

## O NARRADOR SUSPEITO DE *O CONQUISTADOR DE ALMEIDA FARIA*<sup>1</sup>

## THE SUSPICIOUS NARRATOR OF *O CONQUISTADOR OF ALMEIDA FARIA*

Eliane de Alcântara Teixeira<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo trata da questão do narrador em *O conquistador*, de Almeida Faria, procurando analisar o modo como o narrador se posiciona no romance e, conseqüentemente, o modo como ele concebe o mundo e as coisas, a partir da sua visão privilegiada do real. Com seu narrador homodiegético, o autor procura fazer uma crítica à fixação do português por um dos maiores mitos de Portugal, o de D. Sebastião.

**Palavras-chave:** personagem, narrador, homodiegético, D. Sebastião.

**ABSTRACT:** This article deals with the subject of the narrator in Almeida Faria 's novel *The Conqueror*, trying to analyze how the narrator positions himself in the novel and, consequently, how he conceives the world and things, from his privileged view of the real. With his homodiegetic narrator, the author seeks to criticize the fixation of Portuguese by one of Portugal's greatest myths, that of D. Sebastião.

**Keywords:** character, narrator, homodiegetic, D. Sebastião.

*O conquistador*, último romance publicado por Almeida Faria constitui uma visada irônica sobre o talvez maior mito português, o de D. Sebastião. Nesta obra, ele conta a história do jovem Sebastião Correia de Castro que seria uma reencarnação do monarca português, morto precoce e tragicamente em Alcácer-Kibir. Contudo, na imaginação do escritor, ele se prestaria a uma espécie de redenção da figura do jovem rei, somente que, em vez de se consagrar à arte da guerra, a personagem se entrega aos jogos de amor. Ao longo da narrativa, Sebastião recupera pela memória afetiva os

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 07/02/2019 e aceito para publicação em 15/05/2019.

<sup>2</sup> Mestre e Doutora em Literatura Portuguesa pela USP, Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas pela UNISA. Autora de *D. Sebastião e a revisão do mito sebástico*. E-mail: eatgan@gmail.com



casos amorosos em que se envolveu, o que faz que a voz narrativa oscile entre o presente da ação e o passado, dando ao romance grande plasticidade, graças aos contínuos movimentos de vaivém entre as duas dimensões temporais.

Ao centrar na óptica privilegiada de Sebastião, *O conquistador* configura-se como um típico “romance de personagem”, que, segundo Victor Manuel de Aguiar e Silva, caracteriza-se “pela existência de uma única personagem central, que o autor desenha e estuda demoradamente, e à qual obedece todo o desenvolvimento do romance” (1974, p. 22). Distingue-se, portanto, do “romance de ação”, no qual ocupa o primeiro plano a sucessão de episódios, e do “romance de espaço”, que se presta à descrição do meio social (MOISÉS, 1982, p. 299). Sendo assim, Almeida Faria chama toda a atenção sobre o protagonista, ao fazer que a ação se torne subserviente a ele. Desde as primeiras linhas até o final de *O conquistador*, podemos detectar o aspecto auto-centrado da narrativa, que gira em torno ao herói e a seu deslocamento no espaço, deixando em segundo plano as demais personagens e o mundo que o cerca, como se pode ver nos fragmentos abaixo:

Acreditei durante muito tempo ter vindo ao mundo de um modo diferente de toda a gente.(...) Sempre subscreveram a versão da minha avó, e aos poucos me acostumei a ser uma ave rara.

e

Fecho-me sobre mim, volto costas ao mundo demasiado vasto para minha fadiga. Não me sinto triste nem complacentemente deprimido. Apenas me apetece ficar fora de tudo, entorpecido e mudo, com vontade de dormir de me ausentar do esforço de existir. Perco qualquer curiosidade, desinteresso-me de todo o gênero de projetos e, enrolado no casulo de mim, nenhum terror me atinge (FARIA, 1990, p. 15-16 e 127).

Observa-se que a personagem julga-se “diferente” dos demais, pelo fato de ele ter duas faces: uma positiva e outra negativa. Pelo tom otimista inicial do texto, há certo orgulho da parte dele por ser diferente dos outros, ou melhor, de “toda a gente”. Um quê de egoísmo, sugerido pela declaração deve ser interpretada como natural aos que se propõem a



escrever sobre si mesmos, pois não há como desviar o alvo de sua própria pessoa. Queira ou não, ele é personagem central e narrador das suas aventuras. Além de quê, fiando-se nas histórias contadas pelos pais adotivos e pela avó, que lhe são, detalhada e exaustivamente repetidas, estas acabam por lhe soar como verdadeiras, levando-o a crer-se como único, diferenciado: “nas vãs tentativas de conversar comigo, Catarina recorria à narrativa do meu aparecimento, por ter esgotado todos os temas. *Mas a verdade pode surgir da mentira repetida* (os grifos são nossos)” (FARIA, 1990, p. 22). Além disso, é preciso considerar que há certa inocência nessa afirmação, que o leva a iludir-se num período de sua vida – “acreditei durante muito tempo” (Ibidem, p. 15-16), diz a personagem, dando a entender que, mais adiante, talvez não acredite mais nesse fato.

Amadurecido, ao longo de sua trajetória amorosa e de seu aprendizado de vida, torna-se mais consciente, sabendo distinguir entre o que é ficção e realidade, quanto aos fatos nebulosos de sua existência. Contrariamente ao que ocorre no início do romance, a segunda citação pareceu-nos diversa. Nela, o autor, ainda ensimesmado e egocêntrico, afasta-se voluntariamente do mundo, num processo de enclausuramento, presente em expressões como “fecho-me sobre mim”, “volto costas ao mundo”, “me apetece ficar fora de tudo” e “enrolado no casulo de mim”. A insistência na primeira pessoa, encontrada nos pronomes “me”, “mim”, “minha”, nas formas verbais, como, “fecho”, “apetece”, “sinto” e a preferência por signos que remetem a estados de espírito muito pessoais – “entorpecido”, “mudo”, “com vontade de dormir”, “desinteresse-me” –, indiciam um comportamento recolhido, ensimesmado e, por conseguinte, distanciado do mundo. A insistência no pleonasma, em imagens como “fecho-me sobre mim” e “enrolado no casulo e mim”, reforçam ainda mais essa ideia da criação de uma couraça em relação aos demais.

Se esse comportamento, a uma primeira vista, tem um caráter negativo, porque o herói se isola do mundo, se distancia do outro, por outro lado, o isolamento serve para promover o encontro da personagem consigo mesma. Contudo, presta-se também à conscientização e análise dos seus atos, o que favorece a calma rememoração dos acontecimentos relativos à sua vida e o planejamento e a escrita do livro, este uma espécie de acerto de contas. Pelo fato de a personagem principal não só viver uma série de aventuras, mas também narrá-las, assumindo, portanto, o papel de



narrador, *O conquistador*, além de se constituir num romance de personagem, é igualmente uma autêntica autobiografia. Esse gênero em prosa pode ser definido como

uma narrativa em que as dimensões no mundo reduzem-se às que podem assumir as experiências vividas pelo herói e a soma destas é organizada pela orientação que toma a marcha do herói para o sentido de sua vida que é o conhecimento de si (LUKÁCS, s.d., p. 81).

Pelo fato de a narrativa estar centrada no herói, que vive suas experiências, na forma romanesca autobiográfica, o “mundo não tem ele mesmo realidade a não ser enquanto vive nesse indivíduo em virtude dessa experiência de vida” (Ibidem, p. 77). Com efeito, em *O conquistador*, a realidade, o mundo são determinados pelas aventuras de Sebastião, ou melhor, eles têm existência somente enquanto giram em torno do “eu”, enquanto o acompanham em sua trajetória ou ainda, em outras palavras, na narração em primeira pessoa, “o que ocorre é que tudo” que rodeia a personagem-narrador “está mediatizado por sua emocionalidade” (FERNANDES, 1996, p. 106).

Eis por que o mundo, no romance, se torna pequeno, restrito ao mundo subjetivo da personagem, e ele nos surge diante dos olhos somente à medida que o herói se desloca: Cabo da Roca, Azoia, Sintra, Lisboa e Paris, Peninha. Se esses espaços, onde vivem personagens que irão interferir na vida de Sebastião, parecem ter existido *a priori*, apenas comparecem diante do leitor intimados pela presença e ação do herói. Em suma, no romance autobiográfico, os objetos, as habitações, as cidades, os países, as pessoas como que se colam à personagem central e vêm à luz tão só quando esta as insere na narrativa por meio de sua palavra, tal fosse ele um pequeno demiurgo, criador de um restritivo microcosmo.

Resulta daí que, como típica narrativa de primeira pessoa, em que o narrador é também personagem, *O conquistador* tem notória restrição espaço-temporal. Isso impede que o romance de Almeida Faria tenha um caráter épico, como acontece, por exemplo, a um romance como *Guerra e paz*, em que o narrador em terceira pessoa, onipotente e onipresente, tem o privilégio de não só contemplar uma vasta gama de personagens, mas também de espaço e tempo, a ponto de tratar não apenas do amor de Piotr



por Natasha, como também da campanha napoleônica. Em *O conquistador*, um acontecimento histórico de grande importância, como a Revolução dos Cravos, que poderia ter ressonâncias épicas, aparece no romance, mas apenas numa pequena citação isolada do narrador e, embora tenha importância no drama, não merece uma narração mais ampliada, exatamente pelo fato de que quem narra o faz de uma perspectiva restritiva.

É como se o narrador criado por Almeida Faria retomasse os métodos empregados pelo historiador da Nova História que deixa de lado o grande acontecimento e volta-se para uma “história em migalhas”, mais próxima da interioridade do que da narração dos grandes feitos. A figura do historiador dos tempos novos “não tem mais por finalidade a percepção do centro, mas o contorno do real. Remete-se à periferia após haver ocupado o coração distribuidor dos vasos sanguíneos que irrigam a sociedade” (DOSSE, 2003, p. 276). Em suma: a narrativa, de caráter não épico, obriga-se a circunscrever-se a uma vivência:

o narrador em primeira pessoa narra aquilo que viveu. Na maioria dos romances em primeira pessoa, existe a restrição de espaço – serão aqueles espaços percorridos pelo narrador-personagem – assim como a redução temporal correspondente a uma experiência ou vida do narrador (FERNANDES, 1996, p. 134).

Tendo em vista o ponto de partida autobiográfico de *O conquistador*, convém agora aprofundarmos a questão do foco narrativo. Em textos literários, o narrador, grosso modo, faz a ponte entre a matéria a ser contada e o leitor. Tão fictício quanto as personagens do romance, de um conto, o narrador adota posturas diferenciadas em relação aos fatos narrados, conforme o desejo do autor de tentar distanciar ou aproximar o leitor desses mesmos fatos, para fazer que haja aí uma postura crítica ou, pelo contrário, um envolvimento maior com a matéria narrada, uma identificação com as personagens. O narrador pode, por exemplo, contar uma história sobre outrem, a partir de observações próprias ou de informações retiradas de documentos, como em *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, ou ainda, ser uma personagem secundária que, de alguma forma e em alguns momentos da narrativa, participa da ação em contato com a personagem principal, como acontece em *A cidade e as*



serras, de Eça de Queirós. Há, por outro lado, narradores bastante distanciados do convívio com as personagens, como, em *Germinal*, de Zola, ou que passam de personagem para personagem, como em *Lord Jim*, de Joseph Conrad. Enfim, na medida em que o romance vai evoluindo em relação à sociedade e aos leitores, novas maneiras de focalização vão surgindo.

A classificação dos diversos tipos de foco narrativo diverge de um crítico para outro. Por esse motivo, optamos pela teoria exposta por Victor Manuel de Aguiar e Silva, em *A estrutura do romance*, a respeito desse polêmico assunto, por nos parecer um estudo equilibrado, que leva em consideração várias outras definições já apresentadas por outros críticos e por ser bastante adequada à narrativa eleita para análise. Nas palavras do crítico português, a focalização compreende duas posturas fundamentais: heterodiegética ou homodiegética. O narrador participa do universo diegético (ou da narrativa, segundo a terminologia de Genette) ou se coloca fora dele. O narrador heterodiegético seria um tipo de narrador mais neutro, aparentemente adotando um comportamento objetivo, como, por exemplo, acontece nas narrativas realistas, ou que participa de forma indireta no enredo, revestindo-se de “um caráter interventivo, através de juízos, comentários, digressões, etc.” (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 86). No entanto, mesmo nesse caso, o narrador de forma alguma participa da ação como as personagens. O narrador homodiegético, ao contrário, é participante da ação, seja como personagem secundária, seja como personagem principal.<sup>3</sup> Essa categoria de narrador, por sua vez, subdivide-se, dando origem ao narrador autodiegético, que seria aquele que conta a própria história, sob seu ponto de vista, como é o caso, para citar apenas um exemplo, do Alberto de *Aparição*, de Vergílio Ferreira. Dentro dessa classificação, teríamos, ainda segundo o mesmo crítico, um narrador que possui um distanciamento temporal muito grande dos fatos narrados, como em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, segundo o qual um velho “tenta atar as duas pontas da vida”, retroagindo até a infância; ou um

---

<sup>3</sup> De acordo ainda com Fernandes, “As duas noções apresentadas substituiriam, pela insuficiência de carga significativa, as anteriores denominações de narradores de 1ª e 3ª pessoas” (1996, p. 139).



distanciamento relativo, como em *O conquistador*, quando a matéria pretérita está relativamente fresca na cabeça do narrador.

Como exemplo desse tipo de narrador, lembramos o romance epistolar, pois, a cada correspondência, segue-se uma resposta, com a sucessão de missivas montando o encadeamento da ação. Cria-se, assim, uma intimidade entre o narrador e o fato narrado, ou do “eu narrador” e o “eu narrado”, como acontece em *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos. Em *O conquistador*, o narrador é do tipo autodiegético, pois o romance é narrado em primeira pessoa pelo protagonista que, recolhido a uma ermida, dispõe-se a contar a história de sua vida. Esta simples constatação já nos permite dizer que o narrador terá um comportamento bastante suspeito, ou seja, torna-se menos crítico em relação a seus atos, ao passo que o procedimento irônico será utilizado em larga escala quando se trata das demais personagens – veja-se o fragmento, a seguir, como exemplo, quando descreve o professor Gabriel Gago de Carvalho, modelo de oratória fátua, sempre prestes a elaborar discursos fartos em circunlóquios, com a presença marcante de metáforas de gosto duvidoso:

Professor de História, os seus heróis eram D. Sebastião e Pomponazzi. Por causa do tom fanático, paquidérmico e autoritário com que falava fosse do que fosse, lembrei-me de tratá-lo, nos intervalos, por Nazi Pompom. Às vezes os floreados das suas frases transformavam-no em Floreano Pomponazzi. Termos pomposos, dos quais o preferido e mais proferido era “polis”, deram-lhe direito ao semi-heterônimo Florianópolis. Gabriel Gago de Carvalho procurava efeitos oratórios nunca tratando os bois pelos seus nomes. Em vez de “mar”, dizia “espelho aquático” ou “espumoso vidro” (FARIA, 1990, p. 86).

Ao mesmo tempo, verifica-se que seu enfoque, seu ponto de vista, é muito limitado, porquanto não tem acesso ao mundo interior das pessoas com que convive, a não ser quando elas o revelam a ele. Esse fato faz com que haja certo desequilíbrio na narrativa. De acordo ainda com Ronaldo Costa Fernandes, “o narrador em primeira pessoa, além de desequilibrar a narrativa, acentuando a sua própria psicologia, também descreve de acordo com sua experiência” (1996, p. 139). Quando isso não acontece, para manter a verossimilhança, Almeida Faria monta um discurso, servindo-se de determinados efeitos retóricos que levam em conta a



elaboração de conjecturas, como ocorre ao tratar das relações pessoais dos avós maternos: “suponho que o férreo temperamento da mulher lhe terá acentuado a vocação boêmia” (FARIA, 1990, p. 43). O narrador opta por essa atitude diante do fato porque, além de não ter conhecido o avô, só pode interpretá-lo no presente, baseado naquilo que conhece, por intermédio da avó. Em outras palavras: faz uma leitura interpretativa das presumíveis relações entre João Correia e Catarina, e isso tem como implicação uma visão distorcida do mundo, ou ainda, uma interpretação do mundo de acordo com as interpretações que faz de indícios que o outro lhe oferece ou das narrativas que o outro lhe conta. A pretensa objetividade talvez só se apresente no diálogo puro, ou seja, no diálogo direto, porque, no diálogo indireto, há sua intervenção.

O cunho memorialista do romance, por outro lado, leva o “eu narrador” e o “eu narrado” a manterem grande intimidade, não obstante o intervalo temporal que se interpõe entre o nascimento e a maturidade do herói, aos 24 anos de idade. Apesar das dúvidas relativas a acontecimentos do passado mais remoto e dos apagões da memória, os fatos narrados se beneficiam da forte afetividade; isto quer dizer, se o narrador se esquece de pormenores factuais (ou, por alguma razão, os omite), não deixa de impregná-los de sentimentos, emoções e sensações que necessariamente os tornam ainda mais vívidos. Nesse caso, é como se o narrado, fortemente dominado pela emoção, deixasse de ser apenas um fato ou uma versão, pois o que existe é um depoimento, não de um fato, mas de uma emocionalidade. É uma versão. É mais do que uma versão. É uma versão de sua interioridade.

O narrador em primeira pessoa está sempre falando de um mundo de dentro ainda que apresente um mundo exterior (FERNANDES, 1996, p. 107). Nesse caso, parece que o narrador está tratando de um mundo ainda em formação, ou está fazendo um “projeto de romance”, o que implica que ele “nunca pode expressar-se de forma organizadamente distante” (Ibidem, p. 136-137), como se estivesse montando sua narrativa diante de nossos olhos, sem uma prévia organização. O anedótico ou o histórico, no sentido mais estrito do termo, cede lugar a *insights*, os momentos significativos (e mesmo epifânicos) da existência da personagem Sebastião, que exemplificamos com o trecho abaixo, recordação dos momentos vividos ao lado de Clara:



O reencontro com estes lugares faz-me pensar constantemente em Clara, e hoje desatei a rir ao passar por uma cerejeira carregada de frutos já vermelhos. Ia a pé pelos íngremes atalhos até à Adraga, entre minúsculas hortas separadas por muros de caniço e pedregulhos, quando aquela árvore solitária no meio de limoeiros me recordou um dos muitos episódios que Clara me contou durante as nossas expedições pelo passado um do outro (FARIA, 1990, p. 128).

Observe-se que o objeto que ativa a memória afetiva de Sebastião são os frutos, não à toa rubros, da cerejeira, indícios de sensualidade, remetendo à imagem de Clara e, mais especificamente, a um episódio cômico-grotesco em que ela lhe fala dos “pensos” guardados num sótão e que, inadvertidamente, são jogados para fora e acabam por ficar presos nos galhos de uma árvore. A cor vermelha dos frutos estabelece o nexos sensorial com a cor do sangue menstruado, o instrumento que o faz relembrar um fato afetivo-sexual, que o liga a Clara. Esse vaivém entre o “eu” do presente e o “eu” do passado é constante, criando uma espécie de conflito e/ou ambiguidade entre essas duas entidades, o do passado, a ser narrado, e o do presente, que se põe a narrar, mas sem que se perca a linha de continuidade que une a ambos. Jean Starobinski, em *“Le style de l’autobiographie”*, assim trata dessa relação entre o “eu narrador” e “eu narrado”, como nota de ambiguidade da narrativa em primeira pessoa, pelo fato de quem conta a história ver-se como diferente, ver-se como um outro na pele da personagem, do “eu”, que recria, a partir da memória:

A constância pronominal aparece como o vetor desta permanente responsabilidade: a “primeira pessoa” é o suporte comum da reflexão presente e da multiplicidade das situações pretéritas. As mudanças de identidade são marcadas pelos elementos verbais e atributivos: talvez sejam ainda mais sutilmente expressas por meio da contaminação do discurso pelos elementos próprios da história, isto é, pelo tratamento da primeira pessoa como uma quase terceira pessoa (Apud AGUIAR E SILVA, 1974, p. 85).

Baseando-nos ainda em Starobinski, convém distinguir nitidamente, em *O conquistador*, entre a história e o discurso. Entende-se por história a sequência de fatos assim como eles aconteceram,



cronologicamente, “a realidade evocada, as personagens e os acontecimentos apresentados” (Ibidem, p. 42), ou ainda, “uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua sequência de tempo” (FORSTER, 1969, p. 69). E por discurso, a organização dada pelo narrador a esses fatos ou, conforme Todorov, “o discurso diz respeito não aos acontecimentos narrados, mas ao modo como o narrador que relata a história dá a conhecer ao leitor esses mesmos acontecimentos” (1966, p. 126-127). A história, no romance de Almeida Faria, compreende os fatos ordinários da vida de Sebastião Correia de Castro, desde o nascimento, passando pela infância, até ele atingir a maturidade, numa sequência de começo, meio e fim. Já o discurso subentende a organização desses mesmos fatos pelo “eu” amadurecido que, recolhido na Peninha e, sob a influência da memória afetiva, se propõe a contar a sua vida, mas sem que se veja obrigado a obedecer estritamente à ordem temporal dos acontecimentos. É preciso observar, a esse respeito, que, já no primeiro capítulo, em meio às recordações da infância, o “eu” narrador, sem se importar com a incongruência cronológica, faz referência a um fato do epílogo, ao contar que: “assaltado pelo supersticioso receio de não viver mais que D. Sebastião, e mergulhado na melancolia pela precariedade da vida, refugiei-me há um mês, durante o Natal do ano passado, na ermida da Peninha” (FARIA, 1990, p. 23).

Em outras palavras, ele organiza o mundo, as personagens, o espaço e, sobretudo, o tempo de acordo com sua afetividade, de acordo com sua emoção – o que é mais importante e significativo em seu mundo emocional, psicologicamente, vem à tona antes do que é menos importante, ou ainda, a importância dos fatos decorre tão somente da sua emoção, mesmo que, para os outros, tais fatos tenham pouca ou quase nenhuma relevância. Nota-se que é bastante comum o narrador viajar pelo tempo, mergulhando no passado mais longínquo e levando-o a ter sabor do presente, como no trecho, a seguir, em que a personagem é retirada do limbo do pretérito e trazida para diante dos nossos olhos:

O meu melhor resguardo contra o frio era a cama, de colchão de algodão e grossas mantas. O quarto tinha pouco sol, mas pela fresta virada a oeste entravam as cores do poente e, à noite, os feixes de luz do Farol deslizavam em silêncio pelas paredes (FARIA, 1990, p. 31-32).



O efeito de presentificação acontece graças à chamada “memória afetiva” e/ou involuntária, bem diferente da chamada “memória voluntária”. Bergson (1999, p. 45), em *Matéria e memória*, estabeleceu uma diferença fundamental entre a chamada “memória voluntária” e a “memória involuntária”, a primeira nascendo da vontade, da inteligência, a segundo impondo-se ao sujeito de modo involuntário. A “memória voluntária”, ao ser recuperada por opção do sujeito, traz à tona conteúdos datados e que têm como baliza pontos de referência mais ou menos explícitos, como datas de aniversários, de efemérides, de acontecimentos históricos. O resultado dessa viagem no tempo, por meio da “memória voluntária”, é a vivência a distância do passado, que se toma, assim, morto, frio, sem a necessária contaminação do afetivo, absolutamente essencial para que o “eu” se transporte a uma realidade que lhe é cara e que se perdeu de modo irremediável. Já a “memória involuntária”, por não depender da vontade do sujeito, faz com que ele possa reviver instantes mágicos, impregnados por afetividade.

Quanto a isto, observe-se no fragmento acima que o acontecimento é contaminado de sensações – caloríficas (referências ao frio, aos colchões, às mantas, ao sol), táteis (referências ao algodão, à grossura das mantas), visuais (referências às cores do poente, aos feixes de luz). Em outros momentos, o narrador fecha-se na clausura do momento presente e põe-se a tecer considerações sobre o amor, as mulheres, o povo português e, sobretudo, acerca da incrível semelhança que há entre o Sebastião do presente e o Sebastião do passado. As reflexões acabam por quebrar o fio narrativo, no que se refere à vida pretérita, criando pequenos oásis em que há a interferência lúcida de uma consciência, como se se instaurasse aqui uma clara distância entre o “eu” que apenas vive sua existência e um “eu pensante”, que reflete insistentemente sobre o acontecido, modificando-o, na medida em que o vai interpretando.

Há, portanto, uma nítida separação entre sujeitos: o do passado, até certo ponto, inocente, envolvido pelos fatos e sem ter o distanciamento para julgá-los, e o do presente, escolado pela aprendizagem da vida, que, à distância, tem mais condições de analisar-se a si próprio e daí tirar ilações. Retomando Fernandes, é possível dizer que o “eu narrador” quase chega a ver o “eu narrado” como um outro, uma terceira pessoa: “o narrador



poderia ser considerado um personagem que se observa de longe. Ele também é o outro” (1996, p. 108 ). Assim se explica porque, ainda que tratando de sua própria pessoa, interferem no processo narrativo as falhas da memória, as dúvidas e as omissões, causas de uma inevitável ambiguidade da matéria narrada, como se pode ver nos fragmentos abaixo: “Lembro-me vagamente da teimosa tristeza de minha mãe, que passava os dias sem falar, fechada sobre si, mais entregue ao luto que a própria Catarina, a qual quando nos visitava nunca vinha de preto” e “A cronologia da minha infância nem sempre me surge nítida. Julgo que a libertação da língua coincidiu com um período em que tive tréguas dos pesadelos que me assombraram muitos sonos” (FARIA, 1990, p. 22-35).

A ambiguidade e a dúvida, decorrentes de expressões como “lembro-me vagamente” e “nem sempre me surge nítida”, sugerem a ideia de que o narrador, mesmo se voltando para a pessoa que ele foi, não consegue ter o total domínio dos fatos. Nesse caso, o sujeito pretérito é quase um outro, já que há desvios entre o que realmente aconteceu e a narrativa realizada pelo “eu” maduro, embaçada pelo tempo e, por isso mesmo, impregnada pela dúvida.

A presença da ambiguidade e do tom vago da narrativa são propositados, artifício utilizado pelo autor, na escrita de *O conquistador*, não só para acentuar o distanciamento (e, portanto, o esquecimento) da personagem-narrador do que aconteceu, como também para ressaltar o aspecto impreciso desse tipo de recordação infantil. Mas o ver-se como uma terceira pessoa surge de maneira bem clara num fragmento em que o “eu narrador” se dirige a si mesmo, o “eu narrado”, como se ele fosse um outro, utilizando-se do recurso da segunda pessoa do singular, o “tu”:

Uma espécie de paz me faz aceitar quem quer que eu seja, como sou, sem mais. Se reflito, logo as questões voltam a galope, mais assustadas pela sua nenhuma utilidade. Vá lá, digo de mim para mim, vê se te acalmas. Que te importam as diferenças físicas, por vária gente notadas, em relação aos pais que te geraram, ou que só te adotaram? Que interessam parecenças dessas? Que teus pais fossem morenos, altos, de feições e narizes compridos, enquanto tu és louro, [...] (FARIA, 1990, p. 20).

É a interferência da reflexão (“reflito”) que tira o “eu” do presente dos momentos de paz, porque ele passa a interrogar o “eu” do



passado, em busca do sentido das coisas ligadas à sua existência e, sobremaneira, coisas ligadas ao seu modo diferente de ser, em relação aos demais. O conversar de “mim para mim” permite ao narrador, o “eu” do presente, mais maduro e mais experimentado da vida, refletir e interpretar como normalidade o que para o “eu” do passado era algo estranho, anormal. Nesse caso, ver o “eu” do passado como um outro serve para estabelecer um distanciamento crítico, como se a consciência do adulto interferisse no processo de compreensão do jovem que ele foi: “com tua avó és vagamente parecido, no feitio complicado, na imaginação que perde o pé à realidade”.

Em suma, no romance *O conquistador*, Almeida Faria, ao se utilizar de um modo tradicional de narrar – por meio da primeira pessoa do discurso – não só habilmente expõe todas as nuances de uma voz narrativa, mostrando seu pleno domínio da técnica narrativa, mas também estabelecendo um jogo entre presente e passado. Neste caso, o primeiro é visto em duas dimensões: como o pretérito individual do personagem, recuperado, seja pela memória voluntária, seja pela involuntária, ou como o pretérito coletivo, transindividual, quando o Sebastião da modernidade se identifica com o Sebastião histórico. Com essa identificação, Almeida Faria tece uma crítica à fixação do português por um dos maiores mitos da civilização ocidental, com um viés irônico, um modo de, pela paródia, reatualizar o mito.

## Referências

- AGUIAR E SILVA, V. M. **A estrutura do romance**. 3. ed., Coimbra: Almedina, 1974.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DOSSE, F. **A história em migalhas** (Dos Annales à Nova História). Bauru: EDUSC, 2003.
- FARIA, A. **O conquistador**, Lisboa: Caminho, 1990.
- FERNANDES, R. C. **O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**, Porto Alegre: Globo, 1969.



Eliane de Alcântara Teixeira

MOISÉS, M. **A criação literária** (Prosa I), 10. ed., São Paulo: Cultrix, 1982.  
LUKÁCS, G. **Teoria do romance**, Lisboa: Editorial Presença, s.d.

TODOROV, T. “Les catégories du récit littéraire”. **Communications**, Paris: Seuil, 1966.

