

VINTE HORAS DE LITEIRA NA SUPERFÍCIE  
ESCABROSA DO GLOBO: A NARRATIVA DE  
VIAGEM, SEGUNDO CAMILO CASTELO BRANCO

---

*Twenty hours in a litter on the scabrous surface of  
the globe: the travel narrative according to Camilo  
Castelo Branco*

Luciene Marie Pavanelo\*

**RESUMO**

Baseada na descrição da paisagem, na aventura e no exotismo, a narrativa de viagem foi um dos subgêneros mais consumidos durante o século XIX, tendo sido veículo de defesa dos ideais do romantismo. Propomos, neste artigo, mostrar como Camilo Castelo Branco se afasta desses preceitos em seu romance *Vinte Horas de Liteira*, no qual o ofício literário é alvo de reflexão e os modelos românticos são criticados.

Palavras-chave: *Camilo Castelo Branco; Vinte Horas de Liteira; narrativa de viagem.*

**ABSTRACT**

Based on the description of the scenery, the adventure and the exoticism, travel literature was one of the most consumed subgenres during the 19th century, having been a vehicle in defense of Romanticism's ideals. We propose, in this paper, to show how Camilo Castelo Branco differs from these precepts in his novel *Vinte Horas de Liteira*, in which the literary craft is an object of reflection and the Romantic models are criticized.

Keywords: *Camilo Castelo Branco; Vinte Horas de Liteira; travel narrative.*

\* UNESP de São José do Rio Preto.

Presença marcante no imaginário português desde as navegações, a literatura de viagens – cujo representante máximo é a epopeia camonianiana – também foi muito consumida durante o Oitocentos. A primeira metade do século XIX assistiu à difusão dos relatos de viagem realizados por naturalistas e historiadores europeus em terras americanas, como a *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean-Baptiste Debret; as diversas obras de Ferdinand Denis, como *Le Brésil, ou Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitans de ce royaume*, escrito em parceria com Hippolyte Taunay; e as várias *Viagens* de Auguste de Saint-Hilaire. Mais tarde, já no campo da literatura, o sucesso de obras como *Viagem à Espanha*, de Théophile Gautier (1843), e *Impressões de Viagem*, publicada por Alexandre Dumas na década de 1850, impulsionou os escritores portugueses a se aventurar nesse subgênero. Dentre esses escritores, Carlos Reis aponta os mais importantes:

A. P. Lopes de Mendonça, autor de *Recordações da Itália* (1852-1853); [...] F. Maria Bordalo, que apresenta *Um Passeio de Sete Mil Léguas* (1854), de Lisboa a Cantão [...]; J. César Machado, folhetinista prestigiado que deixou umas *Recordações de Paris e Londres* (1862), *Em Espanha* (1865), *Do Chiado a Veneza* (1867), em que assume a condição desenvolta e algo superficial do *touriste*, como então se dizia; o visconde de Benalcanfor (Ricardo Guimarães), autor de *Impressões de Viagem. Cádiz, Gibraltar, Paris e Londres* (1869), *Na Itália* (1876), *De Lisboa ao Cairo* (1876). (REIS, 1997, p. 356).

Ao depararmos com um anúncio na *Gazeta Ilustrada: o Ateneu Artístico-Literário*, publicado no Porto em 1881, é possível observar que esse tipo de narrativa continuou sendo bastante apreciado pelo público até, pelo menos, a década de 1880:

*O Jornal de Viagens e Aventuras de Terra e Mar*, edição Ferreira de Brito, é uma das publicações que mais acolhimento tem tido em Portugal, tendo sido o primeiro jornal geográfico que apareceu no nosso país, educando os espíritos sem esforço e violência, com leitura amena, aprazível.

Os leitores do ilustrado semanário têm acompanhado, sem sair de casa, e sem se exporem às intempéries dos climas, – as explorações de Stanley, Livingstone, Serpa Pinto, Ivens, Brito Capello, etc.;– têm assistido a grandes caçadas pelas regiões longínquas, têm visitado as grandes capitais do mundo moderno e do mundo antigo, têm visto os usos e costumes, as guerras e religiões dos diversos povos, têm feito excursões aos vulcões mais célebres, têm atravessado os continentes e os mares, plenamente descansados nas suas cadeiras de braços sem o mais pequenino incômodo. É assim que se educam todos os espíritos que têm o desejo de saber,

e que procuram desenvolver a sua inteligência por uma leitura que não fatigue e não aborreça.

O Jornal de Viagens vai entrar no seu 3º ano, e espera continuar a merecer o mesmo aplauso e a mesma coadjuvação que tem merecido até hoje. (GAZETA ILLUSTRADA, 1881, p. 187).

A partir deste anúncio, depreendemos algumas das características que faziam as narrativas de viagem atraentes aos leitores do século XIX: o assunto “ameno” e, portanto, voltado para o entretenimento; as viagens aventurescas a outros países e regiões exóticas; o relato da cultura e dos costumes de outros povos; o intuito didático. Segundo Valéria Lima, “durante quase todo o século XVIII, eram frequentes os relatos que derivavam de expedições oficiais”, época que vivia “uma grande ânsia de descoberta e exploração de regiões distantes e desconhecidas” (LIMA, 2004, p. 32). Nas palavras de Tzvetan Todorov, “no espaço, o ‘verdadeiro’ relato de viagem [...] narra a descoberta dos *outros*, selvagens de regiões longínquas ou representantes de civilizações não europeias” (TODOROV, 1999, p. 21). Contudo, de acordo com Lima, “as mudanças verificadas nas últimas décadas do setecentos acabaram por sensibilizá-los [os europeus] no sentido de buscar, no conhecimento do Outro, respostas às questões referentes a eles mesmos” (LIMA, 2004, p. 32).

Como esclarece Carlos Reis, o homem romântico, em conflito com os valores burgueses pautados pelo materialismo e pelo modo de vida urbano, procurou deslocar-se – ao menos no âmbito literário – “para regiões caracterizadas pelo seu exotismo” (REIS, 1997, p. 354), valorizando a natureza e a vida campesina. Se a evasão romântica costumava ser buscada pelos escritores a partir do relato de viagens a outros países, deslocando os seus olhares para regiões consideradas exóticas e distantes do modo de vida burguês, há outros autores que optaram pela descoberta da própria nação: o caso mais emblemático seria o das Viagens na Minha Terra (1846), de Almeida Garrett<sup>1</sup>.

Reis explica que a descrição é uma das principais características desse tipo de narrativa, uma vez que, “ao atribuir ao *espaço* a importância

1 Sabemos que *Viagens na Minha Terra* não é uma ingênua narrativa de viagem convencional, uma vez que o autor dialoga com os pressupostos do romantismo, refletindo sobre a política portuguesa e a criação ficcional: “Garrett procura (e de um modo geral consegue) escapar a essa convencionalidade, antes de mais porque a sua viagem é plural: ela não se reduz a um trajeto físico, completando-se com outras ‘viagens’ (pela História, pelas tradições populares, pela Literatura, pela vida social, também pela novela da ‘Menina dos Rouxinóis’, etc.); por outro lado, a viagem garrettiana assume-se ideologicamente como viagem ao interior de Portugal (como o título do relato acentua), em detrimento de um exotismo algo estereotipado já.” (REIS, 1997, p. 355). Assim, não podemos negar que, através da descrição da passagem por vilarejos e dos costumes do povo, o autor emula os modelos das narrativas de viagem, substituindo as aventuras em países exóticos pelo exotismo do próprio país.

de fato reconhecida ao mundo novo que se encontra no caminho do viajante-narrador, a narrativa de viagens privilegia uma atitude intensamente descritiva” (REIS, 1997, p. 355, grifo do autor). Wladimir Kryszinski, baseando-se na análise que Mary Louise Pratt faz em *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, afirma que nas narrativas de viagem, em geral, “a estetização idealiza a paisagem e, na realidade, retroativamente a uma obra de arte, reduzindo-a assim ao único prazer estético” (KRYZINSKI, 2003, p. 28).

Flora Süsssekind, ao analisar os relatos de viagens feitas no Brasil, afirma que “percorrer o país, registrar a paisagem, colher tradições: esta a tarefa não só dos viajantes estrangeiros que visitam e definem um Brasil nas primeiras décadas do século passado [XIX], este o papel que se atribuem também escritores e pesquisadores locais à época” (SÜSSEKIND, 1990, p. 55). A partir da leitura do *Diário da Viagem ao Rio Negro*, de Gonçalves Dias, Süsssekind elenca alguns dos procedimentos descritivos utilizados nas narrativas de viagem da época: segundo a pesquisadora, nele “coletam-se, com cuidado, mas sem maiores interpolações, horários exatos, distâncias, itinerários, povoados, vistas, variações atmosféricas, expressões indígenas” (SÜSSEKIND, 1996, p. 96). Pinheiro Chagas, por sua vez, em seus *Ensaio Críticos*, publicados em 1866, tece um elogio a Júlio César Machado, no qual podemos encontrar as expectativas de leitura para esse subgênero:

É nas impressões de viagem, publicadas agora nas *Cenas da minha terra*, que isto se torna mais sensível. [...] É Julio Machado o touriste mais caprichoso, que eu conheço; qualquer coisa o enleva, qualquer coisa desperta nele o sentimento do belo! Aqui a imagem de santa Madalena no Bussaco dá-lhe assunto para um trecho admirável, mais adiante é uma rapariga do povo na Foz, que o transporta às regiões do idealismo, depois são as rendeiras de Peniche, que o encantam, que o comovem, e fazem desabrochar no seu espírito as flores mimosas da poesia! Que tendência que ele tem para poetizar a mais leve coisa, e que habilidade para interessar o leitor por tudo o que interessa a sua imaginação romanesca. É delicioso viajar assim com ele em espírito, e é sempre, sempre com prazer, que releio aquelas páginas cheias de mimo, e de encanto. (CHAGAS, 1866, p. 103-104).

Neste excerto, Chagas explicita o que seria mais apreciado numa narrativa de viagem oitocentista: a descrição de curiosidades da paisagem e do povo a partir de uma perspectiva eufórica, contribuindo para a valorização da nação, ao despertar a comoção do leitor com a beleza de sua terra. Como explica Kryszinski, “desde Kant, sabemos que o espaço não é um conceito empírico. É definido pelo discurso do observador a partir do lugar da observação. Viajar é conhecer por seus próprios olhos um espaço pretensamente objetivo” (KRYZINSKI, 2003, p. 37). Nas palavras de Carlos Reis, “no tempo

do Romantismo, já não se trata exatamente de descobrir espaços novos, do ponto de vista puramente geográfico; trata-se antes de compensar, pela viagem, estados emocionais tipicamente românticos” (REIS, 1997, p. 354).

Lembrando-nos do anúncio que retiramos da *Gazeta Ilustrada* de 1881, era também esperado do subgênero que educasse “todos os espíritos que têm o desejo de saber, e que procuram desenvolver a sua inteligência por uma leitura que não fatigue e não aborreça” (GAZETA ILLUSTRADA, 1881, p. 187). Como explica Valéria Lima acerca das ilustrações presentes nas “viagens pitorescas” publicadas na época, havia “uma grande preocupação com a qualidade artística das imagens, que, executadas com o máximo de apuro, deveriam informar e emocionar o leitor, fazê-lo sonhar” (LIMA, 2004, p. 35).

De acordo com Süssekind, todavia, os relatos de viagem interessavam “não apenas como divertimento, mas, sobretudo, como meio de conhecimento, educação e acesso a informações históricas, geográficas e sobre os usos e costumes, de outros povos” (SÜSSEKIND, 1990, p.77). Para tanto, era necessário valer-se, na literatura de viagens, da digressão, como um recurso narrativo para a divulgação não somente de informações, mas também dos ideais românticos – plasmados na valorização da nação e no suscitar das emoções. Segundo Carlos Reis, com frequência nas narrativas de viagem a descrição “alterna ou completa-se com outro registro discursivo, matizando-se em função da sua utilização: a *digressão*” (REIS, 1997, p. 355, grifo do autor), que

[...] provém de um sujeito propenso a inscrever-se no discurso que enuncia, ao mesmo tempo que formula *reflexões pedagógico-doutrinárias adequadas às preocupações ideológicas e às motivações éticas do homem romântico*. Em certa medida, a digressão pode ser entendida como variação metonímica da narrativa de viagens: o sujeito em digressão física e geográfica transfere para o interior da sua capacidade de reflexão a dinâmica da viagem e empreende outra “viagem”: uma “*viagem*” de natureza ideológica e de intenção didática, autorizada pela experiência adquirida e constituída por digressões intelectuais, através de temas descobertos a partir da primeira (e propriamente dita) viagem. (REIS, 1997, p. 355, grifo nosso).

Ao analisarmos, porém, o romance *Vinte Horas de Liteira* (1864), de Camilo Castelo Branco, encontramos um quadro bastante diverso. Pinheiro Chagas defende que se coloque a obra em “[...] um lugar de honra em todas as bibliotecas na prateleira onde estiverem colocadas as *Viagens* na minha terra [...]” (CHAGAS, 1866, p. 51). Em outro momento, ele afirma:

Que me dizem, por exemplo, de Plínio, o naturalista, morrendo intrepidamente, vítima do desejo que tinha de legar à posteridade mais um romance científico? Que me dizem do falecimento heroico desse grande homem, cuja ambição única era ver de perto uma erupção do Vesúvio, *para ter a certeza de que nem uma palavra só que escrevesse a esse respeito fosse verdadeira?* Que me dizem de Fernão Mendes Pinto sujeitando-se a ser engolido pelas ondas rugidoras, empalado pelos chinês, espatifado pelos malaios, *a fim de escrever o mesmo que podia escrever perfeitamente sem passar de Cascais?* Que me dizem de Alexandre Dumas viajando no Egito, arrostando os ardores do sol africano, as vagas de areia levantadas pelo khamsim, os dentes ferozes dos crocodilos, as angústias da sede, as zombeteiras torturas da miragem, *tudo isto depois de já ter deixado em Paris o livro descritivo da sua peregrinação, tudo isto para que a sua consciência lhe não pudesse lançar em rosto um dia a ocasional fidelidade de um episódio?* Que me dizem finalmente de Camilo Castelo Branco suportando vinte horas de liteira, para ouvir as histórias, que deviam compor esse formoso volume [...]. (CHAGAS, 1866, p. 33-34, grifo nosso).

Neste trecho, Chagas é irônico com relação à suposta verdade contida nos relatos de viagem, introduzindo uma crítica que faria na década seguinte, em 1878, quando notou, em parceria com Júlio César Machado, “no prefácio do volume *Fora da Terra*, uma inflação de relatos de viagens que anunciava o cansaço do gênero” (REIS, 1997, p. 356). Assim como, para Chagas, as aventuras inverossímeis de Plínio, Fernão Mendes Pinto e Alexandre Dumas não foram realmente vividas por esses escritores – o primeiro não escrevera “nem uma palavra que fosse verdadeira”; o segundo nunca teria saído de Portugal, uma vez que supostamente viajando, escrevera “o mesmo que podia escrever perfeitamente sem passar de Cascais”; e o último teria escrito o livro em Paris, mesmo alegando ter viajado para confirmar as informações –, o crítico também não crê que Camilo efetivamente tenha recolhido as histórias do seu romance numa longa viagem de liteira. Entretanto, em seu depoimento é possível verificar que *Vinte Horas de Liteira* foi recebido, na época, como um típico representante das narrativas de viagem convencionais. De acordo com Esther de Lemos, “menos sensíveis do que nós, leitores modernos, aos problemas técnicos da Literatura, os contemporâneos viram porém nele sobretudo o modelo de um gênero coloquial, de crônica de viagem, folhetinesco sem mau sentido, primoroso na sua ligeireza recreativa” (LEMOS, 1966, p. 34-35).

A leitura mais detida do romance nos faz, contudo, chegar a diferentes conclusões. Logo de início, o que nos chama a atenção nessa obra não é a presença de determinado elemento, mas a *ausência* da descrição da paisagem, da natureza – em suma, da cor local. Nesse caso, a ausência da descrição é um fator importante a ser analisado, uma vez que a atitude

descritiva é justamente a característica fundamental do subgênero narrativa de viagem. Não por acaso, a ausência da descrição é compensada pela supremacia da digressão – e podemos dizer que o romance é composto, na verdade, de uma longa digressão: nele, a viagem é acessória, e a paisagem nacional praticamente não aparece.

Nessa obra, o narrador – que sugere ser o próprio Camilo, um expediente retórico utilizado em muitos de seus romances – faz uma viagem cruzando o interior de Portugal sem nenhum motivo extraordinário: ele não quer desbravar o país, estudá-lo ou promover o seu conhecimento entre os leitores, mas simplesmente se dirigir de Vila Real ao Porto, um centro urbano. No romance, a digressão assume o lugar privilegiado da narrativa, uma vez que a viagem serve de pretexto para o diálogo entre o narrador e o personagem António Joaquim, que o acompanha dando-lhe carona em sua liteira – um diálogo entremeado com relatos de várias histórias distintas, contadas pelo personagem-acompanhante.

Com um mote prosaico, o autor não dá espaço para a aventura e nem mesmo para o relato de costumes do povo ou de curiosidades do país. Pelo contrário, quando o povo português é retratado no romance, é criticado por sua ignorância, suas superstições e seus preconceitos, distanciando-se da perspectiva nacionalista típica das narrativas de viagem: “o povo, romancista *descabelado*, inventara que as almas dos padres [...] andavam penando em volta da casa” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1010, grifo nosso). Em um dos contos, uma personagem pretende vingar-se da crueldade com que fora tratada pelos conterrâneos, por ter se apaixonado por um soldado francês durante a invasão napoleônica: “[...] todos os maiores de cinquenta anos se conjuraram, há quarenta, para me queimarem a casa. Necessito vingar-me cristãmente destes patriotas, que quiseram oferecer no altar da Pátria às divindades portuguesas minha mãe assada” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1022). A invasão napoleônica em Portugal, aliás, é chamada de “a mais ignóbil das lutas da sua carreira de triunfos [do soldado francês]” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1021), o que mostra a pequena importância da nação lusa perante o restante da Europa, fato reconhecido pelo narrador.

É na voz de António Joaquim que encontramos o único trecho de descrição da paisagem nacional, seguindo as convenções do subgênero, com a valorização ufanista do campo: “Da crista do monte descobrem-se verdadeiros tesouros, fertilíssimas campinas, povoações a branquejarem por entre florestas, bosques coroados pelas agulhas das torres, rios que serpenteiam por entre almargens e ervaçais, enfim, o Minho, o espetáculo prodigioso, que faz amar Portugal” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1051). Tal descrição, no entanto, se contrapõe à imagem depreciativa que o narrador camiliano faz do mesmo espaço, alguns capítulos depois, mostrando o seu

olhar desdenhoso perante a euforia nacionalista presente na apologia à natureza e à vida campesina, típica das narrativas de viagem oitocentistas: “[...] nós embarcamos na liteira, cuja comodidade já me ia parecendo uma cousa problemática, depois de quinze horas de trajeto na *superfície escabrosa do globo*” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1080, grifo nosso).

As histórias narradas pelo personagem-acompanhante sempre terminam com um ensinamento – o jogo leva as famílias à ruína, a ganância é fonte de infelicidade, a generosidade é recompensada etc. –, característica que faria as digressões deste romance terem um caráter didático e doutrinário-pedagógico tal como o esperado numa narrativa de viagem tipicamente romântica. Entretanto, o moralismo de António Joaquim é contrastado com o seu caráter duvidoso, descrito com ironia pelo narrador camiliano, ao desvelar a sua hipocrisia: “Cria poldros [...], com os quais tem enganado os seus melhores amigos: cousa que não mancha de leve a reputação de quem quer que negoceia em poldros. Também engorda bois para Inglaterra, e estuda, entretanto, a inconveniência econômica da exportação dos bois” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 991). Ou seja, aquilo que o personagem afirma acreditar não é o que desempenha na prática. Em certa passagem, contradizendo as suas próprias narrativas, António Joaquim questiona a função educativa da literatura:

Sabes que eu leio os teus romances: é o máximo sacrifício que posso fazer-te das minhas horas de repouso. Em louvor dos teus livros, basta dizer-te que os leio. Prendem-me a curiosidade uns paradoxos de virtude que tu estendes a trezentas páginas. Já fizeste chorar minha mulher: quase que ma ias fazendo nervosa! Foi-me preciso dizer-lhe que tu mentias como dous ministérios, e que timbravas em ter um estilo de cebola ou de mostarda de sinapismos que faz rebentar chafarizes de pranto. Nem assim consegui desacreditar-te! Assim que sai romance teu, minha mulher, combinada com o editor, seca-me a paciência, até que o livro chega de Braga entre um papeliço de açúcar, e o saco do arroz. A pobre mulher começa a chorar no título; estrenouta-se a ler; e, ao outro dia, está desolhada, e amarela como as doze mulheres tísicas, que tens levado à sepultura num rio de lágrimas. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 994).

Neste trecho autoirônico<sup>2</sup>, temos a definição dos romances cami-

2 Evitaremos a utilização do conceito de “ironia romântica” neste trabalho, pela sua controvérsia no que concerne à obra do escritor português, já discutida em nossa dissertação de Mestrado *Entre o Coração e o Estômago: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco*, defendida na Universidade de São Paulo em 2009. Se compreendermos a ironia romântica como “a reformulação do fazer literário e o questionar desse fazer” (FERRAZ, 1985, p. 39), podemos depreender que Camilo dela faz uso, como defende Jacinto do Prado Coelho, que ressalta a “ironia emergente da ambiguidade das relações dialéticas entre vida e ficção, homem-autor e autor-inventor de histórias,



lianos como meras mercadorias – vendidas “entre um papeliço de açúcar, e o saco do arroz” – voltadas para o entretenimento e o arrebatamento das emoções – segundo as expectativas de leitura dos romances sentimentais românticos –, contendo histórias distantes da realidade. A seguir, o personagem relata as dificuldades que teve para casar-se com sua esposa, numa picaresca história de amor contrariado, cuja comicidade rebaixa o tom sério que seria esperado de tal temática:

Fui grandemente contrariado no conseguimento da mulher, com quem casei. Minha mãe não queria desistir de me ver de mitra e báculo; meu pai aborrecia a moça, porque a vira trajada à moda da cidade, e lhe constava que ela vivia à lei da nobreza. O pai de Maria Clara aborrecia-se de mim, porque eu lhe matara a tiro umas pombas, cuidando que eram rolas maninhas; a mãe odiava-me outro tanto, porque eu pintara casualmente, na parede da igreja, uma cara com um nariz descomunal, e aconteceu que a mãe de Maria Clara possuía o maior nariz do concelho. Os gandaieiros da freguesia começaram a dizer que o boneco narigudo era o retrato da Snr.<sup>a</sup> Joana do Ribeiro: soou-lhe o boato; averiguou quem fosse o Apeles de carvão; e jurou que seu marido havia de ser papa, quando eu fosse bispo. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 998).

Ao fim do relato, António Joaquim conta que se livrou de ser morto pelo antigo namorado de Maria Clara graças à sua égua, que empacou e não deixou que ele fosse surpreendido por uma emboscada: o animal teria sido, assim, o responsável pela sua salvação. Camilo-narrador, entretanto, reproduz os lugares-comuns da narrativa sentimental, mostrando como tornar essa história mais romanesca e, portanto, mais palatável ao gosto do leitor:

---

vocação ou missão do escritor e negócio do livro” (COELHO, 2001, p. 427). Lélia Parreira Duarte, por sua vez, defende que a ironia romântica aproximaria a ficção camiliana da machadiana, já que ambos “privilegiam a matreirice de emissores lúdicos que investem na comunicação” e “multiplicam ironicamente emissor, receptor e mensagem, usam o dialogismo e dão extrema importância à figura do receptor” (DUARTE, 2006, p. 142). Todavia, esse conceito de ironia também envolve uma visão crítica de mundo baseada na defesa de um ideal, como explicam Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg: “[...] na medida em que procuram desfazer as aparências do mundo filisteu, os românticos exaltam o infinito de uma esfera mais essencial, o verdadeiro universo poético. Neste sentido, sua ironia se reveste de um caráter quase religioso, tanto mais quanto não se limitam a condenar os padrões da sociedade como tais, aqueles que radicam o homem burguês num certo modo de vida, mas também a sua grosseira natureza terrena, material, *propondo-se a substituí-los por outros, que se lhe afiguram sublimes e ideais*” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p. 286, grifo nosso). Em seu postulado sobre o uso da ironia romântica na poesia, Friedrich Schlegel defende que essa deve ser uma síntese, uma “simetria de contradições, [...] eterno jogo alternado de entusiasmo e ironia” (SCHLEGEL, 1994, p. 55), estando “amparada [...] na harmonia do real e do ideal” – desde que este “realismo seja de ordem idealista e precise como que pairar sobre uma base e um solo ideais” (SCHLEGEL, 1994, p. 53). Como discutimos em nossa dissertação de Mestrado, o idealismo romântico é altamente questionável na obra de Camilo, que propõe a crítica à sociedade mas não vislumbra uma alternativa a ela.

Eu creio que foram as orações de tua mãe que te salvaram [...]. Foi uma mulher que te salvou, meu caro António Joaquim; mas mulher-mãe, intercessora, cujos requerimentos justos nunca descem indeferidos do tribunal divino. Pois, se me dissesses que, à mesma hora, a Snr.<sup>a</sup> D. Maria Clara, tua noiva, esperançosa metade de tua alma, estava orando por ti – e bem pode ser que estivesse –, dir-te-ia eu que foram duas as mulheres a salvar-te. Um anjo – concede que eu diga *um anjo*, enquanto me não fechares as portas do Céu – levaria em uma de suas asas a petição da mãe, na outra a petição da virgem. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1003, grifo do autor).

Mostrando que de fato não se coaduna com esse tipo de discurso convencional, o narrador camiliano, em outro momento, interrompe a fala de António Joaquim, que reproduzia o linguajar sentimental – “ao primeiro alvor, cavalgaremos, saudados pelas avezinhas, que nos darão em trilos a orquestra da magnífica partitura da natureza, composta pelo sublime maestro que fez as harmonias dos bosques e as harmonias das esferas...” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1118) –, ridicularizando-o e desvelando a sua artificialidade: “Que estilo! – interrompi eu atordoado com o rufo e repique deste palavreado. – Que estilo, santo nome de Jesus! O horror local fez-te perder a portuguesa e minhota simplicidade da tua linguagem! Pois, em verdade, essa gente falava assim?!...” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1118). Páginas adiante, novamente com autoironia, manipulando a sua própria imagem como escritor misantropo, Camilo-narrador critica o excesso de melodrama, típico do romance sentimental, utilizado pelo personagem em seu relato:

– Que tristeza de história! – atalhei eu. – Não ta pedi tão sentimental!... [...] carrega o menos que pudeses as cores negras. Esse teu estilo vai-se parecendo com o meu. [...] De repente, despenhas a minha expectativa nuns andrajos em que morre uma mulher desvalida com uma filhinha aconchegada do seio morto!... Ora, pelo amor de Deus!... és muito pior romancista que eu!... Se tu visses em que conjunturas eu tenho escrito as novelas, que fazem chorar tua senhora!... Basta dizer-te que escrevo sempre à luz do crepúsculo. Os meus olhos não comportam outra luz. Quando os dias estão lucidíssimos do brilhantismo do sol, eu tomo do favor de Deus a frouxa claridade de um raio coado por transparentes negros. O meu gabinete de trabalho, durante os meses esplêndidos do ano, é um continuado começo de noute. Desta escuridade, muitíssimo de entristecer, difundida em volta de mim, de força a minha imaginação há de sentir-se [...]. Tu, porém, meu amigo, tão feliz, tão sadio de olhos, tão em contato com o sol, com as árvores, e ribeiros, e flores, onde aprendeste essa linguagem plangente?! (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1026).

Em seguida, o diálogo entre o narrador camiliano e seu acompanhante desvela a falsidade dessa imagem funesta, cultivada pelo romancista como forma de propaganda: assim como a sua poesia, sua misantropia é artificial e distante da realidade:

- [...] Essa tolice é muito mais sincera que outras maiores que se escrevem nas cidades.
- É o que eu ia dizer, se o não dissesse tu: e o primeiro exemplo, que me acudia à memória, eras tu mesmo.
- Eu?! obrigado!... Aproveito a ocasião de saber quando fui mais tolo que o Snr. Lourenço Pires [personagem do conto narrado por António Joaquim].
- Quando escreveste e publicaste uma poesia com estes três versos:

Sou um mártir do amor;  
Sou um anjo sofredor;  
Nem um prazer me sorri!

Isto é teu?

- Deve ser: não há parvoçada que eu não tenha escrito.
- Pois bem: Lourenço Pires, dizendo que era pintassilgo, foi menos irrisório que tu, dizendo que eras anjo. Anjo, tu!... que anjo!... No tempo em que decretaste a tua *angelização*, foi que eu te conheci a comer ostras cruas na *Águia de Ouro*. Olha se te lembras!... Comecei então a descrever dos poetas, e a crer nas ostras...
- Lembro-me muito bem, meu amigo. Foi então que eu estraguei o fígado e o baço. Os três versos, que ultrajas com sensata ironia, revelam amolecimento de cérebro. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1027, grifo do autor).

Em outro exemplo de autoironia, temos o capítulo em que António Joaquim anuncia que irá relatar a história de um enjeitado. Lembrando que o próprio escritor publicou várias obras com essa temática, verificamos que nessa passagem Camilo-narrador ridiculariza os lugares-comuns do romance sentimental romântico que, segundo ele, carecem de imaginação, por repetirem as mesmas matérias:

Estás dedilhando as cordas todas da lira dos modernos romancistas e dramaturgos – observei eu. – O enjeitado é uma rica exploração que há vinte anos faz gemer os prelos e chorar a gente. Desde o Martin de Eugênio Sue até ao teu enjeitado, que não sei como se chama, a simpatia, que eles conquistam, não há filho nenhum legítimo que mereça. Este fato demonstra a desmoralização da época, se não demonstra primeiramente a esterilidade das fantasias. Os escritores andam à competência com as amas em irem à roda procurar expostos. Depois, pegam das criancinhas, e dão com elas, defecadas de doença e fome, na cara da sociedade. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1057).

Já em outra passagem, António Joaquim anuncia que irá contar uma história de terror, ao que Camilo-narrador afirma, troçando com a literatura consumida na época: “*Dous cadáveres!*... Esta casa dá títulos para os romances de Frederico Soulié...” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1117, grifo do autor). Ao descrever a fisionomia que o personagem faz ao narrar o conto, o narrador camiliano despe-o da seriedade necessária para garantir a fruição da atmosfera tétrica, ridicularizando-o: “António Joaquim vestiu de horror o semblante, esbugalhou os olhos empedrados de pavor, e disse no tom soturno dos celerados, que aterram a gente no teatro com histórias medonhas” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1117). Assim, para Camilo-narrador, a narrativa de terror é motivo de riso: “Que imagem! – observei eu. – Também me sinto quebrar pela espinha dorsal às garras da tua retórica. Tens vislumbres de Victor Hugo! [...] Estou a crer que esse estilo é a vitela de Baltar que o dá” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1119). O fim da história, aliás, quebra as expectativas de leitura e traz uma resposta prosaica para o mistério das assombrações: “eram grosas de esquadrões de percevejos, que irrompiam em caravanas das cavernas do catre, e das luras do tabique” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1120).

É também emblemático o trecho em que o narrador camiliano parodia os moldes do romance histórico. Antes de ele dedicar quase três páginas às mais remotas origens da cadeia da Relação do Porto, cujo conhecimento não interessa nem influencia o relato que será contado por António Joaquim, encontramos uma crítica irônica ao fervor dos escritores em descrever a *História*, em detrimento da *história*:

Abre-se um entre parênteses na narrativa do meu amigo para *de passagem* [lembramos que são três páginas] referir ao leitor, não informado, a procedência daquele quadrilátero de granito denegrido, que ali está na Porta do Olival. E, se o leitor, aborrecido de velharias, se anoiar com a história da Relação do Porto, dê um salto de olhos sobre três colunas do folhetim, e prenda a sua atenção no ponto em que António Joaquim é interrompido.

Antes do nascimento de Cristo, 226 anos... – Vejam onde eu vou! Pouca gente começa de tão longe nestes tempos em que o progresso nos está empurrando a todos para diante! (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1069, grifo nosso).

Ao longo do quase interminável relato dos pormenores históricos da cadeia, o narrador camiliano ri-se, prevenido a reação de seu público: “Estou a ver o desfastio adorável com que alguns centenas de leitoras deixam cair o jornal, e murmuram no tom dos anjos agastados: – Que impertinência! Que narcótico!” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1070). Em outro capítulo, Camilo-narrador pretende encetar uma reflexão filosófica acerca da História do boi:

– Principiando um pouco depois do dilúvio – tornei eu –, saberás que os bois, entre os egípcios, os fenícios, e indostânicos...  
– Eram bois – atalhou António Joaquim. – A consideração, que me mereces há muitos anos, e a franqueza com que me trata, anima-me a pedir-te que me não digas nada da importância do boi na Fenícia, e no Egito, e no Indostão. As liteiras são locomotivas próprias e talhadas para esses e análogos discursos [...]. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1123).

A partir da fala de António Joaquim, temos a crítica ao próprio subgênero narrativa de viagem – simbolizado na liteira –, o qual é repleto de digressões compostas por reflexões filosóficas, muitas vezes inúteis e risíveis, como a que Camilo-narrador, ironicamente, ameaça fazer. A história dos bois, por sua vez, relatada pelo personagem-acompanhante, imita a emotividade exacerbada do romance sentimental – com a ressalva de que se trata não da história de amor de uma moça para com o seu namorado, mas para com os seus bois. No final, o narrador camiliano ri-se do conto: “A tua vizinha – disse eu –, enquanto a mim, se não é fabulosa como a Pasifaé, tem instintos e coração de vaca! Perdoa-me, se não choro enternecido com a tua história” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1127). Para o personagem, por sua vez, o narrador camiliano é insensível, “um espírito fútil” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1135), que “só entende[...] o amor ao boi, desfeito em bifés ou almôndegas” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1127).

Assim, encontramos nesse romance a contraposição entre dois pontos de vista: o de António Joaquim, um narrador que tira lições edificantes a partir da observação de casos e costumes, e o de Camilo-narrador, que ridiculariza tais procedimentos. É possível, por exemplo, encontrarmos numa passagem uma crítica direta às reflexões didáticas e pedagógico-doutrinárias presentes nos relatos do personagem-acompanhante e típicos do romance romântico português, representado aqui por José Rodrigues Bastos – o escritor do maior sucesso editorial dos anos 1840-60 em Portugal, *A Virgem da Polónia* (Cf. OLIVEIRA, 2008, p. 3). Camilo pode até utilizar essas máximas em suas obras, porém, não as leva a sério; como revela António Joaquim, o autor só utiliza os aforismos com o intuito de preencher linhas, quando não tem mais o que escrever:

– Parece que te enfadam estas máximas!... [...] Pois sim: eu vou direto ao ponto, visto que não é lícito imitar-te na manha com que tu, nos teus romances, ensartas axiomas, quando a imaginação te emperra.  
– Agradecido... Não se pode ser La Rochefoucauld sem ter-se a fantasia perra!... Tu e os leitores da tua laia é que afogam os embriões dos escritores aforismáticos em Portugal. Pois sabe tu que

a eternidade de muitos livros é o estilo sentencioso que lha dá. Os romances vão a pique, às vinte e quatro horas de navegação, porque não levam lastro de sentenças. Entre nós, há um exemplo da duração de um renome, devido à gravidade das máximas: são os romances do conselheiro Rodrigues Bastos. É, todavia, necessário que o escritor seja maior de oitenta anos para que os leitores lhe relevem o tom pedagógico dos axiomas... (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1075-1076).

Como o narrador camiliano zomba, em certo momento, ao ser instado a contar uma história, a literatura não passa de mercadoria: “Eu costumava vendê-las [as histórias] – respondi com o grave e sisudo desinteresse da arte. – Contava-te um conto bonito, se me desses este brilhante, que me vai cegando como o resplendor de Jeová ao povo escolhido” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1086). Após ele relatar o conto que prometera,

António Joaquim fez-me o favor de achar engraçada a minha história, e perguntou-me quanto devia, visto que a minha profissão era vender histórias. Conspiraram poderosos sentimentos de gratidão para que eu, com o desprendimento do filósofo que rejeitou os tesouros de Xerxes, lhe dissesse que não era nada. Sem embargo da minha recusa, António Joaquim deu-me um cigarro, e perguntou-me se os editores em Portugal eram mais liberais do que ele. Pude convencê-lo de que os editores em Portugal eram as hóstias imoladas espontaneamente nas aras das letras pátrias, e que eu, à minha parte, havia arruinado uns poucos, e os meus colegas o resto, de teor e modo que, volvidos alguns anos, os poetas e romancistas, se não pudessem viver repletos e entouridos das suas fantasias, haviam de ir às praças, à imitação de Homero, narrar os seus poemas e romances às multidões, que, em paga, lhes enramariam as frentes de acácias e cilindras. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1116).

Assim, a profissão de escritor é vista como o pior dos ofícios, cuja falta de dinheiro é representada pela constante magreza do narrador camiliano, como nota o seu amigo: “Estás magro, homem! [...] Deixa-te desse modo vivente, se não aspiras à mumificação” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 993). Ao comentar a história de um conhecido que enlouquecera – António Joaquim creditara o fato a um amor não correspondido; Camilo-narrador, à pobreza –, aquele afirma que o rapaz deveria ter se tornado escritor, ao que este responde: “Ouvindo isto, benzi-me, pus os olhos no Céu, e disse: – A Providência divina houve por bem endoudecê-lo pelos processos ordinários da loucura vulgar, antes de lhe inculir a loucura extraordinária de fazer-se escritor em Portugal” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1139).

Com isso, o autor mostra que o assunto principal de *Vinte Horas de Liteira* não é a viagem, mas a própria literatura, sob vários aspectos: a profissão de escritor; o papel edificante (ou não) da literatura; as expectativas do leitor – e como utilizá-las para vender a sua obra como uma narrativa de viagem, mesmo que ela não seja, ou que seja mais do que isso. O romance dialoga explicitamente com a *Viagem ao Redor do Meu Quarto* (1794), de Xavier de Maistre:

O benigno acaso honorificara-me, naquele tempo, com uma posição insociável, análoga à de Xavier de Maistre, quando viajou à roda do seu quarto. O sublime filósofo escreveu então o mais desenfestado e gracioso livrinho deste mundo. Bem haja a polícia de Turim, que circunscreveu os horizontes do autor do Leproso às quatro paredes de uma câmara, em cujo ambiente as ideias de ouro ondulavam com a poeira lampejante sob um raio de sol. A humanidade não teria aquele livro da saudade, do coração, e do conforto, se a culpa do escritor o não forçasse à reclusão [...].

As cortinas do meu quarto não eram as inspirativas cassas branca e rosa do gentil narrador: eram transparentes-opacos de fábrica nacional, que desfiguravam a luz em escuridade de cárcere. Os quadros independentes de quatro pregos eram o retrato de quatro pessoas infelizes: uma mulher sentada no cairel de um abismo, sondando-lhe a profundidade para despenhar-se. O segundo era dois noivos de oito meses fechados na sepultura antes de verem florir a primeira primavera debaixo do céu, em que eles se tinham abraçado para caminharem, longa vida, à luz da mesma estrela. O terceiro quadro era um artista, vencido na luta com a miséria, dando o seu único bocado de alimento a um cão, o só amigo seu, e certo para a hora suprema de agonia, figurada no último quadro. Com estes incentivos chora-se; mas não se viaja. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1140-1141).

Neste trecho, o narrador camiliano compara os processos de criação literária de Xavier de Maistre com os dele mesmo, escritor pobre num país insignificante perante o resto da Europa, repleto de injustiças e misérias, como ele mostrou nas diversas histórias narradas por António Joaquim, e exemplificadas aqui nos quadros que figuram pessoas desgraçadas. Nessa passagem, a inferioridade de Portugal está plasmada nas cortinas “de fábrica nacional” do narrador, que tornavam o quarto escuro, aparentemente por serem de qualidade inferior às do escritor francês. Nesse sentido, Camilo demonstra compreender que o resultado de uma obra escrita no contexto social português não teria como ser o mesmo de uma obra escrita na França. Não haveria como fazer um romance como o de de Maistre em Portugal: ele acabaria soando falso e artificial. Segundo o narrador camiliano, a tão decantada “inspiração” romântica – que teria motivado a obra do autor francês – não o arrebatava: para ele, é impossível “viajar”, quando se tem tantos quadros de infelicidade na vida real.

Além disso, de Maistre escreveu no final do século XVIII, numa época ainda não contaminada com os excessos do romantismo – simbolizados pelas figuras maceradas dos retratos, que também representariam os lugares-comuns do sentimentalismo romântico –, os quais Camilo precisava utilizar em seus romances para que fossem vendidos. Assim, tratar-se-iam também de contextos culturais e literários distintos. Por outro lado, não necessariamente o escritor português se via como inferior ao francês: para ele, *Viagem ao Redor do Meu Quarto* é um “desenfastiado e gracioso livrinho”, um “livro da saudade, do coração, e do conforto”, características que se relacionam ao sentimentalismo e à leitura amena e descompromissada. Apesar de o narrador camiliano afirmar o tempo todo que o seu romance não passa de mercadoria voltada para o entretenimento, o fato de reconhecer isso faz parte de seu processo autoirônico de reflexão crítica sobre a literatura – o que não é nada ingênuo. Como defende Carlos Reis, *Vinte Horas de Liteira* configuraria

[...] um exemplo notável da capacidade de Camilo para refletir em plena maturidade dos seus dotes criativos, sobre a criação romanesca, sobre os seus processos dominantes, sobre a problemática da autoria, sobre as responsabilidades éticas, sociais e estéticas do escritor, tudo elaborado num registro simultaneamente dialógico e autocrítico. (REIS, 1994, p. 113).

Nas palavras de Annabela Rita, “Camilo inscreve, assim, *Vinte Horas de Liteira* nessa linhagem estética desconstrucionista e autorreflexiva” (RITA, 2002, p. XIV). Com isso, ao revestir a sua obra de aspectos que, em sua aparência, lembravam as narrativas de viagem convencionais, a fim de atrair o leitor que apreciava e, sobretudo, consumia esse tipo de literatura, Camilo se dedica, de fato, ao questionamento das formas de produção do romance romântico, em seus mais diversos subgêneros – a própria narrativa de viagem, o romance histórico, a narrativa de terror, o romance sentimental etc. Com isso, percebemos que *Vinte Horas de Liteira* não se trata de mais um exemplar da literatura de viagens, mas de uma crítica, sem deixar de ser cômica, viagem pela literatura<sup>3</sup>.

3 Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pelo apoio financeiro a esta pesquisa. O conteúdo deste artigo reproduz, com o acréscimo de algumas reflexões, parte de minha tese de Doutorado, intitulada *Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo: convergências na ascensão do romance nas periferias do capitalismo*, defendida na Universidade de São Paulo em 2013.



## REFERÊNCIAS

- CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte Horas de Liteira*: romance original. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão, 1985. v. 4, p. 987-1161.
- CHAGAS, M. Pinheiro. *Ensaio Crítico*. Porto: Casa de Viúva Moré, 1866.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2001.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e Humor na Literatura*. Belo Horizonte: PUCMinas; Alameda, 2006.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A Ironia Romântica*: estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.
- GAZETA ILLUSTRADA: *O Atheneu Artístico-Litterario* – Publicação de Ensino, Educação e Recreio, e das Conquistas da Civilização Moderna. Porto, 1881.
- KRYSINSKI, Wladimir. *Discurso de viagem e senso de alteridade*. Tradução de: Carla Muller. Organon, v. 17, n. 34, p. 21-43, 2003.
- LEMOS, Esther de. Nota preliminar. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte Horas de Liteira*. 5. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1966. p. 5-39.
- LIMA, Valéria. *Uma Viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. E a imprensa chegou ao Brasil: reflexões sobre livros, invasões e mercados. In: COLÓQUIO DO PPRLB: D. JOÃO VI E O OITOCENTISMO, 4., 2008, Rio de Janeiro. *Atas...* Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2008. Disponível em: [http://www.mygead.com/geadmedia/packages/giadrgpl\\_rgpl/documentsmain/20110922124894736e\\_paulomottaoliveiroriginal.pdf](http://www.mygead.com/geadmedia/packages/giadrgpl_rgpl/documentsmain/20110922124894736e_paulomottaoliveiroriginal.pdf). Acesso em: 10 maio 2014.
- REIS, Carlos. Narrativa e metanarrativa: Camilo e a poética do romance. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CAMILIANOS, 1991, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 105-118.
- \_\_\_\_\_. Narrativa de viagens. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997. p. 353-356.
- RITA, Annabela. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte Horas de Liteira*. Porto: Edições Caixotim, 2002. p. XI-XXXI.
- ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Um encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 275-293.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos*. Tradução de: Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil Não É Longe Daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. Palavras loucas, orelhas moucas: os relatos de viagem dos românticos brasileiros. *Revista USP*, São Paulo, n. 30, p. 94-107, jun./ago. 1996. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/30/08-flora.pdf>. Acesso em: 15 maio 2014.
- TODOROV, Tzvetan. *A viagem e seu relato*. Tradução de: Lea Mara Valezi Staut. Revista de Letras, São Paulo, v. 39, p. 13-24, 1999.

Submetido em: 26/06/2014

Aceito em: 30/06/2014