

O TEATRO DE CAMILO



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

ISBN 972 – 566 – 163 - X

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ANTÓNIO QUADROS

LUIZ FRANCISCO REBELLO

O TEATRO
DE CAMILO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

O Teatro de Camilo

Biblioteca Breve / Volume 120

1.^a edição — 1991

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação e Cultura

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação
reservados para todos os países

Tiragem

4 000 exemplares

Coordenação geral

Beja Madeira

Orientação gráfica

Luís Correia

Distribuição comercial

Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Gráfica Maiadouro
Rua Padre Luís Campos, 686 — 4470 MAIA

Março 1991

Depósito legal n.º 45 346/91

ISSN 0871 – 5165

ÍNDICE

I – <i>O teatro romântico em Portugal</i>	7
II – <i>Os dramas históricos</i>	29
II – <i>Os dramas da actualidade</i>	38
IV – <i>As comédias</i>	87
V – <i>As adaptações</i>	120
<i>Notas</i>	129
<i>Antologia</i>	146

O TEATRO ROMÂNTICO EM PORTUGAL

Num volume anterior desta colecção (1), situei em 1838 — o ano em que Garrett estreou no Teatro da Rua dos Condes o *Auto de Gil Vicente* — e 1869 — o ano em que no Teatro Nacional subiu à cena *A Morgadinha de Valflor*, de Pinheiro Chagas — as balizas do drama romântico em Portugal. É certo que logo acrescentei não dever esta demarcação entender-se em termos rígidos e absolutos, pois quer antes, quer depois dessas duas datas emblemáticas se escreveram obras que anunciavam (no primeiro caso) ou prolongaram (no segundo) o romantismo na cena lusitana. Na verdade, se foi com a revolução liberal de 1820 e a transformação da sociedade portuguesa daí decorrente que o movimento romântico encontrou as condições propícias à sua implantação e desenvolvimento, os prenúncios da nova sensibilidade de que ele foi a expressão literária e artística remontam a meados do século anterior; assim como, por outro lado, a permanência das estruturas que o viram nascer e da mentalidade que o

informava e difundiu fizeram-no subsistir para além do tempo histórico que foi propriamente o seu. Com esta importante — e necessária — ressalva, poderemos considerar o *Auto* o primeiro drama romântico português (Herculano não hesitou em ver nele “o (em tudo) primeiro drama dos que vieram começar a época do renascimento do nosso teatro”), mas talvez que o último padrão da fase criativa da nossa dramaturgia romântica não seja o melodrama de Pinheiro Chagas, como então escrevi, e sim *O Condenado*, de Camilo Castelo Branco, que aliás se representou no mesmo Teatro nos primeiros dias de Janeiro de 1871.

Que sejam, assim, Garrett e Camilo a abrir e a encerrar o ciclo do teatro romântico em Portugal, eis o que não pode deixar de ter-se por altamente significativo: a primeira e a segunda gerações românticas tiveram neles, com efeito, os seus mais lídimos representantes; e se o teatro não era, para o autor do *Amor de Perdição*, “o centro da sua paixão dominante”, como Garrett dizia ser para si, nem por isso deixou de lhe dedicar ao longo da sua obra uma atenção permanente e um empenhado interesse. Afluente secundário do rio tumultuoso que essa obra é, o teatro serviu-lhe no entanto para exprimir, assumindo-as umas vezes e desmistificando-as outras, certas contradições e peculiaridades da sociedade sua contemporânea e para exorcizar os fantasmas do seu espírito inquieto e atormentado, numa espécie de catarse pessoal. E se algumas das

suas peças têm na novelística a sua origem (o drama *Abençoadas Lágrimas*, de 1861, transpõe livremente para a cena o romance de 1857, invertendo a ordem das duas palavras que lhe constituíam o título; e o *Morgado de Fafe Amoroso* provém directamente de uma das *Cenas da Foz*) ou fazem parte integrante da própria estrutura romanesca (como *O Noivado* e *Patologia do Casamento*, que são capítulos de, respectivamente, *A Filha de Arcediago* e *Cenas Contemporâneas*), muitos foram os romances de Camilo adaptados ao teatro, quer com a sua colaboração — é o caso de *Vingança*, romance de 1858 e peça de 1862, co-assinada por Ernesto Biester —, quer por iniciativa de outros, com destaque, neste último caso, para o *Amor de Perdição* e *A Queda dum Anjo*, de que existem numerosas versões cénicas. O que atesta, só por si, a intrínseca dramaticidade da sua obra, reflexo aliás da sua própria vida, tão pródiga em lances teatrais que daria matéria não para um mas para vários dramas, que ele de resto se não coibiu de escrever, é certo que nem sempre respeitando escrupulosamente a verdade real dos factos transpostos para a cena... Como diria Jacinto do Prado Coelho, assiste-se na obra de Camilo a “um jogo de verdade e fingimento em que os mitos da ficção se confundem com os mitos da biografia” (2).

Não deve, pois, surpreender-nos que o contributo de Camilo para a nossa dramaturgia de feição romântica — na sua dupla vertente, passional e

satírica — tipifique exemplarmente a segunda fase, post-garrettiana, do movimento, cujos contornos e aspectos mais salientes desposa. A sua primeira peça, o drama histórico *Agostinho de Ceta*, anterior às suas primícias de romancista, foi escrita em 1846, quando Garrett se despedia do teatro, e este se desviava da linha iniciada auspiciosamente com *Um Auto de Gil Vicente* e gloriosamente culminada com o Frei Luis de Sousa. Foi por esse desvio que Camilo enveredou, embora haja a breve trecho tido consciência do impasse a que conduzia e corrigido a sua rota. Isto nos leva a uma breve análise da trajectória percorrida pelo drama romântico em Portugal.

O Pré-romantismo

O último quartel do século XVIII viu nascer, coincidindo com a explosão de uma série de importantes acontecimentos sócio-políticos — com destaque para a Revolução francesa e a independência dos Estados Unidos —, uma corrente literária e artística que, procedendo de uma comum matriz ideológica, na Inglaterra, na França, na Alemanha, se expandiu em diversas ramificações, aglutinadas sob a designação genérica de romantismo. A exaltação do direito natural, a abolição dos privilégios e a igualdade das condições sociais, a liberdade do pensamento, a aspiração ao bem-estar universal, manifestações, no fundo, de

repúdio da velha ordem aristocrática e feudal, eram as traves-mestras em que assentava e que, no domínio da estética, tinham o seu corolário lógico na rejeição do espartilho clássico e das normas rígidas que impunha, na substituição do culto da imitação pelo da originalidade. Já desde o terço intermédio do século, e até ao final deste, que essa nova sensibilidade vinha sendo anunciada pelos mais diversos sinais: em Inglaterra a poética da natureza de Thomson e Young, a novela e a sátira de costumes de Fielding e Sheridan, o romance gótico de Walpole e Ann Radcliffe; em França a literatura confessional de Rousseau, a comédia lacrimosa e o drama burguês de Diderot e Sedaine, a sátira social de Beaumarchais, o melodrama de aventuras de Pixérécourt; na Alemanha a exaltação lírica de Klopstock e Wieland, o melodrama sensível de Kotzebue, o movimento do “Sturm und Drang”. Foram eles que, juntamente com a teorização de Lessing, dos irmãos Schlegel, de Madame de Staël, abriram o caminho ao romance histórico de Walter Scott, ao lirismo libertário de Lord Byron e Shelley, à comédia humana de Balzac e Dickens, a Lamartine e Stendhal, e, no teatro, a Schiller e Goethe, a Victor Hugo e Musset... mas também aos fabricantes de romances e dramas folhetinescos do tipo de *Os Mistérios de Paris* ou *As Duas Órfãs*.

Uma evolução semelhante, embora mais lenta, processou-se em Portugal. No “discurso” de que fez preceder a sua comédia *A Mulher que o não Parece*,

datado de 1775, o árcade Manuel de Figueiredo, interrogava-se sobre se ela seria “comédia *lamoyante*, se tragédia *bourgeoise*, se natural representação da vida humana”. Mas o seu teatro, como aliás o dos seus pares da Arcádia Lusitana, que se propunham “restaurar a cena portuguesa”, conformava-se ao modelo neo-clássico, docilmente seguido em glaciais tragédias em verso que punham em cena com a mesma indiferença temas extraídos da antiguidade ou da história pátria. Quase a terminar o século XVIII, um guarda-livros do Porto (a ser exacta a informação de Inocêncio) que havia adaptado livremente à cena portuguesa o melodrama paradigmático de Kotzebue, *Misanthropia e Arrependimento*, inspirou-se no mito de Inês de Castro para escrever, numa linguagem “terrificante” e em acentos de exacerbado sentimentalismo, uma tragédia que, para não se confundir com as recentes versões de Reis Quita e de Nicolau Luis (3), se designou por *Nova Castro*. Garrett, lamentando embora que o seu autor, João Baptista Gomes, se “perdesse em declamações e extravagasse em lugares-comuns” quando se pedia “concisão, força e naturalidade”, reconheceu nela “muita luz de engenho, muita sensibilidade, muita energia do coração” — características que estão na raiz do romantismo e vamos encontrar igualmente no drama de António Xavier Ferreira de Azevedo *A Sensibilidade no Crime*, alguns anos depois. E se a estrutura formal continuava a ser tributária do

padrão clássico, era no entanto já o novo espírito liberal que insuflava os versos das tragédias compostas no exílio por um José Anselmo Correia Henriques (*A Revolução de Portugal*) e um Vicente Pedro Nolasco da Cunha (*O Triunfo da Natureza*), editadas em Londres respectivamente em 1808 e 1809 — ou por Garrett nos alvares da sua carreira literária.

O futuro autor do *Frei Luís de Sousa* não havia atingido ainda a maioridade quando se representou por estudantes na Universidade de Coimbra, que então frequentava, “uma coisa em 5 actos que alcunhou de tragédia com o nome de *Xerxes*” e uma *Lucrecia*, notoriamente reminiscentes de Maffei e dos clássicos antigos, como ele próprio reconheceu a propósito de uma outra tragédia, contemporânea daquelas (*Méropé*), cujos ensaios no teatro da Academia coimbrã os acontecimentos políticos de Agosto de 1820 vieram interromper. A essas reminiscências, bem patentes na forma adoptada, vinham porém juntar-se — foi também ele próprio a dizê-lo — “aspirações a um outro modo de ver e de falar que pressentia mas não distinguia ainda bem, saudades da escola de que fugia, esperanças naquela para que (o) chamavam, dúvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transição”...

Desse “outro modo de ver e de falar” iria aproximar-se mais a obra que a seguir, e nesse mesmo ano de 1820 que mudou a face do país, talhou ainda pelo figurino neo-clássico: a tragédia

Catão, representa em 1821 no Teatro do Bairro Alto (o segundo deste nome que houve em Lisboa) “por uma sociedade de curiosos”, expressão que designava ao tempo os grupos de amadores dramáticos. Com efeito, se os paradigmas literários desta nova produção continuavam a ser Maffei, Addison e, sobretudo, Alfieri, a “moralidade política do drama” apontava numa direcção bem precisa: “mostrar (talvez mais claro que nenhuns tratados) a superioridade das modernas formas representativas e a excelência da liberdade constitucional”, para Garrett a “grande questão que hoje agita e revolve o mundo”. Não admira, pois, que esta “forma superior de panfleto contra o velho regime português em crise”, na justa observação de Vitorino Nemésio, se constituísse em “tomada de consciência cívica da geração liberal”, que sem esforço se reconheceu na personagem do nobre cidadão de Útica que preferiu a morte à sujeição ao tirano. “Exilada na geral proscricção de 1828”, quando D. Miguel reinstaurou o poder absoluto e o arbítrio voltou a erigir-se em lei, obrigando Garrett a deixar de novo o país, como já tivera que fazer em 1823, a tragédia foi representada em Plymouth por “vários oficiais e outros distintos emigrantes portugueses” com retumbante sucesso, sem dúvida mais imputável à sua mensagem cívica do que aos méritos literário-dramatúrgicos, embora estes sejam inegáveis. Mas já então se haviam começado a dissipar as “dúvidas e receios”, as “incertezas” de Garrett quanto ao “outro

modo de ver e de falar” que ele pressentia ser exigido pelos novos tempos que se estavam a viver, e de que ao teatro — às letras e artes em geral — cumpria dar testemunho. O *Auto de Gil Vicente*, começado a escrever em Junho de 1838 e estreado em Agosto desse mesmo ano, é o resultado — exemplar — do encontro da nossa dramaturgia com essa sensibilidade e essa mentalidade novas.

A reforma de Garrett

Não é arbitrário sustentar que o exílio, cujos ásperos caminhos Garrett se viu obrigado a trilhar por mais de uma vez, contribuiu fortemente para que esse resultado fosse atingido. Como em relação a Lord Byron, Chateaubriand ou Stendhal, a distância da pátria permitiu-lhe perspectivar as raízes profundas da identidade nacional e lançar-se na descoberta de “um tom e um espírito verdadeiramente portugueses”, só possíveis de encontrar no estudo do “grande livro nacional que é o povo, e as suas tradições e as suas virtudes, e os seus vícios e os seus erros”, como dirá, mais tarde, no *Romanceiro*. E não é decerto por acaso que, tal como Shakespeare para os românticos ingleses (mas não só ingleses: também os alemães, também os franceses), Gil Vicente foi o modelo literário que Garrett teve presente ao empenhar-se na criação do que chamou “o drama nacional”. Citemo-lo ainda uma outra vez: “Eu não quis só fazer um drama, sim

um drama de outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro.” O qual, embalado pelo cantochão das procissões do Santo Ofício, que havia mutilado impiedosamente a obra do autor das *Barcas* e queimado António José da Silva, dormia um sono letárgico de três séculos, apenas interrompido pelas gargalhadas fáceis das chocarrices do teatro convencionalmente designado “de cordel” (4). Garrett tinha a plena consciência de que “o teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há”, porque “não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade”. Era pois imperativo apurar o gosto, instituir o hábito, criar a necessidade. Numa palavra, empreender a reforma do teatro “em todas as suas partes, que em todas dela carecia” — na síntese expressiva de Herculano.

E, de facto, assim era. Entre a monotonia dos elogios dramáticos, a algidez das tragédias neo-clássicas e a vulgaridade do baixo repertório cómico, debalde se procuraria com que satisfazer aquela que Garrett considerava “a mais urgente das três grandes necessidades do nosso teatro”: a formação de um corpo dramaturgicamente original, pois, como não se cansava de repetir, “é preciso compôr e não traduzir, se querem teatro nacional”. As duas outras necessidades eram a preparação dos actores e a construção de edifícios teatrais: aqueles apresentavam-se frequentemente embriagados em cena, e estes eram, como o velho Teatro da rua dos

Condes, uma “espelunca imunda e carunchosa” ou, como o Salitre, “mais se assemelhavam a uma baiúca” — “duas arribanas”, chamar-lhes-ia Garrett.

Para a transformação deste degradante estado de coisas, o factor político foi determinante. Em 28 de Setembro de 1836, triunfante a Revolução de Setembro, uma portaria régia convida Garrett a apresentar “sem perda de tempo, um plano para a fundação e organização de um teatro nacional nesta Capital, o qual sendo uma escola de bom gosto contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa e satisfaça aos outros fins de tão úteis estabelecimentos”. O autor do *Catão*, em cujo “zelo e inteligência que são próprios do seu patriotismo e reconhecidos talentos” a rainha D. Maria II depositava justificada confiança, não perdeu tempo a cumprir a missão que lhe fôra incumbida (e não custa admitir que a iniciativa dele houvesse partido): decorrido apenas mês e meio, a 12 de Novembro, apresentou um projecto de lei estabelecendo as bases da reforma do teatro nacional, que logo três dias depois era aprovado.

O diploma criava um Conservatório de Arte Dramática, instituía prémios para os autores dramáticos “que, merecendo a pública aceitação, concorrerem para o melhoramento da Literatura e Arte nacional”, e promovia a edificação de um Teatro nacional, atribuindo a coordenação de todas estas tarefas a uma Inspecção-Geral dos Teatros e Espectáculos Nacional, para cuja direcção ele

próprio, Garrett, foi nomeado e à frente da qual se manteria até ser demitido em 1841. O Conservatório começou a funcionar em 1839; nesse mesmo ano se realizou o primeiro concurso para outorga de prémios a obras teatrais; as obras de construção do Teatro Nacional iniciaram-se em 1842, mas a sala só em 1846 seria inaugurada. E em 1851 as cortes aprovaram a lei da propriedade literária e artística que Garrett lhes havia apresentado em 1839, mas que então “as intervenientes comoções políticas obstaram a que passasse por todos os trâmites constitucionais”. A genial visão do dramaturgo não esqueceu nem descuroou nenhum dos diversos pilares do vasto edifício que era preciso levantar. Para ele, a restauração do teatro e a sua dignificação constituíam “uma questão de independência nacional”.

Na consecução deste plano, o seu empenhamento foi total. Para obviar às carências do repertório dramaturgico, e certamente sob a impressão que lhe terá causado a leitura do teatro de Gil Vicente, reeditado por José Gomes Monteiro e José Vitoriano Barreto Feio em Hamburgo no ano de 1834, quando exercia em Bruxelas funções diplomáticas, escreveu os três actos de *Um Auto de Gil Vicente*, que ele mesmo considerava “a primeira composição nacional do género” (5).

Este “género” novo era o drama, “síntese da tragédia e da comédia”, consoante diria Victor Hugo nesse mesmo ano de 1838 em que o *Auto* subiu pela

primeira vez à cena; e com ele, de facto, um novo capítulo se abriu na história da nossa literatura dramática. Mas, se o autor seguia de perto algumas das coordenadas estéticas definidas por Hugo no famoso (e polémico) prefácio do *Cromwell* — como o desprezo pela regra das três unidades clássicas, o repúdio pela imitação dos antigos, a mistura do sublime e do grotesco, a fidelidade à côm local —, não se poderá acusá-lo de obediência cega: o seu drama é escrito em prosa, e não em verso ⁽⁶⁾, como recomendava o poeta francês, e não sacrifica à “côm local” senão na exacta medida em que as exigências do enquadramento histórico da acção o impunham, pois que “a verdade histórica propriamente, e a cronológica, essas as não quis, nem quer ninguém que saiba o que é teatro”. Não o terão sabido, na sua grande maioria, os seus continuadores, que supuseram bastar-lhes o recurso às páginas de velhas crónicas e o uso de um vocabulário arcaico para escrever os dramas com que, na década de 40, inundaram os palcos e os prelos nacionais.

O drama histórico e de actualidade

Na “Memória ao Conservatório Real” de que fez preceder, em Maio de 1843, a leitura do *Frei Luis de Sousa*, Garrett torna a insistir: “Eu sacrifico às musas de Homero, não às de Heródoto; e quem sabe, enfim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade! (...) Nem o drama, nem o romance,

nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de Verificar as Datas* na mão.” Nas duas peças que separam o *Auto do Frei Luis* — ou sejam, *Filipa de Vilhena* (estreada no Teatro do Salitre, por alunos do Conservatório, em Maio de 1840, com o título *Amor e Pátria*) e *O Alfageme de Santarém* (estreada no Teatro da rua dos Condes em Março de 1842, omitindo-se o nome do autor) — Garrett sacrificou por igual às duas musas, a musa da Poesia e a da História; mas na sua obra-prima, que é também uma das obras maiores de toda a dramaturgia romântica (Edgar Quinet não hesitou em classificá-la de “a mais perfeita tragédia do século XIX”), a sua opção exerceu-se nitidamente a favor da primeira: a História eleva-se aí às dimensões do Mito, e a “solenidade severa e quase estatuária da tragédia antiga” (são palavras suas) entrelaça-se com uma dialéctica psicológica dos sentimentos para traduzir uma visão angustiada — hoje diríamos existencial — da condição humana e do destino, que, sendo caracteristicamente romântica, transcende no entanto as barreiras estéticas, cronológicas e geográficas para atingir os páramos da universalidade.

Situando a acção do *Auto* no século XVI, a do *Alfageme* no Século XIV e a de *Filipa de Vilhena* e do *Frei Luis* no século XVII, fazendo intervir nela personagens reais como Gil Vicente e Bernardim Ribeiro, Garcia de Resende e D. Manuel I, Nuno Alvares Pereira e Manuel de Sousa Coutinho, e

coincidir as linhas essenciais das respectivas “fábulas” com factos e episódios comprovadamente históricos (mas sem abdicar de submetê-los a um tratamento livre), Garrett veio tornar possível o equívoco da geração de dramaturgos que sucedeu à sua, e que da História fizeram o tema dominante, senão exclusivo, da sua copiosa produção. É significativo que todos os dramas distinguidos pelos júris de Lisboa e Porto no concurso de peças originais de 1839 — *Os Dois Renegados*, de Mendes Leal, *O Cativo de Fez*, de Silva Abranches, *O Camões do Rossio*, de Inácio Maria Feijó, *Os Dois Campeões*, de Pedro Sousa de Macedo, *D. Sisnando*, de Serpa Pimentel, e *O Conde Andeiro*, de César Perini — se inspirassem em assuntos da história pátria, transpostos segundo os cânones da dramaturgia francesa dos Scribe, Delavigne, Dumas pai e outros autores menores, que uma companhia dirigida por Emile Doux trouxera, em versão original, ao Teatro da rua dos Condes entre 1835 e 1837 e que, em subtraduções, a colecção do “Arquivo Teatral”, publicada de 1838 a 1845, tornara familiar. E foi também com um drama histórico, *Magriço ou os 12 de Inglaterra*, de Jacinto de Aguiar Loureiro, que se inaugurou, em 1846, o Teatro Nacional...

Alexandre Herculano, que em 1835 exortara os autores portugueses a “aproveitarem os nossos tempos históricos, mais belos que os dos antigos” (e ele próprio dera o exemplo, escrevendo o drama lírico *Os Infantes em Ceuta* e *O Fronteiro de África*, que

mais tarde qualificaria de “frioieira”), sete anos depois lamentava que “os nossos mancebos, esperanças da literatura pátria, preferissem ordinariamente as épocas históricas que passaram para nelas traduzirem ao mundo os frutos do seu engenho dramático” e o fizessem numa “linguagem de cortiça e ouropel”, recheada de “expressões túrgidas e descomunais que fazem arrepiar o senso comum e que ofendem a verdade e a natureza”, quando era certo que tinham para isso “a vida presente, que também é sociedade e história”. E, advertindo-os de que se enganavam “crendo que acham a história em alguns pobres livros históricos que por aí existem”, recomendava-lhes que “estuda(sssem) o mundo que os rodeia e vesti(sssem) os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade”. Não era diverso o ponto de vista de Garrett, que, na citada “Memória”, contrapunha o despojamento do seu *Frei Luis de Sousa* à “dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama” e aconselhava os dramaturgos e novelistas a “oferecer-lhe (ao povo) o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, à sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível”. Mas, por alguns anos ainda, e sobretudo até aos começos da década seguinte, o drama histórico continuou a ser, na pitoresca expressão de Andrade Ferreira, “o pesadelo das plateias e a cabeça de

Medusa dos críticos respeitadores das severas tradições da cena” (7).

A situação iria modificar-se pelos meados do século. Toda essa abundante produção, medularmente falsa e estilisticamente degradada, tinha, segundo a observação do mesmo crítico, “exaurido todos os expedientes de que a fecundidade das combinações cénicas podia lançar mão para abusar do gosto depravado das plateias grosseiras”. E assim como o romance histórico de Herculano e Rebelo da Silva cede o posto à novela contemporânea de Teixeira de Vasconcelos e Júlio César Machado, sucedendo a influência de Eugène Sue à de Walter Scott, o drama a que se chamou “de actualidade” passa a ocupar, nos palcos do país, o lugar até então reservado ao melodrama histórico.

Factores políticos internos e factores culturais exógenos contribuíram para que esta evolução se processasse. Aqueles relacionam-se com a política dos “melhoramentos materiais” consequentes ao levantamento do duque de Saldanha, em 1851, e pela qual a Regeneração se definiu, trazendo a primeiro plano as questões económicas e sociais; estes prendem-se com a tendência social que se anuncia na literatura romântica francesa por volta de 1840 e, desenvolvendo-se sob o Segundo Império, acabará por engendrar uma nova estética — o naturalismo.

Curiosamente, o primeiro drama de actualidade do teatro português ter-se-á devido a um dos mais esforçados cultores do drama histórico: Mendes

Leal, o autor dos *Dois Renegados* e de *O Pagem de Aljubarrota*, que declara ter escrito em 1849, “quando não era ainda bem distinta em França a predilecção” por este novo género “que mais se enquadra com o espírito móbil, perscrutador e inquieto de uma sociedade que é toda ela acção”, os cinco actos de *Pedro*, nos quais se propunha “mostrar num exemplo a inutilidade dos privilégios e a degeneração das castas” (8). Assim se justifica que Camilo Castelo Branco o houvesse considerado “o primeiro dramaturgo em Portugal — que em toda a parte seria o primeiro — que inaugurou o drama chamado realista”. Mas é preciso esclarecer que o “realismo” do drama de Mendes Leal — e do drama de actualidade em geral — muito pouco ou nada tinha a ver com o que viria a designar-se mais tarde por esse termo: o autor do *Pedro* declarava preferir “a nudez da estátua” à “nudez do hospital”, defendendo uma “aproximação da realidade” que “não deixasse de ser ideia”, e o próprio Camilo corrigiria aquela sua afirmação ao acrescentar que “o drama, chamado realista, deveria ser antes chamado o drama espiritual”.

Tinha razão. Embora proclamando, como objectivo essencial, a “reprodução verdadeira dos costumes contemporâneos, da vida do nosso tempo, da sociedade actual” — segundo o programa enunciado por Ernesto Biester —, o drama de actualidade detinha-se no registo das aparências e no respeito da ordem estabelecida, pois “se é um direito

ferir o vício, é um dever respeitar a sociedade”, como também advertiu Biester. Um idealismo intrínseco caracteriza toda esta vasta produção, em que, além de Mendes Leal e Biester, se destacaram César de Lacerda, Alfredo Hogan, Gomes de Amorim, Costa Cascais, o próprio Camilo, e em que a observação crítica e a intenção moralizadora inerentes à comédia se combinam com as situações patéticas e a expressão exaltada dos sentimentos próprios do drama romântico. Subsistem, intactos, os fundamentos estruturais e ideológicos do teatro histórico da década anterior: apenas o cenário deixa de ser a sala de armas de velhos castelos, a cela de um convento ou um tenebroso e húmido subterrâneo, para se transformar num salão burguês elegante, na antecâmara de um ministério ou no pátio de uma fábrica, e as personagens trocam o manto dos reis e a cota de malha do guerreiro pela sobrecasaca dos novos barões e a blusa do operário, esse “soldado obscuro das modernas lutas da inteligência”, como perifrasticamente se designava o proletariado num drama de Biester. Os mesmos ingredientes de que se compunha o drama histórico — amores ocultos, segredos de família, revelações inesperadas, grandes atitudes de abnegação e renúncia, tudo isto expresso numa linguagem retórica e empolada —, acrescidos de um vago e idealizado humanitarismo, de apelos à conciliação das classes (°), constituem a trama das peças de

actualidade, cuja aura começa a empalidecer ao aproximar-se o final da década de 60.

Declínio do drama romântico

Entretanto, uma nova geração despontava no horizonte da vida literária, cujo espírito se formara na leitura de filósofos como Hegel e Comte, de romancistas como Balzac e Maubert, de poetas como Heine e Baudelaire. Em 1865, a polémica do “Bom Senso e Bom Gosto”, aberta por uma carta de Castilho publicada como posfácio ao *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas — e em que Camilo participou com um opúsculo de meia centena de páginas, *Vaidades Irritadas e Irritantes* —, veio precipitar a ruptura entre as duas gerações e, mais do que isso, entre dois conceitos não apenas de literatura mas (sobretudo) de vida e da atitude perante esta. O texto agressivo do velho poeta cego — cuja cegueira o levara, nesse mesmo ano, ao assistir à representação do drama de Ernesto Biester *Os Operários*, a supor a plateia do Teatro Nacional “mais apinhada de homens de trabalho e povoação das oficinas que de casquilhos de passeios e salas”... — era de certo modo o grito de alarme (ou de estertor?) de uma literatura oficial esclerosada e conservadora ante a ameaça de uma nova escola que fazia do inconformismo e da necessidade de profundas transformações no corpo exausto da sociedade portuguesa a sua bandeira. Dois jovens

poetas “coimbrões”, Antero de Quental e Teófilo Braga, que acabavam de publicar, respectivamente, as *Odes Modernas* e a *Visão dos Tempos*, saíram à estacada em defesa das novas ideias, alvo do reaccionário ataque de Castilho. Assim começou a primeira grande batalha travada pela implantação do naturalismo/realismo nas letras e artes nacionais, de que as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense e a sua arbitrária proibição pelo governo do marquês d’Ávila e Bolama por “ofensa à religião e às instituições políticas do Estado” iriam ser, em 1871, um marco decisivo.

Numa das cinco conferências proferidas, Augusto Seromenho condenou expressamente o drama contemporâneo, acusando-o de se mostrar (tal como o romance) “perverso, corrupto, falso e falto de probidade intelectual” e apresentar-se “até como original na maior parte dos casos quando era tradução descarada, roubo conhecido” — condenação implícita na prelecção seguinte, a cargo de Eça de Queirós, em que se preconizava uma arte que fosse “perfeitamente do seu tempo, tomasse a sua matéria da vida contemporânea, procedesse pela experiência, pela fisiologia, ciência dos temperamentos e dos caracteres, e tivesse o ideal moderno que rege as sociedades, isto é: a justiça e a verdade”. Essa arte não era outra senão o realismo — cuja primeira tentativa de aproximação do nosso teatro se deveu ao romancista Teixeira de Queirós com *O Grande Homem* (1881), já que os dramas

anticlericais de António Enes (*Os Lazaristas*, 1875) Silva Pinto (*Os Homens de Roma*, 1875) e Lino d'Assunção (*Os Lázaros*, 1877) se limitavam a prolongar, no seu “estilo imoderadamente tribunício — a definição é de Oscar Lopes —, o drama de actualidade das duas décadas anteriores.

O anúncio dessa nova arte coincidiu com o crepúsculo do teatro romântico, cujos últimos fulgores seriam em 1869 *A Morgadinha de Valflor*, de Pinheiro Chagas, e em 1870 *O Condenado*, de Camilo. Mas o espírito romântico, esse, iria perdurar ainda na geração seguinte (e quiçá para além dela), impregnando os dramas históricos em verso de D. João da Câmara, Henrique Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita, e, até, as peças de recorte naturalista destes mesmos autores.

OS DRAMAS HISTÓRICOS

Agostinho de Ceuta

Em 1845 Camilo, que nesse ano completava vinte anos, publica (anonimamente) o seu primeiro livro — o poemeto em 2 partes *Os Pundonores Desagravados*, nesse mesmo ano reeditado em *O Juízo Final e o Sonho do Inferno*, poema em 3 cantos, de cunho satírico como aquele. E no ano seguinte, o ano da revolta da Maria da Fonte, a que dedicou um romance editado em 1885, escreve a sua primeira obra teatral — o drama em 4 actos (o 2.º e o último divididos em dois quadros) *Agostinho de Ceuta*, composto para ser representado num teatro que “era de sua família” em Vila Real, onde teve como intérpretes os seus amigos Luis de Beça Correia e José Maria Alves Torgo. O drama é publicado no ano seguinte, com um prólogo em que afirma haver começado a escrevê-lo “movido por um entusiasmo que é um *segredo*” — e que os seus biógrafos relacionam com a sua ligação com Patrícia Emília —, confessando ter lido apenas, até então, “quatro

dramas originais portugueses e alguns do *Arquivo Teatral* ⁽¹⁰⁾. Ao reeditá-lo em versão “emendada”, doze anos volvidos, ironizará sobre a “ignorância” e o “atrevimento” que o impulsionaram a julgar-se, “não direi Shakespeare ou Alfieri, porque então não conhecia de nome sequer essa gente, mas pelo menos um dramaturgo que tinha jus a impingir a leitura da sua tragédia à família e aos vizinhos”. Mais tarde ainda, nas *Memórias do Cárcere*, publicadas em 1862, chamar-lhe-á “mau drama” — o que o não impediu de haver sido levado à cena de novo em finais de Dezembro de 1948, no Teatro Camões, do Porto, “por uma sociedade académica” de amadores dramáticos, tendo o autor sido chamado ao palco no final “com gerais baterias de palmas da plateia e camarotes” ⁽¹¹⁾.

E a verdade é que ele não era melhor nem pior do que a generalidade dos dramas que então se representavam e a cujo figurino inteiramente correspondia. Camilo deu a cada acto um título, como na época era usual (“A Prepotência”, “A Conspiração”, “O Suicídio”, “O Filho de Pais Incógnitos”), localizou a acção, que decorre no termo do reinado de D. Afonso VI, em 1667 portanto, nos ambientes preceituais (um salão com “decoração magnificente”, “o vasto recinto de um convento”, um “cárcere do castelo de Évora, com porta férrea comunicável com um corredor subterrâneo”, a “cela de um mosteiro” e o “vestíbulo do templo respectivo”), esculpiu

personagens inteiriças que colocou em situações paroxísticas e cujos sentimentos exprimiu em longas e exaltadas tiradas. Mas desenvolveu o enredo da sua fábula com apreciável sentido da progressão dramática, habilmente mantida em suspenso no final de cada acto.

Eis o resumo do enredo: D. Afonso VI, monarca despótico e licencioso, “debaixo (de cuja) prepotência o pai não pode contar com o filho, o irmão com a irmã, o esposo com a esposa”, cobiça os favores de D. Leonor de Melo, fidalga da corte, que lhe resiste. Leonor é defendida por seu irmão, D. Manuel de Melo, e pelo pagem deste, Agostinho de Ceuta, filho de pais incógnitos, que a ama e é correspondido. O rei ordena o rapto de Leonor e a prisão de D. Manuel, e do pagem, mas este consegue escapar e fazer com que a jovem fidalga se acolha ao convento da Madre de Deus. O infante D. Pedro, irmão do rei, conspira contra este; Agostinho junta-se aos conjurados, liberta D. Manuel e, vencendo a relutância deste, acaba por unir o seu destino ao de D. Leonor, quando se descobre que é filho bastardo de D. João IV.

Facilmente se reconhecem, nesta breve descrição, alguns dos tópicos mais característicos do romantismo: como no *Ernani* ou no *Ruy Blas* de Victor Hugo, a intriga amorosa e a intriga política entrelaçam-se, a revolta contra o tirano tem uma dupla motivação, cívica e sentimental, o herói ama uma mulher de categoria social supostamente

superior à sua, ainda que a revelação final da sua verdadeira identidade venha anular essa diferença. Agostinho de Ceuta define-se a si próprio como “pária da sociedade” na sua grande tirada do 3.º acto, em que, dirigindo-se ao irmão da mulher que ama, contesta a existência de desigualdades sociais: “Eu e vós somos dois homens, que lançados num sertão, diríamos um ao outro: eu sou nobre, tu és plebeu: eu abri os olhos entre os damascos e as sedas dos palácios, e tu, entre os boréis e as palhas das cabanas. Do nobre ao plebeu vai a diferença do regato pobre e manso ao rio caudaloso e bravo: a água é a mesma; a diferença está na placidez de um e na arrogância do outro. Há um grande mar, onde as águas se confundem; há uma eternidade, onde as hierarquias desaparecem...” Aqui se contém, praticamente, resumido todo o ideário do romantismo. Mas, ao longo dos seus quatro actos, Camilo não hesita em utilizar toda a “ferramenta dramática derramada às mãos cheias” pelos dramas históricos contemporâneos do seu e que havia merecido a severa condenação de Herculano em um parecer datado de 1842: amores impossíveis ou contrariados, conspirações de palácio, fugas do cárcere, espantosas e inesperadas revelações sobre a identidade das personagens...

O Marquês de Torres-Novas

Três anos depois de escrever o *Agostinho de Ceuta*, Camilo tenta a sua segunda incursão nos domínios do teatro com *O Marquês de Torres Novas*, drama em 5 actos (os dois últimos divididos em dois quadros) e um epílogo, dado à estampa em 1849 e posto em cena, tal como o anterior, no Teatro Camões da capital nortenha em 1855 pela Sociedade Melpómene, onde “muito agradou”. Três anos depois, o drama era reeditado, tendo Camilo suprimido a dedicatória da 1.^a edição a Maria Browne, a “Soror Dolores” que partilhou com ele “um amor sem saída”.

Já então o drama histórico entrava no ocaso: Garrett despedira-se em 1848 da criação teatral com *A Sobrinha do Marquês*, em que o sublinhado da “exactíssima verdade das figuras, das roupas, do desenho e do colorido todo do quadro” denunciava uma preocupação de natureza premonitória de um novo rumo estético. E, embora o filão das crónicas de antanho continuasse a alimentar a veia dramaturgica dos nossos escritores, raros eram os frutos do seu labor que se elevavam acima de uma complacente mediania. O drama recente de Camilo não constituía excepção a esta regra.

A “ideia fundamental” de *O Marquês de Torres-Novas*, cuja acção decorre entre 1528 e 1533, foi tirada, di-lo o próprio autor, de um capítulo dos *Anais de D. João III*, “compostos pelo elegante

prosador frei Luis de Sousa”, em que se dá notícia de uma queixa apresentada àquele monarca pelo velho Conde de Marialva, D. Francisco Coutinho, contra D. João de Lencastre, Marquês de Torres-Novas, por este pretender ser casado com sua filha Guiomar, a qual havia sido prometida por D. Manuel I ao infante D. Fernando, com quem viria a consorciar-se, por não se ter provado a existência do anterior casamento. Mas se esta foi, de facto, a “ideia fundamental” que esteve na origem do drama, Camilo não hesitou em desenvolvê-la e acrescentar-lhe situações e personagens de sua exclusiva invenção, emparelhando com o triângulo formado pelo marquês, o infante e D. Guiomar um outro triângulo constituído por D. Guterres, D. Fernando de Castro e D. Maria de Noronha, e ligando-os entre si pela figura do falso cego Ezequiel, testemunha do casamento clandestino do marquês e Guiomar e noivo preterido de Maria de Noronha.

Daqui resulta uma acção extremamente enredada, pois que a partir de 3.º acto as duas intrigas se cruzam entre si, com larga cópia de lances imprevistos (e pouco respeitadores da verosimilitude), trocas de personagens, traições e juras de amor e de vingança, conspiradores e embuçados, carcereiros venais e mordomos fiéis e “o mais do estilo”, como dizia Garrett referindo-se (para exprobar-los) aos “destemperos do drama plusquam-romântico”, a cuja estética Camilo continuava a obedecer. O que não impediu um

crítico lúcido e consciencioso como Jorge de Faria de considerar que “esta peça sobreleva em muito a primeira, não só pelo seu carácter histórico e pelo recorte mais exacto das personagens, como ainda pelo equilíbrio dramático, pela composição mais cuidada das cenas, pela tessitura do diálogo e pela reconstituição mais aproximada do meio, se bem que por vezes nas falas haja uma tal ou qual prolixidade e exuberância” (12). É discutível se o “equilíbrio dramático” da efabulação desenvolvida no *Marquês de Torres-Novas* “sobreleva” o da peça anterior, cuja linearidade contrasta com a acumulação de incidentes e a dispersão da acção a que nesta o autor deu livre curso; mas é certo que a linguagem, “prolixa e exuberante” em algumas passagens, é aqui mais comedida que naquela — embora se lhe não possa ajustar inteiramente o comentário de Camilo aos dramas históricos de Inácio Pizarro de Moraes Sarmiento (*Lopo de Figueiredo ou a Corte de D. João II e Diogo Tinoco*, publicados em 1839), a quem louvou “por se não haver desmandado em demasias de arcaísmos com que os dramaturgos contemporâneos, sob capa de restauradores da língua, torciam e retorciam o pensamento à cata dumas certas palavras com que as plateias se ficavam pasmadas, e os lexicógrafos confusos” (13). De facto, ao longo do diálogo, perpassam os “ricos infanções da corte”, as “gotas de sangue num cândido panal da Pérsia”, a “hecaneia em que montava D. Guiomar”, o “tálamo da fementida” e quejandas expressões

“túrgidas e descomunais”, como Herculano as havia estigmatizado... E não falta, sequer, a “infalível cena da xácara” de que troçava Garrett, logo ao princípio do 1.º acto e de novo no 2.º acto...

Mas onde reside o interesse maior do *Marquês de Torres-Novas* e o seu mais relevante significado para a evolução da dramaturgia camiliana, ao que julgamos, é na introdução de um tema que, doravante, nela irá ocupar um lugar prodominante: o tema do passado que volta e projecta no presente a sua inescapável sombra. Com ele se conjuga o tema da vingança, outro tópico romântico, que daria o título a um romance publicado em 1858 e pelo próprio Camilo adaptado ao teatro, em 1862, de colaboração com Ernesto Biester.

No drama de 1849, são duas as personagens que emergem do passado: D. João de Lencastre, o marquês de Torres-Novas, desterrado para as “areias de África” onde “chorou lágrimas de sangue”, por via de uma intriga armada por Guiomar Coutinho, com quem se havia casado secretamente, e o judeu Ezequiel, testemunha desse casamento de que não existem quaisquer outras provas. Ambos regressam para satisfazer um desejo de vingança: o marquês para confundir a adúltera, que o trocou pelo irmão do rei (e que perante si própria se justifica recusando à sociedade o direito de chamar “crime” à “renúncia dum amor fastidioso para saborear novas sensações”), Ezequiel para tirar desforço de Maria de Noronha que o desprezou por via da sua condição

de judeu. E é o marquês quem, por um trágico equívoco, assassina Maria de Noronha “à luz baça dum lampada”, julgando matar Guiomar Coutinho, o que o fará perder a razão. Demente, perdido “na abstracção de fundas cogitações”, vemo-lo errar, no epílogo, cinco anos depois, expiando o seu crime; e quando uma das personagens pergunta “quem é este homem?”, outra responde-lhe: “Ninguém” — como o Romeiro a Frei Jorge no final do 2.º acto do *Frei Luis de Sousa*, remota matriz do último drama histórico de Camilo, como viria a sê-lo, daí por duas décadas, do seu último drama “de actualidade”, *O Condenado*.

OS DRAMAS DE ACTUALIDADE

Depois do *Marquês de Torres-Novas*, Camilo não voltou a reincidir no drama histórico. Toda a sua ulterior produção teatral irá inscrever-se num quadro de actualidade, pondo em cena conflitos do seu tempo, alguns deles inspirados em factos reais, outros alusivos a circunstâncias da sua própria vida e a personagens que nela desempenharam papel relevante, como insinuou José Régio ao referir-se às “tragédias que ele próprio inventa (quando mais ou menos as não reproduz) sabendo, porém, terem seu paralelo na realidade”⁽¹⁴⁾. Mas advirta-se que tal não acontece apenas nas peças de feição trágica (ou, mais exactamente, como adiante veremos, melodramática), e sim também nas de cariz acentuadamente cómico, pois, assim como na vida, o riso e as lágrimas misturam-se na sua obra que reflecte “esta dualidade que caracteriza todas as coisas deste globo”, conforme se lê nas palavras de introdução ao romance *A Filha do Arcediago*.

Um acontecimento real, que emocionou profundamente a opinião pública nos últimos meses do ano de 1848 — uma filha que esquitejou a mãe, instigada pelo amante, para a roubar — ditou-lhe o seu primeiro drama de actualidade, *A Matricida*, cuja estreia foi anunciada, no ano seguinte, para o Teatro Camões, do Porto, mas não terá chegado a realizar-se. Da impressão que este “espantoso crime” causou em Camilo dá expressivo testemunho o facto de, a preceder o drama, haver escrito sobre ele o folheto *Maria! Não me Mates que Sou Tua Mãe*, publicado sem nome do autor logo após a prolação da sentença que condenou a matricida “a sofrer morte natural para sempre na forca, que se há-de levantar no campo de Santa Clara, passando por aqueles lugares onde foi pôr os pedaços do corpo de sua mãe”. O folheto, diz-nos Alexandre Cabral, é uma “obrinha incipiente, tipo literatura de cordel, redigida em termos de tocar a sensibilidade compassiva dos estratos mais populares” ⁽¹⁵⁾; do drama, cujo texto não veio até nós, sabemos apenas o que refere Maximiano de Lemos, num estudo sobre “O teatro desconhecido de Camilo”: que o seu autor “com poucos elementos fez um jogo de acção tanto mais admirável quanto em cena a imaginação do poeta se aproxima da verdade do que se passou” ⁽¹⁶⁾. E será ainda um outro crime, que não menos agitou os meios literários, políticos e mundanos do país, a inspirar-lhe o seu último drama de actualidade, em 1870: o assassinio da esposa adúltera do seu grande

amigo Vieira de Castro, que livremente Camilo transpôs nos três actos de *O Condenado*.

Entre *A Matricida* e *O Condenado*, escreveu Camilo dezanove peças (não incluindo a adaptação do romance *Vingança* nem o único acto que chegou a concluir de *As Tentações da Serpente*, e deixando igualmente de fora *O Assassino de Macário*, que é uma versão livre do francês, e os dois capítulos para-teatrais das *Noites de Lamego* designados por *O Tio Egresso* e *Dois Murros Úteis*): sete dramas e doze comédias. Com duas excepções, esta classificação corresponde às designações dadas pelo autor às suas obras: *Poesia ou Dinheiro?*, *Justiça*, *Purgatório e Paraíso*, *Espinhos e Flores*, *O Último Acto*, *Abençoadas Lágrimas!* e *Como os Anjos se Vingam*, assim como *O Condenado*, apresentam-se explicitamente como “dramas”, *O Lobishomem*, *O Morgado de Fafe em Lisboa*, *O Morgado de Fafe Amoroso*, *Duas Senhoras Briosas*, *A Morgadinha de Val-d’Amores*, *Entre a Flauta e a Viola* e as quatro peças desaparecidas (*O Preço dum Capricho*, *O Magnetismo*, *O Fim do Mundo* e *Um Candidato*) como “comédias”. As excepções são *O Noivado e Patologia do Casamento*, que respectivamente na *Filha do Arcediago*, cujo capítulo XIX aquele constitui, e este nas *Cenas Contemporâneas*, se designam por “dramas”, mas, como acerca do primeiro observou Jacinto do Prado Coelho, “chamar drama a esta pequena farsa está dentro da intenção humorística do autor: (...) é pela porta da farsa que Camilo se aproxima das realidades

comezinhas; parecem-lhe ridículas, e como tais dignas de registo” (17). De resto, se Camilo, na dedicatória que precede a *Patologia do Casamento*, lhe chama “drama”, na nota final qualifica-a de “comédia”. E com mais razão aqui do que ali: o pequeno acto com que se encerra o feixe de folhetins constituído pelas *Cenas Contemporâneas* — aliás, segundo painel de um tríptico iniciado pela *Filha do Arcebispo* — é um “drama que parece comédia” conforme registou João de Araújo Correia ao prefaciá-la a 6.ª edição do volume (18).

Mas, se no conjunto da sua obra dramaturgica — como de resto ao longo da sua obra romanesca — a comédia e o drama alternam, o ritmo dessa alternância processa-se ciclicamente, repartindo-se por três períodos bem distintos: sete comédias escritas entre 1850 e 1856, seis dramas entre 1855 e 1860, cinco comédias entre 1860 e 1871 (mas, na ponta final deste último período, um outro drama, além de *O Condenado*, em 1870) (19). A sua dimensão é relativamente variável de um género para o outro: quatro comédias e igual número de dramas em três actos (embora, num caso — *Espinhos e Flores* — o autor lhes chame “quadros”), mas aquelas representam um terço do respectivo total, e estes metade; três comédias e dois dramas em dois actos; cinco comédias e três dramas (incluindo *A Matricida*) num acto único. Todos eles, dramas e comédias, põem em cena personagens e ambientes referidos à “sociedade actual”: não é por acaso que a *Patologia do*

Casamento é uma das *Cenas Contemporâneas* e que o drama *Poesia ou Dinheiro?* foi, pela primeira vez, publicado juntamente com estas. Camilo teve, aliás, o cuidado de nos dizer que *Purgatório e Paraíso* “são cenas da actualidade, passadas em Lisboa e Benfica” (como, catorze anos depois, *A Morgadinha de Vald’Amores*, cuja acção se passa no Minho), e que a acção de *Abençoadas Lágrimas!* decorre no Porto “na actualidade”

A estética dos dramas de Camilo é a do melodrama, definido por Charles Nodier como “a única tragédia popular que convém à nossa época” (a citação é de 1841) ou, já em nossos dias, por Henri Lefebvre como “a forma teatral que mais imediatamente se relaciona com a estrutura e a vida real, a vida quotidiana dos homens na época burguesa”. E, de facto, os seus temas dominantes, o tratamento a que o autor os submete, as convenções técnicas a que recorre, a própria moralidade da fábula, correspondem, no essencial, aos cânones do melodrama romântico de que, em França, no período decorrido entre o I e o II Impérios, de 1820 a 1848, foram principais expoentes autores como Frédéric Soulié, Victor Ducange, Joseph Bouchardy, Adolphe Dennery ⁽²⁰⁾ e, em Portugal, a partir de 1849, Mendes Leal, Ernesto Biester, César de Lacerda, em cujas peças a França de Luis Filipe e o Portugal fontista facilmente se reconhecem. Porém, das duas grandes linhas seguidas pelo drama de actualidade, a linha social e a sentimental, geralmente

entrelaçadas, o autor de *O Condenado* privilegiou sempre a segunda (e daí que aos seus dramas possa quadrar a designação de “dramas íntimos”, como também se chamou, de início, ao drama de actualidade), o que evidentemente não deve entender-se em termos absolutos, pois que a análise dos costumes subjaz à caracterização social das personagens e é inerente à própria natureza dos conflitos em que elas se vêem envolvidas. Estes travam-se essencialmente entre as almas, nascem do choque violento das paixões, condicionados por uma espécie de fatalidade que lhes confere uma dimensão por assim dizer metafísica. Em *Poesia ou Dinheiro?*, o primeiro dos dramas de actualidade de Camilo a subir à cena, a protagonista, Henriqueta, sacrificada por um casamento de conveniência — e que numa cena anterior havia definido a existência como “uma noite sem amanhecer” —, em resposta a duas outras personagens que atribuíam ao “ouro” e à “sociedade” a origem de todos os males (“Maldito ouro! quantas desgraças por tua causa!”, “Maldita sociedade! malditas condições impostas ao homem que quer passar por ela com a face erguida!”), tem esta frase reveladora: “Eu falo do mundo, não é de ninguém... É deste misto de infortúnio que nos vem de um poder invisível...”⁽²¹⁾. Semelhantemente, no 1.º acto de *Justiça*, Inês, seduzida e desprezada por um conquistador sem escrúpulos, dirá “que o inferno é neste mundo”. E no *Condenado*, o causador do drama passional

ocorrido vinte anos antes e que irá repercutir-se na actualidade, retarda a revelação da verdade ao filho para que este “desconte na desgraça por vir isto que se chama felicidade, este brincar com as flores que cobrem a beira do abismo” (22).

É pois uma visão nocturna da existência que se exprime nos dramas camilianos, comum aliás aos seus romances, o que porém não exclui o final feliz de alguns deles, como *Espinhos e Flores*, *Abençoadas Lágrimas!* e *Como os Anjos se Vingam*. Mas a acção de *Poesia ou Dinheiro?*, *Justiça* e *O Último Acto* remata tragicamente, e sobre o final de *Purgatório e Paraíso*, como de *O Condenado*, fica a pairar, sombriamente, o espectro do passado.

Fiel ao preceito de Beaumarchais, segundo o qual “a verdadeira eloquência do drama é a das situações”, Camilo multiplica-as nas suas peças, mais preocupado em produzir efeitos patéticos que sirvam para demonstrar as suas teses do que com a verosimilhança das situações, seriamente comprometida por uma teia de coincidências improváveis e reconhecimentos arbitrários. Após vinte e dois anos de ausência no Brasil, o pai de Inês, cuja mãe seduzira e abandonara, encontra casualmente a filha num hotel de Lisboa onde esta vive em companhia de Luis de Abreu, que se prepara para a deixar (*Justiça*). Também Bernardo de Mascarenhas, ao fim de vinte anos, reencontra a mulher que havia seduzido e descobre que a filha nascida desses amores é agora a noiva do seu próprio filho

(*Purgatório e Paraíso*). E Jorge de Mendanha, depois de cumprir uma pena de degredo por vinte anos por haver assassinado a sua esposa adúltera, regressa ao país e tem a revelação de que sua filha casou com o filho do cúmplice daquela (*O Condenado*). Pode, evidentemente, questionar-se a credibilidade desta série de encontros e desencontros, que obrigam o dramaturgo a recorrer a longas explicações destinadas a esclarecer o espectador sobre os antecedentes da acção actual, na medida em que esta entronca numa acção pretérita e o drama nasce da colisão entre ambas. Mas o que essencialmente Camilo tem em vista é desmontar as causas da infelicidade das suas heroínas — a Henriqueta de *Poesia ou Dinheiro?*, em quem ele presentia “um esboço daquela grande imagem que fantasiámos”(Ana Plácido?), a Inês de *Justiça*, a Josefina de *Espinhos e Flores*, vítimas ambas de aventureiros sem escrúpulos, a Luisa de *Purgatório e Paraíso*, que o acaso colocou à beira do incesto, a Ana Augusta de *O Último Acto*, amarrada a um casamento de conveniência, a Augusta de *Abençoadas Lágrimas*, vítima de um marido leviano, a Eugénia de *O Condenado* ou a Albertina de *Como os Anjos se Vingam* — e essas causas radicam na inconstância dos homens e nos preconceitos e convenções sociais. Detenhamo-nos então um pouco na análise de cada um destes aspectos.

Consoante Vitor Aguiar e Silva finamente observou, “como que movido por um secreto

agulhão punitivo, Camilo apresenta sempre o homem como o elemento perturbador e criminoso no processo desagregador da família, quer esse homem seja o marido dissipador e volúvel que esquece a esposa e procura ligações ilegítimas (Jorge, em *Abençoadas Lágrimas*), quer seja o amante que penetra num lar e mancha a honra da esposa de um terceiro (Visconde de Vasconcelos, em *O Condenado*)”⁽²³⁾. A esta galeria de personagens poderiam acrescentar-se o Carlos de *Poesia ou Dinheiro?*, o Luis de Abreu de *Justiça*, o Luis de *Ataíde de Espinhos e Flores*, o Jorge de Sá de *Purgatório e Paraíso*, corruptos e libertinos, aos quais se contrapõem, num jogo de contrastes e antinomias muito caro ao autor⁽²⁴⁾, jovens de coração puro e sentimentos nobres, por via de regra sacrificados às conveniências sociais, como o Júlio de *Poesia ou Dinheiro?*, o Alfredo Tovar de *Purgatório e Paraíso*, o Jorge Valadares de *O Último Acto*. E, entre uns e outros, as figuras femininas percorrem um doloroso calvário de traições, abandonos e renúncias, que muitas vezes culmina com a morte (*Poesia ou Dinheiro?*, *O Último Acto*) ou se detém à sua beira (*Justiça*). Mas também entre as personagens femininas se produz aquele jogo de contrastes: ao lado das Henriquetas, das Anas Augustas, das Albertinas, de todas essas criaturas quase angelicais que sofrem por amor e angustiadamente descobrem que “o amor não pode nada” pois “se o não vence o dinheiro, vence-o a morte”⁽²⁵⁾, Camilo faz evoluir

outro tipo de mulheres, já anunciado na Guiomar do *Marquês de Torres-Novas*, que se caracterizam pela inconstância e pela frivolidade, embora às vezes dêem provas de possuir um coração generoso e serem capazes de arrependimento, como a Sofia de *Poesia ou Dinheiro?*, a Baronesa de Fânzeres em *Abençoadas Lágrimas*, a Viscondessa de Pimentel em *O Condenado*, “mulher de talento satírico e pouco exemplar nos costumes”, ou a pérfida Antónia de *Como os Anjos se Vingam*, que acaba por ver-se enleada na teia que urdiu para comprometer a cunhada aos olhos do marido. Com excepção, porém, desta última, o dramaturgo concede-lhes um tratamento indulgente: é, por via de regra, uma união infeliz que está na origem das suas infidelidades conjugais; como diz Sofia em *Poesia ou Dinheiro?*, “é muitas vezes um casamento forçado que despenha uma mulher da sua dignidade”⁽²⁶⁾. Ou, e agora é D. Emília, personagem de *Purgatório e Paraíso*, quem fala, “casamentos forçados é santificar com um sacramento a luta de vítima e algoz”⁽²⁷⁾. E assim entra em cena mais uma personagem fundamental da dramaturgia camiliana: o marido que se aceitou por conveniência, contra os impulsos do coração, para evitar a desonra de um parente, pai ou irmão, arruinado por negócios mal sucedidos ou pelo vício do jogo e actos perdulários. Manuel Alves, o brasileiro rico de *Poesia ou Dinheiro?*, João Pinto, que “abriu a sua gaveta” ao pai de Ana Augusta, em *O último Acto*, e lhe “mandou tirar o preço da (sua)

honra”, são o típico exemplo do “algoz” dessa luta em que figuram também como vítimas, como vítima será ainda o amante sacrificado, Júlio no primeiro destes dramas, Jorge no outro.

É precisamente através desta constante, quase obsessiva, referência à instituição do casamento — que não é, aliás, exclusiva dos dramas, porquanto se nos depara igualmente nas comédias, até nos títulos (*O Noivado, Patologia do Casamento...*) — que o teatro de Camilo se aproxima da vertente social característica da segunda fase do drama de actualidade. Sem dúvida, o quadro que nos propõe circunscreve-se à burguesia urbana (Lisboa e Porto, excepcionalmente a província nalgumas comédias), e é, portanto, muito mais restrito do que, por exemplo, nos oferece um Ernesto Biester, que faz deslocar a acção das suas peças de um salão burguês para o gabinete de redacção de um jornal (*Fortuna e Trabalho*) ou para o pátio de uma fábrica (*Os Operários*). Mas, dentro dessa limitação, os dramas camilianos fornecem uma rica documentação sobre os comportamentos típicos (não só no plano dos costumes como também da linguagem) de certos estratos da sociedade burguesa na época do fontismo, obcecada pela posse dos bens materiais, aos quais tudo sacrifica. “Este drama de surdas agonias que aqui se passa é o ouro, é a sêde do ouro”, diz uma das personagens de *Poesia ou Dinheiro?*; e outra personagem da mesma peça resume nestes termos o conflito que constitui o

núcleo central do teatro de Camilo: “O meu ideal era o impalpável, o que se não vê no mundo; e o ideal de meu marido é tudo que se vê, e que se palpa!...” (28).

Que muito há de autobiográfico nesses dramas, ainda que livremente transposto em obediência às necessidades da ficção (quando não às conveniências sociais...), eis o que não pode sofrer dúvida. Ele próprio, aliás, se encarrega de no-lo inculcar: não é por acaso que o marido imposto a Henriqueta em *Poesia ou Dinheiro?* se chama Manuel Alves, e que a protagonista de *O último Acto*, sacrificada a um casamento por interesse, se denomina Ana Augusta. Escritos em, respectivamente, 1855 e 1857, estes dramas são contemporâneos da fase mais aguda dos amores de Camilo e Ana Augusta Plácido, mulher de Manuel Pinheiro Alves: como refere Alexandre Cabral, “as relações amorosas de Ana/Camilo começaram em 1856, em data indeterminada, sendo mesmo provável que o assédio de Camilo viesse já de 1855” (29). E são constantes as alusões à situação vivida pelos dois amantes, para a qual Camilo multiplica as justificações, resumindo-as numa máxima que põe na boca de Teotónio da Cunha, o “raisonneur” de *Abençoadas Lágrimas*: “As quedas dalgumas mulheres justificam-nas alguns maridos” (30). Mas, ao mesmo tempo, autoflagela-se nas personagens dos conquistadores donjuanescos que atravessam os seus dramas, deixando pelo caminho um rasto de corações despedaçados, reputações

desfeitas e filhos ilegítimos, e cujas proesas (seduções, raptos, abandonos) irresistivelmente evocam passos da vida acidentada do escritor. Por isso começámos por aludir ao carácter exorcístico do teatro de Camilo — que é tempo de passarmos a analisar obra por obra.

Poesia ou Dinheiro?

Perdido o manuscrito de *A Matricida* ⁽³¹⁾, o primeiro drama “actual” de Camilo data de 1855, o ano em que publica os romances *A Neta do Arcadiago* e *O Livro Negro do Padre Dinis*. Editado no mesmo volume das *Cenas Contemporâneas*, o drama só terá edição autónoma em 1862 — mas, segundo informa Jorge de Faria, foi representado pela primeira vez em Abril de 1855, juntamente com uma comédia que, tal como *A Matricida*, não chegou até nós, *O Fim do Mundo*, no Teatro S. João do Porto, em benefício do actor Abel ⁽³²⁾.

A acção desenvolve-se em dois actos breves. Henriqueta ama Júlio Correia, literato “que tem a fortuna de todos os homens de talento em Portugal: é pobre”. Mas seu irmão Carlos, que dissipou a herança paterna em prodigalidades e esgotou a possibilidade de “valer-se de expedientes astuciosos”, convence-a, para o salvar da ruína e evitar a desonra, a casar com Manuel Alves, brasileiro rico. O casamento é contratado na presença de Júlio, que ironicamente o justifica

(“Encarrego-me de fazer o elogio do casamento, que se planiza. Esta senhora é uma alma, com todo o viço das ilusões, frescura de desejos, florida em plena primavera, concentrando no coração o aroma de todas as flores. Vai casar-se, porque a sua alma sonhou um belo ideal, e este belo ideal é o Snr. Manuel Alves, brasileiro rico, com cinquenta anos de idade e um coração tão cheio de seduções como a sua algibeira de libras para saciar as ânsias de amor desta Julieta. O Romeu é aquele senhor!”)⁽³³⁾. No 2.º acto, assistimos à agonia de Henriqueta, que entretanto se casou com Manuel Alves e dele se separou ao cabo de seis meses, enquanto Júlio e Carlos se batem num duelo que os vitima a ambos. Henriqueta não resiste à comoção e morre também. Júlio, moribundo, dirá a réplica final: “A morte saldou as contas de todos nós.”

Poesia ou Dinheiro? é, com *O Último Acto*, o drama de Camilo que mais de perto se cinge a factos da sua vida real. O “casamento forçado” de Henriqueta e Manuel Alves é uma evidente transposição do casamento de Ana Augusta Plácido e Manuel Pinheiro Alves, que tinham 19 e 43 anos quando (em 1850) se consorciaram. Camilo não indica, diversamente do que fará mais tarde, as idades das suas personagens (apenas Júlio alude, no passo que transcrevemos, aos 50 anos de Manuel Alves), mas a desproporção que entre eles existe corresponde à que existia entre o comerciante portuense enriquecido em terras do Brasil e a jovem mulher

deste. E, como esta, Henriqueta escreve também versos: a acção do drama inicia-se quando ela acaba de compôr “a mais querida das suas poesias”, dedicada a Júlio, também ele escritor como Camilo. O paralelismo não deixa lugar a quaisquer dúvidas — e reforçam-no os dizeres da dedicatória a uma “verdadeira amiga”, não identificada, mas em quem não é difícil reconhecer Ana Plácido, que à personagem da ficção deu “o colorido de triste poesia” pelo qual esta se define, e cujos lábios “proferiram, num momento de dor, expansivo em eloquentes queixumes contra o destino, sem responsabilizar a sociedade que faz os infelizes” as palavras que o dramaturgo pôs na boca de Henriqueta.

Justiça

Um ano depois, a 12 de Fevereiro de 1856, estreia-se no Teatro S. João, onde *Poesia ou Dinheiro?* havia subido à cena, o drama *Justiça*, em dois actos como aquele (e será o último dos dramas com este corte que Camilo escreverá), em benefício da actriz Maria Isabel dos Santos. É ainda Jorge de Faria que nos informa, no estudo já citado, que a peça obteve “escasso êxito”, que atribui, “mais do que à sua efabulação romântica e ao seu carácter acentuadamente subjectivo, à interpretação muito imbuída dos rancidos processos declamatórios, aos quais se não eximia a actriz que incarnava a

protagonista, criada na velha escola do Teatro do Salitre”⁽³⁴⁾.

A acção dos dois actos decorre num hotel de Lisboa — local escolhido pelo autor para nele situar o enredo de muitas das suas peças, como o último quadro de *Espinhos e Flores* e o primeiro do 3.º acto de *O Condenado* ou as comédias *O Morgado de Fafe Amoroso* e *Entre a Flauta e a Viola*, e que lhe convinha para tornar aceitáveis certos encontros entre as personagens, necessários para a evolução do conflito mas de duvidosa verosimilhança. Mesmo assim, a série de acasos e coincidências que unem entre si os fios da acção melodramática de *Justiça* retira-lhe a mais ténue credibilidade...

Luis de Abreu, conquistador impenitente, vive há dois meses com Inês, que fugiu de casa de sua mãe, no Porto, para se lhe juntar, e já esses dois meses, “da maneira como se vive agora”, parecem ao sedutor “a vida dum homem”. Luis confia a um amigo o seu propósito de deixar Inês para se casar “com uma parente rica e velha” que vive na Madeira. À amante, que lhe censura “as longas horas de silêncio” alternando “hoje com uma ironia, amanhã com um escárneo” — “um encadeamento de crueldades” —, recomenda-lhe, cinicamente, que opte por uma “liberdade recíproca, sem ultrapassar os limites do honesto, de modo que as cadeias não sejam pesadas”.

No hotel encontra-se hospedado um brasileiro rico, Fernando Soares, que há vinte e dois anos se

ausentara de Portugal “por causa dum rapto” e se compadece do infortúnio da jovem, a qual vem a descobrir que é sua filha. Luis, vendo-os juntos, supõe que ele a requesta e declara-se disposto a ceder-lha. Inês tenta envenenar-se, mas é salva “in extremis”. E quando o Administrador do bairro vem prender Luis, sob a acusação de rapto, Fernando mata com um tiro o sedutor da filha recuperada.

Anota Alexandre Cabral: “Alguns dos elementos da filosofia da vida que informam o universo ficcional camiliano encontram-se presentes neste drama; o rápido entediamento nas relações amorosas, por parte do homem, e o sentimento de vingança” ⁽³⁵⁾. A esses temas haverá que acrescentar um outro, não menos relevante, aliás com eles interligado: a ressurgência do passado, que aqui se processa por duas formas. Não é só Fernando que reaparece ao fim de vinte e dois anos — “a hora é a dos fantasmas”, dirá, ao reencontrar Miquelina, a mãe de Inês ⁽³⁶⁾ —, mas é também o acto que o levou a fugir para o Brasil que revive no acto da filha, raptada como Miquelina. Certo é que as circunstâncias que acompanham um e outro são muito diversas: um absurdo orgulho de casta impediu Fernando e Miquelina, filha esta de um fidalgo, modesto amanuense de tabelião aquele, de unirem os seus destinos e provocou a desgraça de três seres, enquanto é a inconstância de um sedutor sem escrúpulos que afasta Luis de Inês. A fatalidade que une mãe e filha estabelece um nexu indissolúvel

entre o passado e o presente; e é no confronto entre ambos que reside (como já acontecia no *Marquês de Torres-Novas*, como irá acontecer também em *Purgatório e Paraíso* e, sobretudo, no *Condenado*) a origem do drama e o motor da acção dramática.

Espinhos e Flores

O drama seguinte de Camilo estreou-se, como os dois anteriores, no Teatro S. João do Porto, em Fevereiro de 1857, e seria o primeiro do autor a subir à cena em Lisboa, no Teatro Nacional, onde a partir daí, se representaram quase todas as suas peças. A estreia teve lugar a 23 de Abril do mesmo ano, em festa da actriz Delfins ⁽³⁷⁾, e, a avaliar pelo número de representações que registou — doze —, é lícito concluir pelo agrado com que o público o recebeu ⁽³⁸⁾. O que não admira: Camilo já era, então, um escritor famoso, com vasta obra publicada, e havia merecido, no ano anterior, a quando da saída do seu romance *Onde Está a Felicidade?*, o público louvor de Alexandre Herculano, a quem, aliás, o drama é dedicado. As suas várias reposições, uma das quais levada a efeito no Porto, em 1859, com o grande actor Taborda ⁽³⁹⁾ a interpretar a personagem do padre Henrique, atestam a persistência do interesse que, na época, despertou.

A acção de *Espinhos e Flores* — título justificado pela seguinte fala de uma das personagens principais: “Vejo neste mundo objectos luminosos ao pé das

trevas. Vejo rosas e espinhos. Fontes límpidas e charcos asquerosos. A fome nutrindo-se de gemidos, e a opulência devorada pela fome de sensações novas. Vejo lágrimas de sangue, e risos injuriosos. Súplicas, e sarcasmos. Vítimas oprimidas, e verdugos coroados”⁽⁴⁰⁾ — reparte-se por três quadros, cada um dos quais tem duração sensivelmente igual à dos actos dos restantes dramas (à excepção de *O Condenado*, em que essa duração é superior à média); e por isso não se entende bem a razão pela qual o autor assim os denominou, tanto mais que não se respeita, de uns para os outros, a unidade de lugar. Com efeito, o primeiro quadro decorre numa casa de aldeia transmontana, de onde a acção se desloca para Lisboa nos dois quadros seguintes. Esta dispersão, contudo, não prejudica o interesse dramático, que se mantém vivo de cena para cena, justificando a apreciação que dele fez Jorge de Faria: “De todos os seus dramas até então escritos é este, porventura, o mais solidamente construído, com mais equilíbrio cénico, com mais condensação emotiva. O diálogo é mais sóbrio e mais entrecortado, a acção é mais directa.”⁽⁴¹⁾

Josefina, jovem aldeã, foi seduzida por um fidalgo, Luis de Ataíde, que a abandona com uma filha de oito anos e se retira para Lisboa, “cansado de ser abelha de todas as flores”. Josefina vive modestamente em companhia da filha e de um tio sacerdote, tendo como recurso principal a mesada que recebe de seu irmão, Pedro, que emigrara para o

Brasil vinte e cinco anos antes. Este regressa sem de imediato se dar a conhecer e reage com indignação ao saber que a irmã tem uma filha ilegítima. Mas, ante os rogos de sua mulher, as lágrimas de Josefina e a compreensão indulgente de tio (“o extremo zelo em moral é o relaxamento da caridade evangélica... não se lava uma nódoa com sangue, é com lágrimas... este mundo não é tribunal de condenados nem de absolvidos...”), acaba por perdoar-lhe e parte para Lisboa decidido a desafrontar a honra da irmã. Na capital trava conhecimento com Luis de Ataíde, convida-o para jantar no hotel onde está hospedado e, perante os convidados, conta a história dos seus amores com a irmã, sem o nomear. Ao ver a filha e a mulher que abandonara, Luis comove-se e o drama termina por uma geral reconciliação.

Há um evidente paralelismo entre a efabulação de *Espinhos e Flores* e a da peça antecedente, *Justiça*. Como nesta, o tema é o da honra ofendida e vingada; e também é uma personagem que emerge do passado a funcionar como instrumento dessa vingança. Mas, e aqui as duas peças divergem, o remate da acção, trágico em *Justiça* (a morte do sedutor), é feliz em *Espinhos e Flores* (o casamento previsível de Luis de Ataíde e Josefina). É certo que nas penúltimas cenas de *Justiça* Luis de Abreu propõe-se “reabilitar” Inês casando com ela — mas fá-lo acossado pelo medo, receando uma vingança que não consegue evitar. O sedutor de Inês é morto

pelo pai desta, regressado do Brasil após vinte e dois anos de ausência; Pedro de Oliveira, que também regressa a Portugal depois de uma ausência de vinte e cinco anos no Brasil e em França, projecta matar o sedutor da irmã, mas desiste desse intento quando este reconhece a sua culpa e se dispõe a reparar o mal que fez. É o arrependimento de Luis de Ataíde, contrastando com o cinismo de Luis de Abreu, que o salva de ter um fim idêntico ao deste: “A morte, que lhe vaticinaram, não o esperava atraçoadamente — dir-lhe-á Pedro. Eu queria vê-lo primeiro, na presença daquela mulher e dessa criança... Sabe porquê? Faltava-me o ânimo... e quis tirar do seu cinismo o último alento que não tinha para aceitar as responsabilidades do assassinio... Enganei-me...”⁽⁴²⁾.

Purgatório e Paraíso

No mesmo ano em que se publicou e representou *Espinhos e Flores*, 1857, um outro drama em 3 actos, *Purgatório e Paraíso* (na dedicatória “ao seu amigo António Ferreira Girão”, cientista de renome e seu companheiro de boémia, Camilo chama-lhe “ensaio dramático”), é, como aquele, editado no Porto. Alexandre Cabral dá-o como estreado no Teatro Nacional nesse ano, mas tal não consta dos arquivos do Teatro.

À lista das personagens, cujas idades aparecem pela primeira vez indicadas (o que só voltará a

acontecer no *Último Acto*, no *Condenado* e em *Como os Anjos se Vingam*), sucede o registo de que “são cenas da actualidade, passadas em Lisboa e Benfica”. Mas, como nos dois dramas anteriores e no *Condenado*, as raízes da acção remontam a vinte anos atrás — quando Bernardo de Mascarenhas, preso no Limoeiro por ter seduzido a filha de um homem influente no governo, se viu “violentado a casar-se com ela”, que viria a ser “ao mesmo tempo seu algoz e sua vítima”. Esse casamento forçado, que fez viverem ambos “dezoito anos de amarguras debaixo das mesmas telhas”, e do qual nasceu um filho, Alfredo, impedira Bernardo de se unir a uma jovem que conhecera em Évora, Amália de Sá, por ele também seduzida, e cujo rasto entretanto perdeu, embora nunca a pudesse esquecer. Viuvo há quinze meses, pede a um amigo que lhe descubra o paradeiro, ajudando-o a “desencravar este espinho de remorso”.

Acontece que seu filho Alfredo, que usa o apelido da mãe, Tovar, ama Luisa Amélia, uma jovem enjeitada que vive com sua madrinha, D. Emília, a quem aquele pede a mão da afilhada. D. Emília consente e diz-lhe que Luisa é filha de uma amiga que “amou até à cegueira” um pérfido que a abandonou para casar com outra mulher; mas, quando descobre que o pai de Alfredo é Bernardo de Mascarenhas, muda subitamente de ideias e pede-lhe que esqueça a noiva e lhe diga “o último adeus”. Na realidade, Luisa é filha dos amores de D. Emília (que

não é outra senão Amália de Sá) e Bernardo, pelo que os dois jovens são irmãos consanguíneos. O casamento entre eles será impossível, mas não entre os pais — e Bernardo tentará consolar o filho com a solene declaração de que “o amor de irmã é um amor imenso, e infinito, que se continua no céu” (43).

Nesta enredada e fabulação — que a personagem de Jorge de Sá, sobrinho de D. Emília, esbanjador cínico e totalmente deprovido de escrúpulos, que procura comprometer Luisa aos olhos da madrinha e intenta envenenar esta para lhe herdar os bens, ainda mais complexa vem tornar — reaparece um dos temas dominantes, quase poderia dizer-se obsessivo, da dramaturgia camiliana: a intromissão do passado no presente, cujo curso vem alterar. Bernardo de Mascarenhas pertence à mesma estirpe de “dramatis personae” em que já figurava o Fernando Soares de *Justiça* e irá figurar o Jorge de Mendanha de *O Condenado* (e até, porque não, D. João de Lencastre, o Marquês de Torres-Novas e o judeu Ezequiel). E como nestas peças, as personagens vindas do passado mudam de nome: Ezequiel diz que lhe “chamam Lopo”; quando a mãe de Inês reconhece em Fernando Soares o homem que a seduziu e o chama pelo seu verdadeiro nome, Carlos, este responde-lhe: “Carlos, não. Esse homem está morto no coração deste outro que aqui vê...”; antes de se dar a conhecer à irmã e ao tio, Pedro de Oliveira faz-se passar por um amigo dele “que o encontrou na exposição de Paris”; D. Emília é o nome sob o qual

se oculta Amália de Sá depois de ter sido abandonada por Bernardo de Mascarenhas; e o misterioso Jorge de Mendanha, descrito como “um homem sobremaneira excêntrico”, vem a descobrir-se que é Jácome da Silveira, condenado a uma pena de degredo por ter assassinado a sua adúltera esposa. Esta dualidade de nomes é, ao fim e ao cabo, a metáfora do embate entre o passado e o presente, que do interior das personagens em que se produz se estende àqueles que se situam no mesmo círculo delimitado por um destino quase sempre absurdo, mas inexorável ⁽⁴⁴⁾.

Com o tema do passado redivivo se entrelaça, com mais acuidade neste drama do que em qualquer dos outros, o tema da bastardia, também frequente na novelística camiliana, e que, sem cairmos num excessivo biografismo — tentação a que muitos estudiosos da sua obra não têm sabido eximir-se — mergulha as suas raízes no estatuto pessoal do próprio Camilo. Este era, como se sabe, filho natural de um fidalgo, Manuel Joaquim Botelho, e uma mulher do povo, Jacinta Rosa do Espírito Santo, foi registado como filho de pais incógnitos, e só aos quatro anos foi perfilhado pelo pai. Dos cinco filhos que teve, só o primeiro, fruto do seu casamento precoce com Joaquina Pereira de França (aos 16 anos dele e 14 dela), era legítimo. O selo da bastardia marcou a sua restante descendência: Bernardina Amélia, filha de Patrícia Emília; Manuel Plácido, filho de Ana Augusta Plácido, nascido na constância

do matrimónio desta com Manuel Pinheiro Alves (e, portanto, à face da lei, havido como legítimo filho deste); Jorge e Nuno, também filhos de Ana Augusta, mas nascidos ambos, aquele em 1863, este em 1864, antes do seu casamento, que ocorreu em 1888, pouco mais de dois anos antes de desfechar o tiro que pôs fim aos seus atormentados dias.

No teatro de Camilo, o pagem Agostinho de Ceuta, filho bastardo de D. João IV e de uma freira, como é revelado na cena final do drama, é a primeira personagem em quem essa condição se constitui num dos eixos da acção: D. Manuel considera uma “vergonha” o amor que o une a sua irmã (e a que aliás ela corresponde), não hesitando em acusá-lo de “denegrir a glória de (seus) passados, lançar um véu negro sobre os (seus) braços e sepultar no esquecimento o nome dos Melos”; e só a revelação da sua filiação régia tornará possível o casamento. Depois de vinte anos de ausência no Brasil, Fernando Soares e Pedro de Oliveira encontram-se, aquele com sua filha ilegítima Inês (*Justiça*), este com a filha ilegítima de sua irmã Josefina (*Espinhos e Flores*) — tal como Bernardo de Mascarenhas em *Purgatório e Paraíso* com Luisa, filha dos seus amores de juventude com Amália de Sá. E a suspeita de um nascimento ilícito paira sobre Eugénia de Vasconcelos, em *O Condenado*, até se esclarecer no final do drama a sua falta de fundamento.

Exactamente um século antes, em 1757, Diderot com o seu “drama burguês” *O Filho Natural* havia

introduzido no teatro o tema da bastardia, de que a partir de então os românticos e mais tarde os naturalistas faziam um uso imoderado, como eixo principal ou acessório das suas efabulações. No teatro português de oitocentos, a lista de peças que dele se reclamam é longa, desde a *Abnegação de Biester aos Enjeitados* de António Enes — e nela cabe, além dos citados dramas de Camilo, como obra paradigmática, o *Frei Luis de Sousa*, que no entanto pela sua avassaladora força poética transcende os limites acanhados da anedota que, de um modo geral, lhes serve de suporte, quando não de pretexto para ilustrar uma tese.

Em *Purgatório e Paraíso* não há propriamente uma tese; Camilo, mantendo-se fiel aos imperativos do drama burguês (castigar o vício, premiar a virtude), apenas terá pretendido contar uma história com aquele jeito de manter vivo o interesse do espectador e desperta a sua capacidade de se emocionar, pelo doseamento hábil dos efeitos e das situações imprevistas, que vinha crescentemente a manifestar-se na sua ficção romanesca. Mais do que em qualquer das suas peças anteriores, é nesta que esses dotes, aplicados ao teatro, melhor se afirmam, com resultado espectacular, para o que poderosamente concorre a justaposição do tema do incesto fraternal ao da bastardia. Sem saberem que são irmãos, Alfredo Tovar e Luisa Amélia amam-se, como havia acontecido aos protagonistas da (hoje injustamente esquecida) tragédia de Francisco de Alpoim de

Meneses, *A Ambição* ⁽⁴⁵⁾; e o próprio Camilo, antes de Eça de Queiroz explorar genialmente o tema nos *Maias*, serviu-se dele no seu “romance histórico” *O Olho de Vidro*, publicado em 1866 ⁽⁴⁶⁾. Diversamente, porém do que nestes dois romances acontece, a atracção recíproca dos dois irmãos, na tragédia de Alpoim e no drama de Camilo, não chega a consumir-se fisicamente, porque a revelação do vínculo de sangue que os une precede o acto da conjugação carnal, assim se salvando as conveniências, mais difíceis de violar em cena do que em livro... O tema reaparece, mais diluído, no *Condenado*, pois Rodrigo de Vasconcelos e sua mulher Eugénia não são irmãos, embora o pai desta suspeite que ela é filha dos amores adúlteros de sua mulher com o pai de Rodrigo, suspeita que vem a mostrar-se infundada. O que não obsta a que, por momentos, a sombra do incesto paire sobre as personagens, conferindo ao drama um polo suplementar de interesse.

O Último Acto

A 30 de Março de 1859 ⁽⁴⁷⁾, representava-se no Teatro Nacional o drama *O Último Acto*, que Camilo havia escrito “em seis horas, das 9 da manhã às 3 da tarde”, a pedido de Josefa Soler ⁽⁴⁸⁾, no final do terceiro trimestre do ano anterior. A protagonista, Ana Augusta, esteve a cargo daquela artista, que em Dezembro desse ano voltaria a personificá-la no

Teatro da rua dos Condes. O drama foi, entretanto, publicado em *O Mundo Elegante*, “periódico semanal de Modas, Literatura, Teatro, Belas-Artes, etc.” redigido por Camilo, que circulou no Porto entre Novembro de 1858 e Fevereiro de 1860, e só em 1862 seria objecto de edição autónoma.

É este, sem dúvida, o mais autobiográfico de todos os dramas de Camilo. Escrito e levado à cena quando os seus amores ilícitos com Ana Augusta Plácido eram já do domínio público, é a transposição destes que constitui a trama da acção, aliás muito esquemática e apoiada num diálogo empolado e sentencioso, que reduz as personagens a meros porta-vozes dos sentimentos que o autor lhes atribui e, num efeito certamente contrário ao que ele terá pretendido, enfraquece o que a fábula tem de obviamente provocatório. Não só a principal figura feminina tem os mesmos nomes próprios da amante de Camilo, como o presuposto sobre o qual o drama é construído — o casamento que amarra um ao outro dois seres antagónicos e impede a união de dois seres afins — remete para a situação que, na vida real, enleava o dramaturgo, Ana Plácido e o marido desta, Manuel Pinheiro Alves, que no drama se reconhece sob a máscara de João Pinto: Camilo não levou a provocação ao ponto de lhe dar o nome do seu modelo original, à semelhança do que fizera à personagem do marido de Henriqueta em *Poesia ou Dinheiro?*, mas as duas personagens são, praticamente, uma só e a mesma, tal como pode

dizer-se de Henriqueta e Ana Augusta. Ele próprio, Camilo, figura no drama sob os traços de Jorge de Valadares, o amante sacrificado, que renunciou ao mundo e se ordenou sacerdote — e também aqui o paralelismo se impõe: no ano em que Ana Plácido e Manuel Pinheiro Alves contraem matrimónio, Camilo matricula-se no seminário episcopal do Porto e ganha acesso e direito a ordens menores, embora venha a desistir no ano seguinte. Era difícil ser-se mais explícito. E não foi, decerto, por acaso que a companhia do Teatro de S. João da capital nortenha escolheu *O Ultimo Acto* para ser representado precisamente no mesmo dia — 15 de Outubro de 1861 — em que se iniciava o julgamento dos dois amantes ⁽⁴⁹⁾ ...

A peça descreve, em cenas rápidas (e longas tiradas), a agonia de Ana Augusta que, moribunda, expia a culpa do casamento que aceitou para salvar o pai da ruína, dilacerada entre o marido que não ama e a censura por ter “guardado sempre no coração as recordações de um outro amor” e o “moço honesto e pobre” cuja mocidade destruiu “cercando-lhe a alma de trevas” e “pondo-lhe o pé no coração, como num degrau para subir a uma opulência miserável”. A esta dolorosa contradição, engendrada pelas exigências e preconceitos de uma sociedade materialista — mas as palavras de Ana Augusta repercutem os “eloquentes queixumes” proferidos “contra o destino, sem responsabilizar a sociedade que faz os infelizes” a que se alude na dedicatória de

Poesia ou Dinheiro? — a morte porá termo: “O seio de Deus é um foco luminoso para onde convergem todos os raios deste ponto. Lá nos encontraremos. Cada exilado tem a sua hora de regresso à pátria”, exclama Jorge, que recolhe o último suspiro de Ana com estas palavras: “Vive. Nasce para a eternidade.”⁽⁵⁰⁾.

Abençoadas Lágrimas!

Entre 1852 a 1857, Camilo publicou várias versões de um romance, de forte tonalidade religiosa, cujo título primitivo, *Temor de Deus*, depois alterou para *Lágrimas Abençoadas*. O mesmo título, com inversão da ordem das palavras e acrescido de um ponto de exclamação, lhe serviria para identificar um drama em três actos, estreado no Teatro Nacional em 10 de Maio de 1860 e editado no ano seguinte. Não obstante uma distribuição excepcional, que reunia o escol dos comediantes da época — as duas Emílias rivais (Emília das Neves e Emília Adelaide), Delfina, João Anastácio Rosa, Tasso, Sargedas e Marcolino Ribeiro Pinto⁽⁵¹⁾ —, a peça não alcançou mais do que quatro representações; mas foi várias vezes reposta em cena, numa das quais com a interpretação de uma terceira Emília (Emília dos Anjos), em 1872, no Teatro do Ginásio. Apesar da similitude dos títulos, são ténues os laços que prendem o drama ao romance. Em ambos um marido infiel — Jorge de Lemos naquele, Álvaro da Silveira neste — que

“precisa do ar do coração, da poesia da vida, da independência do amor livre” e não se acomoda a “este viver de tédios, de enfados e de monotonia brutificadora” que é, para ele, a vida de família, e que, no dizer de outra personagem, “em cinco anos, entre dúzias de mulheres, a que menos quinhão tem tido no seu amor é a sua”, abandona a mulher, que o adora, para voltar arrependido aos seus braços. Mas, e aí reside a originalidade do drama, o que o leva a esse regresso é um estratagema imaginado pelo tutor da esposa: a simulada traição desta, que, mais por orgulho do que por amor, lhe desperta o ciúme e o sentimento de posse inerente ao casamento enquanto instituição burguesa. Tema este que seria glosado até à saciedade por Feydeau e pelos comediógrafos do “boulevard”, e que entre nós inspirou um D. João da Câmara (*A Toutinegra Real*, 1895) e um Ramada Curto (*O Perfume do Pecado*, 1935).

“Drama de carácter subjectivo, romântico, e por vezes dum cunho acentuadamente pessoal”, como Jorge de Faria o definiu ⁽²⁾, abundam nele as alusões indirectas à situação vivida por Camilo e Ana Augusta Plácido (não é por acaso que a protagonista se chama Augusta), sobre os quais já então impendia a acusação de adultério. Mas a peça situa-se a meio caminho entre o drama e a comédia, não só por força do seu desenlace feliz (embora possa questionar-se se a conversão de Jorge de Lemos à felicidade conjugal será definitiva...) como pela

introdução de uma personagem de recorte caricatural, o Barão de Fânzeres, que só intervém no último acto, respeitador da “ordem do mundo” e da “opinião pública”, orgulhoso de um título e de uma fortuna de obscura proveniência, cuja vacuidade pretensiosa Camilo não poupa à sua “vis” sarcástica.

Pouco mais de dois meses antes, a 18 de Fevereiro, o primeiro *Morgado de Fafe* havia sido levado à cena — e com ele Camilo tornava ao género cómico, provisoriamente abandonado com a série de dramas representados a partir de 1855. *Abençoadas Lágrimas!* é, de certo modo, uma obra de compromisso entre os dois géneros — e só daí a dez anos, com *O Condenado*, o drama voltaria a atraí-lo.

O Condenado

A década de 60 foi, para Camilo, vivencial e esteticamente, a mais intensa da sua agitada existência. Logo no seu início, os dois amantes são presos sob a acusação do crime de adultério — Ana Plácido dá entrada na cadeia da Relação do Porto a 6 de Junho de 1860, o seu cúmplice a 1 de Outubro — de que viriam a ser absolvidos um ano depois, a 16 de Outubro de 1861. No cárcere, Camilo escreve, entre outros livros, a sua obra-prima, *O Amor de Perdição*, que será editado em 1862. E, ao longo do decénio, publica outras obras fundamentais da sua bibliografia — *O Bem e o Mal* em 1863, *A Queda dum Anjo* em 1866, *O Retrato de Ricardina* em 1868, *Os*

Brilhantes do Brasileiro em 1869. A sua ligação com Ana Plácido estabiliza-se, e dela nascem dois filhos, Jorge em 1863, Nuno em 1864. No primeiro destes dois anos morre Manuel Pinheiro Alves, cuja herança reverte a favor do filho (à face da lei) Manuel, na realidade fruto das relações adúlteras de Ana Augusta e Camilo. A doença dos olhos do romancista, cujos primeiros sintomas remontam a 1856, agravada com a sua permanência na prisão, agudiza-se progressivamente. E ao iniciar-se a década seguinte, a 9 de Maio de 1870, produz-se o acontecimento que está na génese de *O Condenado*: o seu amigo Vieira de Castro ⁽⁵³⁾, que a quando do encarceramento de Camilo havia publicado, em sua defesa, um livro encomiástico, assassina a esposa ao descobrir que esta o enganava.

Refere Alexandre Cabral: “A notícia do crime encapelou o pântano da plácida e inalterável vida burguesa: inflamaram-se os espíritos afeiçoados à sornice e formaram-se partidos. Antigas rivalidades e adormecidos despeitos empunharam as armas, as mais sórdidas, para o saldo de contas. (...) Outros, os de olho vivo e imaginação onzeneira, fizeram do desgraçado matéria de negócio: mandaram imprimir retratos para vender, havendo até quem se lembrasse de o apresentar em material mais duradouro, negociando-o em busto” ⁽⁵⁴⁾.

O drama de Vieira de Castro tocou profundamente Camilo, que sobre ele escreverá nada menos do que três obras, quase simultaneamente:

além da peça (cuja estreia no Teatro Baquet, do Porto, em Dezembro de 1870, se seguiu de perto ao julgamento do processo na capital), uma novela, *Voltareis, ó Cristo*, mais tarde incluída no volume *Bom Jesus do Monte*, e um romance, *Livro de Consolação*, inicialmente intitulado *Espelho de Desgraçados* ⁽⁵⁵⁾. Em todas elas o crime passional de que foi vítima Claudina Adelaide Guimarães, a jovem esposa do seu amigo, aparece mais como um pretexto para uma efabulação, dramática ou romanesca, em que o autor desenvolve os seus pontos de vista sobre o amor, o casamento, a honra e o dever, do que propriamente como modelo de uma fotografia do caso concreto que lhe esteve na origem. Acontece que, embora muito houvesse de comum entre eles, os seus pontos de vista nem sempre eram coincidentes, e desse desajuste nos dá conta a correspondência que trocaram, ao longo dos treze meses que duraram o cativeiro e o degredo do uxoricida. Por outro lado, não era fácil justificar o gesto tresloucado deste, que parecia contradizer a defesa do adultério de Ana Plácido, exaltado no livro que havia publicado a quando do julgamento desta e de Camilo ⁽⁵⁶⁾. Mas Vieira de Castro recusava a contradição, opondo o casamento forçado de Ana Plácido e Manuel Pinheiro Alves ao casamento por amor que havia sido o seu, e explicando pelo “amor despedaçado” e pela “respeito prestado à mão homicida desse amor” o seu acto — no que Camilo o não acompanhou inteiramente, pois se, por um lado,

louva nele “o exemplo do pundonor que assombra a sociedade, porque isto aqui é um continuado transigir da desonra com a infâmia sob capa de humanidade”, por outro lado lhe exproba “a paixão que (o) não deixou ver, através dos discursos de Lamartine e Hugo, a inviolabilidade da vida humana” (57).

Vinham de longe as relações entre Camilo e Vieira de Castro: na longa introdução à *Correspondência Epistolar*, o autor de *O Condenado* recorda que se conheceram em 1857, “quando ele (V. de C.) recolhia riscado da Universidade porque, a impulsos de generosa indignação e com a onnipotência da palavra, obrigara o corpo docente a reparar a injustiça feita ao snr. doutor Augusto César Barjona de Freitas”. Três anos depois, a quinta do Ermo de que Vieira de Castro era proprietário, nas cercanias de Fafe, foi um dos refúgios procurados por Camilo, contra quem haviam entretanto sido passados mandados de captura. E durante o cativeiro do romancista, o futuro deputado desenvolveu uma intensa actividade em sua defesa, culminando com a publicação do livro já referido — cuja “história mais óbvia”, dirá Camilo, “é a amizade indulgente, o valor desassombrado duma opinião, o afecto veemente descativo de respeito, e todo embevecido no infortúnio dum amigo” (58).

Volvida uma década, a situação inverte-se: é Camilo quem toma a defesa do seu amigo, agora encarcerado como ele então. E, embora numa das

cartas que lhe dirigiu jure “pela alma de (seus) filhos que não (dá) valor algum ao escrito como cooperador para influir no ânimo do público”, já anteriormente lhe havia confidenciado o seu empenho em “ver se se imprime o drama a tempo de ir em pessoa entregar a cada jurado um exemplar com dedicatória” ⁽⁵⁹⁾.

A primeira referência ao drama figura numa carta endereçada de Vila do Conde: “Comecei a escrever um drama em formas um tanto largas, contra o costume dos meus esboços. És tu que o inspiras. O primeiro personagem reflecte a luz que eu posso entrever na tua alma através da condensação desta grande noite. Quero que ele seja representado. O Moutinho espera-o para uma companhia que se escriturou ⁽⁶⁰⁾; mas eu hei-de ver se ao mesmo tempo se dá em Lisboa. Tenho o primeiro acto escrito. O título há-de ser *O Sentenciado* ou *O Condenado*. Escrevo devagar porque tenciono concentrar-me quanto possa, e porque acho dificuldade em escrever...” Vieira de Castro responde-lhe dizendo que anseia por “pôr as suas lágrimas nas doces páginas” do drama; Camilo apesar das dores que o atormentam (“este incessante estrondo na cabeça, dia e noite, chega ao extremo de me pôr diante da morte como remédio único”), prossegue na sua elaboração e, embora o ache “mal tecido” — mais tarde classificá-lo-á de “composição frouxa” — não deixa de reconhecer que “há por lá dores, que é mais duradoiro condão que o do estilo”,

e, aludindo à sua primeira leitura a um grupo de amigos, diz que “viu correr algumas lágrimas em caras rebeldes”.

Trata então de o imprimir e pôr em cena. “Volto para o Porto amanhã com o manuscrito do drama. Já lá se fala contra ele, dizendo que insulto a cidade da Virgem. Não há palavra que insulte ninguém. Provavelmente estão-se conjurando para a pateada”. Andava no ar a ideia de uma violenta manifestação que, através da peça, visava atingir Vieira de Castro. Certos artigos publicados na imprensa nortenha apontavam nesse sentido; mas esses receios desvaneceram-se: “Ontem fui vitoriado no teatro por amor de ti. Hoje creio que lá serás adorado no infeliz que tem uns traços remotos da tua desgraça”⁽⁶¹⁾. O drama estreara-se quase ao mesmo tempo que, em Lisboa, o modelo real do seu protagonista havia sido julgado. Levara-o à cena a companhia da grande atriz Lucinda Simões, que nele interpretava a figura de Eugénia de Vasconcelos, a filha do “condenado”. Nas suas *Memórias*, Lucinda diz que “a peça de sensação” da temporada foi o drama de Camilo, que ela supõe “escrito com intenção agressiva, contra os juizes do processo V. C.”. O resultado, porém, teria sido contraproducente (a atriz atribui ao drama o agravamento de dez para quinze anos da pena imposta a Vieira de Castro), o que a leva a este comentário, sem dúvida precipitado: “Foi uma imprudência de Camilo, que custou caro ao pobre réu”⁽⁶²⁾.

Entretanto, o ano de 1870 chegava ao seu termo. Vieira de Castro, condenado, “vergado ao peso da sua cruz, mas não à ignomínia dela”, aguarda no cárcere o desfecho do recurso interposto para o Tribunal da Relação. E Camilo, que desde o início dissera querer “dá-lo em Lisboa”, confia o drama à nova empresa adjudicatária do Teatro Nacional, de que eram sócios o actor José Carlos dos Santos e o empresário José Joaquim Pinto. Santos, que no início da temporada personificara o *Anthony* de Dumas — um dos heróis emblemáticos do teatro romântico — deixa-se entusiasmar pelo drama de Camilo e vaticina a este que será “bem acolhido” ⁽⁶³⁾. O *Condenado* estreou-se na noite de 12 de Janeiro de 1871, em festa da actriz Gertrudes (que desempenhou “admiravelmente” a personagem da fútil Viscondessa de Pimentel), e, ao invés do que sucedera no Porto e Santos previa, foi recebido com uma acintosa pateada — que este, em carta a Camilo, diz ter sido “inaugurada por dois” e haver “sucumbido ao estrondo da manifestação contrária”. Quanto à reacção da imprensa, ela foi quase unânime em hostilizar o drama: à excepção de uma crónica discretamente favorável de Eduardo Augusto Vidal, o “mimoso poeta Vidal”, no “Diário Popular”, louvando “a eloquência, o vigor, o brilho, a incisão de mais de uma página, onde o ouro do estilo reflecte dolorosamente as nuvens de uma inspiração melancólica”, e de um folhetim de Germano Vieira de Meireles no “Primeiro de

Janeiro”, em que se faz a defesa apaixonada do drama e do acto de Vieira de Castro, os restantes jornais, e com especial virulência o “Jornal do Comércio”, não lhe pouparam os ataques, comungando entre si “no conciliábulo do que por si chamam respeito à moral”. Esta campanha jornalística levou Camilo a escrever ao seu amigo: “Peço-te perdão pelos desgostos novos que o meu drama te está granjeando. (...) Estou espantado. O que aí se diz do drama é tudo quanto eu não podia imaginar”. Ao que Vieira de Castro, que tinha a peça “por uma maravilha assombrosa”, retorque: “O drama cegou-os! O esplendor era de mais, e por isso mais mortal o anátema jurado a tamanha luz!”⁽⁶⁴⁾.

Curiosamente, *O Condenado* não permaneceu no repertório do Teatro Nacional, pois não há notícia de quaisquer outras representações para além das dez iniciais. Camilo ainda refere que autorizou a Academia Dramática de Coimbra a levá-lo à cena, que em Vila Real o estão ensaiando, que talvez o anunciem em Cabeceiras de Basto, tudo por amadores⁽⁶⁵⁾. Como se, morto Vieira de Castro no degredo, desvanecidos os últimos ecos da celeuma que o crime e o julgamento suscitaram, se houvesse extinto o interesse pelo drama que sobre esse “fait-divers” Camilo edificara...

E no entanto, esse desinteresse é profundamente injusto. Se, como bem observa Vítor Aguiar e Silva, “o drama de Camilo é primordialmente um drama de espectros: o passado invade de modo sombrio o

presente, um passado de tragédia, de pecado, de desvarios de amor, donde emergem figuras de martírio, de remorso, de penitência, de desengano e algumas vezes de ódio” (66), *O Condenado*, mais expressivamente ainda do que os dramas anteriores em que vimos perfilar-se esse tema (*Justiça, Espinhos e Flores, Purgatório e Paraíso*), é bem o paradigma do teatro camiliano, e só por isso mereceria não jazer no esquecimento. Tal como no *Frei Luis de Sousa*, de que por assim dizer constitui o equivalente (ou a réplica) ultra-romântico(a), o passado projecta a sua sombra em toda a acção do drama: é em função dele que este se organiza e as personagens se definem — o que obriga a constantes alusões a sucessos ocorridos anteriormente. Vejam-se, por exemplo, no 1.º acto do *Condenado*, a narrativa do modo como Rodrigo conheceu Eugénia e com ela se casou — cena IX — e a leitura da notícia alusiva ao crime de que a mãe desta foi vítima — cena XVIII; no 2.º acto, o relato por Jorge de Mendanha, aliás Jácome da Silveira, do que foi a sua condenação e expiação da pena — cena III; no 1.º quadro do 3.º acto, a descrição da série de acontecimentos que conduzem à revelação da verdadeira identidade de Eugénia — cenas VII e IX. O recurso a estes “flashes-back” de índole estritamente literária — agravada pelo estilo retórico da linguagem utilizada — trava a cada passo a fluência do drama, cujo equilíbrio técnico disso se ressentiu. Repare-se, por contraste, como Garrett, sem dúvida muito mais homem de teatro que

Camilo, resolve estes problemas no *Frei Luis de Sousa*, nomeadamente na famosa cena dos retratos com que abre o 2.º acto, dando em acção o que Camilo se esforça por dar em palavras ⁽⁶⁷⁾.

Mas, diversamente do *Frei Luis*, o *Condenado* não é uma tragédia — como entendia Garrett que era aquele: “esta é uma verdadeira tragédia, se as pode haver, e como só imagino que as possa haver sobre factos e pessoas comparativamente recentes”, por isso que (diria ainda, na “Memória ao Conservatório Real”) não carecia, “para excitar o terror e a piedade das nossas plateias, gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos”, de pôr em cena “uma dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições”. O *Condenado*, apesar de não lhe faltar, retrospectivamente, aquele “acre de sangue” que uma das suas personagens considerava inerente às tragédias portuguesas, é antes um drama: um drama *acerca de* uma tragédia, o drama *de* uma tragédia. Disse-se já que nele se entrecruzavam duas acções, uma pretérita, a outra presente; acrescentar-se-á agora que se aquela é trágica, esta é dramática. Daí que, no ponto crucial para que as duas acções confluem e em que se sobrepõem — e que é o final do 2.º acto — os comentários das personagens exteriores ao conflito divirjam. “Que me diz à cena melodramática do baile?”, pergunta a Viscondessa ao Conselheiro José de Sá; e este responde: “Pareceu-me mais trágica do que melodramática”. E ambos

têm razão, dado situarem-se em planos temporais distintos: a Viscondessa na actualidade (“mas quem anda a fazer tragédias pelos bailes hoje em dia?”), o Conselheiro no passado que o encontro dos dois protagonistas da tragédia antiga veio tornar presente. A tragédia fôra a morte de Marta de Vilasboas, “que entrara inocente num baile e quando saiu sentia a febre da paixão que antecede a morte do brio e do pundonor”, assassinada pelo marido em nome de um exacerbado sentido da honra. O drama é o afrontamento, vinte anos mais tarde, dos dois homens responsáveis por essa morte: o marido, executor material do acto mortífero (e por isso condenado pela sociedade), e o amante, agente moral do crime (que no epílogo reconhece a culpa ao proclamar que foi ele “quem a despenhou dos respeitos públicos para a desonra irrevogável, da mais rica e florida existência para um torrão desconhecido do cemitério”).

Aliás, se bem atentarmos, veremos que Camilo utiliza na sua peça os três ingredientes de que, para Garrett, se compunha então o drama: o assassinio, o adultério e o incesto, embora este último apenas figure sob a forma de suspeita (pois, se Eugénia fosse, como o marido de Marta supunha, o fruto do adultério, estaria casada com seu irmão consanguíneo). É certo que, em contrapartida, as “blasfémias e maldições” não abundam no diálogo, se bem que abstractas noções da honra e do dever, de vingança e expiação, nele sejam frequentes, como

é típico do melodrama ultra-romântico. E é quando foge a esses estereótipos que o drama atinge a sua verdadeira grandeza; então, chega a elevar-se ao nível das melhores páginas do romancista, como por exemplo nesta réplica do protagonista, cujo tom nos impressiona pela sua dolorosa autenticidade: “O horror não é matar; é sobreviver a esse cadáver que deixa uma herança de desonra eterna. O horror é viver com o peso desse cadáver, não sobre a consciência, mas sobre o coração esmagado para nunca mais ressurgir” (68).

Já, de passagem, se deixou dito que entre o crime de Vieira de Castro e a história narrada no *Condenado* não existe uma identificação perfeita (e menos ainda se considerarmos a novela e o romance que aquele também inspirou a Camilo). Na verdade, se este compreende o acto desvairado do seu amigo, contudo não o justifica inteiramente e toma em relação a ele distâncias bem marcadas. Por um lado, ao transpô-lo para o plano da ficção, modifica-lhe em parte os contornos, que não coincidem rigorosamente com os do original; por outro, o juízo de valor que sobre ele emite contém sérias e expressas reservas. “Uma grande calamidade não justifica planos sanguinários, por melhor mascarados que venham em requintes de pundonor”, diz o Conselheiro na cena IV do 3.º acto. O próprio Camilo admite “que a sociedade esgaravate nos (seus) dois escritos (o drama e a novela), referências, personalizações, pontarias cobardes”; mas, dirigindo-

se a Vieira de Castro, exorta-o a “não ver aí senão hipóteses, pretextos, enquadrações em que o dramaturgo ou romancista busca mostrar as correlações da (tua) catástrofe”. E este reconhece, lendo o drama “a sangue frio”, que a sua concepção é “mui diferente da minha história” ⁽⁶⁾.

Todavia, a personagem do “condenado” corresponde, nos seus traços essenciais, à criatura real que lhe serviu de modelo: “o mártir da loucura da honra”, como lhe chamou o seu advogado de defesa, “temperamento ardente, carácter inquieto e febril”, no dizer de Júlio César Machado, que alude também à “violência das suas paixões e entusiasmo exaltado delas”. As motivações individuais do gesto de Vieira de Castro, transferiu-as Camilo para a sua personagem quase sem alteração, bem como a sua atitude perante o tribunal, “teimando pertinaz e loucamente em não declarar o crime de sua mulher” (muito embora, ao entregar-se à prisão, Vieira de Castro houvesse declarado que “tendo achado sua mulher fechando uma carta, e sendo esta carta prova de adultério, que foi confirmado pelas confissões de sua própria mulher, e mais declarações de pessoas de casa, depois de formar uma convicção segura sobre todos estes factos, resolveu dar-lhe a morte”, no julgamento recusou-se a responder às perguntas do juiz sobre os motivos do crime por “não poder defender-se sem ter de acusar, e por esse preço não o faria”). Mas Camilo não deixa, e desse modo se conforma aos postulados do drama de actualidade

do nosso ultra-romantismo, de responsabilizar a sociedade pela queda da mulher adúltera — sociedade aqui representada pelas salas de baile, “estes bazares onde a mercadoria humana se assoalha; onde os corações como que andam à vista nos seios descobertos; onde, enfim, as almas se caíam e purpureiam como as caras” (acto I, cena VI). Sociedade que provoca a morte da adúltera e exige a condenação do assassínio, mas que depressa “esquece tudo, vítimas e algozes”, e que abafa “os gemidos da consciência” sob “o espectáculo da farsa humana em que os truões sacodem os cascaveis” (acto II, cena XI).

Assim o drama se desprende do acontecimento real que lhe esteve na origem, sem deixar de pressupô-lo, para ganhar uma dimensão mais vasta, um significado mais geral (ainda que este fique restringido na cena final, que é uma pura explosão de retórica melodramática). Desde, pelo menos, 1858 Camilo vinha afirmando que a sua divisa era “verdade, naturalidade e fidelidade” ⁽⁷⁰⁾; mas sabia que esta última não era sinónimo de submissão passiva aos dados imediatos da realidade, e que ao transpôr esta para os domínios de ficção o dramaturgo, como o romancista, tinha de reelaborar esses dados, recriá-los por assim dizer, para os integrar na síntese final que toda a obra de arte, literária ou outra, é. Assim procedera já em dois dramas anteriores, acentuadamente autobiográficos, *Poesia ou Dinheiro?* e *O Último Acto*: aí também,

como neste *Condenado*, a realidade foi, para o autor, “hipótese, pretexto, enquadração”. E a verdade é que o interesse do drama (mau grado as suas demasias retóricas, tributo pago ao gosto literário da época, e as longas descrições retrospectivas) subsiste independentemente do conhecimento que se tenha, ou não, dos factos reais que lhe são subjacentes. Interesse que, por outro lado, não é apenas de ordem histórica ou documental — *O Condenado* é o último grande drama do teatro romântico português; um ano depois, as Conferências Democráticas do Casino iriam promover o realismo como nova expressão literária — mas que radica nos seus valores estéticos e humanos, que brevemente procurámos surpreender.

Como os Anjos se Vingam

No mesmo ano em que escreve, publica e faz representar *O Condenado*, Camilo dá à estampa a última das suas peças que designou como drama, o acto único *Como os Anjos se Vingam*. Na realidade, quadrar-lhe-ia melhor a designação de comédia dramática, que de certo modo poderia também aplicar-se a alguns dos seus dramas anteriores, como *Espinbos e Flores* e *Abençoadas Lágrimas!*, em que a mesma atmosfera inicialmente sombria e carregada de ameaças e catástrofes latentes acaba por diluir-se num clima de geral apaziguamento e reconciliação. Aliás, e com as únicas excepções de *Poesia ou*

Dinheiro?, *Justiça* e *O Último Acto*, dramas por assim dizer “quimicamente puros”, em todas as restantes peças a que Camilo deu essa denominação se infiltram elementos e se utilizam processos próprios da comédia, desde a intervenção de personagens caricaturais (o Barão de Fânzeres em *Abençoadas Lágrimas!*, os dois criados transmontanos, Joaquim e João, de *O Condenado*) ao desenlace feliz, pese embora a ambiguidade que envolve o remate da acção de algumas. Como se a delimitação dos géneros literários lhe merecesse uma soberana indiferença: não chamou ele “drama” à *Patologia do Casamento?* e não incluiu, entre os capítulos de um romance, um acto cómico, *O Noivado*, designando-o também por “drama”?

De *Como os Anjos se Vingam* pouco há a dizer: trata-se de uma lacrimosa e melodramática historieta em que a vítima inocente de uma calúnia, uma vez desfeita esta, revela uma capacidade de sacrifício mais própria, na verdade, de um “anjo” que de um ser humano... O ingénua convencionalismo do enredo, o maniqueísmo das personagens, a afectação da linguagem, situam-no muito aquém dos anteriores dramas de actualidade camilianos. Mas a verdade é que, tanto estética como tematicamente, em 1870 a actualidade já era outra. E Camilo não o ignorava, como o atestam as comédias que escreveu na década precedente e a que iremos referir-nos no capítulo seguinte.

Tentação da Serpente

Contudo, e apesar de ter publicado entretanto um volume de *Teatro Cómico*, tornaria ainda uma vez mais ao drama de actualidade em 1872. Mas a peça que então começou a escrever sobre o tema do divórcio não foi além do 1.º acto, cujas cenas Camilo incluiu no volume *Boémia do Espírito*, editado em 1886, em que, segundo as suas próprias palavras, “enfeix(ou) muitas formas literárias, variadas e incongruentes, em um só atilho”. O drama intitular-se-ia *Tentação da Serpente*, e o seu tema prende-se remotamente ao de *O Condenado* e, numa relação mais directa, à polémica desencadeada em torno de uma obra que Dumas filho havia publicado nesse mesmo ano, *L’Homme-Femme*, em que se debatia a então controversa questão do divórcio. Camilo interviu na polémica com um folheto — que também incluiu na *Boémia do Espírito* —, editado anonimamente sob o título *A Espada de Alexandre*, no qual, acaso advogando a sua própria causa, definia o adultério como “a razão insurgida contra o absurdo do vínculo indissolúvel”. E, numa das cenas do drama inacabado, assim resume a tese que nele se propunha desenvolver: “Um homem de bem, quando é caluniado e mortalmente ferido na sua honra, justifica-se perante os seus concidadãos: não desafia o difamador, sobrevive, e se morre, morre manchado. A coragem de matar ou morrer não prova a honra.” Aproxime-se esta réplica do juízo

expresso na carta a Vieira de Castro, atrás citada, em que censura ao amigo “a paixão que o não deixou ver (...) a inviolabilidade da vida humana”, e da frase posta na boca de uma das personagens de *O Condenado* (“uma grande calamidade não justifica planos sanguinários, por melhor mascarados que venham em requintes de pundonor”). Camilo contrariava assim a tese exposta pelo autor de *A Dama das Camélias*, segundo a qual o marido atraído tem o direito (senão o dever) de matar a mulher que o desonrou. Tese vincadamente romântica, que repugnava à costela pragmática do romancista e que iria ser combatida nos dramas em que, a partir do famoso *Divorçons!*, de Sardou, e entre nós de *O Casamento Civil*, de Cipriano Jardim (1882), a indissolubilidade do matrimónio é posta em causa.

AS COMÉDIAS

O Lobishomem e as comédias perdidas

Após *O Marquês de Torres-Novas*, Camilo abandona definitivamente a História como matriz da criação dramaturgica (embora ela continue a fornecer-lhe matéria-prima para as suas efabulações romanescas: sirvam de exemplo *O Olho de Vidro* e *O Judeu*, este último baseado na vida de António José da Silva, “escritor português assassinado nas fogueiras do Santo Ofício”, e ambos publicados em 1866) e fixa as suas atenções na actualidade. O primeiro encontro dá-se ainda através de um drama, *A Matricida*, cuja estreia, anunciada em 1849, não chegou a concretizar-se. A partir daí, e até 1856, escreve uma série de comédias, das quais a maioria, como aquele drama, se perdeu. Restam os títulos: *O Preço de um Capricho*, *O Magnetismo*, *O Fim do Mundo* e *Um Candidato*.

Da existência da primeira sabemos por um documento autógrafa, datado de 1850, mediante o qual Camilo vendeu os respectivos direitos de

propriedade literária, bem como os direitos relativos a uma outra comédia, esta em 3 actos, *O Lobishomem*, a um editor do Porto, que por sua vez os transmitiu a um terceiro. Mas, enquanto *O Lobishomem* viria a ser editado, postumamente, em 1900, recuperado por Alberto Pimentel, aquela nunca se publicou. Nem as três outras a que acima se aludiu, embora hajam sido representadas: *O Magnetismo* e *O Fim do Mundo em 1855*, *Um Candidato* provavelmente em 1856.

Em contrapartida, duas outras comédias — embora o autor, ironicamente, lhes tenha chamado “dramas” —, que fazem parte integrante de duas obras de ficção novelesca editadas em 1854 e 1855 (*O Noivado*, capítulo XIX da *Filha do Arcediago*, e *Patologia do Casamento*, última das *Cenas Contemporâneas*), nunca foram representadas em vida de Camilo, e só em data muito recente foram objecto de diversas adaptações à cena. A estas sete comédias sucedem-se, até ao final dos anos 50, cinco dramas, e só em 1860 torna ele a abordar o género cómico: nesse ano estreiam-se no Teatro Nacional os dois actos de *O Morgado de Fafe em Lisboa*, e três anos depois, no mesmo Teatro, *O Morgado de Fafe Amoroso*.

Mas as suas primícias de comediógrafo remontam a mais de dez anos atrás: o documento de venda dos direitos de *O Lobishomem* é, como se disse, de 1850, mas a acção da peça é situada “em 1846”, e não custa admitir — pelas razões apontadas por Alberto

Pimentel no prefácio à respectiva edição *princeps* — que haja sido essa a data da sua composição. Efectivamente, o autor de *Os Amores de Camilo* e *O Romance do Romancista* — duas referências fundamentais da bibliografia camiliana, “apesar do tom apaixonado e de algumas inexactidões” (Alexandre Cabral) —, reconhecendo embora que “a factura do *Lobishomem*, como peça de teatro, é efectivamente muito ingénua”, sublinha no entanto o “alto valor psicológico, sobretudo biográfico” da comédia, “porque o autor, retratando-se a si mesmo no papel de protagonista, faz-se rodear de todo o cenário que circunscreveu a sua vida em Ribeira de Pena, no tempo em que ali se casou com Joaquina Pereira, do lugar de Friume” (7).

Na verdade, a história do jovem Carlos de Ataíde que vem estudar para casa de um pároco de aldeia (a acção decorre “na província de Entre-Douro e Minho”) e recorre a vários disfarces para seduzir uma jovem camponesa, com quem acaba por casar para evitar “a punição do povo justamente indignado”, se não deixa de evocar as circunstâncias que levaram Camilo a contrair matrimónio aos 16 anos (e 14 da noiva), do ponto de vista da estrutura teatral padece de notórias deficiências. Mas é, por outro lado, extremamente curiosa pelo aproveitamento, que nela o autor faz, de usos e costumes populares do norte do país, como voltará a suceder na sua derradeira comédia original, *A Morgadinha de Val-d’Amores*: assim a espadelada e a

“estúrdia” do 1.º acto, o casamento do 2.º, o arraial do 3.º, a descrição minuciosa do cenário deste último, de passos de dança, do vestuário das personagens, a letra das cantigas. E em dois ou três momentos da acção, como por exemplo nas cenas do 2.º acto entre o suposto fantasma e o pai da camponesa por ele requestada, aflora a extraordinária capacidade de invenção cômica do futuro criador dos dois *Morgados de Fafe*.

Das quatro comédias cujo paradeiro se desconhece, sabe-se apenas o que, a quando da representação de duas delas, nos jornais da época se escreveu. O *Magnetismo* e *O Fim do Mundo*, ambas em dois actos, estrearam-se no Teatro de S. João do Porto, respectivamente em Março e Abril de 1855, a última partilhando o cartaz com o drama *Poesia ou Dinheiro?* O “Eco Popular”, um periódico portuense onde Camilo colaborava desde 1848 (e com o qual viria a manter, onze anos depois, uma violenta polémica), refere-se à primeira dizendo que “se não é boa, má não é”, afirmando que “fez rir muita gente” e lamentando que o autor a tenha querido “concluir com muita pressa”; quanto à segunda, qualifica-a de “comédia-farsa de circunstância (que) arrancou algumas gargalhadas, as verdadeiras palmas da comédia e da farsa”, acrescentando que “não é produção que dê ou tire crédito ao (seu) autor”. Ainda com referência ao *Magnetismo*, há que registar a alusão do crítico do “Eco Popular” às personagens de “dois labrotes que fazem de protagonistas sem o

serem”, desenhados “tanto em relevo” como declara nunca ter visto: estaria talvez aí o embrião de muitos tipos populares da vasta galeria camiliana, como (para nos limitarmos ao teatro) os dois pitorescos serviçais transmontanos de *O Condenado* ou o laiaio confidente da *Morgadinha de Val-d'Amores*. E a representação de *Um Candidato* foi anunciada, em 1856, para o mesmo Teatro da capital nortenha, “em benefício do Sr. Braz Martins”, actor e autor dramático cujo lugar na história do teatro português do século XIX está longe de ser despiciendo ⁽⁷²⁾. Mas acerca do seu conteúdo, nenhuma notícia nos chegou.

Comédias intercalares

Após o capítulo XVIII do romance *A Filha do Arcediago*, editado em 1854 com a indicação de constituir o primeiro volume das *Cenas Contemporâneas*, Camilo interrompe a sequência romanesca para descrever, sob a forma dramática e com o título *O Noivado*, as núpcias do “abastado mercador da rua das Flores” António José da Silva com a jovem e ambiciosa órfã Maria Elisa — que não tardará em atraioá-lo com Manuel José Fernandes, impenitente conquistador, “inconstante nas suas afeições e cínico na maneira de se desquitar das fastidiosas mulheres que o fatigavam depressa”, no que se assemelha ao Luis de Abreu de *Justiça*. O pequeno acto cómico serve a Camilo para ridicularizar a burguesia

mercantil da capital nortenha, contrapondo à estupidez crassa do noivo e de sua irmã Angélica, beata e mexeriqueira, as aspirações literárias da noiva, habilmente aproveitadas pelo sedutor Fernandes para levar a água ao seu moinho (mas que também não escapam à crítica mordaz do romancista). Como no ano seguinte em *Poesia ou Dinheiro?*, e mais tarde em *O Último Acto*, o alvo aqui atingido são os casamentos de conveniência, em que o amor é sacrificado ao dinheiro — “essas oito letras que só elas valem as vinte e cinco do alfabeto”, essas “três sílabas distintas que fazem o único deus verdadeiro deste paganismo ignominioso em que medram os vícios da sociedade”, “trindade veneranda que representa o mito de todas as religiões”, consoante o autor anota num entreparêntesis em que se dirige ao leitor e que atesta a modernidade dos seus processos de escrita ⁽⁷³⁾. Daí as analogias entre o comerciante portuense de *O Noivado* e Manuel Alves, o brasileiro rico de *Poesia ou Dinheiro?*, que Camilo incluiu no segundo volume das *Cenas Contemporâneas*, publicado com este título em 1855, onde reuniu dez histórias das quais a última, *Patologia do Casamento*, adoptava também a forma dramática. Mas enquanto esta continuou a figurar nas cinco edições subsequentes do livro, aquela a partir da segunda autonomizou-se. A todas Camilo chamou “dramas”, mas é evidente que só a *Poesia ou Dinheiro?* a designação é, em rigor, aplicável.

Anos depois, em 1863, ao reunir sob o título *Noites de Lamego* uma série de contos e crônicas, por duas vezes Camilo tornou a introduzir o teatro numa ficção novelesca: em *O Tio Egresso*, “capítulo de um romance maçador”, e *Dois Murros Úteis*, “conto moral” — que, na justa observação de Maria de Lourdes Belchior, “parecem excertos de um esboço de peça de teatro de que os diálogos transcritos são apenas uma amostragem” (74). O primeiro é mesmo apenas um diálogo entre tio e sobrinho — mas quantos capítulos de romances camilianos não são constituídos exclusivamente, ou quase, por diálogos de uma extraordinária potencialidade teatral! —, um pouco à maneira dos diálogos filosóficos do século XVII, processo aqui utilizado para sublinhar o confronto entre duas gerações e dois modos diversos de entender o mundo... e não custa admitir que Camilo, entre o passado e o presente, opta por aquele, “que tinha menos luz e mais coração”. De seu lado, o “conto moral” é constituído por uma sequência de pequenos quadros, ligados entre si por breves notas descritivas e rematados por uma irônica “moralidade”, em que uma vez mais o tema dos casamentos desajustados é glosado. Mas Camilo, tal como entretanto havia já feito (vê-lo-emos a seguir) nas duas farsas do *Morgado de Fafe*, não poupa aos seus sarcasmos o pretensiosismo oco das mulheres literatas nem o balofo discurso romântico dos seus apaixonados.

Patologia do Casamento, como o título indica, gira em torno da mesma temática, aqui porém abordada numa perspectiva totalmente diferente. A acção “dizem que se passou no Porto” — mais *concretamente* na praia da Foz — “mas o autor não impõe a crença a ninguém”... E toda ela se *desenvolve*, ao longo de três actos rápidos e nervosos, num jogo cruzado de sentimentos (nunca de paixões) entre dois casais, Jorge e Leocádia, Álvaro e Júlia, e uma quinta personagem, Eduardo, a quem todos chamam “cínico” — e em quem não é arriscado ver um “alter ego” do próprio Camilo — que ora comenta, de fora, a acção, ora nela intervém para enredar e desenredar os respectivos fios. Como dirá logo na sua primeira aparição, “eu não tenho nada com o passado, nem com o futuro; a minha grande questão é a actualidade” ⁽⁷⁵⁾. O resultado é um brilhante exercício teatral — a forma habilidosa como, em cada um dos actos, os dois casais se fazem, desfazem e refazem, valeria só por si como decisiva prova de exame de um dramaturgo ⁽⁷⁶⁾ — que, descontando o convencionalismo datado do estilo literário em que as personagens se exprimem, por um lado deriva de Marivaux e por outro conduz a Noël Coward: o *Jogo do Amor e do Acaso* e *Vidas Privadas* são, com tudo o que obviamente os separa (entre si e desta *Patologia*), dois referentes possíveis da comédia de Camilo, que, este na nota final, com o mesmo espírito irónico que o levou a chamar-lhe “drama” e por toda ela circula, prevê que os jornais, no dia seguinte à sua

representação, digam que “é imoral e atentatória contra os bons costumes”... (77).

Os Dois Morgados de Fafe

Já antes destas comédias a que poderemos chamar intercalares, pela sua inserção numa sequência de estrutura novelesca, e logo no seu primeiro romance (*Anátema*, publicado em 1851), Camilo não hesitara em criticar, humoristicamente, as demasias da escola romântica: prestando-lhe, é certo, tributo ao narrar uma história de “amores trágicos e lamentosos”, parodia-lhe o estilo melodramático e floreado com uma acutilância que irá tornar-se mais intensa em obras posteriores como as *Cenas da Foz* (1857), onde — observa Jacinto do Prado Coelho — “nada escapa à (sua) ironia demolidora: nem o idealismo romântico, nem os costumes da gente fidalga, nem as modas literárias da época” (78). É dentro deste espírito que se inscrevem as duas comédias que têm como personagem central António dos Amarais Tinoco Albergaria e Valadares, Morgado de Fafe.

A primeira, em dois actos, *O Morgado de Fafe em Lisboa*, foi escrita pelos finais de 1859 nesta cidade, onde Camilo e Ana Plácido se haviam refugiado após o escândalo da sua ligação adúltera se haver tornado público. Oito anos depois, em carta dirigida a Castilho, o autor refere que, ao escrevê-la, estava “angustiadíssimo”, por ter recebido a notícia da sua pronúncia “por delitos da juventude” — o que era,

para ele, a prova de que “o espírito humano é coisa inescrutável” (79). Como na sua obra, uma vez mais se misturavam o riso e as lágrimas, a “dualidade” de que falava o texto de abertura da *Filha do Arcebispo*...

Estreou-se a comédia a 18 de Fevereiro do ano seguinte, no Teatro Nacional, em festa do actor João Anastácio Rosa, que interpretava o protagonista (80). Mais tarde, Camilo queixar-se-ia de que “o insigne actor agalegou” a personagem, indo assim ao encontro do gosto das plateias lisboetas, que “folgam de ver que os minhotos sejam naturalizados em Galiza no teatro (...), como se a graça fosse exclusiva da Galiza e os lisboetas só de chalaças galegas pudessem rir” (81). E, muito embora o censor Silva Túlio considerasse que a peça “só era aceitável no Carnaval” (82), a sua carreira ultrapassou largamente a quadra entrudescas, pois só nessa temporada alcançou 27 representações, número que nenhuma outra excedeu e indicia uma receptividade que, com o tempo, se não desvaneceu. Só em vida de Camilo, e naquela casa de espectáculos, foi ela reposta em cena quatro vezes (em 1862, 1864, 1871 e 1876); e de então para cá interpretaram-na actores da estirpe de um Ferreira da Silva (em 1905), um João Villaret (em 1948, numa encenação de Francisco Ribeiro com os Comediantes de Lisboa), um Varela Silva (em 1985)... Não há dúvida de que, sejam quais forem os méritos das suas demais criações dramáticas, o *Morgado de Fafe em Lisboa*

constitui “a melhor peça do arquivo camiliano”, como justamente observou Jorge de Faria, que pôs em relevo o seu “sabor caracteristicamente português”, a sua “inconfundível agudeza de observação”, a sua “prodigiosa mordacidade” — para concluir que “difícilmente se encontra, na história do nosso teatro moderno, comédia mais originalmente, mais tipicamente portuguesa” ⁽⁸³⁾. Afirmação, esta última, porventura excessiva, pois, entre 1860 e 1924 — ano em que aquele ilustre teatrólogo publicou o seu estudo — o nosso património dramático enriqueceu-se com várias comédias que não desmerecem em confronto com a de Camilo, algumas das quais em boa verdade até se lhe avantajam: *Sua Excelência*, de Gervásio Lobato (1884), *Os Velhos*, de D. João da Câmara (1893), *Sabina Freire*, de Teixeira-Gomes (1905), *Amor à Antiga*, de Augusto de Castro (1907), *Os Postiços*, de Eduardo Schwabalch (1909), *A Visinha do Lado*, de André Brun (1913), e esse genial *Doido e a Morte*, de Raul Brandão (1923).

Camilo instala o seu Morgado de Fafe, homem que tem “a rústica franqueza da ignorância” e se define inteiro numa só réplica (“a minha mania é dizer o que sinto, e rir do que me alegra cá no interior”), num salão romântico de Lisboa, em meados do século XIX. O choque é, como não podia deixar de ser, explosivo. Ante a sinceridade crua e directa do Morgado, os ideais romanescos e a linguagem artificial em que se enroupam desfazem-

se e surgem-nos reduzidos às suas verdadeiras e mesquinhas proporções. Esta desmistificação do romantismo, empreendida sobretudo através de uma crítica impiedosa da linguagem, acompanha todo o movimento da farsa: logo na primeira cena, ainda antes da aparição do protagonista, a réplica de uma personagem, que felicita Leocádia por ter cantado “angelicamente” uma ária ao piano (“Ouvem-se os anjos em sonhos, quando adormecemos com a alma cheia da voz melodiosa da mulher amada”), merece da Baronesa, mãe de Leocádia, o seguinte comentário, em àparte: “Que palavreado!”. E pouco depois, quando essa mesma personagem declara que “numa época como a nossa, o vocabulário do poeta deve ser deste mundo o menos possível”, a Baronesa retorque-lhe: “Olhe, primo Luís Pessanha, eu como falo a linguagem deste mundo, não entendi bem o que me disse, sou franca”. É certo que a Baronesa exprime-se assim em nome dos “costumes antigos”, que os ideais românticos teriam “estragado”; e a sua crítica reflecte uma atitude nitidamente reaccionária: “Se te não mandassem ensinar gramática francesa e geografia”, diz ela à filha, “havia de ter outras ideias a respeito do mundo. A culpa teve-a teu pai ... Eu bem lhe disse que te mandasse aprender a ler somente o necessário para te encomendares a Deus”⁽⁸⁴⁾. Não já assim o Morgado de Fafe, que estigmatiza a logorreia romântica em nome do simples bom senso — e é quanto basta para desocultar as ficções que ela encobre. Poderiam

multiplicar-se as citações em apoio deste asserto; mas as duas seguintes serão suficientes. No primeiro acto (cena VI), António Soares, poeta de estro romântico, muito aplaudido nos salões, autor de versos “lindíssimos, inspirados, ardentes de paixão” (como diz Leocádia, que por ele se declara disposta a sacrificar “riquezas, glórias vãs da terra, a vontade dos pais, o futuro, tudo!”), pretende tirar um desforço do Morgado, a quem acusa de ter “ridicularizado uma senhora e uma família de bem”. E exclama, “com veemência trágica”: “Quero que se me diga se este homem é um doido, para ser entregue aos cuidados da polícia, ou se tem bastante senso comum para aceitar a responsabilidade da zombaria com que enxovalha uma família respeitável”. Ao que o Morgado se limita, “serenamente”, a perguntar: “Este homem é comediante?”⁽⁸⁵⁾ E no final da comédia (2.º acto, cena XIV), requerido por Leocádia o seu depósito judicial “para haver dispensa do consentimento paternal para o fim de contrair matrimónio” com António Soares, e dando-lhe o pai consentimento mas negando-lhe todo e qualquer auxílio económico, o ímpeto amoroso de Soares imediatamente esmorece, sob a alegação de não querer arrastar no infortúnio “a mulher que queria erguer sobre um trono”. Cada um dos amantes se declara disposto a sacrificar-se pelo outro — mas recusa-se a aceitar o sacrifício do outro... “Aqui já não se trata do coração”, observa o Juiz de Direito: “trata-se da

barriga”, conclui o Morgado de Fafe ⁽⁸⁶⁾ — que assim destrói, com uma simples palavra, o mito romântico dos sentimentos nobres que não encontram correspondência na realidade. Mais ainda: que esta desmente.

A alternativa — poesia ou dinheiro? — a que explicitamente aludia o drama de 1855, dissolve-se aqui: o vento agreste da realidade, impiedosamente, rasga em pedaços o véu de um falso idealismo e põe a nu o vero rosto que ele encobria. Com esta peça, com esta personagem, Camilo destrói não só o mito romântico — mas também as peças e as personagens que, em obediência a esse mito, até então criara. Encarado sob este prisma, o *Morgado de Fafe* (as duas farsas em que utilizou esta figura) pode considerar-se como a contestação do teatro romântico, o seu próprio tanto como o alheio.

Independentemente do êxito que a peça alcançou, Camilo teve consciência da importância e do significado da personagem criada, e tanto assim que, três anos depois, voltou a pô-la em cena numa outra comédia, esta em três actos, *O Morgado de Fafe Amoroso*, estreada igualmente no Teatro Nacional (mas agora protagonizada por Teodorico) a 2 de Fevereiro de 1863 (se publicada em 1865. Mas, desta vez, nem o público nem a crítica se deram por satisfeitos: o primeiro apenas durante cinco noites acudiu ao teatro onde se representava e pateou-a na estreia; a segunda considerou-a “abarrotada de ditos de moralidade equívoca e de liberdades que não

podem tolerar-se em cena”, chegando a qualificá-la de “pavoroso trabalho literário”. Defendeu-a porém Eduardo Coelho na *Crónica dos Teatros* (na série, n.º 12), que aludiu ao “valor intrínseco” da obra e à “incompreensão da maioria dos espectadores”, que a “acoimaram de insignificante, de imoral, de não sabemos que mais deméritos”, e que assim enunciou as suas qualidades: “Os caracteres estão perfeitamente desenhados. A acção é singela, como a comporta um quadro de costumes. Há em toda a obra aquele sabor nacional que tão raras vezes se observa no nosso teatro”. Como quer que seja, Camilo parece ter sido sensível aos reparos do público e da crítica, modificando-a em alguns passos — e, expurgada dos “espinhos que lhe haviam sido notados na primeira representação” (assim rezava um jornal da época), o seu agrado foi maior nas récitas sucessivas ⁽⁸⁸⁾.

Se o Morgado de Fafe provém da comédia de 1860, as restantes personagens trouxe-as Camilo de um livro de novelas anterior, *Cenas da Foz*, publicado em 1857. Aí as vamos encontrar pela primeira vez, algumas sob o mesmo nome com que reaparecem na comédia — D. Vicência, Hermenegilda, a tia Pôncia —, outras sob nomes ligeiramente modificados: o narrador, João Júnior, é aqui João Álvares; o seu amigo e rival Bento de Castro da Gama aparece crismado de Bernardo da Gama. Até o diálogo da peça reproduz, com pequenas variantes, o das novelas; compare-se, a título de exemplo, a fala de

Pôncia, na cena I do 1.º acto (“Quando o sr. Joãozinho andava atrás da filha do letrado, não lhe disse eu que a rapariga, às duas por três, se lhe aparecesse brasileiro, era como se nunca nos víssemos, passe por cá muito bem?! E agora queria que eu lhe dissesse mundos e fundos duma tola que anda pelo mundo com uma cabra atrás dela, e vai à uma hora da noite pôr-se assim de boca aberta a olhar para os planetas? Deixe-me benzer, e Deus me tenha na sua mão, e mais ao sr. Joãozinho, que o vi nascer, e desde que anda por cá desencabrestado arranja sempre enguiço que o tolhe. Sabe que mais, sr. João? Coma, e beba, e tome os seus banhos que é ao que veio; o mais, leve o diabo, Deus me perdôe, as mulheres, e, quando houver de casar, arranje filha de lavrador, que saiba amañhar a vida, e não olhe para estas fuínhas da cidade que parecem mesmo o pecado!...”), com o seguinte passo da segunda novela das *Cenas da Foz*, “Dinheiro”, em que o autor dá a palavra à mesma personagem: “Diga, sr. Joãozinho, quando vocemecê andava atrás da filha do letrado, com a beíça caída, não lhe disse eu que a rapariga, às duas por três, se lhe aparecesse marido com chelpa era como se nunca nos víssemos!? E agora queria que eu lhe dissesse mundos e fundos duma feiticeira que só aparece de noite a dizer anzonices ao sete-estrelol!? Deixe-me benzer, e Deus me tenha na sua mão, e mais a vocemecê que o vi nascer, e desde que anda por cá à sua vontade arranja sempre bruxedo que o tolhe. Sabe que mais,

sr. João? Coma e beba e tome os seus banhos, que é ao que veio; o mais leve o diabo, Deus me perdôe, as mulheres, e quando houver de casar arranje filha de lavrador que saiba amañhar a vida, e não olhe para estas fuínhas da cidade, que parecem mesmo o pecado!”⁽⁸⁹⁾

Mais do que a voz do Morgado, é nesta comédia — cuja acção decorre numa hospedaria, como vimos acontecer em várias outras peças de Camilo — a voz de Pôncia que dá às coisas o seu verdadeiro nome e denuncia a hipocrisia romântica. No começo da acção, João Álvares, que entre suspiros declara ter por alimento “o absinto das lágrimas” e aspirar “à mulher-espírito, à mulher-poesia, à mulher-génio, à mulher-sonho”, enamora-se de Vicência, viúva romanesca que canta versos ao luar e viaja acompanhada de uma cabrinha a que chama Dejhalí, em recordação da *Nossa Senhora de Paris* de Victor Hugo; e o Morgado da Fafe faz a corte a sua prima Hermenegilda, herdeira rica e viva imagem da “estupidez no seu estado de perfeição primitiva”. Mas quando Vicência recebe a notícia de que o testamento outorgado pelo marido a seu favor foi declarado nulo e se acha praticamente reduzida à miséria, aceita sem hesitações o namoro do Morgado e despreza os impulsos apaixonados de João Álvares — que, por seu lado, propõe casamento a Hermenegilda. Cada um dos antigos amantes recrimina o outro — sem ver que está, ao mesmo tempo, a acusar-se a si próprio... “Aqui está o que

são as mulheres românticas”, exclama João, “as mulheres que acham poesia na cabrinha branca! As mulheres que remedam a Esmeralda de Victor Hugo! As mulheres que, alta noite, sobem aos terraços a descantar trovas à lua! As mulheres que erram na face da terra buscando coração de anjo que as compreenda! As mulheres românticas são isto! Depois de chorarem oito dias e oito noites, com saudades de um serafim que o céu lhes nega, acertam de encontrar o Morgado de Fafe e apaixonam-se dele! Nisto se resolveu o amor da cabra, o amor da lua e o amor do anjo! Oh! miséria, vilipêndio e exemplo atroz a futuros amadores de mulheres românticas!”⁽⁹⁰⁾ E Vicência responde-lhe no mesmo tom, parafraseando-o: “Aqui está o que são os homens românticos! Os folhetinistas ideais de Guimarães! As almas excruciadas que se humilham aos arcanjos! Estes poetas, quando encontram a Hermenegilda de Amarante apaixonam-se dela, mandam o seu estilo e as suas sátiras aos estúpidos de presente aos tolos! Oh! miséria! vilipêndio! e exemplo atroz a futuras namoradas de homens românticos!”⁽⁹¹⁾

Como agudamente observa Vitor de Aguiar e Silva, esta inversão da situação inicial — ou seja, a transformação dos casais Vicência-João e Hermenegilda-Morgado em Vicência-Morgado e Hermenegilda-João — “não exprime apenas uma trivial permuta de amantes, mas significa a brutal desmistificação de um universo de sentimentos, de

valores e de atitudes de raízes românticas” (92). E, através dessa desmistificação, é uma vez mais o próprio teatro romântico, expressão dramática desse universo (e da mentalidade que lhe subjaz) que Camilo continua a pôr em causa, como em relação à ficção novelesca fará nos irónicos comentários dispersos ao longo das *Vinte Horas de Ladeira* (1864).

Não se trata, porém, de um caso isolado na dramaturgia desse tempo, como poderia ser-se tentado a supor. Três anos antes do primeiro *Morgado*, em 31 de Janeiro de 1857, e no mesmo palco, estreava-se *O Melodrama dos Melodramas*, de Gomes de Amorim, que mais tarde (em 1869) seria editado sob o título de *Fígados de Tigre*, nome do seu protagonista, “imperador de um país desgraçado”, segundo reza a lista das respectivas personagens. Através de uma intriga extremamente enredada, em que se multiplicam os lances e as revelações imprevistas (e tão inverosímeis uns quanto as outras), que mobiliza um número imenso de comparsas, misturando caoticamente figuras históricas, literárias e mitológicas, e que não hesita em se criticar ironicamente a si própria, caricatura-se, com uma liberdade de invenção que não conhece peias nem recua diante de quaisquer barreiras lógicas, e com um surpreendente espírito de “non-sens”, inabitual na nossa dramaturgia, todo o convencionalismo do teatro ultra-romântico — a que aliás Gomes de Amorim prestou reverente tributo nas suas obras anteriores (*Ódio de Raça*, 1854) e

subsequentes (*Aleijões Sociais*, 1870) —, levando-o às suas últimas e mais absurdas consequências. Nas copiosas notas de que fez acompanhar a edição da sua peça, o autor adverte-nos de que “nada há (nela) que não seja irónico, simulado, burlesco, zombeteiro e caricato”, acrescentando que “as trocas de mulheres, as complicações de parentesco e de enredo, são puros gracejos — paródias de peças que julgo desnecessário citar, onde se vêem ao sério muitas destas embrulhadas”. Mas sente-se que a sua criação o deixou perplexo, se é que não mesmo assustado, como ao aprendiz de feiticeiro da balada de Goethe: ao mesmo tempo que procura justificá-la, invocando o êxito posterior das óperas-cómicas de Offenbach, a que se teria antecipado, “adivinhando-as”, classifica-a de “simples brincadeira”, de “gracejo inútil e inofensivo”, como se temesse assumir plenamente a condenação, nela implícita, de todo um género de teatro a que, não obstante, se mantinha fiel e que gozava dos favores do público ⁽²³⁾.

Um confronto entre estas peças — que a sua proximidade no tempo autoriza e o espírito que lhes é comum impõe — mostra-nos, porém, que a crítica nelas intentada se exerce a níveis de significação bem diferenciados. Assim, enquanto a paródia de Gomes de Amorim visa sobretudo o espectáculo, ridicularizando as situações, as personagens e a linguagem típicas do teatro romântico por assim dizer em abstracto, isto é, desintegradas do contexto

sócio-ideológico de que ele é a super-estrutura, as farsas de Camilo dirigem-se essencialmente contra a *ideologia* romântica, ridicularizando essas mesmas situações, personagens e linguagem em directa conexão com o meio social que as produz. Daí que, na verdade, Figados de Tigre não passe de um “gracejo” — embora de superior qualidade ao nível da imaginação e da invenção cénica — e as duas farsas de Camilo atinjam zonas bem mais profundas, deixando feridas incisivas onde aquele apenas arranha à superfície. Ao engenhoso humorismo de Gomes de Amorim opõe-se a crueldade sarcástica de Camilo. Cruel até para ele próprio, que dir-se-ia comprazer-se em demolir com o Morgado de Fafe e a Pôncia — duas personagens, aliás, de estirpe genuinamente vicentina —, a sua obra romanesca, genial em tantas páginas, “aquelas — disse-o lapidarmente Jorge de Sena — que escreveu tão lembrado da vida que se esqueceu até da sua própria”... Como se quisesse, através dessas personagens, exorcismar os demónios que povoavam o seu trágico universo interior.

As últimas Comédias

Pouco mais de dois meses após a estreia do *Morgado de Fafe Amoroso*, a 9 de Abril de 1863, o nome de Camilo volta a aparecer no cartaz do Teatro Nacional, desta vez assinando uma comédia em um acto, *Dois Senhoras Briosas*, representada “em

récita de gala, pelos maiores do teatro”, como refere Matos Sequeira — e, de facto, o elenco incluía, entre outros artistas, os nomes prestigiosos de Manuela Rey e Emília Adelaide, Tasso, José Carlos dos Santos e César de Lacerda ⁽²⁴⁾. Em carta dirigida ao seu amigo Vieira de Castro, no próprio dia da estreia, o autor confessava esperar que a peça fosse “assobiada”, — o que não aconteceu. Inédita durante longos anos (mais exactamente até 1932), foi ela escolhida para comemorar, naquele mesmo Teatro, o centenário do nascimento de Camilo, celebrado a 16 de Março de 1925.

Se a presença, entre as personagens da comédia, de dois Morgados — o Morgado das Eiras e o Morgado de S. Torcato — pode constituir um traço de ligação às duas farsas anteriores, é com a segunda destas e com a *Patologia do Casamento* que essa ligação mais ressalta. Como em ambas, a acção decorre numa praia, em época balnear — aqui, a Póvoa de Varzim — e gira em torno da instituição do matrimónio, entre casais que se fazem e desfazem em cenas que “correm rápidas, sem pretensão, dialogadas com uma simplicidade e chiste de todo o sabor nacional”, como escreveu Júlio César Machado num folhetim da “Revolução de Setembro” ⁽²⁵⁾.

Laura Sofia e Cassilda, as “duas senhoras briosas” a que alude o título, são disputadas pelos dois morgados e por dois bacharéis do Porto que, forjando umas cartas para ridicularizar os seus rivais,

acabam por ser vítimas do seu próprio estratagema: é para aqueles, e não para os arroubos aliteratados dos dois outros pretendentes, que vão finalmente as preferências das duas jovens... Como no remate do *Morgado de Fafê em Lisboa*, o falso idealismo romântico cede perante as exigências da mais comezinha realidade. Também na comédia que a seguir às *Dois Senhoras Briosas* Camilo fez representar, *Entre a Flauta e a Viola*, igualmente em um acto, a jovem Vitorina se mostra insensível aos devaneios líricos de Guterres Artur de Miramar, que a vem perseguindo desde a Póvoa até à estalagem de Barcelos onde a acção, rápida, decorre — e acaba por cair nos braços de um prosaico José Pimenta.

Entre a Flauta e a Viola, que, pela inclusão de canções, se aproxima (aliás como o segundo *Morgado de Fafê*) do “vaudeville” tal como, até então, a tradição francesa do género impunha — Henri Gidel observa que “a partir de 1860 o ‘vaudeville’ irá sofrer uma mutação considerável: perde os seus *couplets* que, desde há cento e cinquenta anos, constituíam a sua originalidade e aos quais ficara mesmo a dever a sua designação” ⁽⁹⁶⁾ — subiu à cena a 10 de Janeiro de 1872, no Teatro Nacional, em festa artística do grande actor António Pedro ⁽⁹⁷⁾, e seria a última obra dramática original de Camilo a representar-se em sua vida. Mas o texto havia sido publicado um ano antes, constituindo juntamente com *A Morgadinha de Val-d’Amores* um volume de *Teatro Cómico* editado pela Livraria Moré, do Porto, que entre 1862 e 1872

publicou nada menos do que 21 obras de Camilo, uma das quais fôra, em 1890, *O Condenado*.

Na “advertência” preliminar da *Morgadinha*, o autor observa que é “importantíssimo para o bom êxito teatral o subsídio da música nesta composição”, que declara ter escrito “com destino a ser representa em Lisboa” — o que não chegou a acontecer porque “o distinto maestro Francisco de Sá Noronha” ⁽⁹⁸⁾, que se encarregara da parte musical, acabou por não poder fazê-lo”. E assim não pôde a comédia — a que Camilo também chama “farsa”, qualificando-a de “futilidade” — ser “submetida à opinião das plateias”, que decerto lhe não teriam regateado “as gargalhadas, as verdadeiras palmas da comédia e da farsa”, como dissera um crítico a propósito de uma das suas peças perdidas.

Com esta comédia em três actos — que só não assinala a sua despedida da escrita teatral porque, anos depois, traduziu uma comédia francesa e iniciou a feitura de um drama de que apenas concluiu o 1.º acto — Camilo regressa aos lugares da sua primeira composição do género cómico: a acção da *Morgadinha de Val-d’Amores* situa-se no concelho de Santo Tirso, a acção de *O Lobishomem* localizava-se “na província de Entre-Douro e Minho” ⁽⁹⁹⁾. E, como já nesta, são constantes as intromissões de elementos extraídos do folclore local: aqui, particularmente, a representação de um auto de Natal “consoante ele se figura nas aldeias do Minho ainda hoje”, durante o arraial do 2.º acto, o que

confere à comédia um alto valor como documento etnográfico e, por outro lado, constitui um dos raros exemplos, na nossa dramaturgia romântica, a par do *Auto de Gil Vicente*, de “teatro dentro do teatro”. Abundam, também, as canções e danças populares, algumas comuns às duas peças, como a cantiga da Marianinha, que no 1.º acto do *Lobisbomem* uma das personagens canta “ao correr do pano” e se volta a ouvir na cena V do 1.º acto da *Morgadinha* ⁽¹⁰⁰⁾.

Tal como fez em relação a *Purgatório e Paraíso*, o autor define *A Morgadinha* como “cenas da actualidade” — designação adequada, não só por ser esse o quadro temporal em que a intriga se desenrola (o ano de 1871 é explicitamente referido numa réplica do 1.º acto) mas ainda porque nela se criticam — seria mais exacto dizer: caricaturam — costumes da época em que foi escrita. É o Camilo satírico dos *Morgados de Fafe* e da *Queda dum Anjo* que conduz os fios da acção, submetendo as personagens a um tratamento grotesco que põe em evidência os seus ridículos e, tanto ou mais do que estes, as anomalias do sistema social em que se inserem. Esse tom cáustico é assumido logo na cena de abertura, espécie de prólogo em que o protagonista masculino, Frederico Antunes da Costa, resume a trajectória percorrida até à sua nomeação como escrivão da fazenda em Santo Tirso, o que serve a Camilo para desferir as suas aceradas setas contra os hábitos literários e teatrais e as práticas políticas dos seu tempo: “Um dia consultei a minha vocação; e, como

me sentisse um dos muitos desventurados que caem neste mundo sem vocação, fiz-me literato. Os literatos fazem-se a si próprios, por serem coisa que a Bíblia não diz que o Criador fizesse nos sete dias de criação. Um sujeito olha para si como Deus para as trevas, e diz *fiat lux*, faça-se o literato; *et lux facta est*, e o literato fez-se. Eu prometo não dizer mais nada em latim, porque também não sei mais do que isto. Feito literato, escrevi como toda a gente que quer escrever. Preparava-me para coordenar uma História Universal em 25 volumes com 26 de suplemento, quando se me ofereceu um lugar de noticiarista num diário de Lisboa. A minha reputação estava quase estabelecida, quando a empresa me despediu por sensaborão, como se fosse obrigatório ser engraçado no país mais desgraçado do mundo. Voltei o meu espírito para a História Universal, e cheguei até a procurar num Almanaque onde era a Torre do Tombo com tenção de lá ir consultar os pergaminhos. Neste propósito estava eu, sentindo já os calores da glória, quando me encarregaram de traduzir uma comédia francesa para o Ginásio. Pus de parte a História Universal, e traduzi a comédia com um esmero indigno do resultado, porque ela foi pateada visto que tinha, segundo disseram os críticos, uns galicismos que lhe corrompiam a virgindade elegante do texto. Ora eu então fiz-me crítico, animado pela grande cópia de sandices que se escreveram contra a minha tradução. Neste modo de vida achei vantagens extraordinárias,

sendo a primeira a dispensa de saber alguma coisa. Um crítico, no jardim das letras, representa uma toupeira em jardim de flores; é temível porque remexe e estraga tudo; levanta impolas de terra, e suja quando não desvasta a mimosa vegetação. Eu fiz destroços grandes e escalavrei muitas reputações literárias, já por amor de arte, já por amor do estômago, esta coisa onde um homem de génio não pode criar a luz, porque isto aqui (*indicando o estômago*) é um abismo que só recebe a luz pela boca. Mas afinal, as obras literárias que apareciam eram já de natureza que o arpéu da crítica não lhes ferrava a unha. Entreguei-me ao género chamado *reclame*, e comecei a chamar a atenção do país para toda a coisa impressa, poema ou tragédia, romance ou farsa. Este ofício, posto que o mais aviltante da vida dum escritor, é o mais lucrativo no mundo patarata em que eu me atasquei. A consciência pesava-me pouco, se o estômago saía pesado de casa do empresário do teatro ou do editor do romance. Afoguei muitos escrúpulos em sopa de camarão. Mas o sangue de príncipe, este não sei quê que me faz cócegas nos miolos, mostrou-me a indignidade da minha missão na terra, e desde logo atirei um vôo atrevido às regiões aquilinas da política. Estudei três dias as questões de fazenda em Portugal, e entendi-as tão claramente como se fossem questões da minha fazenda. Percebi que o país estava como eu tal e qual: foi-me fácil escrever uma série de artigos nos quais provava que a maneira de matar o *deficit* era...

sim, eu provava que a maneira de matar o *deficit*, esse cancro roedor das entranhas do meu país, era... sim, eu provava... não me lembra agora o que provei... o certo é que me despacharam escrivão de fazenda de Santo Tirso, provavelmente para matar o *deficit*” (101).

A própria descrição do vestuário e do comportamento gestual da personagem — cuja linguagem, sobretudo nos diálogos com a Morgadinha, contrafaz os excessos do ultraromantismo — concorre para o fim desmistificante visado pelo autor: Frederico, diz a rubrica inicial, “é um homem entre 28 e 33 anos que traja quinzena e calças pretas apertadíssimas em corpo de extrema magreza e aprumo. O chapéu é de forma inglesa e alto para tornar mais aguçada a figura. A cabeleira byroniana em crespas ondulações. Bigodes encerados e picantes nas guias retesadas. A luneta dum vidro sem aro obriga-o a caretear, abrindo a boca de esguelha quando fixa mais atentamente a morgada. Os seus movimentos, quando lhe for necessário fugir, hão-de ter tal velocidade que simulem o rápido perpassar dum duende. A agilidade da rotação do pescoço deve dar-lhe o que quer que seja de automático e fantasmagórico”. Dir-se-ia estar a ler-se a caracterização de uma personagem animada por um dos grandes encenadores soviéticos dos anos 20, Vakhtangov ou Meyerhold... E até a designação onomástica das “*dramtis personae*” — Cogominho dos Encerrabodes são os apelidos da Morgadinha e de seu pai — serve as intenções do

humor corrosivo de Camilo. Mais ainda que nas duas farsas do *Morgado de Fafe*, o espírito burlesco da “*commedia dell’arte*” paira a todo o instante sobre esta peça que é um desafio para um encenador inventivo: não será por acaso que o pai da Morgadinha se chama Pantaleão, que Frederico recorre a vários disfarces (como o estudante do *Lobishomem*), incluindo um “travesti”, para iludir a vigilância paterna e aproximar-se da Morgadinha, ou que a acção é pródiga em “lazzi” e turbulentos jogos de cena.

A comédia prolonga assim a contestação do teatro romântico iniciada com as duas farsas anteriores. Joana, a Morgadinha de Val-d’Amores, é a antítese da heroína romântica: voluntariosa, decidida, hábil no manejo do varapau, desafiando tudo e todos para levar a bom termo a sua ideia fixa — casar com Frederico, que se deixa amar por ela contra a vontade do pai, o qual ambiciona para a filha um marido mais consentâneo com os seus pergaminhos aristocráticos. Assim é que com a conivência do boticário Macário Mendes projecta o enlace da filha com o deputado Cosme Jordão ⁽¹⁰²⁾, pretensioso e balofo, a que este renuncia, assustado com os modos varonis da indigitada noiva, singularmente contrastantes com os atributos que nela esperava encontrar: “a mulher quer-se frágil, meiga e timorata”, como já sustentava, em *O Noivado*, D. Angélica Atanásia da Silva, a futura cunhada de Maria Elisa ⁽¹⁰³⁾. Inconformado, Pantaleão provoca,

sempre com a cumplicidade do boticário e explorando o descontentamento popular contra os escravos da fazenda (“o melhor sistema de acabar com os escravos da fazenda é queimar os cartórios!”), um levantamento que tem Frederico como alvo. Mas este, que para continuar a avistar-se com a Morgadinha se faz passar por professora de piano, assenhoreia-se habilmente da situação e acaba por ser aclamado como chefe da revolta pelo povo, cuja volubilidade e inconstância Camilo satiriza na divertida cena final. E o Morgado resigna-se a dar-lhe a mão da filha, que asisadamente lhe lembra que “se (ele) não é fidalgo hoje, pode sê-lo amanhã: os fidalgos agora fazem-se dum dia p’ro outro”... (104).

Paródia do drama romântico, como já eram as duas farsas do *Morgado de Fafe*, Camilo tomou aqui como alvo da sua irrisão um objecto concreto: o drama de Pinheiro Chagas *A Morgadinha de Valflor*, representado com imenso êxito no Teatro Nacional em 1869. Tal como Leonor, a protagonista do drama de Chagas, Joana veste-se de homem; a diferença de castas sociais é o motor da acção em ambas as peças; e Frederico, como Luis Fernandes, exalta os ideais da Revolução francesa (“Fidalgo! que é fidalgo?! palavra obsoleta em 1871! Que é fidalgo? a sola velha e inútil dum borzeguim do século XV! Oh! então é certo que teu pai ignora que o baptismo de sangue da revolução francesa lavou todas as manchas da desigualdade entre homem e homem! Teu pai está debaixo do sol e não sente o calor da

fermentação social! Ouve o estrondar da democracia reinante, e volta as faces para os fantasmas dos avoengos que se somem lá em baixo no abismo da história!”).

Mas aqui terminam os pontos de contacto entre as duas peças. *A Morgadinha* de Chagas é um puro melodrama, retórico e sentimental, produto serôdio da floração ultra-romântica, enquanto a de Camilo é a sua contrafacção burlesca. Tomando a sério as suas personagens e as palavras que lhes pôs na boca, Chagas imobilizou-as no tempo; em contrapartida, as caricaturas da farsa camiliana, pela incisividade do seu recorte caricatural, pelo *humus* teatral que lhes circula nas veias, conservam, a mais de um século de distância, uma vitalidade que a maioria das personagens dos dramas entretanto perdeu.

O Assassino de Macário.

A quatro anos de se despedir da vida, Camilo despede-se do teatro. Em 1886 — ano em que dá à estampa o *Esboço de Crítica* à tradução do *Otelo* de Shakespeare da autoria do rei D. Luís “para corresponder à graça realenga do título de visconde” que acabava de ser-lhe concedido, como anota Alexandre Cabral — inclui, no volume *Boémia do Espírito*, entre estudos de crítica literária, páginas de história, textos jornalísticos, polémicos e até poéticos, as “cenas de um drama intitulado *Tentação da Serpente*”, que deixou incompleto, e traduz, a

pedido do actor Dias ⁽¹⁰⁵⁾, seu amigo e companheiro de seu filho Nuno, a comédia francesa *Le Meurtrier de Théodore*, a que chamou, na sua “versão livre”, *O Assassino de Macário*. Nesse mesmo ano foi ela levada à cena no Teatro do Príncipe Real do Porto por aquele actor, flanqueado por José Ricardo, Maria del Carmen e Belmira Sanguinetti ⁽¹⁰⁶⁾, e editada na mesma cidade sem indicação dos nomes dos autores da obra original, que eram os comediógrafos franceses Clairville, Brot e Victor Bernard ⁽¹⁰⁷⁾, autores experientes do “boulevard”, que pelo seu engenho Camilo, em carta dirigida a Trindade Coelho, dizia “invejar”.

Estreado em Paris no Teatro des Variétés em 1865, *Le Meurtrier de Théodore* é um “vaudeville” típico do género que tão popular foi nos dois quartéis intermédios do século XIX: uma anedota muito simples, por vezes até ingénua, que se complica à medida que a acção, baseada num equívoco inicial, avança através de sucessivos “quiproquos” até se esclarecer tudo nas cenas finais; tipos sumariamente caracterizados, sem consistência psicológica mas que encarnam, caricaturalmente deformados, as manias e os vícios da pequena burguesia. Camilo, que na citada carta declarava não haver nada de seu na versão por si elaborada “senão uns nomes de gente, de coisas, de ruas portuenses” (a cena foi transposta para o Porto, e entre outros lugares fala-se, no decurso da acção, da Campanhã, de S. Mamede de Infesta, da rua de Miragaia, há

alusões ao José do Telhado e ao “Primeiro de Janeiro”), alterou ligeiramente os finais dos actos, conservou apenas uma das canções (no 1.º acto) e manteve, no diálogo como no encadeamento das cenas, o ritmo acelerado do original francês.

Não teria sido *O Assassino de Macário* a única tradução teatral de Camilo, se acaso houvesse terminado a versão da tragédia *Judith*, de Paolo Giacometti ⁽¹⁰⁸⁾, que lhe foi encomendada por Emília da Neves, a Augusta de *Abençoadas Lágrimas!* O autor de *Amor de Perdição*, com efeito, apenas traduziu o 1.º acto da tragédia, que veio a ser por ela interpretada no Teatro Nacional, em Dezembro de 1860, é certo, mas numa tradução de Mendes Leal.

AS ADAPTAÇÕES

Fialho de Almeida, que “poucas ou nehumas qualidades de entrechadores de peças e romances” reconhecia aos escritores portugueses, entre cujos predicados “quase por completo” faltariam a “concisão nervosa, a intensidade de acção, o poder sintético e analítico” requeridos pelo teatro, abria contudo três excepções a favor de César de Lacerda, Marcelino Mesquita — e Camilo Castelo Branco. Não, porém, pelas peças deste último mas pelos seus romances, “cujas catástrofes são maravilhas de potência dramática, tanto mais notável quanto é certo se passam em geral com indivíduos de medíocre estatura social, com brasileiros, comerciantes, morgados, etc., que em certa altura dos seus livros adquirem grandeza de heróis”⁽¹⁰⁹⁾. Não admira, pois, que esses romances hajam fornecido abundante matéria-prima a um número considerável de dramaturgos — dos mais obscuros aos mais experientes⁽¹¹⁰⁾. Aliás, de nenhum outro romancista português se fizeram tantas adaptações à

cena como de Camilo, que, sob este aspecto, se distancia consideravelmente de Júlio Dinis e Eça de Queiroz, os seus émulos mais próximos. E acontece até que alguns dos seus romances foram dramatizados mais de uma vez, como o *Amor de Perdição* e *A Queda dum Anjo*, que representam os dois vectores fundamentais da sua obra: o vector passional aquele, o vector satírico este.

Mas não foi por nenhum destes que se iniciou a série de versões teatrais dela oriundas. A primeira, empreendida com a colaboração do próprio Camilo, deveu-se a Ernesto Biester, teve como ponto de partida o romance *Vingança* e estreou-se no Teatro Nacional em 6 de Setembro de 1862 ⁽¹¹⁾, quatro anos depois da edição daquele. Camilo, que admirava — ao tempo... — os dotes dramaturgicos de Biester, louvando-lhe “o raro engenho de tecer com poucos fios uma bonita traveção de lances e peripécias, à feição do paladar comum” e apontando os seus dramas originais como “modelos para estudar os segredos da cena, o mecanismo que é o essencial destas composições”, embora lhe aponte o “curto fôlego dos arrebatamentos e explosões, quer de ódio, quer de amor” e a ausência da “linguagem colorida e apaixonada” ⁽¹²⁾, ter-se-á porventura limitado a fornecer-lhe, como aventa Jorge de Faria, “o entrecho da peça e as suas situações principais, quase todas trasladadas do diálogo e de vários trechos amiúde aproveitados” ⁽¹³⁾. O drama, cuja acção se reparte por um prólogo e quatro actos, só

em 1932 foi publicado, e a sua leitura corrobora o juízo emitido, a quando da estreia, por Júlio César Machado, que considerava “bem distribuídos os lances, preparadas com arte as situações, calculados os finais de actos segundo os efeitos requeridos” — o que o levava a concluir que a peça, não obstante “seguir constantemente o romance”, nunca denunciava “por irregularidades do andamento” a matriz de onde havia sido extraída ⁽¹¹⁴⁾.

No ano seguinte, a 23 de Maio, e no mesmo Teatro, sempre com a assinatura de Ernesto Biester, uma outra adaptação de um romance camiliano sobe à cena. Desta vez tratava-se de *Os Mistérios de Lisboa*, publicado em 1854, vasto mosaico em que várias intrigas, cada uma mais caprichosa do que as outras, se entrecruzam e cujos fios não menos caprichosamente se reúnem todos nas mãos de uma personagem única, Sebastião de Melo, espécie de *deus ex machina* que detém a chave dos diversos enigmas em que a acção é pródiga e distribui, nas cenas finais, o prémio aos virtuosos e o castigo aos pérfidos, segundo as boas tradições do melodrama ⁽¹¹⁵⁾. E “melodrama” foi, justamente, a designação que Júlio César Machado aplicou à adaptação de Biester (cujo título final viria a ser *A Penitência*), não obstante os autores não haverem feito “nenhuma despesa de frascos de veneno, de ferros em braza, de toques de sinos, de incêndio, de naufrágio ou de armas de fogo” — o que o não impedia de ser, como opinou o folhetinista da “Revolução de Setembro”,

um “drama de paixões violentas, de um movimento de acção que está a desafiar a *charpenterie* dos franceses, de uma disposição de lances, de uma combinação de finais, de um *savoir-faire* de dramaturgo imaginoso”, implícito reconhecimento de que, embora se sinta que “passou por ali o sopro do génio de Camilo”, a teatralização do romance se terá devido, inteiramente, ao “talento do teatro do Snr. Ernesto Biester” ⁽¹¹⁶⁾.

Só depois da morte de Camilo foi o *Amor de Perdição* transposto para o palco. Deveu-se a D. João da Câmara a primeira das várias adaptações de que a sua obra-prima foi objecto, estreada em 11 de Março de 1904 no Teatro Nacional e tendo como intérpretes principais Ferreira da Silva e Ângela Pinto (João da Cruz e Mariana), Luis Pinto e Cecília Machado (Simão e Teresa) ⁽¹¹⁷⁾. Dividindo a acção por 7 actos, “seguindo, página a página, os fios da intriga romanesca, não havendo no livro uma frase que não ecoe no drama, levando o requinte da sua probidade literária e o escrúpulo da sua competência de dramaturgo a englobar as várias personagens subalternas do romance numa personagem central, Camilo de S. Miguel, que, ao atravessar o drama, declama os comentários com que Camilo anota as situações ou define os caracteres”, o dramaturgo poderoso de *Os Velhos e Meia Noite* fez — no dizer de Joaquim Madureira, o temível (e temido) Braz Burity — “uma rigorosa e honestíssima adaptação do romance, mas não conseguiu fazer um bom drama”

porque, segundo o mesmo crítico, “de um romance bom só pode sair um drama mau, e, proporcionalmente, de um romance ótimo um drama péssimo”⁽¹¹⁸⁾. Pressuposto discutível — bastará pensar, por exemplo, nas versões dos *Possessos* de Dostoievsky por Albert Camus ou da *Mãe* de Gorky por Brecht — que, no entanto, condicionou todo o juízo crítico de Madureira, admirador fervoroso e incondicional da obra de Camilo (por ele retoricamente definida como uma “catedral feita do riso e das lágrimas, das alegrias e das dores da Alma amorosa da nossa gente”, de que o *Amor de Perdição* seria “a mais pura e imaculada pedra”) mas, por isso mesmo, recusando-se a aceitar a transposição da novela para o palco, por julgar incompatível o seu exacerbado sentimentalismo com a “observação e a verdade” exigíveis a uma obra de arte. Daí que, em seu entender, D. João da Câmara haja acabado por fazer “de um romance de lágrimas, um dramalhão de pesadelo”. Sem irmos tão longe, importa reconhecer as afinidades com a estrutura e a linguagem do melodrama ultra-romântico, escolho que, sessenta anos depois, e a mais de um século da edição da novela, um outro notável dramaturgo, Romeu Correia, soube habilmente vencer. O seu *Amor de Perdição* (1966), fiel à trama do livro e à verdade anímica dos seus protagonistas, mantém vivo o jogo das paixões em conflito, mediante o uso de uma técnica extremamente maleável (em que o recurso ao câro é o equivalente da personagem de

Camilo de S. Miguel, criada por D. João da Câmara) que permite multiplicar os lugares da acção e imprimir a esta o ritmo ofegante da obra de Camilo.

Outras versões do mesmo romance foram empreendidas por L. Ferreira Gomes (1903) e Gaudêncio Carneiro (1907); este último ⁽¹¹⁹⁾ havia já extraído uma peça de *Os Brilhantes do Brasileiro* (1902) e anos depois procederia identicamente em relação a *O Sangue* (1916). Registe-se ainda que sobre o *Amor de Perdição* compôs João Arroio uma ópera, sobre libreto de Francisco Braga, cantada no Teatro de S. Carlos em 1907, em versão italiana, como então era de regra ⁽¹²⁰⁾.

Um romance histórico publicado em 1874, *O Regicida*, deu origem a duas adaptações, uma de Eça Leal, com o título *O Cutileiro de Guimarães*, a outra de Júlio Rocha e Caetano Pereira, conservando o título original. E dos romances camilianos de cariz realista — ou que, polemicamente, nesse sentido apontavam —, Jorge de Faria, no seu estudo várias vezes citado, refere uma adaptação, inédita, do *Eusébio Macário*, assinada por Samuel Ghelb. Sabe-se também que em 1881 Guiomar Torresão — a quem o brilho da obra de Camilo confessadamente atraía “como cega borboleta, crestando-lhe as asas” — quis teatralizar *A Corja*; mas o romancista, que nesse mesmo ano havia prefaciado o seu livro *No Teatro e na Sala*, procurou dissuadi-la com o argumento de que “ali não há unidade de acção”, o que terá

convencido a hoje esquecida autora de *A Família Albergaria* a desistir desse intento.

Tanto como o *Amor de Perdição*, *A Queda dum Anjo*, vinda a lume em 1866, despertou o interesse de vários dramaturgos, que viram na pitoresca mas complexa personagem de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, morgado de Agra de Freimas, e na sua trajectória paradigmática a diversos níveis (da província à capital, de proprietário rural a deputado, de intransigente defensor das tradições e da moral mais puritana e conservadora a político oportunista e esposo adúltero) a base sólida para uma excitante efabulação teatral. Privilegiaram alguns deles a intriga sentimental, os amores do até então impoluto Calisto Elói com a viuva Ifigénia; outros a sátira política, bem vincada nas relações entre deputados e eleitores, no discurso ôco daqueles e no desenfreado oportunismo destes, na denúncia dos vícios do regime parlamentar da época regeneracionista. Se é o primeiro desses aspectos que prevalece nas adaptações de Bruno de Miranda (intitulada *O Morgado de Agra de Freimas*) e Pedro de Sousa e Silva (1927), o segundo predomina nas versões, mais recentes, de Fernando Luso Soares (1978) e Ildefonso Valéria (1979), levadas à cena respectivamente pela Seiva Trupe, do Porto, e pelo Teatro de Almada. E muito recentemente (Março de 1991) o Teatro Experimental de Cascais encenou uma outra adaptação subscrita pelo jovem dramaturgo prematuramente desaparecido Miguel

Rovisco, com o título, por certo inesperado, de *Lua Desconhecida*.

Que um autor que não atingira ainda os 30 anos (Rovisco, nascido em 1960, suicidou-se em 1987) haja sentido a necessidade de transpôr para o palco um romance de Camilo já por mais de uma vez adaptado à cena, eis o que prova — se acaso fosse necessário — a actualidade da sua obra, a permanência do seu génio. Camilo era, nas palavras certas de Eduardo Lourenço, “um homem de dois mundos”, “a meio caminho entre o impulso heróico do romantismo e o realismo crítico ou desiludido do futuro naturalismo” ⁽¹²¹⁾, e essa situação dúplici permitiu-lhe transcender as limitações epocais e circunstanciais das duas escolas e das ideologias que lhes eram subjacentes. Os seus romances continuam a ser editados, lidos, traduzidos; o *Amor de Perdição* continua a comover-nos (escreveu Joaquim Madureira: “se nós choramos não é bem porque elas — as suas personagens — sofrem, é porque Camilo nos faz sofrer, porque Camilo sofreu ao imaginar-lhes os sofrimentos e porque, chorando como elas, Camilo tinha o fim de nos fazer chorar”); *A Queda dum Anjo* a provocar-nos o riso perante o espectáculo grotesco dos fantoches que se agitam no tablado da cena política e mundana; as suas comédias continuam a representar-se com êxito. E se o mesmo não acontece aos seus dramas, é porque os conflitos neles desenvolvidos — excepção feita, até certo ponto, para *O Condenado* — e a linguagem

utilizada pelas suas personagens acusam cruelmente a passagem do tempo. Nem por isso são eles menos dignos de atenção e interesse, pois na sequência das suas cenas e na entrelinhas dos seus diálogos, sob a torrente das palavras em que se exprimem os sentimentos das suas personagens, no próprio excesso das paixões que as consomem, estremece a profunda, dolorosa humanidade de uma das obras maiores de toda a nossa literatura ⁽¹²²⁾.

NOTAS

⁽¹⁾ *O Teatro Romântico em Portugal* (1838-1869), vol. 51 da Biblioteca Breve, Lisboa, 1989, p. 17.

⁽²⁾ *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2.^a ed., Lisboa, 1982, 1. vol., p. 28.

⁽³⁾ A *Castro* do árcade Domingos Reis Quita foi publicada em 1766; a de Nicolau Luis, aliás adaptada de Vélez de Guevara, representou-se um ano antes no Teatro do Bairro Alto, interpretada por Cecília Rosa de Aguiar, irmã da cantora Luisa Todí, e foi publicada em 1772. A tragédia de João Baptista Gomes foi composta em 1798 e premiada pela Academia Real das Ciências no ano seguinte, só tendo sido editada em 1806, três anos após a morte do seu autor.

⁽⁴⁾ Não é demais repetir que esta designação é apenas um referente bibliográfico, e não se aplica a um género ou categoria dramática dotados de características próprias, mas a um acervo indistinto de obras teatrais — sérias ou cómicas, populares ou eruditas, originais, traduzidas ou imitadas — editadas em folhas volantes de rudimentar apresentação gráfica, que sobretudo ao longo do século XVIII, e especialmente na sua segunda metade, “no Arsenal ao vago caminhante/se vend(iam) a cavalo num barbante”, como Nicolau Tolentino regista no poema satírico *O Bilbar*.

⁽⁵⁾ O *Auto* representou-se pela primeira vez no Teatro da rua dos Condes, em 15 de Agosto de 1838, encenado pelo actor francês Emile Doux, com cenários de Palluci e a

interpretação de Emília das Neves na protagonista (D. Beatriz de Sabóia), João Anastácio Rosa, Teodorico, Ventura, Tasso, Victorino e Mata.

(6) A propósito do *Frei Luis de Sousa*, Garrett — que dizia “não (crer) no verso como língua dramática possível para assuntos tão modernos” — anota que “o que escrev(eu) em prosa, pudera escrevê-lo em verso — e o nosso verso solto está provado que é dócil e ingénuo bastante para dar todos os efeitos da arte sem quebrar na natureza”. Foram, aliás, extremamente raros os dramas em verso do romantismo português; uma das poucas excepções é constituída pelos dramas *D. Sísando* e *O Almançor Aben-Afar*, de José Freire de Serpa Pimentel, o autor dos *Solais*.

(7) Cfr. o capítulo “O Melodrama Histórico” da obra citada na precedente nota (1), pp. 51 a 71. Para o drama “de actualidade”, vejam-se o capítulo seguinte da mesma obra, pp. 73 a 92, o estudo de Vitor Aguiar e Silva *O Teatro de Actualidade no Romantismo Português*, Coimbra 1965, o ensaio de José-Augusto França “A Fisiologia do Capitalista no Teatro do Primeiro Período do Fontismo”, in *Coloquio/Letras*, n.º 30, Março de 1976, e o capítulo “O Drama Social” do livro de Maria de Lourdes Lima dos Santos *Para uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no Século XIX*, Lisboa, 1983.

(8) Publicado em 1857, o drama de Mendes Leal só em 1863 se representou pela primeira vez. O seu autor, porém, alternou a escrita de dramas “actuais” (*O Homem de Ouro*, 1855; *A Pobreza Envergonhada* e *A Escala Social*, 1857) com dramas históricos (*Martim de Freitas*, 1861; *Egas Moniz*, 1862).

(9) Mendes Leal declarava expressamente o propósito de “evitar” nas suas peças “o escolho de provocar ódios entre as classes”.

(10) Camilo dedicou o drama “a seu tio João Pinto da Cunha, por um dever”. A dedicatória foi eliminada na 2.ª edição, acaso não tanto por este haver então já falecido, mas sobretudo pela sua intervenção no rapto de Patrícia Emília, mandando prender os dois amantes sob a (falsa) acusação de furto, o que lhes custou o encarceramento na cadeia, da Relação do Porto entre 12 e 23 de Outubro de 1846.

(11) Artigo crítico de C. A. (Camilo Aureliano da Silva Sousa) publicado, após a estreia, no 1.º número do jornal português “O Nacional” em 2 de Janeiro de 1849. Nesse artigo, como refere Alexandre Cabral, apresentam-se várias “sugestões de alteração, em especial no que respeita à presença do padre António Vieira”, que figura brevemente no drama como “familiar do Santo Ofício” e a quem Camilo atribui uma única fala no 1.º quadro do 2.º acto. Para o crítico, o grande orador “não devera figurar neste drama, ou devera ocupar nele um primeiro lugar”. O dramaturgo atendeu aos reparos, alterando a denominação da personagem para “Frei Amaro Vieira” e substituindo certas palavras e rubricas do texto inicial.

(12) “O Teatro de Camilo”, estudo publicado entre Fevereiro e Agosto de 1924 na revista *De Teatro*, n.º 18 a 21 e 23, sob o pseudónimo Jorge de Outiz, e reproduzido no *Boletim da Casa de Camilo* 3.ª série, n.º 8, Dezembro de 1986.

(13) In *Esboços de Apreciações Literárias*, Porto, 1865 (pp. 300-310 da 5.ª ed., Lisboa, 1969).

(14) “Camilo Castelo Branco”, in *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, I, Lisboa, 1947, p. 183.

(15) *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, s.v. “Maria!...”, Lisboa, 1989, p. 389-390.

(16) In *Gente Lusa*, 2.ª série, n.ºs 4 e 5, Lisboa, 1917.

(17) *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Coimbra, 1946, p. 294.

(18) Lisboa, 1970, pp. I e XIV.

(19) Se, porém, entrarmos em linha de conta com os dois dramas históricos e *A Matricida*, a distribuição por géneros tornar-se-à muito mais equilibrada: onze dramas e doze comédias.

(20) Todos estes autores foram largamente representados em Portugal a partir do segundo terço do século XIX. A peça de Ducange *Há 16 anos ou os Incendiários* inaugurou em 7 de Janeiro de 1837 a série de espectáculos da companhia do Teatro da rua dos Condes, dirigida por Emile Doux e organizada por Garrett enquanto se não iniciavam os trabalhos de construção do Teatro Nacional; e a sua obra mais popular, *30 Anos ou a Vida de um Jogador*, que Mendes Leal qualificou de

“melodrama pedagógico”, subiu à cena neste último, em 1847, ano em que *O Casal das Giestas*, de F. Soulié, conhecia no mesmo Teatro um êxito estrondoso, comprovado por 25 representações consecutivas. Sempre no Teatro Nacional, foi com *A Dama de St. Tropez*, de Dennery, que o grande actor brasileiro João Caetano dos Santos se apresentou em 1860, ao lado de Manuela Rey, Teodorico e Delfina; outras peças do mesmo autor foram ali representadas em traduções de E. Biester (*As Duas órfãs*, 1876; *Oração dos Náufragos*, 1878) e Guiomar Torresão (*A Mártir* 1886). E aos vinte anos Eça de Queiroz, que então actuava no Teatro Académico de Coimbra, traduziu o melodrama *Philidor*, de Bouchardy, cujo manuscrito enviou ao Teatro Nacional em 1866.

(21) Todas as citações pertencem a *Poesia ou Dinheiro?*, pela ordem seguinte: 1.º acto, cena IX; 2.º acto, cenas i e m (pp. 34, 39-40 e 44 da 5.ª edição, Lisboa, 1971).

(22) *Op. cit.*, 1.º acto, cena VI (7.ª ed., 1971, p. 86); *O Condenado*, 1.º acto, cena III (ed. de 1908, p. 15).

(23) *Op. cit.*, p. 46.

(24) Patente até nos títulos: *Poesia ou Dinheiro?*, *Espinhos e Flores*, *Purgatório e Paraíso* entre os dramas, e entre os romances *O Bem e o Mal*, *Amor de Perdição e Amor de Salvação*, *Estrelas Funestas e Estrelas Propícias*; mencione-se ainda o título genérico de *Cosas Leves e Pesadas*, dado ao feixe de crónicas que publicou em 1867.

(25) *Poesia ou Dinheiro?*, 2.º acto, cena VIII (ed. cit., p. 54).

(26) *Ibid.*, 1.º acto, cena IV (ed. cit., p. 13-14).

(27) *Purgatório e Paraíso*, 1.º acto, cena XV (5.ª ed., Lisboa, 1971, p. 236).

(28) *Poesia ou Dinheiro?*, 2.º acto, cena IV, e 1.º acto, cena II (ed. cit., p. 47 e 10).

(29) *Dicionário*, cit., s.v. “Ana Augusta Plácido”, p. 499.

(30) *Abençoadas Lágrimas*, 1.º acto, cena VII (5.ª ed., Lisboa, 1971, p. 239).

(31) Uma versão, em clave burlesca e parodística, com o mesmo título do folheto que precedeu o drama, *Maria! Não me Mates que sou tua mãe!*, da autoria de Fernando Gomes, foi levada à cena em 1989.

(32) Abel Augusto da Costa, nascido em Viana do Castelo a 22 de Janeiro de 1824 e falecido no Porto a 9 de Setembro de 1882, iniciou, muito novo, no Teatro Camões desta última cidade uma carreira repartida pelas capitais do norte e do sul do país, em que conheceu alguns êxitos memoráveis, com destaque para *O Tio Paulo*, de Júlio César Machado, *A Gramática*, de Labiche, e *O Lago de Kilarney*, de Dion Boucicault.

(33) *Poesia ou Dinheiro?*, 1.º acto, cena IX (ed. cit., p. 34).

(34) Pp. 63-64 do *Boletim* cit. na nota 12.

(35) *Dicionário*, cit., s.v. “Justiça”, p. 347.

(36) *Justiça*, 2.º acto, cena IV (7.ª ed., Lisboa, 1971, p. 110).

(37) Delfina Perpétua do Espírito Santo (1818-1881), que o grande actor trágico italiano Tommaso Salvini considerou “a primeira actriz portuguesa”, fez parte da companhia que inaugurou, em 1846, o Teatro Nacional, como “primeira actriz cómica”, e em cujo elenco se manteve durante vinte anos; aí, entre outras memoráveis interpretações, criou a Pôncia do *Morgado de Fafe Amoroso* (1863). “Actriz de mérito transcendente”, reconhecida como tal por um decreto de 1866, o seu talento e os seus processos naturais e sóbrios de representar, contrastantes com o estilo enfático e pomposo então vigente, mereceram os louvores de Garrett e Andrade Ferreira, que, numa monografia a ela consagrada, se refere à sua “sensibilidade viva, pronta e delicada, que se penetra dos diferentes caracteres”, à sua “dicção pura e desafectada”, à “propriedade e justeza de todas as suas inflexões cómicas” e “àquele tom, aquele jogo de fisionomia expressivo, transparente e malicioso”, qualidades que o levam a concluir afamando que “Delfina é a própria naturalidade”.

(38) O que é contrariado por Matos Sequeira quando afirma, na sua *História do Teatro Nacional D. Maria II* (1.º vol., Lisboa, 1945, p. 211), que a peça, “que os jornais do porto tinham encomiado excessivamente, (...) cá não agradou, apesar do bom desempenho do Teodorico e da Soler” (sobre estes actores, ver adiante as notas 87 e 48). Mas também é certo que M. Sequeira começa por lhe chamar “comédia”...

(39) Francisco Alves da Silva Taborda (1824-1909) foi um dos mais prestigiosos actores portugueses da segunda metade do século XIX. “Artista sublime, que adivinhou a escola realista, quando ainda ninguém pensava nela” (Sousa Bastos), mereceu os mais altos louvores da crítica e os mais quentes aplausos do público, uma e outro rendidos ao seu talento. Talvez o maior intérprete português de Molière (no *Médico à Força*, no *Doente de Cisma*, no *Misanthropo*), estreou-se em 1846, no espectáculo inaugural do Teatro do Ginásio, e percorreu com igual segurança todas as escalas do teclado teatral, da revista (foi ele, em 1879, o criador do Judeu Errante da célebre *Viagem à Roda da Parvónia* de Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo, proibida logo após a primeira representação) e da opereta à comédia e ao drama.

(40) Espinhos e Flores, 2.º quadro, cena IV (6.ª ed., Lisboa, 1971, p. 172).

(41) Boletim cit., p. 64.

(42) *Espinbos e Flores*, 3.º quadro, cena IX (ed. cit., pp. 198-199).

(43) *Purgatório e Paraíso*, 3.º acto, cena XX (5.ª ed., Lisboa, 1971, p. 285).

(44) Quando, a terminar o 2.º acto de *O Condenado*, Rodrigo pergunta a Jorge de Mendanha, aliás Jácome da Silveira: “Quem é o senhor?”, este responde-lhe, apontando para o Visconde: “Pergunte-lho” — o que irresistivelmente evoca as duas réplicas finais do 2.º acto do *Frei Luís de Sousa*.

(45) A tragédia de Alpoim de Meneses foi publicada em 1823 e apreendida quando estava a imprimir-se em Junho de 1822 sob a acusação de se tratar de um “escrito conspirador”, como refere o autor na nota que lhe antepôs e que é precedida de uma introdução em que se contêm preciosas informações para o conhecimento da “praxis” teatral do tempo, desde a alusão aos actores “que não temos, nem no género trágico, nem no alto-cómico, e sem dúvida os não haverá enquanto se não estabeleça entre nós uma escola regular”, até aos teatros, cuja “pequenez, defeituosíssima construção, pobreza, falta de accio e velhice, os tomam indignos de se entrar neles”...

(46) Alexandre Cabral, no *Dicionário* cit., p. 459, resume nestes termos o trecho do romance: “Brás Luis de Abreu consorciou-se com Josefa Maria (de Sá ou de Castro), de quem tivera 8 filhos (5 meninas e 3 rapazes). Decorridos 14 anos de vida conjugal sem sobressaltos, os esposos separaram-se e recolheram-se a conventos. Qual o indecifrável mistério? O inviolável segredo foi desvendado em tempos romanescos por Camilo através da gazua da artificialidade novelística: Brás e Josefa vieram a saber inesperadamente que eram ambos filhos de António de Sá Mourão, por consequência irmãos.”

(47) A. Cabral (*op. cit.*, p. 641) refere o mês de Maio. Trata-se de um lapso.

(48) Josefa Soler (1822-1864) foi uma das maiores intérpretes do nosso teatro romântico, disputando a primazia a Manuela Rey e Emília das Neves. Escrevendo acerca desta última (que seria, em 1860, a criadora da protagonista de *Abençoadas Lágrimas!*), mas relacionando-a com as duas outras, opinou Camilo: “Uns críticos disseram que o diadema dela era usurpado da Soler, que se enterrou há dias. não me bandeio nestes juízos apaixonados; mas, da minha razão para a minha consciência, e desta para Deus, declaro que Emília das Neves não sustenta diante da arte imparcial o confronto com Manuela Rey (*apud*. J. de Faria, *loc. cit.*, P.65).

(49) “Ammciava-se que a Companhia Nacional, com os actores Heliodom e Cunha e as actrizes Maria da Luz e Carlota Veloso ia representar *O Último Acto* no S. João. Reboava o escândalo à volta dos réus; os artistas vinham acrescentá-lo com aquela tragédia duma mulher vendida, passando num palco a soluçar as suas amarguras. E chamava-se Ana Augusta, como a protagonista do drama judicial...” (Rocha Martins, *A Paixão de Camilo*, Lisboa, s/d — 1925 —, p. 171).

(50) *O Último Acto*, cena XIV (5.^a ed., Lisboa, 1971, p. 218).

(51) Emília das Neves (1820-1883), que sob a égide de Garrett iniciou em 1838 uma triunfal carreira dramática interpretando a Infanta Beatriz de Sabóia no *Auto de Gil Vicente*, foi a mais célebre e aplaudida actriz da primeira geração romântica, equiparada por críticos estrangeiros a Rachel e Adelaide Ristori. A “índole ardente, sincera e

temperadamente melancólica” de Emília Adelaide (1836-1905) fez dela a intérprete ideal dos dramas de actualidade da geração seguinte. Sobre Delfina, veja-se a nota 37. João Anastácio Rosa (1812-1884), pai de João e Augusto Rosa, foi o criador da personagem do Morgado de Fafe e fez parte do elenco que inaugurou o Teatro Nacional em 1846, assim como José Joaquim Tasso (1820-1870) e Crispiniano Sargedas (1813-1866).

⁽⁵²⁾ *Boletim* cit., p. 67.

⁽⁵³⁾ José Cardoso Vieira de Castro (1838-1872), deputado, escritor e orador eloquente, “de índole violenta e apaixonada”, “carácter inquieto e febril”, foi um dos mais íntimos e dedicados amigos de Camilo, apesar da diferença de idades que os separava. Dessa amizade, bem patente no amparo que deram um ao outro nos momentos cruciais das respectivas existências, dão expressivo testemunho os dois volumes da *Correspondência Epistolar*, publicada em 1874. Condenado na pena de degredo por dez anos, que o Tribunal da Relação elevou para quinze, veio a falecer em Luanda, treze meses depois de aí ter chegado.

⁽⁵⁴⁾ Nota introdutória ao tomo I da *Correspondência Epistolar*, 5.^a ed., Lisboa, 1968, p. 13.

⁽⁵⁵⁾ A 1.^a edição de *O Condenado* é ainda de 1870, e a novela foi publicada em começos de 1871. Quanto ao romance, iniciado antes da composição de peça, “sob a inspiração da tua desgraça” (e daí o título primitivo), como refere o autor em carta a Vieira de Castro, só em 1872 viria a ser editado.

⁽⁵⁶⁾ *Camilo Castelo Branco (notícia de sua vida e obras)*, Porto, 1861.

⁽⁵⁷⁾ *Correspondência Epistolar*, cit., II, pp. 14 e 20.

⁽⁵⁸⁾ *Op. cit.*, I, pp. 57-58 e 61-62.

⁽⁵⁹⁾ *Op. cit.*, pp. 70 e 66. Empenho idêntico é manifestado, noutra carta, em relação ao romance que será o *Livro de Consolação*: “Estou principiando um livro sob a inspiração da tua desgraça. Oxalá que o leias já em liberdade. Mas se ainda aí estiveres, quereria eu que cada jurado o lesse, e lerá” (II, p. 18). O que não sucedeu, pois o romance só veio a publicar-se em 1872.

(⁶⁰) António Moutinho de Sousa (1834-1898), empresário portuense, iniciou a sua carreira teatral no Rio de Janeiro, onde casou com a actriz brasileira Gabriela Del-Vecchi e, por morte desta, com Amélia Simões, irmã de Lucinda, primeira figura feminina da companhia que levou à cena *O Condenado* pela primeira vez, no Teatro Baquet, em Dezembro de 1870.

(⁶¹) Todas as citações deste parágrafo e do anterior são extraídas das *Memórias do Cárcere*, ed. cit., pela ordem seguinte: tomo II, p. 57; tomo I, pp. 202 e 213; tomo II, pp. 63, 64, 68 e 77.

(⁶²) *Memórias — Factos e Impressões*, Rio de Janeiro, 1922, pp. 81-82. Lucinda Simões (1850-1928) foi uma das actrizes que, pela sobriedade do seu estilo de representação, melhor asseguraram a transição da escola romântica para o naturalismo, e a primeira a apresentar Ibsen nos palcos portugueses.

proeminentes da segunda geração romântica, foi também empresário (a ele se deveu a estreia em Portugal da *Grã-Duquesa de Gerolstein* em 1868, no Teatro do Príncipe Real), autor e tradutor prolífico. Gertrudes Rita da Silva, de quem se falará adiante no texto, “primeira dama de alta-comédia”, estreou-se no Teatro Nacional em 1850 e aí desenvolveu toda a sua brilhante carreira até falecer em 1888.

(⁶³) *Correspondência* cit., II, pp. 90-91, e I, p. 215; vejam-se também as notas 2.º ao tomo I e 1.ª ao tomo II, respectivamente a pp. 190 e 222 do último, em que se reproduzem a crónica e o folhetim citados no texto.

(⁶⁴) *Ibid.*, I, p. 110.

(⁶⁵) *Op. cit.*, p. 47. Duas citações de *O Condenado* servem para ilustrar a designação proposta de “drama de espectros”: na cena III do 1.º acto o Visconde de Vasconcelos define-se a si próprio como “espectro” de terríveis presságios”, e na cena II do 3.º acto a Viscondessa de Pimentel chama ao outro protagonista do drama pretérito “fantasma trágico”. E recorde-se a réplica de Fernando Soares ao reencontrar, em *Justiça*, a mulher que seduzira vinte anos antes: “A hora é a dos fantasmas; mas tudo aqui é natural como a desgraça, e sensível

como a dor das chagas que fecham...” (*op. cit.*, 2.º acto, cena IV, p. 110 da ed. cit.).

(⁶⁶) Num dos artigos enfeixados no volume *Coisas Leves e Pesadas*, Camilo rende homenagem ao Garrett dramaturgo nos seguintes termos: “Garrett regenerou a comédia e a tragédia trajando-as de galas que pareciam novas pelo feitio, mas que estavam congénitas no génio da língua e costumes nacionais. (...) Quando reinava o despautério absurdo da escola romântica, e os dramaturgos de mais futuro em Portugal remedavam com natural desforço a inovação francesa, Almeida Garrett protestava em *Frei Luis de Sousa*, em *Filipa de Vilhena* e *Sobrinha do Marquês* contra os talentos desgarrados da trilha por onde se havia de atingir a emancipação do nosso teatro” (3.ª ed., Lisboa, 1971, pp. 166-167).

(⁶⁷) *O Condenado*, 2.º acto, cena x (Lisboa, 1908, p- 87).

(⁶⁸) *Correspondência* cit., II, p. 97 e I, p. 215.

(⁶⁹) *Carlota Ângela*, 10.ª ed. (Lisboa, 1967, p. 22).

(⁷⁰) *Teatro*, vol. v, Lisboa, 1908, pp. 7 e 8.

(⁷¹) José Maria Braz Martins (1823-1872), além de actor probo e consciencioso, que “punha a sua inteligência, que era elevada, e o estudo das coisas teatrais, que era vasto, em bem servir os autores dramáticos, dando relevo às suas peças pela acertada interpretação das personagens”, foi também um dramaturgo extremamente prolífico e popular, devendo-se-lhe, entre muitas peças originais, alguns dramas de generoso espírito humanitário (*A Enjeitada*, 1845; *A Mendiga*, 1849; *Bons Frutos de Ruim Árvore*, “episódio da escravatura branca”, 1858), uma adaptação do romance *Nossa Senhora de Paris*, de Victor Hugo (*O Rei e o Eremita*, 1856), três revistas do ano (*O Festejo dum Noivado*, 1852; *Qual Deles o Trará?*, 1853; *A Vingança dum Cometa*, 1854) e dois dramas sacros (o “mistério” *Gabriel e Lusbel ou o Taumaturgo*, 1854, e *O Evangelho em Acção*, 1870; este último deu origem a uma acesa polémica, devido ao seu pendor progressista, acabando por ser proibido).

(⁷²) *A Filha de Arcediago*, 9.ª ed., Lisboa, 1971, pp. 135-138. O *Noivado*, capítulo XIX do romance, ocupa as pp. 186 a 207 desta edição.

(⁷⁴) *Noites de Lamego*, 6.^a ed., Lisboa, 1970, p. XVI. *O Tio Egresso*, nesta edição, corre de pp. 51 a 61 e *Dois Murros Úteis* de pp. 105 a 130.

(⁷⁵) 1.^o acto, cena III (*Cenas Contemporâneas*, 6.^a ed., Lisboa, 1970, p. 239).

(⁷⁶) João de Araújo Correia, no prefácio à edição citada na precedente nota, considera a peça “mediocre”, uma vez que “as personagens baralham-se, confundem-se” (*loc. cit.*, p. XIX) — quando é certo que é precisamente aí que reside o interesse dramaturgico da comédia.

(⁷⁷) Ed. cit., p. 295.

(⁷⁸) *Op. cit.*, 1.^a ed., p. 294.

(⁷⁹) Alexandre Cabral, *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. III, Lisboa, 1985, p. 175.

(⁸⁰) Sobre João Anastácio Rosa, veja-se a nota 51. Seu filho Augusto (1852-1918), que formou com o irmão João e Eduardo Brazão a famosa companhia Rosas & Brazão, eixo da vida teatral portuguesa nos últimos vinte anos do século XIX e nos primeiros dez do século XX, iniciou a sua carreira de actor interpretando, ao lado do pai, a personagem do poeta António Soares na mesma peça, quando esta se representou no Teatro Baquet, do Porto, a 31 de Janeiro de 1872.

(⁸¹) *Cavar em Ruínas*, 7.^a ed., Lisboa, 1976, pp. 59-60.

(⁸²) *História do Teatro Nacional D. Maria II*, cit., vol. I, p. 225.

(⁸³) *Boletim cit.*, p. 65.

(⁸⁴) *O Morgado de Fafé em Lisboa*, 2.^o acto, cena II (5.^a ed., Lisboa, 1971, p. 47). As citações anteriores são da cena I do 1.^o acto (pp. 10 e 13). A 1.^a edição é de 1861.

(⁸⁵) *Ibid.*, p. 35.

(⁸⁶) *Ibid.*, pp. 74-75.

(⁸⁷) Teodorico Baptista da Cruz (1818-1885), que se estreou no Teatro da rua dos Condes em 1837, fez parte do elenco do Teatro Nacional desde a sua inauguração até morrer. Os restantes intérpretes do *Morgado Amoroso* foram Emília Adelaide, Emilia Letroublon e Delfina nos papéis de Vicência, Hemenegilda e Póncia, J. Carlos dos Santos em João Álvares. A comédia, ao contrário da anterior, não permaneceu no

reportório. Exumou-a do injusto esquecimento em que jazia o Teatro Experimental do Porto, em 1958, com João Guedes no protagonista, numa brilhante encenação de António Pedro, que a considerava “uma das melhores farsas da literatura teatral portuguesa, e sem dúvida a melhor peça do seu autor”.

⁽⁸⁸⁾ *Apud* Jorge de Faria, loc. cit., pp. 69-70.

⁽⁸⁹⁾ *O Morgado de Fafe Amoroso*, 4.^a ed. (Lisboa, 1971, p. 88); *Cenas da Foz*, 9.^a ed. (Lisboa, 1971, p. 147). Outras cenas da mesma farsa encontram correspondência em vários passos das duas novelas que constituem as *Cenas da Foz* (“A Sorte em Preto” e “Dinheiro”. E poderia aproximar-se a “tola que vai à uma hora da noite pôr-se assim de boca aberta a olhar para os planetas” a que alude a Pôncia da mulher de uma das personagens de *O Noivado*, que “anda a congeminar nos planetas e se levanta algumas vezes de noite e vem à janela observar os astros” (A Filha do Arcediago, ed. cit. p. 197).

⁽⁹⁰⁾ *Op. cit.*, 3.^o acto, cena m (ed. cit., p. 161).

⁽⁹¹⁾ *Ibid.*, 3.^o acta, cena IX (p. 172).

⁽⁹²⁾ *Op. cit.*, p. 58.

⁽⁹³⁾ V. o “prólogo” e as “notas e esclarecimentos” do autor e o nosso prefácio (“Uma Flor Exótica de há Cem Anos”) à 2.^a ed., Lisboa, 1984.

⁽⁹⁴⁾ *História do Teatro Nacional D. Maria*, cit., I vol, p. 262. Manuela Rey (1843-1866) nasceu em Espanha, tendo iniciado aos 14 anos, no Teatro do Salitre, uma carreira breve mas triunfal; Camilo considerava-a a maior de todas as nossas atrizes românticas (veja-se a nota 48). Sobre Emília Adelaide, J.J. Tasso e J.C. Santos, vejam-se as notas 51 e 63. César de Lacerda (1829-1903) foi actor e autor de comédias-dramas de actualidade que, no seu tempo, conheceram grande êxito, como *Cinismo*, *Cépticismo e Crença* (1855), *Cenas de Família* (1857), *Mistérios Sociais* (1858), *A Aristocracia e o Dinheiro* (1861), *Homens e Feras* (1874). Fialho de Almeida considerava-o “um péssimo literato, inculto e mal preparado, mas um sagacíssimo carpinteiro de teatro” (*Actores e Autores*, Lisboa, 1925, p. 10).

⁽⁹⁵⁾ *Apud* J. de Faria, loc. cit., pp. 70-71. A “Crónica dos Teatros” de 17 de Abril de 1863 (n.º 4) realçava igualmente a “correção e facilidade do diálogo” da comédia, louvando-a

como “mais uma feliz tentativa do talento fecundo e brilhante de Camilo Castelo Branco”.

⁽⁹⁶⁾ *Le Vaudeville*, Paris, 1986, pp. 50-51. A denominação do “vaudeville” radica num certo tipo de canção popular, de inspiração maliciosa e intenção satírica, oriunda da região de Vale de Vire, na Normandia, que remonta à primeira metade do século XV, e a partir de meados do século XVII passou a aplicar-se a todas as comédias e farsas em que eram introduzidas árias e canções, a princípio como remate da acção e mais tarde intercaladas no decurso desta.

⁽⁹⁷⁾ António Pedro de Sousa (1836-1889), “um dos talentos mais espontâneos e assombrosos que o nosso teatro tem possuído”, na apreciação de Sousa Bastos, integrou o elenco do Teatro Nacional entre 1870 e 1875 e de novo em 1883 até se reformar. No mesmo espectáculo em que se estreou a peça de Camilo, incluía-se a comédia espanhola *Os Meninos Grandes*, de Enrique Gaspar, na qual debutou — com apenas seis anos incompletos — a actriz Adeleina Abranches (1865-1945).

⁽⁹⁸⁾ Sá Noronha (1820-1881), além da música para várias operetas e óperas-cómicas representadas com êxito nos teatros de Lisboa e do Rio de Janeiro, onde faleceu, escreveu três óperas, duas delas baseadas em obras de Garrett (*Beatriz de Portugal*, 1863, e *O Arco de Santana*, 1867) e a terceira num romance de Pinheiro Chagas (*Tagir*, 1876).

⁽⁹⁹⁾ O norte do país é o local privilegiado do teatro camiliano: além de *O Lobishomem* e de *A Morgadinha de Vald'Amores*, a acção de *O Condenado* e *Abençoadas Lágrimas!* decorre no Porto, *O Morgado de Fafe Amoroso* e *Patologia do Casamento* na Foz do Douro, as *Dois Senhoras Briasas* na Póvoa de Varzim e *Entre a Flauta e a Viola* em Barcelos, o 1.º quadro de *Espinhos e Flores* numa aldeia de Trás-os-Montes. E a acção pretérita de *Justiça* decorreu no Porto, para onde foi também transposta a intriga de *O Assassino de Macário*.

⁽¹⁰⁰⁾ *Teatro*, vol. v, Lisboa, 1908, pp. 27-28 e 125-127. A mesma canção reaparece na “História das Janelas Fechadas há 30 Anos”, que constitui o capítulo V das *Vinte Horas de Liteira*, 5.ª ed., Lisboa, 1966, p. 101.

⁽¹⁰¹⁾ *Op. cit.*, pp. 124.126.

(¹⁰²) Nome pelo qual é designado na lista inicial das personagens e durante o 1.º acto, mas que no 2.º, sem razão aparente, é alterado para Cosme Giraldes.

(¹⁰³) “Do que (uma mulher) deve tratar é de governar a sua casa, de tratar do seu marido e dos seus filhos e de encomendar a sua alminha a Deus” (*A Filha do Arcediago*, capítulo XIX, 9.ª ed., cit., p. 199).

(¹⁰⁴) *Op. cit.*, acto III, cena VIII (Lisboa, 1908, p. 212).

(¹⁰⁵) António Dias Guilhermino (1840-1893) foi extremamente popular no Porto, onde trabalhou durante vinte anos consecutivos e faleceu no palco do Teatro do Príncipe Real, quando interpretava a opereta de D. João da Câmara, Gervásio Lobato e Ciríaco de Cardoso *O Solar das Barrigas*.

(¹⁰⁶) José Ricardo (1860-1925), que iniciou aos 4 anos uma longa carreira teatral bafejada pelo êxito, movia-se tanto à vontade na comédia como no drama, na opereta como na revista. De origem espanhola, a actriz Maria del Carmen desenvolveu a maior parte da sua actividade teatral no Porto e no Brasil, onde fixou residência. Aquela sua origem terá sido determinante na escolha para interpretar a personagem de Itelvina (*sic*), Mariquita no original, nascida no México, mulher de temperamento feroso e arrebatado, filha de pai português e mãe mexicana.

(¹⁰⁷) Dos três autores de *Le Meurtrier de Théodore*, foi Clairville (pseudónimo de Louis-François Nicolaie, 1813-1879) o mais prolífico e popular. Escreveu, sozinho ou em colaboração, mais de três centenas de peças de todos os géneros — dramas históricas e passionais, comédias e “vaudevilles”, revistas, mágicas e óperas-cómicas; entre estas últimas destacam-se, pelo seu êxito perdurável, *A Filha de Madame Angot* (1872) e *Os Sinos de Corneville* (1877), que respectivamente Lecocq e Planquette musicaram.

(¹⁰⁸) Paolo Giacometti (1816-1922), cujo exacerbado romantismo se manifestou em tragédias e dramas centrados em grandes personagens da história — *Cristóvão Colombo*, *Isabel de Inglaterra*, *Miguel Ângelo*, *Maria Antonieta*, de que o último foi traduzido por Ernesto Biester (1872) — e hoje esquecidos, deve a sua sobrevivência literária ao drama *A Morte Civil* (1861) que,

na sua implacável condenação da indissolubilidade matrimonial, antecipa um dos temas recorrentes do naturalismo dramático.

(109) *Actores e Autores*, Lisboa, 1925, pp. 9-10.

(110) Sobre a teatralidade do romance camiliano, registre-se a seguinte observação de Jacinto do Prado Coelho, a propósito de *A Filha do Arcebispo*: “É em grande parte uma série de cenas dialogadas, que pediriam transposição teatral” (*op. cit.*, 1.ª ed., p. 292). Semelhantemente, Túlio Ramires Ferro, na sua introdução à 10.ª edição de *A Queda dum Anjo*, cujo protagonista compara ao *Misantropo* de Molière, “obra que Camilo leu com vivo interesse e que provavelmente lhe sugeriu” o carácter da personagem, considera os capítulos VI e VIII do romance “admiráveis cenas de comédia (...) pela sua aspecial intensidade dramática” (10.º ed., Lisboa, 1966, pp. 23-24).

(111) Entre os intérpretes principais, figuravam João Anastácio Rosa — em cuja noite de festa o drama se estreou —, Tasso, Teodorico, César de Lima, Domingos de Almeida, Sarzedas, Amaro (o criador do Armando Duval da *Dama das Camélias*, ao lado de Emília das Neves), Delfina, Josefa Soler, Emília Adelaide e Carolina Emílio.

(112) *Esboços de Apreciação Literária*, 5.ª ed., Lisboa, 1969, pp. 196-204.

(113) *Loc. cit.*, pp. 67-69.

(114) “Revolução de Setembro”, 12 de Setembro de 1862.

(115) A personagem foi interpretada por Teodorico (ver a nota 87), flanqueado no desempenho por alguns dos actores intervenientes na *Vingança* (Emília Adelaide, Carolina Emília, Tusso, César de Lima, Amaro) e ainda por Manuela Rey, Emília Letroublon e José Carlos dos Santos.

(116) *Loc. cit.*, 2 de Junho de 1863. O texto de *A Penitência*, drama em um prólogo e 5 actos, só em 1933 foi editado.

(117) Ferreira da Silva (1859-1923) e Ângela Pinto (1869-1925) foram dois dos maiores actores da geração que, nos últimos anos da Monarquia e primeiros da República, assegurou a transição do romantismo para o naturalismo. O primeiro, além de haver protagonizado um largo número de peças de autores portugueses como D. João da Câmara, Marcelino Mesquita,

Schwalbach, Henrique Lopes de Mendonça, interpretou grandes personagens do repertório estrangeiro, desde o Rei Lear e o Shylock do *Mercador de Veneza*, o *Esganarelo* de Molière, e o Figaro de Beaumarchais, ao *Pai* de Strindberg e ao Ekdal de *O Pato Bravo* de Ibsen. O talento versátil de Ângela Pinto manifestou-se com brilho igual na farsa (*A Dama do Maxim's*, de Feydeau) como no drama (*Zázá*, de P. Berton), na opereta como na revista. De estatura inferior à de qualquer destes, Luis Pinto (1872-1943) e Cecília Machado (1875-1965) nem por isso deixaram de contribuir para o elevado nível que a arte de representar atingiu entre nós nos começos do século.

⁽¹¹⁸⁾ *Impressões de Teatro*, Lisboa, 1940, pp. 318-326. No entanto, este “drama péssimo” foi, depois do Frei Luis de Sousa e da *Morgadinha de Valflor* o que maior número de vezes subiu à cena no Teatro Nacional até 1954 (176, para 239 da tragédia de Garrett e 208 do drama de Chagas). Mas as representações do *Amor de Perdição* situam-se num lapso de 50 anos, enquanto as das duas outras peças abarcam um período de, respectivamente, 104 e 85 anos: proporcionalmente, excedem portanto qualquer destas.

⁽¹¹⁹⁾ O jornalista Gaudêncio Carneiro (1846-1923) extraiu diversas outras peças teatrais de romances como *Lucíola*, do autor brasileiro José de Alencar (1911) e o *Mário*, de Silva Gaio (1916).

⁽¹²⁰⁾ Também o cinema se inspirou repetidamente no *Amor de Perdição*: nada menos do que três filmes, um silencioso, realizado por Georges Pallu em 1921, os outros dois por António Lopes Ribeiro (1943) e Manoel de Oliveira (1977).

⁽¹²¹⁾ “Situação de Camilo”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIX, Paris, 1965, pp. 27-35.

⁽¹²²⁾ Quatro obras de teatro, pelo menos, inspiraram-se em episódios da vida de Camilo e de personagens que lhe foram próximas: *Fanny e Camilo*, peça em 3 actos de Manuela de Azevedo, estreada no Teatro da Trindade em 1957; dois dramas de Joaquim Pacheco Neves, *Fanny*, em 3 actos, e *As últimas Horas de Camilo*, em 2 actos, publicados respectivamente em 1987 e 1990; e *Todo o Amor é Amor de Perdição*, teledramatização do processo movido ao romancista e a Ana

Augusta Plácido pelo marido desta, elaborada por Luiz Francisco Rebello, realizada por Herlander Peyroteo e transmitida em 1990.

ANTOLOGIA

O MARQUÊS DE TORRES-NOVAS (1849)

Secretamente casado com D. Guiomar Coutinho, o Marquês de Torres-Novas, D. João de Lencastre, por ela mais tarde repudiado e expulso do reino, a este regressa anos depois para se vingar da adúltera, que entretanto prepara o seu casamento com o Infante D. Fernando.

(Acto I, cenas VI e última)

D. GUIOMAR

Estavas já aborrecido de esperar, não é assim, meu querido? *(Ele não responde, e mostra-se frio)*. Que maneiras são essas? estás despeitado pela demora?!... eu não fui a culpada.

INFANTE

Sofro muito, Guiomar... Tenho uma suspeita terrível.

D. GUIOMAR, *risonha*

Ciúmes?

INFANTE

Ciúmes, sim – queres que te diga que sim? Ciúmes. *(Guiomar ri-se abertamente)*. Hoje risos... amanhã... lágrimas... talvez.

D. GUIOMAR

Explica-te, não quero mistérios.

INFANTE

Tenho uma carta de D. João Coutinho, capitão de Ceuta, onde se me diz que o Marquês de Torres-Novas fugira, incógnito, para a pátria... Ri-te, Guiomar!

D. GUIOMAR, *querendo ocultar o sobressalto*

Que me ria!... e por que não hei-de eu rir-me? Que há de comum entre mim e o Marquês de Torres-Novas?

INFANTE

E que havia de comum entre ti e ele, quando, há quatro anos, me pediste de joelhos o seu desterro... e ainda mais que o seu desterro...

D. GUIOMAR

Era um meu perseguidor, porque eu lhe disse um dia que o amava.

INFANTE, *ironicamente*

Mas disseste-lhe que o amavas...

D. GUIOMAR

E não to disse eu a ti, quando te supliquei que me tirasses dos olhos esse homem que se julgava senhor de atormentar-me, e à força distrair-me o coração de ti, só, meu Fernando?!

INFANTE

Cumpri.

D. GUIOMAR

Não cumpriste... se cumpriras não tiveras hoje receios...

INFANTE

Era uma barbaridade matá-lo. O braço dum irmão de D. João 3.º não sabe brandir o punhal do cobarde... nem o meu coração está fascinado a ponto de tramar contra a existência dum homem que ergueu um dia os olhos para o anjo da minha vida.

D. GUIOMAR, *friamente*

Infante... não sei qual de nós nasceu para homem!... Os nossos corações não se entendem... Dai-me licença que me recolha... a noite está muito fria.

INFANTE

Parece que te forcejas em atormentar-me?

D. GUIOMAR, *irónica*

Parece que ambos forcejamos... caprichos do muito amor, que se não explicam. Fernando, virás em ocasião de melhor humor.

INFANTE

Basta de remoques, Guiomar. Escuta-me. Eu receio muito de D. João de Alencastre. Ele é neto de D. João 2.^a — e filho do mestre de Santiago — não tem um coração popular para que nele morra o protesto duma vingança. Lembras-te daquela cavalgada?... jurou-me então um ódio implacável... Não sei se o temo: sei que é o fantasma negro de meus sonhos... — sobressalta-me o coração, se a sua imagem se ergue entre mim e o meu futuro...

D. GUIOMAR

Tens medo dele? — diz que sim, não duvides, porque um malvado é sempre temido. Fernando! sou mulher, o meu braço é fraco; mas se eu pudesse trocá-lo com vinte anos da minha vida, por este teu braço, e por este punhal, (*fazendo a acção*) olharia para o meu delicioso futuro, e para a vida de D. João de Alencastre, como para coisas do meu coração e do meu punhal...

INFANTE, *enfadado*

Silêncio! Não me rasgues o véu transparente que faz imaginar-te o tesouro de quantas pérolas o céu engasta no coração das suas criaturas escolhidas. És muito linda, muito valente, muito generosa, tens tudo... mas que eu chegue ao domínio das tuas perfeições sem deturpar a minha glória com uma gota de sangue. D. João de Alencastre amou-te, ama-te, arde em paixão, que importa? é ele criminoso? não: reste-lhe a glória de conceber uma ideia arrojada. Que venha ou não venha D. João para a pátria... é o mesmo. Se ele tentar interpor a sua desesperação entre nossos amores, será repellido pela espada da lei. Quem é que o autoriza a erguer violentamente um trono sobre um coração que é meu? Ele não é cobarde. À hora do dia, se me afrontar, os nossos braços decidirão qual de nós é o talhado para possuir-te, minha Guiomar... Repeles-me?

D. GUIOMAR

Julguei-te até hoje um homem de armas, e não um mole galanteador de corte...

INFANTE, *com enfadamento*

Guiomar! que queres tu que eu faça? (*Altivo*). Vinte homens escolhidos estão aí fora dos teus muros: a um leve aceno teu, eles serão vinte assassinos... que queres que eles façam?!

D. GUIOMAR

Nada — que vos vades, para me eu ir.

INFANTE

Irei... Guiomar... irei... Uma lágrima no teu seio!

(Abraça-a).

MARQUÊS DE TORRES-NOVAS, *ao fundo*

Infante D. Fernando! *(Eles desençam-se)*. Choras no seio duma adúltera! Essa mulher é casada! *(Aproxima-se de D. Guiomar)*. Nobre senhora! Braço de homicida não vo-lo dou, porque o não tenho; mas um punhal aqui o tendes!

(O marquês fita atentamente os dois, que estão como petrificados).

PATOLOGIA DO CASAMENTO (1855)

Jorge da Silveira ama Júlio, mulher de Álvaro de Castro, que por sua vez ama Leocádia, mulher de Jorge. Eduardo Leite, amigo dos quatro, diverte-se recebendo as confidências de uns e outros...

(Acto II, cenas VII a X)

JORGE

Quero dar-te um conselho, Eduardo...

EDUARDO

Sim?!

JORGE

Não te cases.

EDUARDO (*Álvaro, sem ser visto, entra numa das próximas barracas*)

Deus me livre... Sendo eu, como realmente sou, um cínico, pobre da mulher que tivesse de lutar com o meu cinismo!... O casamento é bom para ti que és um anjo de virtude, e para Álvaro que é o tipo da sisudez... Diz-me cá, és muito feliz, não és?

JORGE

Não. Estou cansado... Minha mulher... é uma mulher...

EDUARDO

É uma mulher? Pois louva a Deus por não serem duas... Quantas querias tu? Aposto que estás desmoralizado como um turco?!

JORGE

Sempre galhofeiro... Agora sério... Tu que és homem de expedientes, não me dizes como eu possa ser feliz com Leocádia?

EDUARDO, *ironicamente*

Estás a zombar! Pois o anjo de virtude vem consultar o cínico!? Não abuses da tua superioridade, Jorge...

JORGE

Se tu soubesses que tormentos aqui vão nesta alma!... A paixão alucinada que me abriu o inferno no coração!... Tenho necessidade de respirar... Quero que tu me ouças, porque não és desses tartufos que torcem o nariz à menor expansão dum espírito atormentado!... Sabes que amo até ao delírio uma mulher?

EDUARDO

É a tua naturalmente... Isso é muito justo...

JORGE

Não é a minha...

EDUARDO

Pois a minha também não...

JORGE

Não motejes a minha dor... Se me não queres ouvir com seriedade, calemo-nos...

EDUARDO

Ora diz...

JORGE

Eu amo... Júlia...

EDUARDO

A mulher de... Oh, escândalo!... Fala baixo que não ouçam os caranguejos...

JORGE

Não sofro o escárnio... És incapaz de compreender um sentimento nobre...

EDUARDO (*rindo*)

Sim... esse sentimento é muito nobre... Eu é que sou o cínico... Tens razão... estou estragado a ponto de não compreender a nobreza desse sentimento... Prega essa moral, verás o galardão que recebes...

JORGE

Não me importa a sociedade... Perco-me por aquela mulher... Era ela quem eu amava... Casei com Leocádia por um capricho... mas a mulher do meu coração era Júlia...

EDUARDO

E ela... concorda?

JORGE

Não... despreza-me... recebe as minhas cartas, e não me responde...

EDUARDO

Mas sempre vai lendo as cartas? Então continua, visto que esse sentimento é nobre... Eu é que sou o cínico...

JORGE

E quem sabe o fim para que ela recebe as cartas?

EDUARDO

Talvez para papelotes, quando se frisa...

JORGE

Adeus!... estás insofrível... Isso ofende!...

EDUARDO

Pois eu sei cá para que ela recebe as cartas?

JORGE

Talvez para mostrá-las a minha mulher... e vingarse assim...

EDUARDO

Isso pode ser... A história antiga conta três factos semelhantes. O primeiro aconteceu com Dido, a respeito de Eneias; o segundo com Fredegonda...

JORGE

Deixa lá isso... que me importa a mim a história?... Fazes-me um favor?... Se falas com ela, podes sondá-la a meu respeito...

EDUARDO

Sondá-la... não sei de que modo!... Tu não sabes que o marido é meu figadal inimigo? Só se a vir por aqui destacada do osso do seu osso... Ela ainda agora aqui esteve com D. Leocádia...

JORGE

Com minha mulher!

EDUARDO

Sim...

JORGE

Estou perdido!... Deu-lhe as cartas!...

EDUARDO

Daria?! Que grande imoralidade!

JORGE

E por isso Leocádia se retirou...

EDUARDO

E olha que não ia boa... Parece-me que a estas horas já ela admirou o estilo das tuas preciosas cartas!... Olha... queres ver Júlia?... Ela vem para aqui... Esconde-te atrás dessa barraca, enquanto ela te não vê... e quando passar, fala-lhe...

JORGE, *cumpr*

Que hei-de eu dizer-lhe?!...

EDUARDO, *sorrindo*

Vê se ela compreende o teu nobre sentimento...

JORGE

Ela não pára a ouvir-me... tu verás...

EDUARDO

Se não parar, anda tu com ela... (*Retira-se*).

JORGE

Não tenho ânimo... Sou um imbecil...

JÚLIA, *sem o ver, sentando-se em cadeira*

A minha querida vingança!... Não vim só para sofrer... Alguém há-de sofrer comigo...

JORGE, *dirigindo-se com irresolução*

Ânimo!

JÚLIA, *voltando-se de repente, e erguendo-se*

O senhor!... (Quer retirar-se).

JORGE, *sustendo-a*

Não me fuja...

JÚLIA

Retire essa mão, senhor!

JORGE

Esse enfado é muito pouco senhoril... Esta mão não mancha a sua pureza...

JÚLIA

Para mim tem o horror de mão que me feriu com um punhal... O senhor não tem dignidade nenhuma... Retire-se, que meu marido pode vê-lo.

JORGE

Que veja... Eu não temo seu marido...

JÚLIA

Pois não o tema a ele, mas respeite-me a mim, para que a sua posição de marido seja respeitada...
(Eduardo tem vindo por entre as barracas esconder-se atrás da mais próxima do diálogo).

JORGE

Eu já me não repeito na minha posição... Seu marido que tire represálias, que eu sou indiferente a todos os ultrajes dessa ordem.

EDUARDO, *à parte*

Eu é que sou o cínico...

JÚLIA

Então devo acreditar que o senhor requintou em imoralidade...

JORGE

Acredite o que quiser... Saiba que foi uma paixão que me perverteu... Hei-de cuspir na sociedade, visto que a não posso calcar aos pés... Desprezo todas as formalidades... Para a desesperação não há conveniências a guardar...

EDUARDO, *à parte*

Eu é que sou o cínico!...

JÚLIA

Pois, senhor, eu entendo que as devo guardar todas... Sr. Jorge, tenha vergonha diante da sua própria consciência. (*Vai retirar-se.*)

JORGE, *segurando-a*

Há-de ouvir-me... Que destino deu às minhas cartas?

JÚLIA

Entreguei-as à sua senhora.

JORGE

Isso foi um vil procedimento...

JÚLIA

Deveria antes entregá-las a meu marido?

JORGE

Não tenho nada com seu marido, Júlia... Não me cite tantas vezes o nome de seu marido, que é de nenhuma importância neste objecto...

(ÁLVARO *sai da barraca, vestido de banho.*)

JÚLIA

Ah! meu marido...

EDUARDO, *escondido*

Isto há-de ser bonito...

ÁLVARO

Pois, sr. Jorge, eu pensei que importava alguma coisa neste negócio... Isto que é? Caíram miseravelmente num silêncio estúpido!... Júlia, tu não falas? Sr. Jorge! não fique embuchado!... O senhor está-me dando uma importância, que era a do seu programa...

JORGE

Esta situação é melhor que a não prolonguemos. V. S.^a vai pedir-me uma satisfação... (*Júlia retira-se*).

ÁLVARO

Está enganado... Não tenho de que lhe pedir satisfação... Faz V. S.^a muito bem... Não lhe desagradam os olhos daquela senhora, e põe os seus meios... Tudo isto é natural... Que satisfação lhe hei-de eu pedir!...

EDUARDO, *à parte*

Eu é que sou o cínico!

JORGE

Acabemos, sr. Álvaro...

ÁLVARO

Tranquelize-se, cavalheiro... Eu ainda não disse senão metade. Visto que o senhor gosta dos olhos de minha mulher, eu aproveito a ocasião para lhe dizer que não desgosto dos olhos da sua. Com a diferença, porém, que eu, declarando-me a V. S.^a, dou-lhe a importância que V. S.^a me não deu... Visto que nos encontramos no mercado, permutaremos os olhos de nossas mulheres. O senhor fica com os olhos da minha, e eu com os olhos da sua... Parece-me que me vai pedir uma satisfação...

JORGE

Não sei com que intenção me faz semelhante proposta...

ÁLVARO

Com a melhor intenção do mundo... É um contrato bilateral... sem testemunhas... Eu concedo-lhe a frequência de minha casa para V. S.^a estudar bem os olhos de minha mulher, e o cavalheiro franqueia-me ocasiões de estudar os olhos da sua.

EDUARDO, *à parte*

Eu é que sou o cínico!...

JORGE

E se na sociedade se desconfia desta convenção?

ÁLVARO

Deixe-se disso... A sociedade deu-nos diplomas de excelentes pessoas... Eu creio que ambos temos a finura para desempenharmos, sem pateada, os nossos papéis... Aqui o grande plano é que afastemos do nosso comércio Eduardo, porque esse tem a alma suficientemente estragada para nos adivinhar...

EDUARDO, *à parte*

Muito obrigado!... Até este me dá diploma de cínico!

ÁLVARO

Agora, meu amigo, vou tomar banho... Hoje à noite espero-o com a sua senhora em minha casa para tomarem uma chávena de chá... (*Apertando-lhe a mão*). *Au revoir*, meu caro senhor... (*Saem*). Ó banheiro!... Vamos lá, que nos foge o mar...

EDUARDO

Visto que eu sou o cínico, e os virtuosos são estes, passo a ser um pouco mais virtuoso que eles, para que eles sejam cínicos como eu... Alguma vez

hei-de atinar com a virtude... A verdadeira acho que é a deles... O género não é caro... Veremos...

JUSTIÇA (1866)

Fernando Soares, aliás Carlos, regressa do Brasil ao cabo de vinte e dois anos, e reencontra num hotel de Lisboa a mulher cujo rapto o levou a deixar o país, e de quem teve uma filha, Inês, com a qual a história se repete.

(Acto II, cenas IV e V)

(D. Miquelina encosta-se a um tremó, como reanimando-se antes de entrar)

D. MIQUELINA, *sem ver Fernando*

Tornarei eu a vê-lo, meu Deus?! Seria ele!...

FERNANDO, *meia voz*

Senhora D. Miquelina.

D. MIQUELINA, *espavorida*

Quê!...

FERNANDO

É deste lado que a chamam... A hora é a dos fantasmas; mas tudo é natural como a desgraça, e sensível como a dor das chagas que fecham.

D. MIQUELINA, *indo na direcção da voz*

Carlos!...

FERNANDO, *erguendo-se*

Carlos, não. Esse homem está morto no coração deste outro que aqui vê... (*Ela ajoelha*). Que é isso? Nem na mulher que se amou pode tolerar-se uma posição humilhada... De pé, com a frente bem altiva, e o coração bem soberbo daquele nobre orgulho de pai.

D. MIQUELINA, *sem erguer-se*

Eu tenho direito à tua comiseração, Carlos... Eu não me engano... é impossível que não sejas... Tu não vens matar-me, não?...

FERNANDO, *levantando-a*

Matá-la! Quem lhe disse, senhora, que eu venho, sequer, infligir-lhe um castigo que as suas lágrimas pretendem suavizar? Eu não a acuso... nem isso!... Peço-lhe só conta da minha filha... É aquela mulher desonrada que ali está dentro?

D. MIQUELINA

Não poderei eu morrer neste momento, meu Deus?!

FERNANDO

Não pode, porque todos temos um destino a cumprir... A Providência não derroga as suas leis. Falta-lhe alguma coisa neste mundo, senhora... Pois

eu porque vivo ainda? Toquei a margem de todos os abismos, e fiquei em pé. Não era bem natural que eu tivesse caído? O meu abismo era aqui... Um homem foi, o outro é hoje... O homem das alegrias, das esperanças passou; e o simulacro de homem, com cada fibra apertada numa tortura, ficou... É certo que o mau anjo venceu o bom; sinto o desconforto do céu; mas para alguma coisa o demónio me conserva. Só assim se explica a minha existência aos quarenta anos... Não se vencem, sem predestinação, as angústias que eu pisei debaixo do pé triunfante. Trabalhei vinte e dois anos para chegar a isto... (*Com ironia*). Abençoado trabalho... Ora pois... é esta Inês uma criancinha que eu lhe deixei nos braços há vinte anos? Diga, diga, que eu estou sentindo em mim o homem do passado...

D. MIQUELINA, *soluçando*

É.

FERNANDO

Nunca lhe falou em seu pai?

D. MIQUELINA

Não... julgava-o morto...

FERNANDO

Julgou bem... Pudera ter-lhe dito: «Teu pai, filha, foi uma boa alma que eu amei muito. Eu era filha

dum fidalgo, muito fidalgo, muito pobre, e muito desonrado para manter o emprestado luxo da sua posição. Ele era um simples escriturário dum cartório; mas sem uma nódoa que reflectisse desonra na memória de seus avós plebeus. Disse-lhe que me tirasse de casa, quando a tua existência, filha, vinha dar testemunho dum grande crime... Eu saí sem uma jóia que valesse dez réis. O amanuense trabalhava dia e noite para alimentar-me. Adorava-me, obedeceu-me. Meu pai descobriu o raptor, que pôde salvar-se. A ele perseguiu-o em toda a parte, e a mim fechou-me num quarto sem luz nem ar. Teu pai, fugitivo, teve sede, e frio, e fome: mas as esperanças aqueciam-no, e alimentavam-no. O desgraçado parece que tinha orgulho de sofrer por mim. Nunca teve um instante de arrependimento! Meu pai enpregou a branda persuasão para dissuadir-me de tão monstruoso amor. Disse-me que era menos ignominioso ficar solteira e mãe que ser casada com um amanuense de tabelião. Os fidalgos meus parentes rodearam-me, e... convenceram-me. Acreditei-os... julguei-me infamada, vacilei, arrependi-me, e reneguei uma paixão indiscreta. Quiseram que eu te lançasse dos meus braços, filha do plebeu, vergonha de meus avós; mas não pude tanto. Fui eu, se não expulsa, encerrada em uma obscura casa, recebendo alimentos que meu fidalgo pai me arremassava com desprezo... Teu pai era ainda perseguido... Uma noite vi-o ao pé de mim... foi a primeira e última vez que te viu... tinha-te nos

meus braços, criancinha de três meses... Foge comigo — disse-me ele... —, dirás a bordo do navio que és mulher do marujo Fernando... «não fujo... — respondi-lhe eu — meu pai amaldiçoa-me, e eu temo as penas do inferno.» Teu pai saiu... e depois...» Fez bem não contar isto a sua filha... Não há mãe que se enobreça com semelhante história. Há fragilidades que honram uma mulher, mas não são estas... O conto assim não é edificante nem pela virtude, nem pelo heroísmo da paixão... D. Miquelina temeu então as penas do inferno... hipocrisia... penas do inferno são estas, não lhe parece?

D. MIQUELINA

São... são... Ó Carlos, porque me não perdoas?

FERNANDO

Pois eu condeno-a?!

D. MIQUELINA

Ajuda-me a salvar a nossa filha!...

FERNANDO

Como é que se salvam estas mulheres?... Não devo ouvi-la mais, senhora... ouço passos... Absoluto silêncio a meu respeito... Entre no quarto de sua filha... Vá vê-la morrer... (*D. Miquelina entra no quarto de Inês*).

FERNANDO

Como esta mulher foi bela!... Passaram só vinte anos... O que terá ido naquele coração para que a face envelhecesse assim!... Vinte anos!... Chora-se, quando se vê assim a mulher que se viu vaidosa da sua formosura, cercada de tudo que adoça a existência, e não deixa assaltá-la o pensamento da velhice desgraçada... Esta é que é uma Miquelina que eu amei!... A vida!... A vida!...

O MORGADO DE FAFE EM LISBOA (1860)

João Leite, deputado minhoto, apresenta o Morgado de Fafe, António dos Amarais Tinoco Albergaria e Valadares, de visita a Lisboa, em casa do Barão de Cassurrães, onde a rústica franqueza daquela destoa do ambiente postiço e pretensioso que ali encontra.

(Acto I, cena III)

BARÃO

Senhor morgado, sirva-se de doce.

MORGADO, *servindo-se:*

Venha lá isso. *(Tira uma mão-cheia de biscoitos que vai sopeteando na chávena, posta comodamente sobre os joelhos).* Vossemecê que quer? *(Ao criado que está junto dele com a bandeja do açucareiro).*

CRIADO

Se precisa açúcar...

MORGADO

Bote mais uma colher dele. *(Gargalhada de Soares, e riso mal reprimido das damas).* Olá! O senhor já se ri! Ainda bem! Estava daí a enguiçar-me com os *lúsiôs* por detrás das vidraças, que nem me prestava o chá... Olhe lá se eu me zango porque o senhor ri de mim!

Venha de lá outra, se me faz favor. *(Toma segunda chávena de chá).*

LEITE, *à parte*

Estou vexadíssimo! *(Sobe e desce).*

BARÃO, *galhofeiro:*

Nada de cerimónia, senhor morgado.

MORGADO

Cerimónia! Ora essa! Então o senhor barão ainda não sabe bem com quem está falando! *(O criado vem oferecer-lhe doce).* Eu vou contar uma passagem da minha vida. *(Ao criado que serve o doce).* Chegue cá o sólido. O melhor é pôr o tabuleiro em cima desta tripeça. *(O barão sobe para conter o riso. O morgado puxa para junto de si o banquinho do piano).*

BARONESA, *às damas que retêm dificilmente o riso:*

Schiu! Schiu!

MORGADO

Deixe rir as moças. Eu quando vou a alguma casa não é para fazer chorar ninguém.

PESSANHA

Vamos à passagem da sua vida, senhor morgado.

MORGADO, *com a boca cheia*

Lá vou já. Este doce não está mal amanhado. A como se vende o arrátel disto cá em Lisboa, ó sr. Leite?

LEITE, *com enfado*

Não sei, nem a ocasião é agora oportuna para semelhantes averiguações. Tratamos depois disso.

MORGADO

Quando o caminho de ferro chegar a Fafe, hei-de mandar ir destas cavacas enquanto estão frescas. Ó sr. João Leite, o senhor, que eu fiz deputado, e mais os meus caseiros e foreiros, porque não arranja um caminho de ferro para Fafe?! V. Ex.^{as} (às damas) podiam aqui comer em Lisboa batatas muito boas e baratíssimas. A como pagam os senhores cá na capital o milho e os feijões? (*Leocádia ergue-se*).

1.^a DAMA

Conte-nos a passagem, senhor morgado... estamos ansiosas.

MORGADO

Estão? (*Erguendo-se*). Ora eu vou contar. Há-de haver dez anos que eu fui ao Porto para contratar o meu casamento com o pai de uma menina, que, não desfazendo em ninguém que me ouve, tinha um

palmo de cara que se podia ver; tocava realejo, e dançava o *solio inglês* e a *gaivota*, que eram poucos os olhos da cara *p'ra verem*. Deu-me no goto a moça, e resolvi casar-me. É verdade que lá no Porto diziam que o pai fazia em casa o dinheiro que lhe era preciso para os seus gastos; mas isso que tinha?! Fazer dinheiro é um modo de vida que não me consta que desfizesse casamento em parte nenhuma... Pelo contrário, meu mano frade diz que tem feito muitos.

AS TRÊS DAMAS, *ao mesmo tempo*

1.^a: Pois casou?

2.^a: Ah! casou?!

3.^a: Ditosa esposa! Oh! quanto a invejo!

MORGADO

Falam todas à pancada! Ora, diga lá cada uma por sua vez o que tem na ideia.

3.^a DAMA

Eu disse que invejava a sorte da sua esposa.

BARONESA, *descendo*

Menina! (*Com severidade*). Seja comedida no seu entusiasmo, e não interrompa.

MORGADO

Liberdade de imprensa, minha rica senhora.
Deixe-a falar. Eu não casei com a tal menina, minha senhora.

AS TRÊS DAMAS, *falando simultaneamente*

2.^a: Ah! não!

3.^a: Traiu-o, talvez; que injustiça!

1.^a: E que mau gosto!

MORGADO

Não há que ver; são como as rãs; em falando uma falam todas.

SOARES, *à parte, a D. Leocádia*

É muito grosseiro!

BARÃO

Deixem falar o senhor morgado, meninas.

MORGADO

Chamava-se Maria, a menina; mas ela gostava que lhe chamassem Márcia, porque Márcia é poético; e lá a casa do pai dela ia um poeta jantar que lhe chamava Márcia. Estava marcado o dia do casamento, quando fui jantar a casa do meu sogro. A noiva ficou à minha esquerda, estava vermelha como

um ginja. Era a inocência, pelos modos; mas eu cuidei que seria indisposição de dentro, e perguntei-lhe se estava intoirida com o jantar. Disse-me que não tinha provado nada; e eu, cuidando que era fraqueza o seu mal, botei-lhe ao prato uma perna de peru. E que há-de ela fazer? Ergue-se assarapantada, e foge. O que é, o que não é, que será, erguem-se todos; uns vão, outros vêm, tudo se mexe menos eu, que fiquei comendo o peito do peru, bocado porque sou doido. Tratei de saber o que tivera a moça. Vi o poeta e perguntei-lhe: «O senhor sabe dizer-me o que teve a sr.^a D. Márcia?» Que há-de dizer-me o homem? «A menina retirou-se porque V. S.^a a envergonhou com a perna do peru.» — «Homem, essa! — disse-lhe eu. — Aposto que o senhor poeta, lá nos seus versos, lhe disse que uma menina inocente devia envergonhar-se da perna dum peru?!» No dia seguinte, meus caros senhores, escrevia uma carta ao pai de Márcia, dizendo-lhe que em minha casa se comia muita soma de peru, e que eu não estava para ir atrás de minha mulher todas as vezes que viesse à mesa um peru com pernas. — Enquanto a mim, a moça fugiu envergonhada de ver que eu comia à portuguesa, ao passo que o poeta e os outros que lá estavam, com os guardanapos postos à laia de babeiros, diziam uma coisa, que eles chamavam *espichos*, do tamanho da légua da Póvoa, e lavavam os dedos numa tigela de água, que eu ia bebendo, por não saber que é moda agora fazer da mesa lavatório. Isto veio ao caso de dizer que não

sou homem de cerimónias. Como em casa dos amigos enquanto tenho vontade, e quem vai à minha casa há-de comer até lhe tocar com o dedo. As meninas querem disto? (*Puxa de um cartuxo de rebuçados, que quer repartir aos punhados*). São de avenca legítimos: trouxe-os do Porto. Sirvam-se. (*As damas, sufocando o riso, saem de corrida da sala*).

BARONESA

São crianças, senhor morgado, não faça caso.

MORGADO

Agora faça! Não faça, não, senhora. Coma V. Ex.^a se quiser.

BARONESA, *tomando um rebuçado*

Agradecida. Eu vou repreendê-las.

MORGADO

Deixe-se disso que perde tempo. Isto de senhoras só se castigam bem com as disciplinas de deus Cupido. (*A baronesa sai, rindo*). Até a sua velha se ri, senhor barão. É uma santa mulher, acho eu.

O CONDENADO (1870)

Ao saber que Marta de Vilasboas, sua mulher, o traiçoa, Jácome da Silveira assassina-a e é condenado ao degredo. Vinte anos depois regressa, sob o nome de Jorge de Mendanha, e descobre que a filha, de quem não mais tivera notícias, casou com o filho do cúmplice de Marta.

(Acto II, cenas IX e X)

JORGE, *aproximando a cadeira*

De Marta de Vilasboas estávamos nós efectivamente conversando, minha snr.^a Quando a mulher que teve esse nome saiu deste mundo, V. Ex.^a teria apenas nascido.

D. EUGENIA

V. Ex.^a conheceu-a?

JORGE

Vi-a. Quer V. Ex.^a provavelmente que se lhe conte um episódio da história de seu sogro...

D. EUGENIA, *erguendo-se de ímpeto*

De meu sogro? Não entendo... que tem que ver meu sogro com essa senhora?

JORGE

No semblante angélico de V. Ex.^a reluz sinceridade. Não posso crer que a snr.^a D. Eugénia finja ignorância, mas também não posso perceber o ar de interesse com que me pergunta se eu conheci Marta de Vilasboas.

D. EUGENIA

Fui criada num recolhimento, onde muitas vezes ouvi contar a desventurada sorte dessa senhora.

JORGE

Ah! ficou-lhe na memória o nome, e no coração o dó da mulher que teve a infelicidade de ser amada do marido até ao extremo de ser morta por ele...

D. EUGENIA

E ele amava-a!?

JORGE

Que pergunta! Pois não vê que ele a matou por ciúmes?

D. EUGENIA, *como aterrada*

Matar! que horror, meu Deus!

JORGE

O horror não é matar; é sobreviver a esse cadáver que deixa uma herança de desonra eterna. Que horror é viver com o pesar desse cadáver, não sobre a consciência, mas sobre o coração esmagado para nunca mais ressurgir. Para que V. Ex.^a possa sem espavorir-se pôr os olhos de sua alma no homem que matou Marta, imagine-o esposo, amante e apaixonado, ao quarto ano ainda noivo, cuidando que sua mulher a cada novo dia que vem sempre de carícias, sente a precisão de redobrar de ternura e gratidão. Veja-o de joelhos, ao pé de um berço onde lhe brincava com os beijos uma criança que ele chamava filha...

D. EUGENIA, *com ímpeto*

Então V. Ex.^a conheceu-o?

JORGE

Se conheci! ... Considere-o de repente sem a esposa, sem a filha, com a alma varada pela morte das duas vidas que viviam nele. A mãe descaroadada vai ao berço onde está a criança, grava-lhe no rosto o labéu da sua infâmia, envolve-a na sua mesma mortalha, sepulta-se com ela. O marido e pai é de repente arrancado a impuxões de opróbrio dos braços de uma esposa querida. Quando lhe agradecia as alegrias de seu amor, e a criança sorrindo parecia

entender os júbilos do pai, Marta punha um pé sobre o coração do marido, outro sobre o seio da filha, e repartia entre os dois a desonra que lhe sobejava. Do homem que por espaço de quatro anos lhe beijara os pés, fez um desgraçado sem nome; mas a sociedade precisando dar um nome a esse desamparado, chamou-lhe assassino. Ele matou-a, senhora D. Eugénia; foi a si próprio que ele se matou. Era forçoso despedaçar a alma que se identificara ao corpo contaminado da mulher perdida. As robustas vidas, a do coração e a do pundonor. O anjo que esse homem chamava filha caiu dos braços da mãe, e ele repulsou-a dos seus, porque... não sei onde estão torturas comparáveis às da incerteza entre um berço onde sorri um inocente e a sepultura onde os vermes completam a podridão de uma coisa infame como é a mulher que deixou seus filhos envergonhados se lhe proferirem o nome. Peço perdão, se estou magoando a sua sensibilidade, minha senhora V. Ex.^a está sofrendo, e eu disse palavras acerbas com se as estivesse dizendo em frente dos juizes que condenaram Jácome da Silveira. Chora! V. Ex.^a chora?! porquê?

D. EUGENIA

E porque não pedira essa criancinha a vida de sua mãe? Ela choraria o seu remorso ao pé do berço da filha... O desgraçado que praticou um tão duro castigo devia deixá-la viver, abandoná-la, para que a órfã não ficasse tão sem abrigo, à caridade de

estranhos... Não se mata uma mãe que tem nos braços uma criancinha de três anos.

JORGE, *severo*

Essa mulher que morreu tinha o amante que primeiro lhe matou os brios; a criança podia ser filha do amante; e, se ele fosse menos infame do que covarde, deveria retribuir a desonra da mãe, repartindo com a orfã as pompas desta casa.

D. EUGENIA, *vivamente agitada*

Não entendo, snr.! Porque diz V. Ex.^a que a filha de Marta devia ter parte nas pompas desta casa? Responda... diga... diga que segredo é este de que vai estalar uma grande desgraça... Olhe que é atroz a minha desconfiança... é horrível... e eu receio morrer...

JORGE

É incompreensível o susto de V. Ex.^a! Receia morrer... porquê? A snr.^a D. Eugénia está formando espantosas tragédias na sua fantasia! Olhe que não há nada extraordinário que deva atemorizá-la... Contou-se aqui a história dum homem atraído, e duma mulher morta...

D. EUGENIA

Mas meu sogro teve parte nesse terrível acontecimento?

JORGE

E quando tivesse, minha senhora? Há aí nada mais vulgar, que um homem desonrado por outro? E acaso viu V. Ex.^a encapelarem-se grandes tormentas à volta das pessoas como seu sogro?

D. EUGENIA

Mas... só duas palavras... depressa, antes que venha gente. Meu sogro foi quem perdeu Marta... foi? (*Agitando os braços, desprende-lhe uma pulseira, que Jorge levanta, mas, ao acolchetar-lha, repara e estremece*).

JORGE, *rancoroso*

Quem lhe deu esta pulseira? quem lhe deu este retrato, senhora?

D. EUGENIA

Retrato! isto não é retrato... Esta pulseira deu-ma...

JORGE, *interrompendo-a com mal reprimido arrebatamento*

Seu sogro? Esse ignóbil costuma dar às esposas dos filhos os retratos das amantes?

D. EUGENIA

Jesus! Ouça-me...

JORGE

Sabe a senhora que este retrato é o de uma adúltera que se chama Marta? uma adúltera que deu a seu sogro o retrato que o marido lhe dera nesta pulseira entre as jóias do noivado? *(Arroja a pulseira ao chão, e vai pisá-la quando Eugénia a levanta impetuosamente).*

D. EUGENIA

Pois este retrato é o dela? *(Beijando-o e soluçando).* Oh! eu não sabia... Vem gente... não quero que me vejam chorar... siga-me... eu tenho muito que lhe dizer... siga-me a outra sala. *(Toma-lhe o braço e saem rápidos).*

A MORGADINHA DE VAL-D'AMORES (1871)

D. Joana Cogominho de Encerrabodes, morgada de Val-d'Amores, contrariando as intenções de seu pai, que ambiciona para ela um marido rico e bem colocado na sociedade, apaixonase por Frederico Antunes da Costa, escrivão da fazenda em Santo Tirso. João Lopes, seu criado fiel, é o confidente desses amores.

(Acto I, cenas VI e VII)

MORGADINHA

Como estes brutos são felizes!... E eu sempre apoquentada por causa deste coração! Ai! eu antes de saber o que era amor também cantava... Lembras-te, ó João Lopes?

JOÃO LOPES

Ora se lembro! E cantava que nem uma calhandra a fidalga!

MORGADINHA

Olha se te lembras, João! Eu ia às espadeladas, às descamisadas, às malhas, brincava, saltava...

JOÃO LOPES

Até dançava a cana verde, e a chula que era um gosto vê-la!... E quando a menina quis que eu lhe ensinasse a jogar o pau...

MORGADINHA, *com alegria*

É verdade...

JOÃO LOPES

E o caso é que vosselência aí com duas dúzias de lições já me chegava com o pau.

MORGADINHA, *erguendo-se entusiasmada*

E daquela vez que eu me vesti de rapaz, e pus fora da eira do Manoel Tamanqueiro, com quatro partidas de pau, mais de seis mascarados que lá andavam a beliscar as minhas caseiras!

JOÃO LOPES

Por sinal que a menina deu uma taponada no Zé Torto, que ficou torto de todo... O' fidalga, vosselência hoje já não era capaz de romper aí com um marmeleiro p'rá frente dum homem qualquer!...

MORGADINHA

Estás enganado... se me chegassem a mostarda ao nariz... Mas, aí!... (*Torna a sentar-se triste*). A minha alegria foi-se desde que eu soube o que era amor!... Olha lá, João... não o viste hoje? não viste o meu amado Frederico?

JOÃO LOPES

Fale baixinho, menina. Olhe que o snr. morgado ainda há todonada me esteve dizendo que desconfia

que ele anda por aqui de noite. A fidalga acautele-o; que não vão os criados chegar-lhe ao fôrro da camisa...

MORGADINHA, *erguendo-se colérica*

Façam isso, que os esgano! Que lhe ponham um dedo, e verão quem é a morgada de Vald'Ámores!

JOÃO LOPES

Não grite assim, que seu pai, se a ouve, quem as paga sou eu. A falar a verdade, eu não desgosto do snr. Frederico; mas, enfim, esta aquela de ser escrivão, é ruim modo de vida para poder casar com a snr.^a morgadinha...

MORGADINHA

Isso que deu!? Todos somos iguais; e o coração, quando ama, não quer saber de contos. Uma pessoa não está lá a averiguar se o objecto amado é fidalgo ou plebeu. Tem-se visto rainhas casarem com pastores, e casarem reis com pastoras.

JOÃO LOPES

Cá no concelho de Santo Tirso não me consta, há-de perdoar.

MORGADINHA

Mas lá por esse mundo fora acontece isso a cada passo. Tu é porque não lês os livros das histórias. Eu

te lerei casos que aconteceram... E então que tinha que eu casasse com um escrivão?

JOÃO LOPES

Enfim, enfim, o paizinho da fidalga foi capitão-mór, seu avô foi desembargador, e seu bisavô foi sargento-mór de batalha no Roussillon...

MORGADINHA

Vai dizendo até chegar a Adão e Eva, vai dizendo, e eu depois te direi de quem eu e mais tu somos netos.

JOÃO LOPES

Isso assim é, não há duvida; mas, diz lá o ditado, lé como lé, e cré com cré.

MORGADINHA

Não quero saber de ditados! *(Com força)* Este amor só mo há-de arrancar do peito a morte!

JOÃO LOPES, *apontando para o braço*

Fidalga, ponha os olhos nas armas reais dos seus antepassados.

MORGADINHA

Ora! não tenho mais que fazer... Cuidas que eu não sei que meu avô casou com uma criada? Mostra-

me onde estão ali as armas da criada. Bem se importou ele das armas, nem do brezabu que as leve! E' o que faltava... estar-me eu aqui a definhar p'ra'mor de pedra! As armas são da pedra, e eu sou de carne e osso, ouviste?

JOÃO LOPES

A fidalga responde a tudo, e não há remédio senão calar-se um homem, que a trouxe nos braços desde os três anos, e sou capaz de me meter no inferno vestido e calçado por causa da minha menina. (*Sensibiliza-se*).

MORGADINHA

Sei o que tenho em ti, meu João Lopes... Vais tu aí ao cimo do pinhal a ver se o vês pela estrada?... Ele disse-me que havia de passar para a romaria às seis da tarde. Se o encontrares, diz-lhe que o meu pai se está a vestir para ir também, e que ele pode demorar-se a conversar comigo um bocadinho.

JOÃO LOPES

Vou ver se o avisto; mas, menina do meu coração, olhe que seu pai anda á espreita e traz espias... Nós temos grande desgraça pela porta...

MORGADINHA, *energicamente*

Não morro de medo, já te disse. A mulher que ama não tem medo de nada!

JOÃO LOPES

Seja assim; mas, se lhe quebram o espinhaço a ele!
Coitado do homem, é tão delgadito que, se o apanha
o vento dum pau, ele vai a terra...

MORGADINHA

Quem lhe há de bater?! Cuidas que ele não anda
armado? Que se atrevam somente a ameaçá-lo!...

JOÃO LOPES

Cá vou, cá vou, não se desespere (*Sai*).

MORGADINHA, sentando-se quebrantada e triste

Ai! quem me dera casar!... quem me dera casar
com Frederico Artur!... (*Música de surdina*). Como eu
gosto dele! Há mais de dois anos que este meu
coração padece! Não há noite em que eu não sonhe
duas vezes com a sua imagem... Quando acordo, e o
não vejo, a minha vontade é chorar, chorar, chorar!
Perdi a vontade de comer! Tudo me faz fastio. Os
cirurgiões mandam-me tomar águas férreas!... e só eu
sei o que tenho! O meu mal é aqui!... (*A mão sobre o
coração*). Oh céus! quanto eu sou desgraçada sem o
meu Frederico! (*Ergue-se e fala com muito sentimento.
Música plangente*). Quando eu o vi, pela primeira vez,
foi na hospedaria das Caldas de Vizela, onde meu pai
tratava do seu reumático. Estávamos a jantar quando
ele entrou, e meu pai ofereceu-lhe frango com
ervilhas. Ele agradeceu, mas não comeu, dizendo

que o seu jantar era um ovo quente. E daí a pouco trouxeram-lhe um ovo quente numa tigela; e ele comeu o ovo, bebeu um copo de água fresca, e disse que tinha jantado. Como eu fiquei triste e pensativa a olhar para ele, e ele para mim! Perguntei-lhe, sem o pai ouvir, se podia viver só com um ovo, e ele respondeu que a sua alma se sustentava com a esperança de ser amado por mim... e com três ovos por dia. Oh! que lembranças estas, que lembranças estas! (*Chora*). E vai depois, disse-lhe eu: «O senhor está assim magro porque come muito pouquinho; se gosta de ovos, coma uma dúzia deles de cada vez»; e ele pregou-me os seus lindos olhos, e respondeu a suspirar: «Que me importa o corpo? a mim o que me importa é o coração que é grande; e se o corpo é magro, mais depressa me reduzirei a cinzas se v. exc.^a me desprezar». Isto fez-me no peito massa! fiquei presa deste dito; senti por aqui acima um fogueira que me pôs a cara em brasas vivas, e não lhe disse coisa do geito porque fiquei um pedaço entalada. Depois, ao despedirmo-nos, com muita vergonha, sempre pude dizer-lhe: «amo-vos, meu bem!» Ora aqui está como começou isto. Desde então para cá apenas lhe tenho falado umas três dúzias de vezes da janela para o caminho... Sinto-me muito acabada; e, se isto assim dura, não vou longe. Ele também está no osso, o meu pobre Frederico!... Antes de começar estes amores, eu pesava cinco arrobas e seis arráteis pela medida antiga; pois aqui há oito dias pesei-me de novo, e tinha minguado

duas arrobas. Assim não podemos viver, nem eu nem ele. *(Com força, que a música imita)*. E' preciso acabar com isto duma maneira ou doutra. Se meu pai quer, quer; se não quer, quero eu. Uma mulher não pode ser escrava da sua fidalguia. Antes quero ser esposa dum escrivão, e viver contente, que ser a morgadinha de Val-d'Amores, e estar-me aqui a pôr na espinha.

AMOR DE PERDIÇÃO (versão de Romeu Correia, 1966)

Simão Botelho e Teresa de Albuquerque amam-se, mas esse amor é contrariado pelos pais de ambos os jovens. O pai de Teresa quer obrigá-la a casar com Baltasar Continho, ao que ela se opõe. Simão mata Baltasar, é condenado ao degredo, e parte para a Índia em companhia de Mariana, filha do ferrador João da Cruz, que secretamente o ama. Um coro diz o texto da última carta que Teresa lhe escreveu. Durante a viagem, Simão e Mariana lança-se ao mar, abraçada ao seu corpo.

(Cenas IX, X e XI)

Luç violácea na cela de Simão, onde este e Mariana vão aparecer agora como dois seres esgotados e lentos... Caminharão em redor um do outro: ela sempre na cola dele, e todo o diálogo de ambos será indirecto)

MARIANA

Eu verei o que hei-de fazer quando chegar a hora do senhor Simão partir para o degredo...

SIMÃO

Pense desde já, Mariana.

ANA

Não tenho que pensar... A minha tenção está feita...

SIMÃO

Fale, minha amiga; diga qual é a sua tenção.

MARIANA

Quando vir que não lhe sou precisa, acabo com a vida. Cuida que eu ponho muito em me matar? Não tenho pai, não tenho ninguém, a minha vida não faz falta a pessoa nenhuma. O senhor Simão pode viver sem mim? Paciência!... Eu é que não posso...

SIMÃO

Sou infeliz por não poder fazê-la minha mulher. Eu queria que Mariana pudesse dizer: — «Sacrifiquei-me por meu marido; no dia em que o vi ferido em casa de meu pai, velei as noites a seu lado; quando a desgraça o encerrou entre ferros, dei-lhe o pão que nem ricos pais lhe davam; quando o vi sentenciado à forca, endoideci...»

(Simão prossegue no monólogo, seguido pelos passos lentos e arrastados de Mariana, mas daqui em diante os círculos dos passos de ambos ultrapassarão o pequeno espaço da cela, e ambos vêm caminhar para a vastidão da boca de cena. Lenta e silenciosamente, junta-se-lhes um figurante de cada vez. Ouve-se também o ruído das correntes dos condenados. Na retaguarda, sob a penumbra, os restantes elementos do Coro afastaram já os apontamentos e adereços das celas, montando um cenário-síntese da Nau).

SIMÃO, *presseguindo*

...«Quando o mudaram de cárcere, corri outra vez para o seu lado. Alimentei-o, vesti-o, e adornei-lhe as paredes nuas do seu antro; quando o desterraram, acompanhei-o, fiz-me a pátria daquele pobre coração, trabalhei à luz do sol infernal para ele se resguardar do clima, do trabalho, e do desamparo, que o matariam...»

(A nau do degredo deve estar já erguida neste momento; basta para a perfeita ilusão teatral: um mastro com enxárcias, uma vela e duas portas baixas para os beliches da proa. Quanto à posição da nau, supõe-se que a sua quilha riscará uma linha diagonal, na direcção FE. — D.B., isto é, no palco está a frente da embarcação e todo o espectador é simultaneamente tripulante, pois da meia-nau até ao leme, onde deveria haver ainda mais dois mastros, velas e outros utensílios marítimos, tudo isso se imagina na plateia.

A amurada, a bombordo, a mais exposta ao público, será constituída pelos corpos unidos das mulheres do Coro, e a estibordo, mais encobertos, estarão os homens... Elas devem trazer uma longa saia esverdeada, lembrando a farda das tropas camufladas, que uma luz dará a ilusão das ondas do mar, uma vez agitada, ritmadamente, pelo braço das mulheres...

Mas, antes que este arranjo cénico seja exposto ao público, há uma curta cena na E.B., onde se utiliza para

mesa do corregedor do crime a própria banca que Simão tivera na cela.

Temos, portanto, diante da secretária do magistrado uma fila de degredados, sendo os primeiros Simão e Mariana).

CORREGEDOR DO CRIME *(velho e de pouco ouvido):*

Nome?

SIMÃO

Simão António Botelho.

CORREGEDOR, *folheia uma rima de papéis; por fim, pára e lê, com voz pastosa*

Botelho... solteiro, estudante na Universidade de Coimbra, natural da cidade de Lisboa, idade de dezoito anos... *(Resmunga o resto; depois, exclama)*. Dez anos de degredo no Estado da Índia... *(Assina e entrega o papel a Simão, para Mariana)*. Nome?

MARIANA

Sou a criada deste senhor...

SIMÃO

Tem a passagem paga.

CORREGEDOR, *coça a orelha com a ponta da pena,*
brejeiro

E a passagem vale-a bem!

(Vai rareando a luz, a fila de condenados sempre a arrastar os pés. Maior ruído das correntes. Luz azulada: é noite, e estamos todos dentro da nau, em pleno oceano. Dois marinheiros com candeias alumiam a coberta, onde a figura alta do comandante se destaca do amontoado humano. A bombordo, as saias das mulheres do Coro, em movimento, darão a ilusão das ondas do mar...)

CORO, *vozes femininas*

Dez anos!

Em dez anos

terá morrido meu pai

e eu serei tua esposa

e irei pedir ao rei

que te perdoe

se não tiveres cumprido a sentença.

Se vais ao degredo

para sempre te perdi, Simão

porque morrerás

ou não acharás

memória de mim

quando voltares.

CORO (*vozes masculinas*)

A luta com a desgraça
é inútil
e eu não posso já lutar.
Foi um atroz engano
o nosso encontro.
Não temos nada
neste mundo
caminhamos ao encontro
da morte.

CORO (*vozes femininas*)

É já o meu espírito
que te fala, Simão.
A tua amiga morreu.
Eu devia poupar-te
a esta última
tortura;
mas perdoa à tua esposa do céu
a culpa
pela consolação que sinto
em conversar contigo
a esta hora final
da noite da minha vida.
Quem te diria
que eu morri
se não fosse eu mesma?

MARIANA, *patética*

Se o meu irmão morrer, que hei-de eu fazer àquelas cartas que vão na caixa?

SIMÃO *idem*

Se eu morrer no mar, Mariana, atire ao mar todos os meus papéis, todos; e estas cartas que estão debaixo do meu travesseiro também. (*Noutro tom*). Se eu morrer, que tenciona fazer, Mariana?

MARIANA, *seca*

Morrerei, senhor Simão.

SIMÃO

Morrerá?! (*Voz entrecortada pelas lágrimas*). Tanta gente desgraçada que eu fiz!...

(Todo o céu se abre em trovoada. A fragilidade do cenário e o amontoado humano ressaltam a cada golpe de luz. Pés assentes no chão, os tripulantes oscilam o tronco e volem as máscaras para o céu. Comandante gesticula ordens...

Por fim, o vulto de Simão desaparece. Faz-se bonança, os astros sossegam. E vemos agora um corpo lançado ao mar...

Música celestial; depois, brandamente, enquanto se ouve o Coro.

CORO

Dois homens ergueram
o morto ao alto
sobre a amurada

E antes que o baque do cadáver
se fizesse ouvir na água
todos viram
e ninguém já pôde segurar
Mariana
que se atirava ao mar.

*(Mariana executa, simultaneamente, para a D.A., a
cena do suicídio. Alvorço de vozes a bordo. Crescendo
musical).*