do diabo* de Lemos coloca o latifundiário e aqueles que o seguem dentro de um contínuo temporal condenando-os ao fluxo da passagem e ao esquecimento, enquanto que o oposto ocorre com aqueles imunes à passagem do tempo. Camilo Martins e os outros do grupo do degredo representam os verdadeiros valores da humanidade que, embora momentaneamente sujeitos à morte física como um bode expiatório da sociedade, deverão, afinal de contas, sobreviver àqueles que poderiam trair a humanidade através da exploração e da traição do latifundiário. (tradução nossa) (CARLISLE, 1991, pp. 320-330)

O trabalho com o tempo é fascinante na obra do escritor Gilvan Lemos, um tempo que passa e provoca o esquecimento e um tempo mítico que fica ao redor dos personagens imunes a ele. Já com relação ao romance *Espaço terrestre* o professor Lindinalvo comenta:

Em entrevistas na TV ou em lançamentos da obra, inclusive em nota explicativa (orelhas do texto, por Ênio Silveira) sempre frisou o autor não ser o texto um romance histórico. De fato uma análise cuidadosa do livro pode constar que o texto finca raízes em diversos ângulos: aspectos históricos propriamente ditos, desde o recife, reporta-se às revoluções de 1817, 1824, adentra-se para as plagas interioranas, envolve o trisavô de José Albano Neto, a Coluna Prestes, descobre Sulidade e evidência, pois, a geração de Albanos, a expressão da nossa origem. (ALMEIDA, 1994, p. 07)

O professor, além de fazer um mapeamento sintético da obra, toca num aspecto que nos é caro: a referencialidade histórica. Como o próprio autor diz, não se trata de um romance histórico, mas devemos acrescentar não um romance histórico tradicional, mas sim uma narrativa que autoriza a configuração de um novo romance histórico que faz incursões tanto pelo sabor mágico quanto pela realidade social representada.

Com relação ao romance *Cecília entre os leões*, devemos citar as apreciações do escritor Nivaldo Mulatinho Filho que considera esse romance um poema:

Um romance de amor. Um romance sobre o encontro e o desencontro das gerações, um romance recifense. O Recife guardado na memória e o Recife desfigurado de hoje, sem ao menos, uma nova edição do livro de Rubem Franca sobre seus momentos: um dos livros lidos e relidos, pelo professor Anquises, personagem do romance, homem que ama a terra pernambucana (embora costume esquecer as datas históricas) (FILHO, 1994, p. 07)

O motivo central desse romance é o amor entre dois adolescentes: Sileno e Cecília. Tem ainda como pano de fundo o Recife e a relação entre duas gerações: a do neto e a do avô. Gerações que simbolizam respectivamente, segundo Nivaldo Mulatinho Filho (1994), o Recife desfigurado de hoje e um Recife guardado na memória.

Também a história se faz presente na obra *A lenda dos cem* e sobre esse romance Janilto Andrade comenta:

Porque ficcional, a escritura romanesca é lenda. Mas o romance é, também, história, uma vez que se trata de contexto social verbalizado. Enquanto lenda, o romance é, não resta dúvida, mais bonito do que a história. A beleza do romance se afirma na sinceridade, pois a lenda, na arte, não oculta, mas revela a história. (...) A lenda criada pelo romancista, no entanto, faz-se sempre, história, em função do compromisso do escritor de revelar o que as ideologias escodem. (ANDRADE, 1995, p. 07)

Aqui o professor e escritor Janilto Andrade nos diz que a lenda é revestida de história e isso se atualiza no romance gilvaniano. Na mais recente obra de Gilvan Lemos, *Morcego cego*, podemos perceber que o personagem Juliano, na busca por respostas para o seu conflito existencial, representa a trajetória do homem moderno. Deste modo:

Pode-se pensar que o romance *Morcego cego* de Gilvan Lemos nada mais é que uma representação simbólica de nossa própria consciência que busca encontrar respostas para os questionamentos básicos da humanidade: Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? (SILVA, 1998, p. 07)

Fazendo conexões como o romance *Os pardais estão voltando*, percebemos que esses questionamentos também fazem parte da vida do protagonista. A retomada, via linguagem literária de um passado histórico, efetiva-se por meio da constante reflexão que o personagem principal faz sobre sua função num determinado momento de sua vida.

As próximas partes deste artigo referem-se às características do novo romance histórico baseadas nas considerações do teórico Seymour Menton (1993) e que estão presentes n'*Os pardais estão voltando*, ou diretamente ou adaptadas pela escrita inovadora de Gilvan Lemos.

## 2 OS TEMAS FILOSÓFICOS E A MEMÓRIA

Observamos que no romance *Os pardais estão voltando* a representação ficcional de um passado no novo romance histórico se dá por diversas estratégias narrativas, entre elas estão algumas assinaladas pelo estudioso Seymour Menton como:

La subordinación en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la representación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro. Com base em el “Tema del traidor y del héroe” (1944) y la “Historia del guerrero y la cautiva” (1949), pero aun em algunos cuentos del tomo *Historia Universal de la infamia* (1935), las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad ... (MENTON, 1993, p. 42)

Lembrando que o contexto histórico do romance é o período da ditadura militar no Brasil. Iniciaremos discutindo que a reprodução mimética de um dado momento histórico se dá primeiramente pela presença de três temas filosóficos, são eles: o tema do traidor e do herói; a história do guerreiro e do cativo; e as três versões de Judas. O primeiro tema, *do traidor e do herói*, se refere tanto à caracterização ambígua de determinados personagens quanto a possíveis polos opostos que se antagonizam. Um deles seria o padre Alberto: “No início condenavam-lhe o amor que dedicava aos esportes, a alegria que mostrava publicamente, nas festas de rua, o topete que deixava na cabeleira, o convívio que procurava manter com os jovens mais ou menos de sua idade”. (LEMOS, 1983, p. 152)

Podemos perceber que o padre pertence a ala mais progressista da igreja, logo com hábitos que vão de encontro à postura do padre anterior. O novo padre era atacado por ter preocupações sociais, o que ele demonstrava nos sermões do domingo e nas suas caminhadas pelo ambiente nordestino castigado pela seca. Um defensor dos injustiçados e perseguidos, um personagem contra os poderosos em discursos e ações. O padre não ficou imune aos olhos dos poderosos daquela pequena cidade interiorana. Surge então a figura do traidor, cuja caracterização é mal definida, danificando assim, uma possível identificação com os mandantes da traição. Um dia, um rapaz pediu para que o padre fosse visitar uma pessoa que estaria doente e o padre indo até a suposta casa do enfermo, foi agarrado por dois homens que colocaram éter em seu nariz, levando-o ao desmaio. No outro dia estava numa casa de prostituição. O caso, claro, se tornou público e o padre Alberto, aconselhado pelo outro padre tradicional e da ala mais conservadora da igreja, teve que ser transferido para outra paróquia, deixando Bentuna.

Então aqui se caracteriza o tema do traidor e do herói. Contudo, há um discurso que, aparentemente ingênuo, reflete a consciência da armação da cena e a consequente expulsão velada do padre: “- Simporte não, padre Alberto. Todo mundo sabe que foi preparado. Simporte não, o povo vai ficar todo ao lado do senhor, pode jurar”. (LEMOS, 1983, p. 161). Confirma-se então, o preceito filosófico, segundo Menton, que um herói pode ser traído em um determinado momento histórico representado em novos romances históricos. Apesar da expulsão do padre da narrativa, a semente de uma mudança futura não foi esmagada, pelo

contrário, foi adubada na medida em que um personagem revela ter consciência da realidade que o circunda.

O segundo tema filosófico é *a história do guerreiro e do cativo*. A figura do guerreiro está representada no personagem Edeson. De origem humilde, segundo ele mesmo, só foi conhecer arroz, macarrão, bife e verdura quando entrou no exército. Lá aprendeu muitas coisas, entre elas, verdades e ambições. Chegou a ser cabo e quando estava se preparando para ser sargento, deram-lhe baixa, acharam que um aspirante a sargento ameaçava a segurança das forças armadas. Viajou muito e nessas andanças soube que a miséria era a mesma em qualquer região. Morou em favelas, em grandes centros e descobriu que iludiam os infelizes dizendo que era mais romântico ser pobre.

A verdade é que este personagem, longe de contentar-se com o convencimento através das palavras, ele passa à ação, formando o que os historiadores chamam de guerrilha pouco organizada. Em dois momentos do romance, encontramos efetivamente a ação desse foco liderado por Edeson. O primeiro foi um saque durante uma procissão. Os mantimentos conseguidos possuíam dois destinos. O primeiro: alimentaria os famintos da seca; e o segundo: manteria por um bom tempo os integrantes do grupo. Outro movimento mais ousado, contudo, mais restrito, foi posto em prática. Tião, o motorista, e o cabo foram até a fazenda do seu-Joãozinho e tomaram uma maleta 007 com o dinheiro da frente de trabalho (segundo seu-Joãozinho), depois disso, o grupo decide distribuir o dinheiro com a população para que não houvesse a centralização da responsabilidade do ato cometido. Edeson era o *guerreiro*. Quase nenhuma referência é feita à industrialização em Bentuna e vemos quão precária é a organização de Edeson. Ele decide, junto com o pequeno grupo, ampliar horizontes e sair de Bentuna, talvez organizasse uma guerrilha.

Por outro lado, o personagem de Lucas Prado representa a figura do *cativo*. Mesmo preso, Lucas incita os seus companheiros à luta e ao não-conformismo:

Lucas Prado? Um tipo estranho, misterioso. Às vezes dava a entender que era alesado. Ou se fazia de alesado. Porque, em certas ocasiões. Mostrava conhecimento de sábio. Noutras, parecia estar no mundo da lua. Que se havia de pensar de um sujeito de boa aparência, sabendo falar bonito, com procedimento de gente educada, de repente aparecendo em casa do tio, casa pobre, humilde, pedindo hospedagem? (LEMOS, 1983, pp. 74-75)

A caracterização polissêmica do personagem possui um ponto semântico comum: a diferença. Vocábulos como: estranho, misterioso, alesado, aliam-se a boa aparência e ao bem falar. Muitas informações são trazidas pela boca do povo, soube-se que Lucas Prado foi preso e sua não-resistência à prisão opõe-se à atitude do personagem guerreiro. Segundo depoimento do seu filho Mauro, Lucas Prado foi professor da Universidade Federal de Pernambuco, com seu carisma conquistou alunos e colegas professores. Após o golpe de 64, a Universidade Rural era conhecida como “Moscouzinho” e, devido a uma greve que ganhou repercussão, o pai de Mauro de repente obteve notoriedade. A Universidade então fora alvo principal da repressão e Lucas Prado, que defendia os alunos que viviam na miséria e na precariedade, porque tinha participado ativamente da greve, decidiu fugir, não por covardia, mas por perturbação emocional. Tempos depois, mãe e filho receberam a notícia, via jornal, de que Lucas Prado havia morrido.

A verdade sobre a morte de Lucas Prado possui versões bastante antagônicas, evidenciando assim polos ideológicos distintos. Apresentamos a seguir as duas versões que se arvoram em elucidar a “causa mortis” de Lucas Prado. Eis o diálogo travado entre Benício Viana, Quim Oliveira e Mauro:

Perdidas mais uma vez, as autoridades se apressaram a preparar sua morte. Que vergonha!

-Mas ele fugiu da cadeia.

- Uma farsa. Prepararam-lhe a fuga para que pudessem matá-lo legalmente. Dizem que rendeu o carcereiro, houve troca de tiros, que ele reagiu à prisão. Com quê? Acho que nem sabia pegar num revólver.

- Se era inocente, que interesse tinham as autoridades em eliminá-lo. Por que simplesmente não lhe deram a liberdade? – Estranha Mauro.

- Aí é que tá. Pra mim, eles temiam a reação do IV exército (...)

Quim Oliveira achava que Lucas Prado realmente tentara a fuga. Edeson, que poderia ainda estar pelos arredores, fizera chegar as suas mãos o revólver com o qual assaltara seu-Joãozinho ... (LEMOS, 1983, p. 26)

No fragmento citado, podemos perceber a presença de um dos conceitos filosóficos que também partiu dos contos de Jorge Luis Borges: *a impossibilidade de se averiguar a verdade histórica*. O que realmente aconteceu na narrativa com este “revolucionário” em um determinado momento da repressão, não nos é permitido saber ao certo. Ao falar do caso de Lucas Prado, o romance coloca o diálogo como ferramenta de rememoração dos fatos, mesmo que eles sejam difusos, é a oralidade na escrita constituindo uma memória coletiva:

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (LE GOFF, 1992, p. 476)

Essa memória se faz presente na obra através do discurso oral dos personagens efetivado no diálogo entre eles como forma de tentar entender o que aconteceu com Lucas Prado. Boa parte da produção literária gilvaniana faz uso dessa memória para conservar informações e para se compreenderem os acontecimentos relatados na busca de se construir uma compreensão do passado histórico.

O último tema filosófico apontado por Seymour Menton diz respeito às *três versões de Judas*. Como sabemos pelo relato bíblico, Judas traiu Jesus e depois se suicidou. Não é de se estranhar que no contexto da América latina na década de 60, algumas figuras desempenharam o papel de Judas. Países latino-americanos subdesenvolvidos e sujeitos a imposições de países desenvolvidos sofreram com a miséria e com os regimes autoritários que, além de cercear a liberdade do povo com prisões e torturas, arrojavam a classe trabalhadora em prol de ajustamento da economia. Não é nova a ideia de crescimento econômico à custa dos menos favorecidos.

Percorrendo a narrativa de *Os pardais estão voltando*, verificamos a presença de possíveis três versões de Judas. Duas consubstancializadas em figuras anônimas que provocaram a denúncia de comunista feita a Benício Viana, que não surtiu efeito, pois ele era um alcoólatra conhecido e não causava perigo; e aquela que concretizou a transferência do padre Alberto. A terceira foi tipificada pela figura do personagem Demétrio. Os caminhos trilhados por ele enfatizam a sua natureza hostil em relação a Lucas Prado. Enciumado porque Lucas Prado era um homem educado e cuidava de Bezinha, Demétrio aliou-se às autoridades locais e denunciou Lucas Prado, alegando exercício ilegal da profissão. O destino de Demétrio, como o de Judas, guardadas as devidas proporções, foi trágico. Um perdeu a farda e saiu da cidade, o outro se suicidou. Ambos, depois de mudarem o rumo da história, saíram de cena.

### 3 A OMISSÃO, O EXAGERO E O ANACRONISMO

A omissão e o exagero são recursos utilizados pelo narrador para questionar os fatos históricos oficiais, como nos diz Menton: “La distorsión consciente de la historia mediante

omisiones, exageraciones y anacronismos”. (1993, p. 43) Na obra *Os pardais estão voltando*, o principal instrumento de omissão utilizado é a não-nomeação daqueles agentes do governo federal. O único representante das forças militares nomeado e, portanto, constituindo uma exceção na obra é o personagem Mac Pherson. Aqueles que efetuaram a prisão de Lucas Prado, excetuando-se Demétrio, também não foram nomeados. Omitem-se também detalhes das ações militares e do tratamento dado aos prisioneiros acusados de subversão. Pelo lado dos oprimidos é omitida a fonte da conscientização política de Benício Viana, Edeson e Lucas Prado.

Não é de se estranhar que, na época da publicação do romance, momento de abertura política em 1983, o título da obra seja aparentemente inocente. O próprio autor pode ter retirado do título algo comprometedor. O fato é que as omissões ocorrem em duas vertentes. De um lado, temos a omissão dos aparatos mantenedores da classe dirigente e opressora, por outro lado também não há a exposição do germe de resistência política opositora ao regime. Por esta razão é que se pode afirmar que existe a distorção consciente da história na medida em que se organizou, dentro do universo romanesco, mecanismos de defesa duplos, de um lado e de outro, operacionalizando a ambiguidade de toda grande obra de arte.

Outro aspecto indicador de distorção histórica via ficção é o exagero de dados da “realidade”. O caráter hiperbólico das descrições de determinados fatos ocorridos durante a narrativa gilvaniana provoca no leitor um maior dinamismo perante o ato narrativo. Tratam-se de exageros os seguintes fatos: a confusão provocada pelo assalto, onde se levaram os mantimentos durante a procissão na feira; o ato de tomar o dinheiro que estava em poder do seu-Joãozinho; a matança dos pardais feita por Benício Viana durante os domingos; e o espetáculo comprado e armado para abater a postura esquerdista do padre Alberto e sua consequente expulsão da cidade. As descrições têm um ponto em comum: o elenco disparatado de expressões que caracterizam exageradamente as ações descritas. O fato é que esses “exageros” rastreados no romance se referem tanto a atos considerados politicamente de esquerda quanto de direita, configurando-se no confronto de ideologias opostas dentro do romance.

O anacronismo surge como aquela estratégia narrativa que pode deslocar espaço-temporalmente tanto um personagem como um fato histórico. Aqui devemos fazer uma ressalva a essa categoria. Nenhum personagem ou fato pareceu de forma anacrônica no romance. Nesse momento fazemos uma adaptação a essa categoria apontada por Menton (1993), compreendendo como anacronia os flashbacks utilizados pelo narrador em alguns momentos da narrativa, caracterizando como a volta ao passado para explicar determinados acontecimentos, depois volta-se ao presente dos fatos narrados.

Não podemos deixar de evidenciar que alguns personagens, especificamente aqueles pertencentes às classes menos privilegiadas, externam o seu desejo de romper com o “sistema”, corroborando a consciência crítica que as impulsiona. Às vezes, não podendo efetivar a transgressão sonhada, projetam a possibilidade de ruptura como o “status quo” para um futuro não muito distante, numa perspectiva profética de mudança. Já outros personagens, aquelas que se acham estabilizadas no poder, não aceitam um possível, mesmo incipiente, movimento ascensional daqueles que lhes são opositores. Pensam, alas, em se perpetuarem na dominação dos fracos politicamente, configurando-se como classe dando continuidade, assim, à antiga dialética histórico-social da existência de opressores e oprimidos. A classe dominante, tentando se manter no comando, mistifica os chamados ingredientes dos novos tempos: paz e harmonia nacionais. Em alguns momentos históricos, como é o caso do pós-64, essa classe utiliza outro instrumento de dominação que atua sob a máscara da prosperidade: o crescimento econômico (“o milagre”)



#### 4 O NEOPROTAGONISTA HISTÓRICO E A METAFICÇÃO

Podemos dizer que o protagonista de um romance tão povoado de personagens como este é o personagem Fábio Moreira. A astúcia da narrativa tratou de dificultar o achado do protagonista, uma vez que é difícil identificar uma primeira pessoa na obra, aparecendo muitas vezes, uma terceira pessoa no relato que se distancia da narrativa. Segundo Menton: “La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott – aprobada por Lukács – de protagonistas ficticios.” (MENTON, 1993, p. 43) O protagonista histórico, tão bem representado nos novos romances históricos latino-americanos, tem uma ligação direta com os “reais” personagens da História da América Latina, da América do Norte e até da Europa. Menton (1993) cita Antônio Conselheiro, Colombo, Bolívar, entre outros, como algumas figuras históricas representadas ficcionalmente em romances como *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Lhosa, *Los perros del paraíso*, de Abel Posre e *El general em su labirinto*, de Gabriel Garcia Márquez, respectivamente.

No romance *Os pardais estão voltando*, o personagem Fábio Moreira é um caso bastante peculiar, ele é o ponto para onde convergem vários elementos que consubstanciam a representação de líderes políticos históricos. Elementos como a desmistificação de figuras políticas e a atemporalidade desses personagens vão ao encontro de Fábio Moreira. Essa personagem não é um protagonista histórico nos moldes como relata Menton (1993), mas seria um neoprotagonista histórico diferenciado na medida em que ele se torna um porta-voz tanto da classe dominadora quanto da classe dominada, sendo, desta forma, um personagem ambíguo.

Apesar de não participar ativamente dos acontecimentos “subversivos” e/ou “ratificadores” em relação ao momento histórico pós-64 ficcionalizado na obra, Fábio Moreira lança a si mesmo o desafio de “representar” os fatos principais ocorridos na época citada, por isso ele se torna um protagonista camuflado na obra em análise. Ao se dar esta tarefa, o escritor não esconde o peso de tal realização e, sutilmente, tenta dar pistas que nos revelem a dificuldade de tal empreitada. Desta forma:

Quando os lilases do pé plantado por Rita perfumam agressivamente a primeira noite do seu desabrochar, Fábio Moreira baixa o livro que estava lendo (...) e pensativo, fica a refletir, sem atinar de pronto com o motivo da interrupção. Há de repente, em seu redor, uma espécie de preparação para surpresas, apreensão, expectativa de alguma coisa desagradável a revelar-se. (LEMOS, 1983, p. 07)

O trecho: “perfumar agressivamente” nos remete ao momento que o escritor vai falar de Bentuna e “alguma coisa desagradável a revelar-se” seria o prelúdio do golpe de 64. O processo de aos poucos revelar o todo, com o passado e o presente de Bentuna, o escritor Fábio Moreira afasta de si as consequências de fatos ativos ou omissos, acende a chama da fidelidade aos acontecimentos e as ações no presente atuam como um meio de aprendizagem para o futuro, e é nesse quadro que o escritor constrói sutilmente a sua identidade como herói e como intelectual. Atitudes de neutralidade do escritor Fábio Moreira perante alguns acontecimentos, leva Benício Viana a criticá-lo, observemos que a oralidade da fala do personagem é estilizada, ou seja, é colocada exatamente como o personagem fala: “Escrever então pra quê? Pra brilhar na sociedade, pra ganhar fama e deitar na cama? O romance é obrigado, sim, a falar do que conhece, da época em que vive, dos problemas do seu país, de seu tempo, sua região”. (LEMOS, 1983, p. 124).

Conhecimento, época, problemas, tempo e região são os principais ingredientes para a formação de um romance não-alienado. Para que uma obra possa falar sobre uma determinada região e tempo, o escritor deve ter conhecimento de toda uma problemática que envolve uma época específica, contudo, não deve elaborar um simples espelhamento de fatos e cenários,

mas sim ter um olhar crítico-analítico sobre os mesmos. A obra traz discursos que polemizam entre si, como é o caso do discurso de Fábio Moreira e Benício Viana.

Há alguns traços caracterizadores de um protagonista histórico como: a presença de um narrador em primeira pessoa ou uma aparente terceira pessoa camuflada, sentimento de expectativa para uma revelação futura, um estado de orfandade e incompletude que só será modificado com a feitura de uma obra literária, elo entre a vida de um escritor e a história de uma região, oscilação do desejo em esquecer o passado mas ao mesmo tempo lembrá-lo, comprometimento com um passado histórico, revelações sutis, formação intelectual, presença de um antagonista e por fim a presença da pluralidade discursiva. Todos esses elementos estão presentes no romance *Os pardais estão voltando*.

Outro traço marcante do novo romance histórico é a metaficção: “La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.” (MENTON, 1993, p. 43). Se a primeira pessoa que narra escolhe um procedimento que acredita ser o melhor para focalizar determinado passado histórico não parece, acontece a suposta terceira pessoa que narra, desestabilizando certezas ao tentar se mostrar neutra em relação ao relato, isso viabiliza o jogo de afirmação-construção e negação-estilhaçamento de sua soberania perante a narrativa: “Puxou do cigarro uma longa tragada. Olhou o que tinha escrito. Botaria, uma vírgula depois de ‘lilases’, outra depois de ‘Rita’? Aquele ‘desabrochar’, também estava chato, muito chato. Riscou-o”. (LEMOS, 1983, p. 186). O narrador em terceira pessoa (seria uma primeira pessoa?) revela o quão foi laborioso o processo de criação da obra, tão árdua foi a tarefa do escritor Fábio Moreira ao escrever e reescrever a obra: “Como esperava, era a amostra do romance impresso. Em suas mãos não pesava, tão leve materialmente: pesavam-lhe no coração todos os anos de espera, ansiedade, planos, trabalhos penosos, dúvidas, esperanças”. (LEMOS, 1983, p. 15)

O processo de preparação da obra, assim como o prenúncio de sua chegada, é triplamente caracterizado por instâncias que possuem dupla face. A espera está para a esperança, a ansiedade está para as dúvidas assim como os planos estão para o trabalho penoso. Os planos para a elaboração do romance estão vinculados certamente ao trabalho penoso anteriormente citado, assim reflete o narrador:

Fábio não lhe confessara, mas achava a idéia tentadora. O difícil era livrar-se do perigo de cair no pitoresco das situações localistas; fugir da sedução de tomar parte na narrativa, focalizando cediças figuras populares; cair na armadilha do regionalismo tipo década de 30. Os caminhos dessa espécie de literatura estavam bastante palmilhados. (LEMOS, 1983, p. 55)

O que o escritor Fábio Moreira temia era o pitoresco das situações localistas, o envolvimento na narrativa e a postura dos escritores regionalistas da década de 30. Seriam considerações do personagem narrador ou do próprio escritor Gilvan Lemos? A fusão de perspectivas seria a resposta. Ainda, na própria narrativa, os casos reais ou inventados eram dignos de pertencerem ao romance:

Agora, ali nos Terreiros, Fábio, distante em anos, presença, das pessoas de que recordava e que, inalcançadas, se perdiam no tempo, comprovava que a vida de fato se confundia com a ficção. Teriam existido Bico-doce, Horácio do cabeção, Ana Badé? Ou os teria lido em algum romance? Se não, que diferença havia? (LEMOS, 1983, p. 146)

Se as personagens folclóricas, lendárias e marginalizadas constituem elementos primordiais da organização da intriga, as empresas, as instituições e os próprios fenômenos da natureza exercem também papel fundamental na arquitetura do romance. Deste modo, um

simples objeto pode simbolizar algo mais: “É noite, crianças brincavam na praça, marmanjos aboletam-se diante do televisor, para o qual foi construído um arremedo de trono: dali o televisor governa”. (LEMOS, 1983, p. 07). Seria uma tônica, anos depois do golpe, a sátira aos governantes através de programas humorísticos, mas na década em questão, o apaziguador era o Chacrinha ao lado das novelas e dos noticiários, algo novo em Bentuna: “Havia um televisor na mesinha ao lado. Elias seria mais um dos que acompanhavam novelas, assistiam interessados a todos os programas, desde o noticiário às palhaçadas do Velho Guerreiro”. (LEMOS, 1983, p. 74)

## 5 A INTERTEXTUALIDADE E O DIALOGISMO

A intertextualidade é outro mecanismo ficcional presente nos novos romances históricos, assim:

La intertextualidade. Desde que García Marquez sorprendió a los lectores de *Cien años de soledad* con la introducción inesperada de personajes novelescos de Carpentier, Fuentes y Cortázar, la intertextualidade se há puesto muy de moda tanto entre los teóricos como entre la mayoría de los novelistas. (MENTON, 1993, pp. 43-44)

Os diálogos intertextuais se dão de duas maneiras, uma explicitamente, onde temos a citação direta do outro texto e a segunda onde notamos a alusão a um texto anterior através de pistas rastreadas no discurso. É no capítulo três que encontramos a primeira intertextualidade direta:

Amarelo Zé Maria,  
 não em vida e agora não,  
 .....  
 o fole da ventania  
 soprava raiva e carvão  
 fazendo a foice do dia  
 pra cortara mais amplidão  
 .....  
 Ponteva na galharia  
 os capuchos do tostão  
 e o Ferreiro, meio-dia,  
 vinha encostar o tição.

História de ZéMaria e do ferreiro  
 GERALDO VALENÇA  
*A Rosa Jacente* (LEMOS 1983, p. 29)

As três partes citadas no texto “A Rosa Jacente” do escritor Geraldo Valença, dialogam de um modo bastante peculiar como o capítulo do romance. É criada através deste processo intertextual uma ligação com parte da obra. O Zé Maria tanto faz referência ao Tião motorista quanto à introdução do personagem Lucas Prado em sua discreta chegada a Bentuna. A expressão “o fole da ventania” dialoga com a parte que fala sobre o sol. Na terceira parte da citação podemos ligar o ferreiro a Edeson, um ferreiro com os instrumentos, o outro, Edeson, um ferreiro com as palavras.

O quinto capítulo possui como abertura um trecho de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos:

Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos. GRACILIANO RAMOS *Vidas Secas* (LEMOS, 1983, p. 47)

A transcrição direta de parte do romance de Graciliano Ramos revela-nos o constante diálogo estabelecido na obra com outros textos. Assim:

Suportado por toda uma intertextualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço, a tal ponto que se faz necessária toda uma escavação “filológico-semiótica” para recuperar a significação profunda dessa polifonia. (BLINKSTEIN in BARROS & FIORIN, 1994, p. 45)

Se a outra citação direta mantém o sentido do primeiro texto ao dialogar com o romance, esse fará o contrário. O trecho de *Vidas Secas* fala que o sertão mandará homens fortes para a cidade, aqui, no capítulo do romance, o homem forte tipificado na figura de Lucas Prado, vem ao sertão e pede humildemente para se hospedar na casa do Seu-Pinto. Diferente de Fabiano, Lucas Prado sabia lidar com as palavras, fora professor na Universidade Federal Rural de Pernambuco.

O sétimo capítulo possui outra citação direta introdutória, vejamos:

A feira de Vila Bela  
Tem chocalhos para vacas.  
Na feira de Vila Bela,  
Feijão e pó nas barracas.  
.....  
.....  
Às sete e meia da noite  
Virgulino disse: não.  
Só meia hora depois  
Cuspiu fogo sua mão.

Episódio Sinistro de Virgulino Ferreira

CARLOS PENA FILHO  
*Livro geral* (LEMOS, 1983, p. 63)

O trecho citado do livro do escritor pernambucano Carlos Pena Filho, dialoga com o romance *Os pardais estão voltando* de duas maneiras. A primeira, os dados da feira de Vila Bela guardam semelhança com uma feira típica realizada nos finais de semana em Bentuna. A segunda parte fala-nos sobre a figura histórica de Virgulino que, guardadas as devidas proporções, dialoga também com o personagem ficcional Edeson, cuja personalidade também fusiona a figura do herói-vilão. Edeson é visto através de extremos no romance. Por um lado, devido aos seus discursos e ações a favor dos menos favorecidos, era tido como comunista por alguns e, portanto, seria uma ameaça ao sistema pós-golpe de 64. Por outro lado, com suas atitudes de distribuir dinheiro e alimentos para os mais necessitados, era visto como um benfeitor para alguns, poucos aliás ao longo de todo o romance. Há outras partes do romance em que a intertextualidade se faz presente, contudo não elencaríamos aqui todas elas por serem extensas.

## 6 O CARÁTER DIALÓGICO, CARNAVALESCO, PARÓDICO E HETEROGLÓSSICO

Ao produzir o universo ficcional bentuniano o escritor, neoprotagonista histórico Fábio Moreira, buscou nos fatos históricos recentes de sua época a matéria-prima para a feitura de seu romance. Dessa forma ele colocou no seu romance vários diálogos, entre eles, os diálogos em sentido amplo, no que se refere às analogias como os fatos históricos, costumes do povo, personagens folclóricos e lendários como as personagens Bico-doce e o Assobiador e a Lenda do Poço da Negra para citar apenas alguns. O narrador também constrói o diálogo no sentido restrito, na medida em que as personagens falam e interagem entre si, nem sempre compactuando ideias, mas também divergindo, ocorrendo a proliferação discursiva diversa. Desta forma, aparecem no romance o que Menton considera elementos do novo romance histórico: “Los conceptos bajtinianos de lo dialogico, lo carnavalesco, la paródia y la heteroglosia.” (MENTON, 1996. p. 44)

A manifestação cultural denominada de carnaval é objeto de severas críticas por parte de Edeson que vê este como sendo mais um instrumento da classe dirigente para desviar as preocupações sociais do povo: “Depois, encham a cabeça dos bestas, fazem deles, durante três dias, reis e imperadores, para que se esqueçam da fome e por outro lado lhes encham a barriga na exploração do turismo.” (LEMOS, 1983, p. 87). Também se vê na obra, não só o carnaval como manifestação sociocultural, mas também como estratégia discursiva do romance. O aspecto carnavalesco de determinada obra romanesca pode, dependendo de sua construção discursiva, ser um modo de libertação, assim:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto essas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”)

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens (BAKHTIN, 1997, pp. 122-123)

Há campos de efetivação de cena carnavalesca em alguns romances. O primeiro campo é o sério-cômico. O segundo campo é o da forma sincrética do espetáculo em que os “atores” são ativos e há a revogação das leis determinantes da vida comum. O terceiro campo é o do livre contato familiar entre os homens no qual o elemento excêntrico faz parte. O quarto e último campo é o da profanação em que há a alternância de elementos altos e baixos na cena romanesca. No trecho a seguir há a confluência desses campos, vejamos:

Acordou completamente despido, o sol já esquentando nas telhas-vãs, clareando um quarto estranho, exíguo, modesto, mas sobrecarregado de ornamentos coloridos. (...). Arrancou o lençol da cama, enrolou-se. Agia mecanicamente, tentando não perguntar, e agora, e agora? Mas era o que se perguntava, com a fronte latejando. Ouviu murmúrios vindos da rua. (...)

Padre Alberto sentou-se na cama, tentou rezar. Aquele, a despedida que lhe haviam preparado. Por certo, fora, já estava a sua espera a plateia contratada. Ali seria a residência de alguma prostituta, que a cedera para a grande comédia da sua vida. (...) para essas mulheres, constituísse temeridade mexer com a dignidade de um padre. Mas ele, que não usava batina? Pagas, não o tentavam no confessionário?

E começou a ouvir os insultos iniciais: Vai demorar muito, seu-padre? Quantas já deu? Eita! Padrezinho amolestado, só quem comeu um saco de amendoim! Vamos, padre Alberto, deixe um pouquinho pra nós...

Sair dali, àquela hora, seria prestar-se aos planos de seus inimigos. E como sair? Enrolado num lençol? Ajoelhou-se, abriu os braços, pôs-se a rezar. Oh! Deus um milagre. Não Lho pedira na estrada, pedia-o agora. (...) Desesperava-se, quando ouviu, entre algazarra, assobios, ditos canalhas, o ronco dum carro que parava frente à casa. Em seguida, puseram-se a bater na porta de entrada. Ficou em dúvida. Quem seria? Ouviu seu nome, reconheceu a voz do padre Amâncio. Abriu a porta, caiu em seus braços.

-Entre depressa no carro – disse padre Amâncio, conduzindo-o. (LEMOS, 1983, p. 158-159)

Fica claro nos fragmentos citados que houve uma armadilha para o padre Alberto para que este fosse desacreditado perante a comunidade de Bentuna. O padre acordou despido num ambiente caracterizado por vocábulos que o narrador revela, o “quarto estranho”, “exíguo”, “modesto” e “sobrecarregado de ornamentos coloridos” referem-se ao local onde supostamente morava uma prostituta. Então o cômico-sério está presente, assim como o espetáculo e a suposta “profanação” do que é “sagrado”: o padre estaria com a prostituta. Também temos como aspecto do carnavalesco na literatura a coroação bufa e o posterior destronamento, isso é o que percebemos na cena forjada contra o padre. Tal ardil estaria a favor da classe dirigente que conseguiu expulsar o padre progressista Alberto da cidade de Bentuna.

Operacionaliza-se na narrativa o que Diana Barros diz sobre dialogismo e a polifonia se baseando em Bakhtin:

Em resumo, Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Examina-se, em primeiro lugar, o dialogismo discursivo, desdobrado em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, o da intertextualidade no interior do discurso. (BARROS & FIORIN, 1994, p. 02)

Assim, já assinalamos esse dialogismo no que se refere aos discursos das personagens, ora compactuando, ora divergindo de ideias e ações, também verificamos a interação verbal do enunciador com o enunciatário nas reflexões do escritor neoprotagonista Fábio Moreira e também explanamos a intertextualidade explícita no constante diálogo do romance com outros textos.

O aspecto parodístico também aparece no romance em determinados trechos, como neste a seguir:

Aos humildes (para que não mais o sejam);  
 aos que choram (para que sequem as lágrimas);  
 aos mansos (para que se enfureçam);  
 aos que têm fome e sede de justiça (para que saciem);  
 aos misericordiosos (para que não mais se compadeçam);  
 aos limpos de coração (para que se corrompam);  
 aos pacificadores (para que promovam a revolta);  
 aos que têm sido perseguidos por causa da justiça (para que se tornem perseguidores).  
 EDESON (LEMOS, 1983, p. 05)

Essa é a dedicatória do romance que o escritor Fábio Moreira faz a Edeson e em que está presente o aspecto paródico constituindo uma espécie de epígrafe. A paródia, segundo Bella Josef (1980) possui dois elementos que a tornam uma escrita transgressora: o diálogo (eixo horizontal: sujeito da escritura-destinatário) e a ambivalência (eixo vertical: texto-

contexto), estes se entrecruzam formando a intertextualidade que, de certo modo, remete também à profanação, aspecto carnavalesco importante de alguns discursos ficcionais. Como se pode perceber, o discurso de Edeson como que profana o discurso religioso bíblico em prol de um discurso revolucionário. Invertem-se também alguns diálogos intertextuais como vemos em: “O velho Moreira nessa noite tomou pifão, voltou para casa recitando Augusto dos Anjos: E se a alguém causa riso a tua dor, escarra na boca desse sacana!”. (LEMOS, 1983, p. 08).

Assim, o último aspecto do novo romance histórico é o caráter heteroglóssico do discurso ficcional. A heteroglossia seria, segundo Bakhtin (1983) a voz como a interação de múltiplas perspectivas individuais e sociais, portanto não teríamos a posse das palavras que proferimos. O que expressamos já vem de outros discursos, o familiar, o religioso, o socioeconômico, o do grupo de trabalho, da escola e assim por diante. Na ficção, as falas dos personagens também estão formadas pelos mais diversos tipos de discurso. Observemos:

- Vê como são? Não há quem lhes arranque da goela seca uma palavra de revolta. Morre tudo como carneiro, sem se aventurar a comer um ao outro, mas isso é ignorância. Não têm consciência de que pelo Deus deles foram criados para viver; que assim passivamente. O estão traindo. Qual o Deus que ficaria satisfeito em ter sob Sua responsabilidade criaturas tão resignadas e covardes? Diga-lhes isso, será amaldiçoado. (...). No exército aprendi a ler: é uma grande escola para o matuto, o pobre, que também aprende a comer. Sim, a comer. A gororoba, que ao filhinho de papai sabe tão mal, para o miserável é um manjar. (LEMOS, 1983, p. 35)

A opinião de Edeson sobre boa parte do povo de Bentuna é expressa sem rodeios. Mas há alguns personagens que exprimem suas parcas opiniões conforme a sua visão ingênua do momento histórico-social em que vivem:

- Sindicato? Ouvimos falar, a gente tem não, por essas bandas não chegou. Mas do jeito que eles trabalhavam, como por aqui chegavam as notícias, a gente queria não. E tinha uma tal de Liga Camponesa que era um horror. Incendiavam canaviais, matavam inocentes. Não fosse a revolução já tinham tomado conta do mundo. Por aqui se vive em paz. (LEMOS, 1983, p. 33)

Interessante notar que o romance revela boa parte do pensamento social da comunidade de Bentuna. Pelo discurso do romance verifica-se a apreensão da oralidade do povo, esta é transcrita para a narrativa. Os discursos polêmicos estão em toda parte na obra, mostrando toda uma ambiguidade social representada ficcionalmente, personagem falando e narrador representando o jeito desconcertante do outro:

- A você não. É letrado, viajado, experiente. Conhece o Rio, São Paulo;; Que ganhou nesses lugares? Se lá fosse tão bom você não tinha voltado. E que aprendeu? A invadir feira, tomar dinheiro alheio, abrir porta com arame? Foi isso que você aprendeu?  
Edeson sorri, tristonho. De certa forma o pobre amigo tinha razão. Um falhado, ele, na vida. Um falhado. (LEMOS, 1983, p. 87)

O discurso de Tião sintetiza de um modo bastante singular a trajetória de Edeson. O aprendizado se deu tanto pela via acadêmica quanto pelas andanças no mundo, lutando contra as hostilidades. A reflexão do narrador onisciente em terceira pessoa se mistura ao pensamento do personagem quando falam do nome dado por seu pai que não sabia escrever Édson, tudo isso se configura como um constante processo de aprendizagem.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo buscamos fazer uma leitura da obra *Os pardais estão voltando* do escritor pernambucano Gilvan Lemos depreendendo da obra os aspectos que se referem aos ingredientes de um novo romance histórico, apontando mudanças substanciais com relação ao estudo de Seymour Menton (1986) como o caso do neoprotagonista histórico e a metaficção.

A produção ficcional do escritor é ampla, mas pouco conhecida e estudada nos meios acadêmicos. Gilvan Lemos depois de aposentado se dedicou intensamente à feitura de romances, contos e novelas. Sua literatura dialoga com outras literaturas o que influenciou sobremaneira a sua escrita.

Percebemos na obra analisada as constantes referências a obras de outros autores, sejam escritores, músicos, jornalistas entre outros o que corrobora a sua literatura como uma das inovadoras no campo do novo romance histórico. O neoprotagonista histórico está presente na figura do escritor personagem Fábio Moreira e, no decorrer da narrativa, pistas são dadas por um narrador em terceira pessoa de que há um narrador construindo o romance o tempo todo.

O estudo das estratégias narrativas presentes neste artigo também teve como meta explicar a funcionalidade das mesmas, mostrando-as como meios operacionais relevantes na estruturação do romance e no diálogo com o momento histórico representado na obra. As facetas estéticas e históricas via discursos e ações de personagens ora contratuais ora polêmicas expressam a grande ambiguidade da escrita gilvaniana na simbolização de um determinado contexto sócio histórico de crise. A narrativa ficcional mostra que a realidade é complexa, na medida em que incorpora ingredientes narrativos da nova narrativa histórica, mostrando todos os lados e percepções dos personagens.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lindinalvo Alexandrino de. **Espaço terrestre, uma leitura**. Diário de Pernambuco. Recife, 23 de fev. de 1994.

ANDRADE, Janilto. **Lenda e História**. Diário de Pernambuco. Recife, 14 de out. de 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Dialogic Imagination**. Austin: University of Texas Press, 1983.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1994. (Ensaio de Cultura, 7)

CARLISLE, Charles Richard. Times and Scapegoat in Gilvan Lemos's *Emissários do Diabo*. In: **Luso-Brazilian Review**. University of Wisconsin Press, v. 18. N.02, pp. 320-330.

FILHO, Nivaldo Mulatinho. **O poeta Gilvan Lemos**. Diário de Pernambuco. Recife, 02 de nov. de 1994.

JOSEF, Bella. O espaço da paródia. In: **Sobre a paródia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.



LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LEMOS, Gilvan. **Entrevista concedida ao Jornal do Comércio**. Recife, 16 de abril de 1995.

LEMOS, Gilvan. **Os pardais estão voltando**. Recife, Editora Guararapes, 1983.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la America Latina. 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MONTENEGRO, Olívio. **Noturno sem música**. Diário de Pernambuco. Panorama literário. Recife, 30 de dez. de 1996.

SILVA, Ivanda Maria Martins. **Romance de Gilvan Lemos desnuda consciência**. Jornal do Comércio. Recife, 15 de mai. de 1998.