

# Narrativas em metamorfose abordagens interdisciplinares

Irene Maria F. Blayer  
Francisco Cota Fagundes  
(Organizadores)



9/2019

# Oralidade, memória e ficção na obra de Camilo Castelo Branco

Paulo Motta Oliveira

A oralidade ocupa um papel importante e diversificado na produção de Camilo Castelo Branco. Jacinto do Prado Coelho, em seu clássico *Introdução à novela camiliana*, quando se refere às construções dos diálogos na prosa do autor de *O regicida*, afirma:

A extraordinária memória verbal do novelista permitia-lhe fixar as maneiras de dizer correntes e o próprio ritmo habitual da conversa, a réplica, a tréplica, os desvios, as repetições, as suspensões; o seu conhecimento genérico da gente do povo (na novela camiliana [...] as falas populares são as mais naturais, as de maior frescura) fazia-o achar as molas reais da conversa, o ódio, o medo, a maledicência, a estupidez, a manha; e a prática teatral – dramaturgo e comediógrafo que também foi – constituía mais um trunfo para o novelista. [...] em instantes felizes, [...] [que são] freqüentes, o diálogo brota vivo, ágil, admirável de justeza psicológica<sup>1</sup>.

Também Óscar Lopes compartilha dessa idéia, e aponta, em seu “Claro-escuro camiliano”, entre outros aspectos, que existe na produção do autor uma

vivacidade de fala quotidiana, sobretudo portuense e nortenha, que o relativo tradicionalismo rural permite nalguns casos recuar a épocas anteriores, com todo o sabor castiço de réplicas, de agulhagens dialogais afectivas, dos enxalmos das crendices, locuções devotas, ou das referências impregnadas pelas actividades correntes, domésticas, artesanais ou agrícolas<sup>2</sup>.

De fato, basta pensarmos em poucos trechos, para corroborar a opinião desses críticos. Lembremos, quase nos extremos da produção camiliana, as sempre referidas falas de algumas mulheres populares em *Anáte-*

ma (1851), de que é um excelente exemplo a abertura do capítulo XIII, ou o antológico início de *Maria Moisés* (1876)<sup>3</sup>. Poderíamos ainda a isso somar um exemplo menos referido, o falar dos *brasileiros em Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880), repletos de vogais abertas, 'is' no lugar dos 'es', e com sintaxe bastante arrevesada, de que não resistimos citar um breve trecho de uma fala de Bento, pouco depois de ter retornado a Portugal:

— No Brasil também não há religião [...] e mau é, porque a religião *mi párece precisa para povo*; quem tem conhecimentos *lhi basta somentes* a religião natural, hem? mas quem não tem conhecimentos *lhi faz preciso* um freio.<sup>4</sup>

Certamente, esse cuidado com a reprodução da fala, em especial da popular, mostra-nos um escritor bastante atento para a *veracidade* daquilo que escreve, o que, certamente, o afasta da imagem de um criador que *somente produz histórias passionais ou satíricas*, como parte da crítica o tem considerado.<sup>5</sup>

Mas não é apenas no plano da reprodução das falas que a oralidade ocupa um lugar relevante na ficção camiliana. Jacinto do Prado Coelho já afirmou: "Camilo insiste sempre na veracidade das histórias que narra"<sup>6</sup>. E essas *histórias verídicas* lhe *chegam*, muitas vezes, através de *depoimentos* de protagonistas ou testemunhas. Assim, o texto escrito é apresentado, em vários casos, como uma reprodução de um depoimento oral, a que juntam outros elementos. Dois exemplos desse procedimento são *As três irmãs*, de 1861, e *Amor de Salvação*, de 1864. Em ambos, o narrador, como é habitual para o autor, se assume como Camilo. No primeiro conhece a história de Jerônima e de suas irmãs, graças a Pedro, que lha contou, a quem esse narrador, por sinal, *cede a palavra* para que termine a narrativa do livro. No segundo, o enredo nos é narrado de forma absolutamente polifônica: em parte pelo narrador principal, em parte pelo protagonista, Afonso de Teive, e mesmo, em alguns momentos, se desenvolve a partir da transcrição do diálogo travado entre ambos. Mas outros personagens, como a mãe de Afonso, Mafalda, futura esposa do protagonista, e o pai desta, Fernão, são, através principalmente de suas cartas *transcritas*, mas também de alguns diálogos, narradores de fragmentos da história. E ainda existem aqueles que contam alguns episódios pontuais, como um comensal de Afonso, um deputado e o criado Tranqueira. Como podemos notar, vários registros, que vão do oral

ao escrito, da narração cruzam na confecção. Cria-se, assim, um escrito e da oralidade, Camilo Castelo Branco nos ver melhor esse três obras que, aparentemente *de perdição*, *Memória* Maria Eduarda Borg imaginação no universo a fidelidade ao real tem observação que a atividade as coisas e dá valor às in modo como o *divers* da por uma imaginação da da, fruto da reflexão sobre por intermédio desta *Amor de perdição*, a p pelos *Arquivos da Rel* Parece-me que o jogo ainda mais complexo que de dúvida, de uma obra de amores infelizes da cu As semelhanças entre a p não quis deixar dúvidas famílias rivais se apaixon é condenado ao desterro, essa *ficcionalidade* é ne quando o narrador afirmou momentos, no cartório das dos presos desde 1803 a após isso, os assentamen cárcere, ou seja, o que ap forma de negar a ficcional

ao escrito, da narração direta à aparente reprodução de diálogos, se entrecruzam na confecção desta narrativa<sup>7</sup>.

Cria-se, assim, um espaço ambíguo, em que se mesclam registros da escrita e da oralidade, da ficção e da memória. A ficção, e não só ela, de Camilo Castelo Branco é rica desse tipo de *escritura*. Creio que poderemos ver melhor esse estatuto múltiplo de sua escrita se refletirmos sobre três obras que, aparentemente, não pertenceriam ao mesmo gênero: *Amor de perdição*, *Memórias do cárcere* e *No Bom Jesus do Monte*.

Maria Eduarda Borges dos Santos, ao analisar o papel da memória e da imaginação no universo camiliano, afirma:

a fidelidade ao real tem em Camilo uma contrapartida [...]; posto que é na memória de observação que a atividade imaginativa se fará sentir, ela não só vê o interior de todas as coisas e dá valor às imagens materiais da substância, como também nos mostra o modo como o *divers* da vida das pessoas é percorrido, conservado e identificado por uma imaginação da narrativa ficcional, numa história, numa totalidade organizada, fruto da reflexão sobre os acontecimentos que se reescrevem e se recontam. Só por intermédio desta actividade imaginativa lhe foi permitido construir a intriga de *Amor de perdição*, a partir de dados concretos, de uma biografia comprovada pelos *Arquivos da Relação do Porto*.<sup>8</sup>

Parece-me que o jogo entre memória e ficção é, nesta obra de Camilo, ainda mais complexo que o acima apontado pela crítica. Trata-se, sem via de dúvida, de uma obra ficcional. Parodia uma das mais famosas histórias de amores infelizes da cultura ocidental: *Romeu e Julieta* de Shakespeare. As semelhanças entre a peça e o romance parecem indicar que o narrador não quis deixar dúvidas quanto à filiação: em ambos os enredos filhos de famílias rivais se apaixonam, o jovem mata o primo de sua amada, por isso é condenado ao desterro, o que leva à morte o casal de apaixonados. Mas essa *ficcionalidade* é negada já no início da obra, como apontou Santos, quando o narrador afirma que “Folheando os livros de antigos assentamentos, no cartório das cadeias de Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1803 a 1805, a folhas 232, o seguinte”<sup>9</sup>, transcrevendo, após isso, os assentamentos de entrada e de saída de Simão Botelho do cárcere, ou seja, o que aparentemente é um documento oficial. Uma outra forma de negar a ficcionalidade, e reforçar a veracidade da história narra-