

Vinte Horas de Liteira: uma viagem literária

Manuel P. Fernandes¹

Resumo: A obra *Vinte Horas de Liteira*, de Camilo Castelo Branco, tem peculiaridades que a afastam do subgénero literário comumente nomeado de Narrativa de Viagem. Neste texto, proponho, através da análise, quer do papel simbólico da escolha de uma liteira, quer da falta de elementos comumente presentes no subgénero, considerar que a viagem entre Ovelinha e a cidade do Porto, percurso inscrito nas *Vinte Horas*, propicia uma relação relevante entre a viagem propriamente dita e a “literatura oral” patente nas narrativas que ocorrem no decurso da viagem. Proponho também que a substituição do espaço exterior pelo contexto literário das narrativas introduz e desenvolve um diálogo subversivo com características fundamentais do subgénero da Literatura de Viagens, aproximando o assunto também da distinção entre “literatura de viagens” e “viagens na literatura”. Segue-se nesta reflexão a ideia levantada por Pavanelo de que o assunto de *Vinte Horas* não é a viagem, mas o modo como esta é apreendida pela Literatura e, sobretudo, a própria Literatura.

Palavras-chave: Liteira. Literatura de Viagens. Literatura. Espaço. Travessia.

Abstract: The novel *Vinte Horas de Liteira*, by Camilo Castelo Branco, has certain peculiarities that distinguish it from the literary subgenre commonly named as Travel Narrative. In this paper, I propose, through the analysis of both the symbolic role of choosing a sedan chair and through the lack of elements commonly present in the subgenre, to consider that the journey between Ovelhinha and the city of Oporto, the itinerary present in *Vinte Horas*, also provides a relevant relationship between the journey itself and the “oral literature” that characterizes the narratives told during the trip. I also propose that the replacement of the exterior space by the literary context of the narratives introduces and explores certain subversive dialogues with the fundamental characteristics of the subgenre of Travel Literature, bringing the subject closer to the distinction between “travel literature” and “literature with travel”. This reflection follows the idea raised by Pavanelo, where the subject of *Vinte Horas* is not the journey but how it is apprehended by Literature and, above all, by Literature itself.

Keywords: Sedan chair. Travel Narrative. Literature. Space. Journey.

¹ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. E-mail: manuedes.sebastiao@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8412-884X

1. A estranheza das *Vinte Horas de Liteira*, enquanto parte do subgênero de Literatura de Viagens

De acordo com Fernando Cristóvão, o subgênero literário normalmente reconhecido como Literatura de Viagens europeia² contempla três fases distintas: Literatura de Viagens Tradicional (do século XV ao século XIX), Nova Literatura de Viagens (iniciada no século XIX com o advento de um certo ideal de turismo) e Novíssima Literatura de Viagem (uma fase que Cristóvão crê estar a afirmar-se nos nossos dias, por graça de meios de comunicação rápida, tanto de escrita como de imagem) (CRISTÓVÃO, 2010, p. 9-10). A “Nova Literatura de Viagens”, na qual o texto de *Vinte Horas de Liteira* se insere, é marcada pela progressiva expansão das condições necessárias que levaram a que se processasse uma assinalável facilidade de deslocação que surgiu aliada à aceleração de um certo culto do ócio. Essas duas realidades terão permitido que as viagens, tipicamente associadas a fins práticos, fossem eles religiosos, diplomáticos ou comerciais, dessem lugar a uma prática mais recreativa (CRISTÓVÃO, 2010, p. 14).³

Apesar de se poder reconhecer que o subgênero possui três fases distintas, delinear o seu *corpus* normativamente tem sido problemático, na medida em que os critérios aceitáveis parecem ser, tal como Fernando Cristóvão afirma, “irredutíveis a uma concepção rígida do subgênero” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 16). Por outro lado, tal como Susana Cabete nota, “[c]om o tema da Literatura de Viagens tem convivido, permanentemente e nem sempre de forma pacífica, o da ‘Viagem na Literatura’, cuja associação tem gerado múltiplas confusões e ambiguidades.” (CABETE, 2010, p. 125)⁴. Todavia, há que recordar que esta ambiguidade poderá estar associada a um hibridismo discursivo, e que o hibridismo, tal como Carlos Reis explica, existe no período romântico como uma

² Consideramos que a circunscrição deste olhar à literatura “europeia” é importante, na medida em que, conforme observa Maria Alzira Seixo, “a escrita da viagem não pode ser encarada de modo global: há tantas escritas de viagens como sensibilidades históricas, culturais e estilísticas” (SEIXO, 1998, p. 135). A obra que neste texto se aborda inscreve-se no âmbito da prática da literatura de viagens no século XIX europeu.

³ Recorde-se a importância daquele que ficou conhecido no contexto europeu como *The Grand Tour*, que era a etapa conclusiva da educação dos jovens: “A young man’s socialization was finished with protracted exposure to other European countries and their manners, languages, history and arts, which would prepare him for his later public roles. Italy and France were the most important destinations, but the typical Tour could also include Switzerland, Germany and the Netherlands.” (KORTE, 2016, p. 178) Atente-se, porém, em que *The Grand Tour* não era apenas um momento de aculturação e de aprendizagem, dado que também permitia “pleasures and sexual freedoms” (KORTE, 2016, p. 178). Ou seja, como afirma Luís Romano, falamos de viagens que começavam a ser empreendidas sem objectivos práticos à vista, “exaltando valores da gratuidade, entre os quais o das viagens sem obrigação” (ROMANO, 2013, p. 34).

⁴ Fernando Cristóvão tratou esta distinção em 2002, dizendo que “Literatura de Viagens não se distingue de viagem na literatura só pela diferença de estatuto genológico, mas também pelo seu relacionamento com o referente. Por exemplo, há textos em que nenhuma viagem é relatada, e nem por isso deixam de pertencer à Literatura de Viagens. Outros, porém, relatam viagens, mas podem não incluir-se nela por serem tributários da isotopia dominante de outros subgêneros que os modelam, de marcas bem diferentes das que tipificam a Literatura de Viagens.” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 15).

tendência geral, acabando “por outro lado, por afectar a rigidez da norma do género” (REIS, 1997, p. 354).

Penso que seja esse hibridismo que leva a que Fernando Cristóvão entenda a Literatura de Viagens de uma forma abrangente, procurando, em vez de cunhar uma definição sucinta, problematizar, escrutinando-os, os seus principais elementos:

Por Literatura de Viagens entendemos o subgénero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos, de carácter compósito, entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas.

E não só a viagem enquanto deslocação, percurso mais ou menos longo, também ao que por ocasião da viagem pareceu digno de registo: a descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças, e formas de organização dos povos, comércio, organização militar, ciências e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais, segundo uma mentalidade predominantemente renascentista, moderna e cristã. (CRISTÓVÃO, 2002, p. 35).

O livro *Vinte Horas de Liteira* pode, com relativa naturalidade, reclamar um lugar no conjunto de obras integráveis na categoria de Literatura de Viagens. No entanto, constata-se com estranheza que apesar de a descrição paisagística ser uma das características fundamentais da Literatura de Viagens, a presença de referências concretas à toponímia lusitana em *Vinte Horas de Liteira* é escassa, se excluirmos algumas menções ao observável no percurso que vai de Ovelhinha ao Porto, em geral depreciativas.⁵

Penso que este contraste com a Literatura de Viagens oitocentista se poderá traduzir num escapismo literário, permitindo que a própria possibilidade de inserção de *Vinte Horas* no subgénero a que faço referência, Literatura de Viagem, mereça ser problematizada. Segundo uma análise à narrativa de viagem oitocentista portuguesa, elaborada por Susana Margarida Carvalheiro Cabete:

À primeira vista, aquilo que distingue a Literatura de Viagens da restante literatura que elege a “viagem” enquanto ingrediente literário, parece ser o estatuto genológico da viagem como deslocação, o qual vai possibilitar ao viajante essa experiência fundamental de alteridade, esse encontro com o *outro*, com o desconhecido e o diferente. [...] [mas] esta não constitui, por si só, uma característica suficiente para classificar o vasto *corpus* da Literatura de Viagens e conferir-lhe um carácter distintivo. Senão, vejamos: a matriz tipológica da viagem escrita, seja

⁵ Veja-se que Luciene Pavanelo comenta com espanto que a única referência à paisagem, seguindo as convenções da narrativa de viagem, encontra-se na descrição feita à serra de Vermoim na história dos “Tesouros do Príncipe Turco” apenas com o propósito aparente de contrastar com a descrição depreciativa que o narrador camiliano faz da comodidade da liteira (PAVANELO, 2015, p. 22-23).

qual for a sua modalidade, centra-se na *deslocação* (que permite que um determinado local seja substituído por outro, mediante um determinado percurso percorrido). [...] Com efeito, muitas das narrativas de viagem de época clássica, bem como os diários e impressões de viagens de escritores e outras personalidades eliminam o movimento da travessia, centrando-se na *paragem*, que pode servir de pausa (e, que muitas vezes, motiva a própria escrita), ou para marcar o seu *terminus*.

Esta importância conferida à *paragem* na deslocação faz, por conseguinte, com que parte assinalável da literatura ligada às viagens pouco tenha a ver com elas no sentido estrito, tratando-se mais de um produto e de uma consequência do que de um processo e uma sequência. (CABETE, 2009, p. 125).

Se por um lado a narrativa de *Vinte Horas* se distancia da descrição da própria experiência de viagem, não correspondendo exatamente a uma transcrição do empiricamente observável, no essencial não se afasta de uma ideia de deslocação e, derivando desta, da presença de *paragens* ao longo da narrativa. Mas se a experiência da travessia é quase completamente substituída por histórias curtas de carácter moralizador, através do recurso a uma estrutura de encaixe⁶, poderá ser possível equacionar-se a possibilidade de, devido à aparente substituição do contacto com a paisagem propriamente dita pelo recurso à literatura, ser na literatura que se encontra o confronto com a travessia, através de uma relação de simbiose, senão mesmo de sinonímia. A literatura, deste modo, parece ser compreendida como uma forma alternativa de viagem, uma travessia entre diferentes elementos. Assim, não será descabido pensar-se que *Vinte Horas de Liteira* pode também ser considerado um exemplo de como a narrativa de viagens permite o encontro entre a viagem e a literatura, configurando-se como uma viagem literária decorrendo através da escrita no momento em que decorre uma travessia literariamente recriada.

2. Valor simbólico da travessia e da Liteira

2.1 Em relação à Liteira

Atendendo à hipótese levantada, urjo em explicitar tanto o valor simbólico da travessia como o da liteira. O introito das *Vinte Horas de Liteira* é “O progresso é uma voragem! Vai cair a fatal hora! Daqui a pouco, a liteira desaparecerá da

⁶ “Fala-se de **encaixe**, quando uma ou várias **sequências** surgem no interior de outra que as engloba. Este tipo de concatenação sequencial pode servir diferentes funções: efeito de retardamento do desenlace, justaposição temática (por exemplo, o conto exemplar engastado na memória primitiva), explicação causal (a sequência encaixada pode explicitar as motivações que presidiram ao comportamento de uma personagem, narrado ao nível da sequência englobante)” (REIS; LOPES, 2007, p. 122-123).

face da Europa.” (CASTELO BRANCO, 2019, p. 45). Uma linha abaixo, acrescenta-se o seguinte:

Volvidos doze anos, a liteira de alquilaria será uma tradição, nem sequer perpetuada na gravura. [...] A liteira sacrificada, a liteira dos dois machos pujantes e das cinquenta campainhas estrídulas, essa é a que se vai de uma assentada, desfeita à serra e enxó para remendos de ignóbeis carrinhos e carroções. Esta é a liteira das minhas saudades, porque se embalam nela as minhas primeiras peregrinações; porque, dos postigos de uma, vi eu, fora das cidades, os primeiros prados e bosques e serras empinadas; porque o tilintar das suas campainhas me alegrava o ânimo, quando a toada festiva me interrompia as cogitações da tarde por essas estradas do Minho e Trás-os-Montes; porque finalmente foi numa liteira que eu encontrei o livro, que o leitor, com a sua paciente benevolência, vai folhear. (CASTELO BRANCO, 2019, p. 45-46).

Considerando que a “Introdução” tem de ser tida como um elemento relevante da ficção, é significativo que logo nesse elemento paratextual⁷ as expectativas do leitor sejam frustradas. De facto, se o leitor poderia esperar descrições da paisagem ou do mavioso som do sino da liteira em questão, o conjunto de narrativas produzidas no interior da liteira vai gradualmente tomando protagonismo em detrimento de todo o resto, incluindo a própria liteira. Assim sendo, também se tornará lícito que o leitor questione a razão da escolha de uma liteira como pretexto para um discurso semelhante ao de um manuscrito encontrado, o qual, geralmente, pretende atribuir maior verossimilhança ao narrado.

Maria Fernanda de Abreu considera a “Introdução” de *Vinte Horas de Liteira* como um “prólogo dramatizado”, uma estratégia literária:

na sua introdução do livro ao leitor, o escritor imagina e encena uma conversa com um amigo, onde proporciona elementos de tipo diverso, entre outros, informação sobre as circunstâncias de produção do livro e das suas intenções, morais, literárias, críticas ou outras. [...] É já, de qualquer modo, uma estratégia ficcional, na qual o *escritor*, aparece

⁷ Gérard Genette definiu o paratexto do seguinte modo: “O paratexto compõe-se, pois, empiricamente, de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as idades que agrupo sob esse termo, em nome de uma comunidade de interesse, ou convergência de efeitos, que me parece mais importante do que sua diversidade de aspecto.” (GENETTE, 2009, p. 10). Porém, acontece que precisamente na introdução é feita a apresentação de António Joaquim, uma personagem camiliana recorrente, aparecendo pela primeira vez em 1861 com a publicação de *Doze Casamentos Felizes*, altura em que Camilo estivera encarcerado por adultério, aparecendo depois em 1864 na obra que é objeto desta investigação e ainda em 1871 como interlocutor de Camilo-personagem em *Quatro Horas Inocentes*; representando-se, nestas duas últimas, como um chefe de família endinheirado com valores cristãos, vivendo uma vida conjugal feliz e pachorrenta. Seria possível que a apresentação de António Joaquim fosse anexa à obra, no entanto, o António Joaquim dos *Casamentos Felizes* não parece ter os traços do António Joaquim das *Vinte Horas*, de maneira que a sua descrição não pode de modo algum ser excluída da ficção propriamente dita.

como algo real, mas ao mesmo tempo, como *personagem*. (ABREU, 2019, p. 13).

Esta estratégia narrativa, tal como Maria Fernanda de Abreu contextualiza, não é uma novidade, sendo utilizada em *Coração, Cabeça e Estômago* (1862) e na *Brazileira de Prazins* (1882), participando activamente na “manifestação de um autor textual explicitamente figurado como autor-carreira” (BUESCU, 1997, p. 31). Quando a “Introdução” de *Vinte Horas de Liteira* transmite a ilusão da coincidência entre o autor empírico e o autor textual, reforçada pela reutilização da personagem de António Joaquim, a que voltarei, a obra e a personagem são inseridas numa teia de intertextualidade que inclui todas as obras em que António Joaquim é mencionado (Cf. *infra* a nota 7).

Por outro lado, a utilização de um meio de deslocação quase extinto⁸ como *medium* através do qual vão decorrendo e adquirindo contexto e coesão as diferentes narrativas encaixadas confere-lhe uma certa função de “arquivismo”, aproximando a viagem da literatura que nela se processa e que é, também ela, um arquivo de histórias de diferentes conteúdos. Dá-se, desse modo, a relação de simbiose entre a Liteira que se “debate nas foudes do monstro” e o próprio género da Literatura de Viagens.

É certo que, entre o momento de publicação de *Vinte Horas* em 1864 e o início da década de 1880, a narrativa de viagens tornou-se um subgénero muito apreciado (PAVANELO, 2005, p. 17-18), inscrevendo-se as suas especificidades no decorrer desta época no âmbito da atitude geral do homem romântico que procura divergir dos ideais materialistas burgueses, privilegiando “a autenticidade, o culto da evasão e o pendor para o isolamento” (REIS, 1997, p. 354).

Assim, funcionando como escape, a narrativa de viagem atribui uma importância inegável ao espaço (PAVANELO, 2005, p. 18-19). Por isso, também é possível que o “espaço-liteira”, conforme descrito neste livro, possa descrever-se como um exemplo do ideal de um espaço de escape ou de exílio relativamente ao espaço exterior⁹. Se assim for, é possível que, ironicamente, as histórias que são contadas no interior da liteira materializem um esforço consciente por parte

⁸ Recordemos que em 1853 rebentou uma polémica entre Alexandre Herculano e Lopes de Mendonça, a qual discutia a utilidade e os problemas que adviriam da construção de “caminhos de ferro” em Portugal, os quais, no dizer de Herculano já existiam nas outras nações da Europa (HERCULANO, 1996, p. 35). A publicação de *Vinte Horas* em 1864 permite inferir que, no momento em que o livro seria recebido pelo público, a liteira já seria um meio de transporte obsoleto.

⁹ “As mutações económico-sociais, políticas e culturais, decorrentes das revoluções demo-liberais burguesas ou dos seus refluxos e fracassos, favoreceram, por toda a Europa, desde finais do século XVIII até à segunda metade do século XIX, as situações de migração compulsiva. Por outro lado, a emergência do princípio das nacionalidades fez convergir a imagem disfórica do proscrito com a da Pátria oprimida ou decadente. [...] [A] pregnância do tema na mundividência romântica transcende os limites biográficos e insere-se num clima mais vasto, o que lhe atribui uma posição nodal no imaginário do Romantismo” (VIÇOSO, 1997, p. 179).

do seu autor de, através da auto-ironia, se apresentar num espaço circunscrito que é ao mesmo tempo um escape conseguido através da literatura, um dos motivos que ajuda a justificar o sucesso da literatura de viagens nesta época, patente, por exemplo, nos folhetins oitocentistas, já em grande parte um exemplo de *escape* ao quotidiano¹⁰. Neste conjunto de histórias estou a incluir a cena dos “Percevejos de Baltar”, dado que se trata de uma paragem no percurso, inserindo-se na mesma “moldura”¹¹ que o resto das narrativas.

O emolduramento que se pode fazer da história dos percevejos tem que ver com ser uma paragem, e, portanto, fazer parte da viagem. No contexto de uma viagem, assumem igual relevo os momentos de travessia e os momentos de paragem, importantes para a integração de novos espaços no contexto da narrativa. O espaço da pensão de Baltar é, tal como o espaço da travessia, quase completamente substituído pela “História dos Percevejos”; neste sentido, o lugar de paragem, fazendo parte da viagem entre Ovelhinha e o Porto, rege-se pelas mesmas características narrativas do resto da viagem, a qual apenas termina na “Conclusão”, com o apeamento na Rua da Boa Vista, à porta de Francisco Elisiário.

2.2 Em relação à travessia

Não existindo descrição da travessia e sendo ela “preenchida” por catorze histórias, das quais uma é atribuída ao narrador-autor e as demais treze ao companheiro deste, não será errado, tal como afirmei anteriormente, considerar que a travessia e as histórias estabelecem uma relação de quase identidade. Assim sendo, proponho neste artigo que a viagem de *Vinte Horas* é uma viagem literária e que para analisar a travessia é necessário analisar aquilo que todas as histórias têm em comum, e que por um lado corresponde “a um carácter

¹⁰ Como Ernesto Rodrigues afirma, o folhetim é um lugar onde a “[f]alta de assunto: é amiúde [...] o assunto do dia. Remete para o vazio e o atraso do país; para a futilidade do género; para a inocuidade da literatura; para a vida caótica que levamos.” (RODRIGUES, 1998, p. 240-241). A meu ver, esta falta de assunto poderá traduzir-se numa volatilidade semelhante à que aferimos estar presente na Literatura de Viagens, podendo ter contribuído para a proliferação do género.

¹¹ Annabela Rita, no prefácio à edição de 2002 da *Caixotim*, parece considerar que as histórias, por serem contadas no interior da liteira, podem ser pensadas de acordo com um efeito de emolduramento: “Podemos dizer que o diálogo entre Camilo e António Joaquim emoldura histórias que se sucedem. E a moldura tem uma multifuncionalidade: secciona o espaço, delimitando um interior e um exterior a ela; nessa delimitação, isola o que contorna e confere-lhe importância; semantiza esteticamente esse objecto; condiciona o tipo de relação entre esse objecto e o contexto onde ele se inscreve [...] e, por consequência, a observação...” (RITA 2002, p. XVI). Importa também salientar que Annabela Rita atenta num aspecto afim daquele de que neste texto me ocupo: o facto de esta obra aproveitar as várias interações entre matéria não-literária e matéria literária para um questionamento das fronteiras entre esses elementos e para uma expressão paralela à instabilidade percetiva que se promove no leitor e que é, também, um dos efeitos potenciais de uma deslocação afim da que se processa numa viagem.

doutrinário-pedagógico, tal como o esperado numa narrativa de viagem tipicamente romântica” (PAVANELO, 2015, p. 23) e, por outro lado, a uma reflexão mais ampla sobre a própria Literatura.

Considerar uma obra como um reflexo da biografia do seu autor é limitador, mas também é extremamente limitador ignorar por completo aos aspectos biográficos, uma vez que o autor textual, embora não coincida necessariamente com o autor empírico, funciona como uma sua representação, permitindo “a inserção do texto no conjunto mais lato das práticas sociais e simbólicas.” (BUESCU, 1998, p. 25)¹². A viagem, e, sobretudo, a urgência de a converter num mecanismo privilegiado de escape são temas bastante relacionáveis com a vida de Camilo Castelo Branco, na medida em que o escritor dedicou boa parte da sua vida a viajar, tendo também aproveitado as várias viagens que efectuou e o conhecimento que estas lhe forneceram do país para a composição da sua obra. Com efeito, é evidente que muitas das personagens camilianas viajam, por motivos mais ou menos explícitos, podendo por vezes essas viagens dever-se a motivos imprecisos. Por isso, segundo Hélia Correia: “Camilo foi toda a vida um viajante. E nunca se afastou para muito longe: não procurava nada, senão a velha esperança da procura.” (CORREIA, 2015, p. 6).

Parece-me que a procura, enquanto não se finda, pode dar sentido à vida, dá uma certa esperança, da qual Camilo provavelmente carecia. Daí que concorde com a posição de Mário Cláudio:

falar de “errância” em Camilo Castelo Branco significará por isso referir o que marca a condição dele, e das suas personagens, amiúde subordinadas a idênticos percalços existenciais e indicando semelhante conformação temperamental. (CLÁUDIO, 2016, p. 3).

A palavra “errância” provém de *errantia*, o particípio presente do verbo latino *erro*, que, em vernáculo, significa errar; desse modo, “errar” pode ter dois significados relevantes nesse contexto, sendo ao mesmo tempo relacionado com a ideia de um equívoco e com a necessidade de uma deslocação. O próprio equívoco, de resto, não é mais do que um desvio do que for considerado como correto em determinada circunstância. Deste modo, além de um simples movimento, todo o deslocamento que possa considerar-se manifestação de errância pressupõe também uma ideia de afastamento. Tendo em conta estas considerações, proponho que se pondere a errância como um efeito de deslocamento e, sobretudo, de afastamento físico, psicológico e mental, devendo

¹² Como Helena Carvalhão Buescu exemplifica: “E do mesmo modo que não nos é possível viver no *trombe lóeil* que consiste em ‘acreditar’ ser a fotografia o real, também igualmente deveremos entender por um lado a impossibilidade de fazermos coincidir autor textual e autor empírico e, por outro lado, a existência de elos e relações entre ambos.” (BUESCU, 1998, p. 25).

esta dupla dimensão ser tida em conta no que respeita ao afastamento face a uma condição ou situação anteriormente vivida e que em função da viagem se preteriu.

Talvez seja justo dizer-se que, nas *Vinte Horas*, não há história que não tenha uma personagem insatisfeita, errando física ou psicologicamente e dando sinais evidentes de insatisfação, requerendo, desse modo, algum tipo de mudança drástica no rumo até aí experienciado nas suas vidas. Muitas dessas situações, no próprio contexto das narrativas, conduzem à necessidade de uma viagem que espoleta uma significativa mudança no carácter dos indivíduos. Estamos, como defendi, perante um efeito próximo do *mise en abyme*¹³, dado que cada narrativa retrata à sua escala a situação geral da narrativa que a todas engloba.

Vejam-se, por exemplo, as seguintes situações: na história da “A Égua que Salva”, o narrador António Joaquim, que é a personagem principal da história que relata, deambula porque granjeia o amor da mulher que viria a ser sua esposa; no caso de “Maldito seja entre vós aquele que jogar”, João do Cabo, após sucumbir à miséria, abandona a vida que entretanto tivera, mudando-se para uma mina; em “A Conteira”, Rosalinda e sua mãe mudam de terra para fugir ao ódio do povo; em “História das Janelas Fechadas há 30 anos”, Lourenço Pires vive tentando, constantemente, fugir da sua condição miserável; na narrativa de “A Cruz do Outeiro”, Manuel da Mó empreende uma viagem ao Brasil porque vive insatisfeito, invejando os brasileiros de torna-viagem com que se vai confrontando; em “A Gratidão”, Constantino Rodrigues vai ao Brasil como um meio de resolução da sua vida de pobreza em Portugal; no caso dos “Tesouros do Príncipe Turco”, a ganância leva à errância de dois padres; em “O Enjeitado” narra-se o caso de outro brasileiro de torna-viagem que recorre a uma ida ao Brasil para escapar à miséria; no caso de “Amor Paternal”, decorre o episódio de um Dom Juan que vive em luxúria e deambulação e que só quando cessa a sua jornada adquire alguma felicidade doméstica; no caso de “História de um brilhante”, a falta de paz doméstica entre Francisco Elisiário e Adriana leva a que esta vá para um convento, chegando mesmo a afastar-se do marido; em “A Minha História” dívidas provocadas pelo jogo levam à experiência contínua de uma certa inquietação psicológica; em “Os Percevejos de Baltar” decorre, como já referido, um episódio fora da liteira, na paragem de Baltar, na qual se confirma que entretanto houve uma significativa mudança no foro psíquico de António Joaquim, potencialmente provocada pelo confronto com as várias narrativas entretanto equacionadas; no caso de “Os Amores de Teresa”, a psique de Teresa parece ser bastante afetada no momento em que é obrigada a afastar-se dos bois; em “Amor de Freira”, a viagem acontece sob a forma da morte, sendo o viajante

¹³ “En la semiótica literaria es un procedimiento de reduplicación especular, por el cual se reproducen en forma reducida, el conjunto —o lo esencial— de las estructuras de la obra en que se inserta.” (FORRADELLAS; MARCHESE 1994, p. 269).

o amante de Mariana, inspirando nela uma grande insatisfação para com a vida e um desejo de morrer para visitar o seu amado.

É lícito que nos questionemos, retoricamente, acerca do que significa tudo isto para a leitura da obra. Eu creio que poderemos pensar em duas questões fundamentais decorrentes das implicações desta estrutura.

Por um lado, as personagens que protagonizam as histórias narradas no interior da liteira são exemplos de diversas manifestações de errância física e mental, com diferentes locais de partida e de destino, mas tendo em geral uma promessa de transformação existencial derivada da deslocação, entendida como solução possível para uma condição presente que repudiam.

Por outro lado, tendo em conta que a obra se passa no interior de uma liteira, um meio de transporte quase extinto na época de Camilo, conforme o narrador-autor sugere, o tipo de errância propiciado é também da ordem de um afastamento face à realidade presente e aos seus novos meios de locomoção, surgindo desse modo a liteira como um motivo emblemático do exílio procurado pelo protagonista, exílio esse que também pode estar relacionado com o passado no qual a liteira era mais usual.

O diálogo que se estabelece entre o narrador camiliano e Joaquim, além de se desenvolver ao abrigo de uma deslocação no espaço, propicia também uma sugestão de afastamento que é da ordem do tempo, adensando a problematização crítica do presente e a necessidade de afastamento face à realidade nele vivida e que o anacronismo ajuda a compensar.

É em função disso que concebo dois planos importantes para a leitura de *Vinte Horas de Liteira*: 1) O plano daqueles que produzem Literatura enquanto se dedicam a fugir à realidade viajando no espaço contido da liteira, verdadeiro espaço de isolamento face ao exterior que é também sugestão de transporte no tempo. 2) O plano de todos aqueles que, no quadro de uma outra expressão da Literatura, a das narrativas encaixadas na narrativa principal, também representam diferentes aspectos dessa tendência para a errância.¹⁴

3. “Errância” de *Vinte Horas* em relação ao subgénero de narrativa de viagem

Outro aspecto relevante que pretendo assinalar prende-se ao facto de que, ao afastar-se do subgénero de narrativa de viagem, dado que quase não possui

¹⁴ Quando falo de planos de observação não me estou a referir a níveis diegéticos que, tal como assume Maria Monteiro, parecem ser três: o plano da viagem, o plano das histórias contadas pelo narrador e pelo seu companheiro e o plano de narrativa encaixada em história contada no plano das histórias contadas entre o narrador e o seu companheiro de viagem (MONTEIRO, 1998, p. 9). No entanto é coincidente que dois dos planos sejam idênticos aos modos de observação que propus.

descrições paisagísticas, a obra *Vinte Horas de Liteira* oferece também uma forma de errância face aos procedimentos normais do subgênero em que se insere.

Vinte Horas de Liteira é também muito singular no modo como faz proliferar considerações sobre a própria evolução e diversidade do labor literário ao longo dos trinta e nove anos anteriores. É outra manifestação do alcance metanarrativo¹⁵ e metacrítico da obra que se relaciona de diferentes modos com a instituição literária, oferecendo, neste caso, considerações várias sobre as tradições literárias recentes de que, de algum modo, acaba por se distanciar criticamente.

As considerações que se tecem em relação à literatura contemporânea de *Vinte Horas* são sobretudo em relação ao estilo de prosa. Veja-se por exemplo que o tecimento de considerações se inicia no capítulo I, na “Introdução à História da Égua”, na qual, por um lado, a profissão de romancista é equiparada a um castigo divino, sendo, por outro lado, o estilo do narrador-autor considerado como “ramalhudo”, capaz de inventar “virtudes impossíveis de par com perversidades incombináveis” (CASTELO BRANCO, 2019, p. 49-51).

De facto, “A Égua que Salva” pode de algum modo ser tida como uma paródia ao tipo de literatura que atribui constantemente às figuras femininas a salvação moral, espiritual e física de figuras masculinas, sob a forma de amor. Este tipo de considerações, em estilo paródico, continua durante toda a obra, seja em relação à cena dos “dous cadáveres” em Baltar (CASTELO BRANCO, 2019, p. 190), seja culminando no “Epílogo”, o qual tem algumas particularidades. Vários autores se têm dedicado a estudar o “Epílogo”, entre eles Maria Monteiro (1998, p. 21) e Hélia Correia (2015, p. 19); os hermeneutas são consensuais em considerar o “Epílogo” um momento verdadeiramente espantoso, não só por ser um relato temporalmente excluído das vinte horas de viagem, mas também por nesse capítulo se incluir um momento extraordinário, relativo aos direitos de autor das histórias que são atribuídas à personagem de António Joaquim.

É interessante verificar que o “Epílogo” é iniciado com a data de 27 de outubro de 1864. A datação é uma característica comum da narrativa de viagem, mas neste caso é sugestivo o facto de a viagem ser algo exterior à própria viagem fundamental, que decorreu durante vinte horas. De algum modo, a presença de uma datação corresponde a uma forma de parodicamente se sugerir que este momento corresponde a uma parcela importante do conjunto da narrativa de viagens, apesar de esta aparentemente já ter sido dada por concluída.

Outro aspecto que pode ajudar a reforçar esta ideia é o inquérito que o narrador camiliano dirige a António Joaquim quanto ao destino que tiveram as personagens das histórias contadas ao longo das *Vinte Horas*. De algum modo,

¹⁵ “Forma textual de autoconsciência que ocorre no processo narrativo e que nos textos de ficção também toma o nome de metaficção. Na prática textual, uma metanarrativa é todo o discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa.” (CEIA, 2009, n.p.).

reforça-se a ideia de que essas viagens também se inscrevem no contexto da viagem maior, fisicamente concretizada mas igualmente narrada pela literatura. Assim, a viagem que espoleta a narrativa de todas as outras ao longo das suas vinte horas de duração só pode ser concluída no momento em que se conhecer o desfecho de tudo quanto nela se passou; sendo as narrativas o fundamental dessa viagem, é nelas que se concentra o essencial da viagem do narrador e do seu amigo.

Importa esclarecer um elemento a que fiz menção, o dos direitos de autor. Em dois passos da obra, as narrativas são atribuídas ao companheiro do narrador, a personagem António Joaquim. Diz-se no primeiro:

— Eu, sim, desde que voluntariamente dei direito a que o meu nome se leia em vinte e tantos folhetins do *Comércio do Porto*. A pureza da minha vida e costumes quem ma dava era a obscuridade. Enquanto o mundo me desconhecesse, sabia eu que o meu esconderijo seria defeso à curiosidade malévola e pestilencial; porém, desde que me fizeste viver e discorrer, e parvoejar, como qualquer sócio deste funesto clube, chamado sociedade, a minha pessoa, o *eu* subjectivo, deixou de ser *eu*, e passou a ser *tu*. Quero dizer que aniquilaste a minha individualidade típica: consubstanciaste-me na matéria universal; e contaminaste-me da peste geral.

Foste ingrato a quem te deu liteira para vinte horas! Estampaste o testemunho da tua ingratidão, e não haverá para ti, de ora em diante, pessoa generosa que te faça favor, com o risco de ficar sendo autora dos teus livros. Pelo que vejo, todos os infelizes que conversam contigo são teus colaboradores, demais a mais, gratuitos. Em França não é assim. Balzac pagava os enredos das suas histórias, e todo o escritor de boa-fé reparte dos seus lucros com quem os auxilia. (CASTELO BRANCO, 2019, p. 237-238).

Este trecho parece fechar um círculo que se inicia no primeiro capítulo, quando o próprio António Joaquim exorta o narrador-autor a abandonar a profissão de romancista é convertido num colaborador de obra literária, algo antecipado logo no quarto capítulo, antes da história d’“A Conteira”. Por outro lado, este trecho também parece dar resposta a um diálogo que se inicia no terceiro capítulo, antes da história de “Maldito seja entre vós aquele que jogar”, no qual António Joaquim comenta que haveria um boato segundo o qual, dos livros publicados pelo narrador-autor, nenhum seria inteiramente da sua autoria.

A resposta do “Epílogo” parece ser a de que os textos apanhados de orelha (ou esqueletos, se se quiser utilizar a terminologia do quarto capítulo) dariam ao contador uma espécie de autoridade sobre a matéria, fazendo dela parte importante da sua criação. A ideia de que as histórias constituem propriedade intelectual daquele que as recolhe e exprime literariamente solidifica-se quando,

na última página do “Epílogo” e da obra, a autoridade do contador, isto é, de António Joaquim, é em parte exercida. Diz-se:

Está completo o livro?

— Está. Acaba mal. Hei de ver se, à custa de uma piedosa mentira, invento alguma peripécia que espante o leitor, ou, pelo menos, o faça rir dos aleijões da minha fantasia.

— Não consinto que se minta em meu nome! – disse António Joaquim solenemente. (CASTELO BRANCO, 2019, p. 241).

O narrador-autor terá razão se pensarmos que este “Epílogo” realmente é, *per se*, uma “peripécia que espante o leitor”. O “mentir em meu nome”, poderá recordar-se o leitor, remonta também ao primeiro capítulo, no qual os romancistas contemporâneos de *Vinte Horas* são tidos como “inventores” que “mentem desde o título” (CASTELO BRANCO, 2019, p. 50).

O “Epílogo”, além de procurar transmitir uma ideia que, tal como diz Maria Monteiro, parece ter pretendido “deixar no leitor a impressão de autenticidade [...] desde a Introdução” (MONTEIRO, 1998, p. 23), levando a que se coloque *Vinte Horas* num conjunto de obras que de algum modo se distinguiram da literatura até ali produzida em Portugal. *Vinte Horas*, por exemplo, pretende ser uma obra que não “minta” em nome da personagem recorrente de António Joaquim¹⁶. Nesse sentido a utilização de uma personagem recorrente é deliberada na medida em que permite atribuir maior credibilidade à amizade que se estabelece com o narrador-autor.

A presença dessa personagem recorrente ajuda também a perceber que o conteúdo do “Epílogo” de *Vinte Horas de Liteira* tem algumas características em comum com o “Último Casamento” de *Doze Casamentos Felizes*. Além de ambas serem obras compostas por diferentes narrativas, e além de terem como protagonistas o narrador camiliano e António Joaquim, o “Último Casamento” também se revela curioso na medida em que se inicia com o narrador camiliano a pedir uma apreciação crítica da obra. No entanto, no caso de “Último Casamento”, é evidente uma certa discussão quanto à veracidade das histórias, algo que poderá ser familiar ao leitor das *Vinte Horas*. Desse modo, António Joaquim parece ser uma personagem deliberadamente convocada por Camilo para discutir a questão da propriedade intelectual das narrativas que o escritor inclui nos seus trabalhos depois de as escutar junto de amigos e conhecidos. O amigo do narrador-autor evidencia tanto a aversão de alguma crítica da época quanto às liberdades estéticas dos autores, como uma resposta paródica de Camilo a esses críticos, cujos comentários são incorporados no seu acervo. Se

¹⁶ Como refere Hélia Correia, Francisco Elisiário também é uma personagem recorrente que apareceu primeiro em 1857 em *Dois Horas de Leitura* (CORREIA, 2015, p. 21). Penso que seria interessante fazer-se um estudo aprofundado sobre personagens recorrentes em Camilo Castelo Branco, que certamente ajudaria a expandir a leitura de *Vinte Horas*.

considerarmos que nos dois casos António Joaquim é a mesma personagem, pode cogitar-se que o último capítulo de *Doze Casamentos Felizes* é, em parte, um embrião do “Epílogo” de *Vinte Horas de Liteira*.

O ato deliberado de escolher António Joaquim para companheiro de viagem de *Vinte Horas de Liteira* pode, contudo, parecer inverosímil ao leitor de *Doze Casamentos Felizes*. De facto, o leitor poderá não aceitar facilmente que, logo no início do “Epílogo”, António Joaquim se espante por ter sido utilizado como personagem, dado que o mesmo António Joaquim é “contador” tanto da última narrativa de *Doze Casamentos Felizes*, como da primeira. Claro que esta aparente inverosimilhança pode ser propositada, na medida em que todo o espanto, assim como a angústia de António Joaquim pela fama que os folhetins lhe atribuiriam, seria puramente um ato de ironia. Por outro lado, também é possível que a inverosimilhança tenha sido um lapso na redação de *Vinte Horas*.

Considero mais sugestiva a ideia de que a escolha de António Joaquim possa ser uma forma de Camilo interagir com o seu leitor, seleccionando uma personagem já conhecida, pelo menos dos que tivessem lido antes *Doze Casamentos Felizes*. A existência do “Epílogo” reforça a ideia de que a preocupação do autor parece passar pelo exercício de uma reflexão mais ampla acerca do estado da Literatura, ajudando a que as *Vinte Horas* se afirmem como uma viagem literária. Tal como afirma Pavanelo, “o autor mostra que o assunto principal de *Vinte Horas de Liteira* não é a viagem, mas a própria literatura” (PAVANELO, 2015, p. 30).

É certo que vários romances camilianos exercem um pensamento jocoso em relação à profissão de romancista, mas *Vinte Horas*, tendo esta estrutura circular que referi, parece superar as expectativas de um leitor atento. Por isso, a tentativa clara de por um lado fazer comentários e por outro constituir um ato de afastamento em relação à Literatura que até 1864 se vinha fazendo constitui, quanto a mim, como um ato de errância, ou seja, como um desvio em relação a uma certa noção de Literatura que Camilo de algum modo comenta criticamente; um desvio que é conseguido através de uma forma singular de trabalhar o subgénero da Narrativa de Viagem.

Para fechar esta análise, poderá concluir-se que a obra em apreço é singular, tanto na forma como se enquadra no cânone da Narrativa de Viagem, bem como na forma como dialoga com o cânone autoral. Uma vez que a liteira parece ser simbolicamente utilizada como pano de fundo de uma complexa discussão que estende até ao limite as possibilidades do género literário e da literatura, enquanto eleva o discurso para, com pioneirismo, dar lugar a considerações de relevância filosófica acerca da propriedade intelectual das próprias narrativas. E, nesse sentido, esta obra curiosa e singular constituir-se-á como uma peça que fundamentalmente potencia o entendimento, tanto da psique das personagens recorrentes, como dos universos em que estas se movem.

Referências

ABREU, Maria Fernanda. Introdução. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte Horas de Liteira*. Coordenação de Carlos Reis. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2019, p. 11-31.

BUESCU, Helena Carvalhão. Autor Textual. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.) *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997, p. 27-36.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Em Busca do Autor Perdido*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

CABETE, Susana Margarida Carvalheiro. *A Narrativa de Viagem em Portugal no Século XIX: alteridade e identidade nacional*. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte Horas de Liteira*. Coordenação de Carlos Reis. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2019.

CEIA, Carlos. Metanarrativa. In: *E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metanarrativa/> Acesso em: 28 de novembro de 2021.

CLÁUDIO, Mário. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte Horas de Liteira*. Coordenação de João Bigotte Chorão. Lisboa: Alêtheia Editores, 2016, p. 3-9.

CORREIA, Hélia. Introdução. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte Horas de Liteira*. Coimbra: Ulmeiro, 1984, p. 5-20.

CRISTÓVÃO, Fernando. Introdução. Para uma teoria da Literatura de Viagens. In: *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*. Coimbra: Almedina; Lisboa: CLEPUL, 2002, p. 13-52.

CRISTÓVÃO, Fernando. Introdução: Literatura de Viagens: da tradicional à nova e à novíssima. In: *Literatura de Viagens: da tradicional à nova e à novíssima (marcas e temas)*. Coimbra: Almedina; Lisboa: CLEPUL, 2010, p. 10-18.

FORRADELLAS, Joaquín; MARCHESE, Angelo. Mise en abîme. In: *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminologia Literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1978, p. 269.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MONTEIRO, Maria da Assunção Morais. *Dialogismo e Narrativa em Vinte Horas de Liteira*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1998.

KORTE, Barbara. Western Travel Writing, 1750-1959. In: THOMPSON, Carl (Ed.). *The Routledge Companion to Travel Writing*. New York: Routledge, 2016, p. 173-184.

PAVANELO, Luciene Marie. Vinte Horas de Liteira na superfície escabrosa do globo: a narrativa de viagem, segundo Camilo Castelo Branco. *Revista Letras*, n. 91, p. 16-32, 2015.

REIS, Carlos. Narrativa de Viagens. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997, p. 353-356.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Encaixe. In: *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007, p. 121-122.

RITA, Annabela. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte Horas de Liteira*. Porto: Caixotim, 2002, p. XI- XXXI.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea. *Estação Literária Londrina*, vol. 10B, p. 33-48, 2013.

RODRIGUES, Ernesto. *O Mágico Folhetim*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da Viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

VIÇOSO, V. "Exílio". In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997, p. 173-179.