



Procedimentos carnavalizantes em «A Brasileira de Prazins»

Osmar Pereira Oliva

Para citar este documento / To cite this document:

Osmar Pereira Oliva, "Procedimentos carnavalizantes em «A Brasileira de Prazins»", *Colóquio/Letras*, n.º 186, Maio 2014, p. 114-124.

Procedimentos carnavalizantes em «A Brasileira de Prazins»

OSMAR PEREIRA OLIVA

A BRASILEIRA DE PRAZINS é uma das últimas publicações em vida de Camilo Castelo Branco. Diferente das demais obras do autor, esta novela foi gestada de 1879 a 1882, tendo seus primeiros capítulos publicados na revista lisbonense *A Arte*. Segundo Alexandre Cabral, no *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, a narrativa conjuga o estilo velho (idílio amoroso de José Dias e Marta de Prazins) e o estilo novo (a burlesca intriga da farsa de D. Miguel). Comentando o estilo do narrador, José Régio afirma que

O bom êxito do romance camiliano vem em muito desse seu carácter de narrativa apaixonante, folhetinesca, espectacular e viva. Tal narrativa é, porém, entrecortada de comentários e divagações os mais diversos, às vezes os mais inesperados, inoportunos, ou até contraditórios entre si.¹

Vemos, nesses apontamentos, índices do estilo camiliano e uma síntese de opiniões comuns formadas a respeito da sua obra, de maneira generalizada. O leitor é seduzido por esse narrador, o qual se detém em determinadas cenas, descrevendo-as, detalhadamente, apresentando o ato, o ambiente, as ações, e, por vezes, deixando que, por meio do diálogo das personagens, se exponham os sentimentos e conflitos que as envolvem — o que promove o efeito de cenas teatralizadas na ficção camiliana, presentes também em outros romances e novelas. José Régio, em extenso estudo sobre a obra de Camilo Castelo Branco, aponta a importância das cenas e do diálogo como recursos romanescos que a sustentam, a fim de nos envolver em suas malhas e manhas, arrastando-nos ao choro ou ao riso, a tomar partido, a entrar no palco:

[...] em Camilo, assume o diálogo um duplo papel representativo. Digamos que admiravelmente desvenda dois aspectos de certo modo adversos — não obstante, coexistentes — da sua personalidade: a faculdade de apreensão e expressão do real, o poder de transmitir tão objectivamente quão possível o humano

circunstancial ou eterno, e, do mesmo passo, a profunda tendência para a visão subjectiva, deformadora, desse mesmo real².

Em defesa desse romancista como um «génio português» do século XIX, autêntico representante do lirismo e da subjetividade lusitana, José Régio desdobra os seus argumentos favoráveis à excecionalidade de Camilo, explicando o realismo espontâneo que se encontra em diversas narrativas do autor de *Amor de Salvação*. Na opinião de Régio, coexistem na obra camiliana o subjetivismo lírico e o realismo espontâneo: «Trata-se, pois, dum realismo primário, espontâneo, cândido nas suas mesmas expressões rudes ou brutais, que transpira de toda a nossa criação literária mais afim do que é uso chamar-se a alma popular»³. Nesse sentido, Camilo, em suas narrativas, ri-se de si mesmo — do idealismo romântico que ironiza, do lirismo descomedido que já não tem lugar no estilo novo.

O historiador da literatura portuguesa Joaquim Ferreira também apresenta opinião semelhante à de José Régio na avaliação da prosa camiliana:

Só Gil Vicente se pode comparar a Camilo na mordacidade sarcástica. Foi, e continua a ser, um caso raro tão perfeita simbiose num só espírito destas propensões antagónicas: o idealismo dramatizante e a ironia acerba. Reuniu-as ele na mais alta expressão. Soube como poucos esculpir em frases a angústia do homem; e nenhum escritor, depois do Mestre Gil, inundou de graça mais cáustica a literatura.⁴

Acentuando o seu espírito observador, Joaquim Ferreira acrescenta que não escapavam a Camilo as máscaras do grotesco, notando os defeitos alheios, e descrevendo, em suas narrativas, remoques de hilariantes sarcasmos. Abundam em sua ficção personagens caricaturais que nos provocam o riso. As sátiras, no entanto, não impedem o escritor de manter a lucidez do estilo, nem difuso, nem arrastado, nem pomposo. Entusiasmado nos elogios, Ferreira assinala em Camilo uma evolução para o estilo realista, que encontraria sua plenitude em *A Brasileira de Prazins*, aproximando-se de autores como Balzac, Flaubert, Eça de Queirós quanto aos procedimentos realistas. José Régio realiza comparação semelhante, colocando Camilo em vantagem na relação com o autor de *Os Maias*, aspectos que não pretendemos discutir nem pôr em valoração neste momento.

A obra camiliana está repleta de tipos característicos da sociedade portuguesa daquele tempo: o comerciante portuense, o brasileiro boçal e milionário, o homem fatal, o conquistador cínico ou romântico, a donzela sua vítima, a beata mexeriqueira ou feroz, o padre mundanal ou tosco, o frade sensual, o pai tirano, etc. E, para bem os representar, Camilo constrói três distintas formas

de diálogos: a) natural, realista, reproduzidor do real; b) poético, pelo qual se constrói a beleza do sentido literário; e c) falso, frustrado — daqueles que não têm condição de emitir o diálogo, devido à inadequação vocabular de algumas personagens.

Mas, segundo Régio, não são os conflitos de ordem moral, social e filosófica ou religiosa que movem os romances camilianos, e sim os de natureza sentimental, abarcando as mais diversas expressões do humano, subsistindo a uma literatura, então em voga, tão intelectual e torturada por experiências, na busca de aproximação do real. Camilo se especializou, pela recorrência do tema em sua vasta obra, no amor infeliz. O amor é, portanto, uma esfera central em torno da qual gravitam outros temas. O nacionalismo português se expressaria, assim, por meio do sentimentalismo e do amor, assuntos tão glossados na literatura lusitana, ecoando traços da própria identidade portuguesa.

Se Camilo se especializou na «vontade de infortúnio», não desprezou o riso da sociedade, a ironia no tratamento de alguns temas relevantes aos detentores de uma atitude interessada diante da vida, como foram os escritores da Geração de 70: «Falamos do seu sarcasmo; do seu dom de *fazer ver* ridículo e grotesco; da sua extraordinária fantasia cómica.»⁵ Aparentemente contraditórios, o trágico e o cómico podem aparecer juntos na prosa camiliana. Isto se justifica porque um e outro temas são obtidos pelo isolamento de um elemento e o seu tratamento exacerbado — o que conduziria a um efeito grotesco.

Estudando a história do riso na cultura medieval, José Rivair Macedo comenta o quanto as festas pagãs — algumas delas chamadas de festas dos loucos — estavam entranhadas nos recintos e nos costumes cristãos, apesar das exortações, condenações verbais e ameaças de punição constantes dos prelados, a fim de combater a lubricidade das danças, a grosseria das canções, os gestos obscenos e os disfarces femininos utilizados por homens e os masculinos utilizados por mulheres. No entanto, muitos padres participavam dos «divertimentos populares ocorridos nos jantares e festas profanas nos quais se comia à vontade e dançava-se exaustivamente, atitudes pouco convenientes para homens de Deus»⁶. As festas carnavalescas desenvolviam-se sob o signo da loucura e da desrazão, de forma que os participantes poderiam agir com liberdade e exteriorizar os rancores reprimidos.

A literatura medieval foi influenciada por essas festas sincréticas (pagãs e cristãs), ao inserir reinos bizarros em suas histórias, nas quais a ordem aparece invertida, de «cabeça para baixo»⁷. Se, por um lado, as festas de Carnaval possibilitavam a liberdade extremada e a desorganização social, por outro lado, possuíam um tom moralizante, pois, mediante o isolamento de um elemento personalizador ou de uma comunidade e a sua conseqüente ridicularização, levada ao extremo pelos excessos caricaturais, podia-se refletir sobre essa «anormalidade» da pessoa ou do grupo social aí representado.

Por mais absurdas que sejam as situações carnavalizantes, desencadeando riso ou abjeções, a literatura carnavalizada parte de um real e transfigura-o a um nível tão acentuado que se torna grotesco, o que não impede o leitor de encontrar, nessas representações, um ponto de contacto com a realidade que foi tomada como referência. Segundo Mikhail Bakhtin (1999), os espectadores do Carnaval não assistem a essa encenação, eles a vivem, uma vez que, pela sua própria natureza, o Carnaval existe para o povo, e, enquanto dura sua realização, não se conhece outra vida senão a do Carnaval.

A Brasileira de Prazins, publicada integralmente em 1882, traz no capítulo I o resumo da história de amor infeliz que o leitor acompanhará:

Marta era filha de um lavrador mediano que tinha em Pernambuco um irmão rico de quem dizia o diabo. [...]

A rapariga conversou diversos mancebos, uns da lavoura, outros da arte, e, afinal, quando o pai lhe negociava o casamento com um pedreiro, mestre-de-obras, muito endinheirado e já maduro, apareceu o José Dias, filho de um lavrador rico de Vilalva, a namoriscá-la. Este rapaz estudava latim para clérigo; mas, como era fraco, de poucas carnes e amarelo, o cirurgião disse ao pai que o moço não lhe fazia bem puxar pelas memórias. Os padres do Minho, naquele tempo, não puxavam quase nada pelas memórias [...].⁸

Vemos, com antecipação, o casamento tramado para Marta segundo os interesses pecuniários do tirânico pai, a representação caricatural do futuro esposo e do amante raquítico, configurando a tríade amorosa e os possíveis obstáculos para a união dos jovens amantes. Sabemos, também, que uma Introdução precede o primeiro capítulo, no qual lemos a explicação do romance, por meio de um «editor» da história, que, recolhendo livros doados pela cunhada de José Dias, trinta anos após a morte dele, encontra, dentro de um dos livros, uma carta da moça Marta de Prazins endereçada ao jovem José, o qual se encontrava, naquele tempo, à beira da morte. Nessa carta, Marta premedita a sua loucura e o seu desejo de morrer e ir juntar-se ao amado, no plano espiritual. Temos, portanto, o motivo para o «editor» ir ao reitor de Caldelas, instrutor do estudante, para ouvir dele a triste história de amor.

O leitor interessado nessa história de amor infeliz terá sua perspectiva de compreensão do desenlace momentaneamente frustrada, pois Camilo encaixará duas outras histórias sequenciais, inter-relacionadas, a fim de retardar o desfecho das relações amorosas que abrem o romance. Trata-se das narrativas carnavalizadas do retorno a Portugal do suposto rei D. Miguel e de explicar a origem do farsante e de como ele foi confundido, acolhido e «entronizado» em Portugal. Essas duas histórias encaixantes poderiam ter sido publicadas separadas da trágica reconstituição do malfadado amor de Marta e de José

Dias, narrativa que as engloba. Mas Camilo preferiu unir as diferentes células dramáticas por meio da personagem Zeferino da Lamela, ao mesmo tempo garantindo-lhe verosimilhança e ridicularizando a sua ingenuidade pela crença no retorno fantasioso de D. Miguel.

O romance repetirá tema e personagens recorrentes na ficção camiliana: o pai tirano, o brasileiro rico e boçal, o casamento como negócio, a diferença de classes entre Marta e José Dias. No entanto, pretendo discutir os procedimentos carnavalizantes dessa narrativa, sem os esgotar, de facto, devido à exiguidade de tempo para a exposição, e também devido ao recorte que realizei. De tantos efeitos burlescos, grotescos e rebaixantes que há em *A Brasileira de Prazins*, comentarei apenas a construção das personagens José Dias e Zeferino da Lamela — pretendentes de Marta — e a instauração do reino bizarro de D. Miguel — o farsante.

A narrativa poderia ter sido ambientada em espaço urbano, citadino, protagonizada por burgueses, mas Camilo elege o espaço aldeão e a sua gente simples, com suas credices, linguagem coloquial e modos naturais de se comportarem para elaborar a intriga ficcional. Esses procedimentos já configuram uma certa carnavalização, pois os elementos narrativos pertencem a um plano «não elevado» da representação literária. E não é porque o homem rude que vive em ambiente campesino não seja digno de representação e de sentimentos elevados, mas porque o autor recorta esses elementos e os focaliza exacerbando o que eles têm de mais caricatural. Exemplo desse procedimento carnavalizante é a linguagem das personagens. Depois de saber que Simeão romperia o trato do casamento de sua filha com o pedreiro Zeferino, em favor de um negócio mais rentável, com Feliciano, tio dela, o brasileiro enriquecido, Zeferino esbraveja:

— Você é um safado. É o que lhe eu digo. Não guarda palavra em contrato que faça. Eu já devia conhecê-lo. Faz para as matanças seis anos que você ajustou comigo uma porca por quatro moedas e foi depois vendê-la ao António do Eido por mais um quartinho. Lembra-se, seu alma de cântaro? — E numa irritação crescente: — Se você não fosse um velho, dava-lhe com este machado na caveira. — E muito esbandalhado nos gestos, com sarcasmo: — Guarde a filha que eu hei-de achar mulher muito melhor que ela pelo preço, ouviu você? Que leve o Diabo a burra e mais quem a tange, como o outro que diz. Livrei-me de boa espiga. De você não pode sair boa coisa; e mais da mãe que ela teve, que já lá está a dar contas...⁹

A linguagem sem floreios, o uso de expressões populares e de duplos sentidos e a caracterização grotesca das personagens garantem à narrativa o efeito de real espontâneo, como apontou José Régio. Espaço, linguagem e caracterização das personagens tornam a história verosímil. O próprio roman-

cista chama a atenção para o facto de que esse modo de relacionamento social era comum na época. Bakhtin, comentando o novo tipo de relações informais estabelecidas durante o Carnaval, aponta as grosserias como uma de suas principais manifestações, caracterizando-se pelo uso frequente de «expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas»¹⁰.

Por interesse do escritor, as cenas carnavalizantes que discutimos aqui desenvolveram-se numa aldeia, à sombra «de um castanheiro frondoso, [...] entre dois homens de tamancos, arremangados, com os peitos cabeludos a negrejar de entre os peitinhos da camisa surrada de suor e poeira, brutos no gesto e na frase»¹¹, mas situações semelhantes, com o estilo um pouco melhor, ocorriam, também, nas salas, entre homens da melhor casta social, que ensinaram às filhas o francês e a leitura do *Journal des Dammes*.

No momento dessa discussão, que poderia evoluir para uma tragédia, pois o Zeferino estava armado de machado e ameaçava agredir Simeão de Prazins, aproxima-se o jovem José Dias, seguido de seus cães de caça. Sabemos do ódio que o pedreiro alimenta pelo estudante, devido aos ciúmes que tinha por Marta; a situação propiciava um desfecho terrível, para o pai da jovem ou para o seu romântico amante. Mas o narrador prefere dar um trato jocoso à cena, carnavalizando-a ainda mais:

Nisto, um dos cães, atravessado de cão de gado e cadela coelheira, que aprendera a morder nas ocasiões razoáveis, atirou-se-lhe ao assento das calças de estopa e puxou até lhe descobrir a epiderme da nádega esquerda.

[...] O pedreiro sabia que o cão lhe chegara um pouco à calça; mas, no calor da luta, não sentira esfriar-se-lhe a pele descoberta, nem se lembrou que andava sem ceroulas. Depois, como sentisse uma frescura extraordinária na cútis, exposta ao contacto da atmosfera, levou a mão conscienciosamente ao sítio, e achou em si aquele espécime obsoleto do Adão primitivamente inocente.¹²

No capítulo III, o narrador informa-nos que o Zeferino era afilhado do morgado de Barrimau, miguelista intransigente, vivendo em companhia do seu irmão, Frei Gervásio, «muito cevado e inerte». Era o ano de 1845, e espalhava-se o boato de que vinha D. Miguel do seu exílio na Áustria para reassumir o trono português:

Afirmam-no os Santos Padres [o aparecimento do Messias], e os padres do Minho asseveravam o mesmo a respeito do príncipe proscrito. Frei Gervásio recebia do alto da província cartas misteriosas de uns padres que paroquiavam na Póvoa do Lanhoso e Vieira. Era ali o foco latente do apostolado. Naqueles estábulos de ignorância supersticiosa é que devia aparecer, pelos modos, o presépio do novo redentor.¹³

Em toda a narrativa, o narrador não poupa ironia e crítica à ociosidade, à gula, aos interesses pessoais a qualquer custo e à ignorância de parcela representativa da sociedade portuguesa, principalmente ao clero, objeto frequente de ridicularizações nesse romance. No já citado estudo sobre o riso na Idade Média, José Rivair Macedo apontou a participação de padres nas festas carnavalescas, nas quais se manifestavam a glotonaria, a bebedice e as encenações grotescas, colocando o «mundo às avessas». Bakhtin também aponta como traço marcante da carnavalização o rebaixamento, «a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato»¹⁴. Nesse movimento para baixo, ganha relevo o ventre — inferior absoluto do homem, sempre pronto para receber bebidas e comidas.

Em *A Brasileira de Prazins*, Camilo Castelo Branco constrói uma sociedade propícia para a instauração da desordem, do Carnaval. As personagens são, geralmente, aldeões sem instrução, padres ignorantes, ociosos e comilões e uma outra gente espertalhona, pronta para explorar essa inocência condenável. O reino bizarro, como afirma Macedo, tem campo fértil para seu acolhimento e manutenção.

Antes de discutirmos as cenas do entronamento do rei do Carnaval camiliano, conheçamos brevemente a fabulação desse reino às avessas. Seu nome de nascimento era Veríssimo Borges Camelo da Mesquita. Da parte do pai, descendia do bispo do Algarve, D. João Camelo, de quem herdara tradição, brasão e escudo, e cuja história narrava monotonamente, como uma reza, aos interessados; da parte da mãe, também florira de cepa ilustre, dos Mesquitas de Vilar de Maçada. A ascendência ilustre vem, simultaneamente, maculada por algumas intervenções do narrador. Do pai, acrescenta que se chamava Norberto *das facadas* (por ter esfaqueado a mulher, enciumado); da mãe, achou-se em flagrante adultério com um primo Pizarro. Em 1827, estudava humanidades em Coimbra, para seguir a jurisprudência, objetivo que abandona em 1829, ingressando na infantaria:

Numa das primeiras surtidas dos liberais, foi ferido numa perna; e, apesar de coxo levemente, não quis a baixa nem a reforma. Era um bonito homem, rosto oval, olhos de rara beleza, nariz ligeiramente aquilino. Diziam-lhe que era o vivo retrato de D. Miguel, aperfeiçoado pelo desaire de coxear.¹⁵

Camilo assinala o belo homem com diversos traços grotescos, tanto morais quanto físicos: é mentiroso, glutão e dado a vinho e noitadas em tabernas e prostíbulos e, fisicamente, é coxo. Se, por um lado, os traços deformantes produzem um efeito grotesco, por outro desencadeiam o riso, pelo qual se pode refletir sobre o mundo e sobre os homens, com a crueldade da

sátira¹⁶. Sob influência da tia Águeda, que financiava seus estudos e desejava vê-lo bispo ou arcebispo, seguindo uma linhagem familiar, o Veríssimo chega a Braga em 1835. Enfastiado e triste na digestão da Teologia, encontra um amigo de regimento, o Torcato Nunes Elias, de quem se torna companheiro inseparável, na intimidade de tabernas e prostíbulos. É nesse contexto que, em 1836, aparece no Algarve a guerrilha de Joaquim de Sousa Reis — o *Remexido* —, líder de guerrilheiros e ex-soldados que lutavam em favor da causa miguelista. Dispersos os regimentos de que eram capitães, Veríssimo e Nunes separam-se por algum tempo, até que se reencontram entusiasticamente, apesar da pobreza. É nesse dia que o Nunes chama a atenção da mulher e do amigo para a semelhança física do Veríssimo com D. Miguel, e lhe propõe explorar esse incidente da natureza. Ambos partem para Póvoa de Lanhoso, onde residia o Abade Marcos, a fim de disseminar o boato de que D. Miguel estava por perto, retornado do exílio.

Camilo tinha plena consciência dos procedimentos carnavalizantes que adotara na elaboração do romance. Na segunda parte da representação do reino bizarro de D. Miguel, quando se propõe a explicar de onde surgira o falso rei, o narrador comenta:

Na noite de sábado para domingo de Carnaval, o Veríssimo pernoitou na Póvoa de Lanhoso, na Estalagem do Relhas.

Disse ao estalajadeiro que era de longe e andava a viajar pela província. Perguntou se por ali não se festejava o Entrudo. O bodegueiro informou que na Póvoa havia guerra de laranjadas e às vezes pancadaria de Senhor Deus misericórdia; mas que na freguesia de Calvos havia comédias nos três dias de Entrudo [...].¹⁷

O narrador instala-nos, pois, nesse ambiente carnavalesco, e reproduz, especularmente, o que a realidade daquele momento apresentava, os festejos de Entrudo. Soma-se às festas a dramatização da comédia intitulada *Médico Fingido*, o que duplica a farsa, a instauração do mundo às avessas. Tudo passa a ser falso nesse mundo real. Instalados na casa do Abade, vemos a cerimónia de entronamento do rei bufão. Primeiro, o narrador informa-nos dos livros com que o Veríssimo se entretinha: o *Punhal dos Corcundas*, a *Defesa de Portugal*, do Padre Alvito Buela, *A Besta Esfolada*, os *Burros* e o *Novo Príncipe*. Títulos extremamente sugestivos para uma cena carnavalizada. Conversando com o Abade sobre o interesse da comunidade local a respeito do retorno de D. Miguel, o Veríssimo pergunta-lhe quem teria esperanças nesse evento, a que o padre responde, batendo na arca do peito: «Eu, senhor, eu!» Vejamos a dramatização da «coroação»:

- Ainda se recorda das suas feições?
- Perfeitamente.
- Ah! se o visse hoje, decerto o não conhecia... Está muito acabado...
- Conhecia, conhecia...

O abade sentiu um raio de dramatização que o vibrou todo. Eriçaram-se-lhe os cabelos, e coou-lhe pela espinha uma faísca eléctrica. Fez um passo atrás, e quando o Veríssimo repetiu: «Era impossível conhecê-lo», o padre pôs um joelho em terra, estendeu o braço direito, e com o dedo indicador em riste, exclamou:

- Ei-lo! Ei-lo!¹⁸

O narrador conclui a encenação com a mais larga ironia carnalizante: «Foi assim que se inaugurou a corte de D. Miguel I em São Gens de Calvos, segunda-feira de Entrudo de 1845, às 3 horas da tarde.»¹⁹ A história do farsante que se fez passar por D. Miguel a fim de receber donativos dos realistas e viver às custas dos padres, no Conselho de São Gens de Calvos, ocupa dez capítulos do romance, exatamente a metade do enredo. Somente no capítulo XIII o narrador retoma o infortúnio do amor de Marta de Prazins e de José Dias, assunto que não discutirei nesta oportunidade.

O episódio histórico da nomeação simbólica do *Remexido*, ocorrida em 1836, quando D. Miguel estava exilado, é pretexto para que Camilo descreva o falso rei nomeando diversas pessoas, a fim de obter delas doações e apoio durante o seu reinado de Carnaval, época em que abundavam as festas, as bebedeiras e as chalaças. Durante seu reinado, o Abade Marcos Rebelo passara a ser «capelão-mor de el-Rei e dom prior eleito de Guimarães», o pelintra Torcato Nunes passa a ser o «visconde», entre outros títulos, como conde, barão, tenente-coronel, até o simples pedreiro Zeferino recebe a nomeação burlesca de «sargento-mor das Lamelas».

O Carnaval inicia-se com a coroação de um rei e finaliza com o seu destonamento, para que a vida seja retomada. Na novela camiliana não é diferente. O falso D. Miguel tem seu plano de arrecadar dinheiro frustrado e, durante a visita da Polícia para o prender, o Abade esconde-o em cima de uma pipa de vinho, na adega de sua casa, o que gera comentários galhofeiros dos policiais enquanto revistam o local:

- Oh! — bradou o Pílula — Muito bem aparecido nesta função, senhor D. Miguel I! Suba para cima desse trono e dê lá de cima um bocado de cavaco às tropas! Mas o melhor é descer cá para baixo, Real Senhor!

O 24, muito espantado, a olhar para a cabeça do homem:

- Parece o padre eterno, ó meu sargento!
- Com quem ele se parece é com o *Remexido* do Algarve — afirmava o 14.

— Desça daí que ninguém lhe faz mal, homem. Está preso à ordem do governador civil — concluiu o sargento com seriedade imponente.

— Este senhor?... não... — disse o abade com as mãos postas.

— Não seja asno! — voltou o sargento. Este homem não é D. Miguel. É um faiante que o está aqui a comer a você e mais aos patolas da sua laia. Vá-lhe buscar a roupa, senão ele entra na escolta em mangas de camisa.²⁰

Destronado o rei bufão, o narrador contará a sua história até o momento em que resolveu passar-se por D. Miguel — como uma narrativa encaixante na história de José Dias e Marta de Prazins. Somente depois de explicada a sua origem e o seu plano é que retomaremos, no capítulo XIII, o enredo inicial do romance, com outros desdobramentos grotescos e fantásticos, que não nos convém discutir neste ensaio.

Pelo que fica exposto, podemos afirmar que Camilo aproveitou bem os procedimentos carnavalizantes para a composição de *A Brasileira de Prazins*, não apenas como estratégia de construção da narrativa, mas pelas citações que faz às festas de Entrudo ou de Carnaval e, também, ao género literário cultuado por autores que lera, nos quais achava «a salobra brutalidade que faz nos inteligentes a cócega do riso que o Cervantes, o Rabelais, o Swift e o português Sr. Luís de Araújo nem sempre conseguem quando querem»²¹.

NOTAS

¹ José Régio, «Camilo, Romancista Português», *Ensaios de Interpretação Crítica*, Lisboa, Portugal Editora, 1964, p. 93-4.

² Idem, *ibid.*, p. 97-8.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ Joaquim Ferreira, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Editorial Domingos Barreira, 4.ª ed. rev. e atualizada, 1971, p. 853.

⁵ José Régio, *ob. cit.*, p. 152 (itálico do autor).

⁶ José Rivair Macedo, *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*, Porto Alegre/São Paulo, EDUFRGS/Editora UNESP, 2000, p. 234.

⁷ José Rivair Macedo cita como exemplos o Reino de Turelure, «mencionado em *Alcassin et Nicolette*, em que a guerra era liderada pela rainha e o combate era feito com ovos e maçãs podres; o reino fecal de *Audigier*, em que a covardia era tomada como signo de nobreza; e, ainda, o ambiente narrativo do *fabliau Trubert*, em que, aparado por sucessivos disfarces e máscaras, o herói matreiro ridicularizava nobres e reis, conquistando a posição de rainha numa ‘ascensão’ social às avessas, reproduzindo textualmente as mascaradas dos folguedos dominados pelos bobos do Carnaval» (*ibid.*, p. 239-40).

- ⁸ Camilo Castelo Branco, *A Brasileira de Prazins. Cenas do Minho*, preâmbulo de Benjamim Salgado, ilustrações de Rui Palma Carlos, Porto, Lello & Irmãos, Editores, 1975, p. 19.
- ⁹ Idem, *ibid.*, p. 29.
- ¹⁰ Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo/Brasília, Hucitec/Editora UNB, 4.ª ed., 1999, p. 15.
- ¹¹ Camilo Castelo Branco, *ob. cit.*, p. 24.
- ¹² Idem, *ibid.*, p. 31-2.
- ¹³ *Ibid.*, p. 35.
- ¹⁴ Mikhail Bakhtin, *ob. cit.*, p. 17.
- ¹⁵ Camilo Castelo Branco, *ob. cit.*, p. 113.
- ¹⁶ Mikhail Bakhtin, *ob. cit.*, p. 34.
- ¹⁷ Camilo Castelo Branco, *ob. cit.*, p. 124.
- ¹⁸ Idem, *ibid.*, p. 134.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ *Ibid.*, p. 103-4.
- ²¹ *Ibid.*, p. 193.