

Sentença de vida casamento, literatura e realidade em *O Condenado* de Camilo

Cristina A.M.de Marinho
Universidade do Porto

«Eu tinha umas asas brancas,
Asas que um anjo me deu,
Que, em me eu cansando da Terra,
Batia-as, voava ao céu.»

*Almeida Garrett*¹

O diálogo daquele que Luiz Francisco Rebello considera «o *último grande drama do teatro romântico português*»² com a vida, precisamente com circunstâncias históricas, parece anunciar-se em complexidade, para além da já de si densa, dita perigosa, continuidade entre a leitura do Romantismo e a apropriação existencial dos seus heróis que a convenção teatral, dentro e fora de cena, só acentuaria³.

¹ ALMEIDA GARRETT João Baptista da Silva Leitão de, **Obras**, Porto, Lello e Irmão, s.d., volume II, XIX, «*As minbas asas*», p.125.

² BRANCO Camilo Castelo, **Patologia do Casamento, O Morgado de Fafe em Lisboa, O Condenado, com prefácio e organização de Luiz Francisco Rebello**, Lisboa, Parceria A.M.Pereira, 2001, «Introdução», p.20:

«(...) 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, e nelas um dos conferencistas, Augusto Soromenho, denunciaria esse teatro como **perverso, corrupto, falso e falto de probidade intelectual**. (...)»

³ Camilo Castelo Branco, em **Bohemia do Espirito**, Porto, Livraria Civilização, 1886, na página 78, propõe o debate sobre a acção degradante da literatura sobre a conduta social, na tónica feminina, entre Antonio de Castro e o Conde. Retomaremos adiante em análise o que destacamos já:

«(...) Conde

Os romances nada ensinam bom nem máo. Os livros perversos é a sociedade que os ensina aos romancistas, não são os romancistas que os inventam para darem à sociedae noticias de crimes inauditos.

(...)»

Escrita madura, **O Condenado** ter-se-à longamente ensaiado na dramaticidade da também criação romanesca⁴, fértil, e não se querendo dissociar⁵, no plano temático, do uxoricídio perpretado pelo deputado José Cardoso Vieira de Castro, amigo de Camilo nas horas amargas da perseguição por adultério, supera-o na elevação livre de quem, interrogando os «*profundos arcanos do coração humano*»⁶, se pode surpreender ou fingir, na distância entre intencionalidade, invenção e recepção, do interior da sua própria arte. A crítica viu na evocação teatral da morte de Martha de Villalobos a da própria esposa do ilustre deputado, do mesmo modo lenta e dolorosamente envenenada pelo seu amantíssimo marido, enredo que do crime real Camilo jurará ao chorado amigo só quis retirar «*hypotheses*,

⁴ Eduardo Lourenço destaca a matriz teatral de toda a criação camiliana, em «*O Tempo de Camilo ou a ficção no país das lágrimas*», pp.815-816, in **Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos (24-29 de Junho de 1994)**, Coimbra, 1994.

⁵ A análise da **Correspondência Epistolar entre José Cardoso Vieira de Castro e Camillo Castello Branco**, Porto, Rio de Janeiro, 1874, oferece reflexões que suscitam interpretação ao longo da nossa exposição. A tensão confessada entre facto inspirador e criação literária assume matizes diversos. Assim, Camilo dirá que, p.58, tomo II, «*O meu drama está mal tecido; mas há por lá dores, que é mais duradouro condão que o do estylo*», nota ainda, desiludido, que mereceria o elogio de Vieira de Castro «*se eu houvesse escripto o drama como eu sei que o podia fazer, cheio de inspirações da tua desgraça* .» Na página 81, tomo II, considera:

«*Tenho diante de mim dous invencíveis empeços: um e principal o sagrado respeito que não deixava transferir d`abi para um palco um homem como tu; o outro era o medo que a gentilha infamasse o escripto com as vaias da especulação. Desviei-me muito de ti, e apaguei no meu espirito quanto pude a tragica poesia que paira sobre um tumulto. Bem viste que fiz gravitar a acção do drama para uma filha com que eu quis affrontar a suspeita de queeu ia pintar-te, a par e não sei que infame. (...)*»

⁶ Vide **Folhetim A José Cardoso Vieira de Castro, Golgotha**:

«*Ergue a fronte abatida. Chora, mas chora aos pés de Deus. És culpado aos olhos do mundo, d`este mundo que ri e escarnece do mais atroz e pungente infortunio, e que collaborou indirectamente nas tuas acções; mas estás innocente, perante aquelles que conbecem os profundos arcanos coração humano.*»

Afigura-se curiosa a notícia que **O Primeiro de Janeiro** inclui sobre o uxoricídio:

«*(...) De José Cardoso Vieira de Castro não fallemos tambem; o seu proceder será avaliado pela justiça.*

Aguardemos o seu veredictum. (...)

Como se sabe, Garrett / sobrinho do escritor Almeida Garrett/ foi a origem de todos esses graves acontecimentos d`ha pouco; foi elle que abusando da intimidade e confiança de Vieira de Castro, levou ao lar domestico a deshonra e a infamia.

Não podemos deixar de extranhar aqui essa intimidade e confiança de Vieira de Castro com um homem desde ha muito conbecido pela sua perversidade e baixa moral.

Pois onde ha familia pode admittir-se um devasso e um infame, como este, já conbecido como origem de desgraças e discordias entre algumas familias? Aqui só podia andar a boa fê de Vieira de Castro. (...)»

pretextos, inquadrações em que o dramaturgo ou romancista busca mostrar as correlações da tua catástrofe»⁷. Na verdade, o crime despertou na imprensa epocal todo um debate sobre a legitimidade de matar a adúltera, assim como produção folhetinesca que directamente remetia para o caso Vieira de Castro, a crítica teatral aproxima, em geral, o fogoso orador do degredado da peça, jornais de Lisboa ajuizam do prejuízo que a peça traz ao processo do uxoricida, receio que a actriz Lucinda Simões viria a exprimir quando a gravosa sentença veio a ser proferida⁸. Se Camilo quis entregar «*em pessoa /.../ a cada jurado um exemplar com dedicatória*», por isso se aplicava na velocidade de composição, evidenciava intenção de nexos e ajuda no processo judicial que, com a opinião pública, interpelará a peça, num efeito teatral caleidoscópico: o crime, a prisão do criminoso, as diligências judiciais prévias, enquanto espectáculo; a encenação, de resto convencional, do próprio julgamento de Vieira de Castro; a exploração folhetinesca, por um lado, o debate social, nomeadamente jornalístico, como eco da própria representação das reacções do público dos Teatros, por outro, em cima do momento dos factos consubstanciando-se com estes. Vieira de Castro saberá encontrar a intersecção dos planos, quando nota ao escritor que «*os vinte anos de degredo dão a entender que era a sentença que se esperava para mim*»⁹, Camilo pede «*perdão pelos desgostos novos que o meu drama te está grangeando*», admite o seu espanto, pois «*o que abi / Jornal do Comercio / se diz do drama é tudo quanto eu não podia imaginar*»¹⁰, referindo a negatividade, facto curioso, da imprensa

⁷ Idem, *Correspondência Epistolar entre José Cardoso Vieira de Castro e Camillo Castello Branco*, ed. cit., tomo II, pp. 81.

⁸ Ana Paula Costa Oliveira, sob a nossa orientação, procedeu ao levantamento documental de folhetins, inspirados no uxoricídio de Vieira de Castro, e de crítica teatral relativa à representação da peça em estudo, in *O Condenado de Camillo Castello Branco, Laços do Teatro e da Vida, Dissertação de Mestrado em Texto Dramático*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 2007. Vide ponto 4.2 *Entre o ciúme e a defesa da honra- a discussão pública em folhetim* e ponto 4.4. *Laços do Teatro e da Vida em O condenado*, com destaque para todo o apêndice final, respectivamente, pp.103-115, pp.125-133 e p.153.

⁹ *Correspondência entre José Vieira de Castro e Camillo Castello Branco*, ed. cit., vol. I, p.168. Na mesma obra, na página 60, Camilo manifesta o desejo de entregar a peça aos jurados. Neste sentido, Lucinda Simões, que desempenhou o papel de Eugénia, concluiu, na obra *Memórias, Factos e Impressões*, Rio de Janeiro, SA Litho-Typographia Fluminense, 1824, p.82, que foi «*peça escrita com intenção agressiva, contra os juizes do processo de Vieira de Castro. Mas como o processo estava ainda na Relação, o resultado foi que, em vez de dez annos de degredo, dados na primeira instância, augmentaram no segundo tribunal, mais 5, e ficaram sendo quinze annos. Foi uma imprudência de Camillo, que custou caro ao pobre réo.*»

¹⁰ *Ibidem*, volume II, p.89.

de Lisboa. Pelo contrário, no Porto, respondendo ao estrondoso êxito de récitas sucessivas no Teatro Baquet, **O Primeiro de Janeiro** sauda «o *brilhantíssimo drama de Camillo Castello Branco*» que observa «os moldes *eternos da vida real*», ressaltando, contudo, o desempenho dos actores: o Visconde de Vasconcellos teria estado longe do «*sofrimento inteligente e consciente*»; Rodrigo exprimiria mal o afecto pela esposa; teria sido desagradável a cena inicial dos criados; Gavião Aranha não teria tido no actor Amaral «*todo o seu verdadeiro relevo e personalidade*»; Eugénia, excepção, encontraria em Lucinda Simões excelência «*d`expressão e d`attitude*»; refere-se a falta de rigor discursivo dos actores Emília Eduarda e de Taborda¹¹. Tomam especial interesse as considerações sobre Jorge de Mendanha, «*vulto homérico do drama*», que exige do actor a justa medida entre sublime e ridículo, capaz de causar «*impressão severa e pathetica*», ao nível de um Romeiro de Garrett, desejando o jornalista salientar a dignidade do criminoso – dos dois... – neste relevo da reprovação de um actor de quem «*só a figura condizia com a personagem*» para destacar mais «*a besta-fera*» do que a severidade da nobre tragédia. Ainda, a deambulação folhetinesca definitivamente fractura consciência e sociedade, em pleno teatro desta, mais um efeito de *mise en abîme*, num outro sobre o qual este se funda, concatenado de modo imperceptível, denúncia frontal da superficial justiça dos homens sobre matéria divina, natureza transcendente do matrimónio que o mundo esgota no conceito espectacular, farsico, da fidelidade. Nesse plano, até o espectáculo da intimidade multiplica, em espelho barroco, os palcos de um crime que não se explicita nunca, na reserva superior da dignidade mínima da adúltera que o esposo salvaguardará até ao fim, qual *bienséance* do sangue que se derrama, mas que se afasta da boca de cena, assim como a publicação, mediatização do discurso interior, das convulsões da sua consciência. A omissão do adultério constitui um silêncio que grita em todo o processo judicial¹², vazio de certa forma

¹¹ Vide Ana Paula Costa Oliveira, **O Condenado de Camilo Castelo Branco Laços do Teatro e da Vida**, ed. cit., pp-129-132. A autora cita longamente **O Primeiro de Janeiro** de 2 de Dezembro de 1870 para destacar a consideração da nobreza do criminoso: «*(...) vinte annos nos presidios d`Africa, sob a inclemência daquelles ares e das recordações lacerantes da maxima angustia que pode soffrer um homem com a intelligencia lucidissima do seu amor e do opprobrio por esse amor, roçaram nos lábios com a esponja de fel. (...) Tamanhas desgraças como lhe cingiram uma aureola sagrada, e tocaram-no de não sei quê mysterioso e excepcional que assignala entre os outros. (...)*»

¹² **Processo e Julgamento de José Cardoso Vieira de Castro**, Lisboa, Imprensa Nacional Editores, 1870. Durante os julgamentos, o advogado de defesa, Jayme Moniz, estrondosamente aplaudido pelo público, atento à sua eloquência, e Vieira de Castro, p.79, nunca explicita o adultério: «*Juiz- Quais foram os motivos que teve para proceder assim?*»

deixa adivinhar a encenação de uma honra superior que só por si resgata a própria mancha conjugal, dois crimes, tensão que a acção literária projectará noutras tensões intrínsecas que **O Condenado** suscitará, para além da que emerge entre o discurso. **O Primeiro de Janeiro**, louvando a ajuda do escritor, e o seu distanciamento, Camilo recusando, enfático, a identificação do parlamentar com o desterrado¹³. Mais linear na integração da ocorrência, o folhetim invoca o «*pobre martyr*» expresso na dedicatória «*A José Cardoso Vieira de Castro*» e contém os dados da complexidade da criação dramática ao indicar a multidirecção do juízo sobre o facto:

«(...) Ergue a fronte abatida. Chora, mas chora aos pés de Deus. És culpado aos olhos do mundo, d'este mundo que ri e escarnece do mais atroz e pungente infortunio, e que collaborou indirectamente nas tuas acções; mas estás innocente, perante aquelles que conbecem os profundos arcanos do coração humano. (...)»¹⁴

O Folhetim, intitulado sugestivamente **O Condenado**, cruza as vozes críticas para celebrar a perfeição artística de uma peça que nela quis desmaiar o imperdoável envolto no «*sol da arte*», desmisticando uma estratégia reprovável. Examina o direito penal, o direito de – o marido... –

Réu- commovido- Uma catástrophe que eu não posso explicar.» (...) O Réu durante todo o interrogatório esteve succumbido, e as suas palavras produziram geral commoção.»

¹³ Vide **O Primeiro de Janeiro**, 6 de Dezembro de 1870. Aqui se regista, com apreço por Camilo, a solidariedade que este demonstrou com esta peça para com Vieira de Castro e o conforto desta amizade em momentos de injusta condenação moral.

Na **Correspondência entre Camillo Castello Branco e José Vieira de Castro**, ed. cit., vol. II, p.81, Camilo insistirá junto do amigo, reagindo ao efeito aparentemente inesperado da sua obra:

*«(...) Repito: eu não quis contar a tua desventura nem no **Condenado** nem n'este folheto. N'aquelle criei o que quer que fosse que defrontasse um caso verosímil e desse ares de analogia com o verdadeiro. Na narrativa, aceitei uma história que julgo verdadeira, e eu me parece bem trazida ao intento. Se n'este ou noutra escripto eu intentasse bosquejar muito em sombra a snr^a D. Claudina havia de vestir-lhe a memoria de lutos molbados de piedosas lágrimas; mas a severidade não inclinaria reverente a cabeça diante do seu tumulo. Ora, por isso mesmo que eu o não podia fazer, é que, de todo em todo, abstrahi de referencias reprováveis a tal senhora a quem tu hás de perdoar primeiro do que teus amigos. Que a sociedade esgravate nos meus dous escriptos referencias, personalizações, pontarias cobardes, embora; mas tu, meu amigo, não debes abi ver senão hypotheses, pretextos, inquadrações em que o dramaturgo ou romancista busca mostrar as correlações da tua catastrophe.»*

¹⁴ Vide apêndice documental na tese citada de Ana Paula Costa Oliveira. Neste folhetim, o autor manifesta «*confiança na justiça e no julgamento de Deus e dos homens.*» _ no fundo, estimulando-a obviamente_ e acentua a utilidade social do orador, insinuando o seu regresso na vida política, o que de algum modo afastaria a esperada condenação ao degredo, num jogo claro de diálogo com as expectativas da realidade. Este apêndice inclui os folhetins que seguidamente citamos.

matar ao surpreender o adultério em flagrante, avança em abstracto na afirmação de que a *«justiça, incarnada organizada representada, em sua expressão indefectível e puríssima, no par conjugal, padeceu a maxima violação, foi rota e despedaçada infamemente pelo esposo infiel e pelo seu cúmplice»*, regressa à definição de género para, em coerência, subjugar a esposa ao esposo sem ambiguidade, porque *«a mulher não soffre confronto ao homem quanto á potencia e alcance de faculdades, manifestadas já na ordem industrial e economica, já na ordem politica, philosophica e litteraria, já na ordem juridica»*. Conclui que, tendo a literatura a execrável desculpa de exprimir a sociedade, ela exalta *«o adulterio, a prostituição, os mysterios d`alcova, estas claras e luminosas virtudes das decadencias, da podridão e esphacelamento moral»* e o autor legitima o crime de Jorge de Mendanha que *«a santidade e mais excellencias indisputaveis da união conjugal»* justificam, na desejável excepção do primeiro mandamento; se as legislações unanimemente vêm no adultério mero crime particular, defesa com que Molière scandalizou em **L'Ecole des Femmes**¹⁵, o folhetinista recua à Antiguidade para agravar *«a violação de todas as leis divinas e humanas, um crime que é a synthese e acropole de todos os crimes, abrangendo a um tempo calumnia, traição, espoliação, parricidio e sacrilegio»*. Assim, a separação dos cônjugues seria insuficiente e o uxoricida deverá ser absolvido, *«apagando-lhe da frente a mancha de sangue, que as illusões d`uma sensibilidade exaltada e doentia apontavam lá!»,* já que o ideal do matrimónio foi ultrajado, diverso *«da poesia erotica, com um sentimento ephemero, mero episodio no drama da vida humana»*: o elogio na construção da personagem de Jorge de Mendanha, *«um d`esses tolerantes pelo sentimento e pela razão», «sem a philosophia estreita e sem entranhas de moralista secco e birto»,* prepara a salvação de Vieira de Castro. Matar o infeliz constitui, então, obrigação moral, acto de valentia de quem recusa *«viver infamado e deshonrado embora sob o beneplacito*

¹⁵ Vide longo discurso de Chrysalde, inserto no Acto IV, cena VII, de **L'Ecole des Femmes**, in MOLIÈRE, **oeuvres complètes**, Paris, Seuil, 1962, p. 191. Destacamos um excerto que relativiza a infidelidade, acusando a desproporção que o rumor público lhe concede:

(...)
 Se faire en gallant home une plus douce image;
 Que, des coups du hasard aucun n`étant garant,
 Cet accident de soi doit être indifferent;
 Et qu`enfin tout le mal, quoi que le monde glose,
 N`est que dans la façon de recevoir la chose:
 Car, pour se bien conduire en ces extrémités,
 Il y faut, comme en tout, fuir les extrémités,
 (...)

da lei», morto, afinal, de «*morte moral para quem não ha resgate nem amnistia na munificencia d`esta **rainha** do seculo, e já agora de todos os seculos – a opinião*» que, contraditoriamente, cantará à vítima todas as elegias inspiradas nas suas súbitas, imaginárias virtudes. Vieira de Castro entrevê-se, ainda, permitindo-o insinuantemente, na avaliação literária de Jorge de Mendanha, o de «*coração amantissimo e generoso, (...) intelligencia elevada e poderosa, (...) oiro fino a realçar o azul limpidissimo do firmamento vasto do amor*», disposto a «*salval-a matando-a, salvar-se morrendo*», na justíssima premeditação, «*escabujou e debateu-se 24 horas entre os impulsos do coração e da honra*», do assassinato de uma esposa, «*amava e era amada*», a quem só o sabor do pecado faltava. Na «*Conclusão*» do mesmo folhetim, com habilidade se discute a premeditação nos contornos epocais da jurisdição e da psicologia, «*pena externa*» que a justiça humana applicaria ao fogo desabrido do animal que se eleva no homem, primário ou cultivado até no estudo e na filosofia, temperamento aceso na facilidade do estímulo tentador, no sentido de lentamente culminar na consideração, quase final, de Jorge de Mendanha, como se a personagem tivesse temperamento e biografia, bilhete de identidade de parlamentar caído na desgraça mais do que premeditada, honrosamente ponderada, numa inversão que o Direito parece não saber reflectir:

*«(...) Examina-as / as injunções /, esmerilba-as, discute-as, pesa-as, e se a concha da balança, onde reluz a immarcessivel justiça, se não equilibra com a outra concha onde as causas e os homens entraram, regeita-as em nome d`essa crença que pôde já agora mais do que elle!
E não phantasiemos o exemplardo homem justo, não emprestamos corpo e vulto ao ideal da justiça humana, não queremos o absoluto incarnado em Jorge de Mendanha. (...)»*

Ora àcerca do vulto ficcional se nega a fantasia, concedendo-lhe a objectiva cidadania de Vieira de Castro, em rigorosa sobreposição de percurso, de qualidades e de debate, conforme decorre da análise da **Correspondência Epistolar** entre o condenado e Camilo que fundamenta o carácter apaixonado do marido de uma Senhora Dona Claudina, irresponsável, ignorante, mimada e desleal, alheia ao ideal que com ela competia no casamento com o feroso orador¹⁶. Ainda, no verdadeiro manifesto que **Voltareis, ó Christo?**, Camilo subtiliza coerentemente,

¹⁶ **Correspondência Epistolar de Vieira de Castro a Camillo Castello Branco**, ed. cit., pp.42, 43. Aqui se transcreve o sentimento do orador:

«(...) Casei com uma criança adoravel, embalada no luxo, nas indolencias do Brazil, e nos caprichos da abundancia. Quero educal-a, como se educa uma filha; mas não posso desfazer com preceitos de economia os habitos adquiridos, ou as esperanças prefiguradas.

ainda, o argumento incontornável do agravamento da pena do amigo, desviando a premeditação no sentido da voluntária entrega ao critério do tribunal para rejeitar convulsivamente a formalidade aparente, satisfeita da acusação¹⁷. A dedicatória a José Cardoso Vieira de Castro, que acompanha **O Condenado**, propõe a mesma tensão na relação com a realidade do seu julgamento: a sua simples presença, naquele momento próprio, dialoga com a negação que, afinal, pode exprimir ênfase na verdade solidária entre vida e obra – «Neste livro, não pude bem assinalar um leve traço do teu enorme infortúnio. Não pude, porque a tua desgraça não tem nome.» – e sublinha o sofrimento que pode encontrar eco no drama, «a eternidade de uma tristeza irremediável», «abismo onde te resvalou a mão que beijavas e ungias de lágrimas de felicidade», «homens tão escassos de misericórdia, como de dignidade». Impressionantemente, Camilo formula votos de morte¹⁸ ao seu infeliz amigo para que nela recupere paz e respeito, transcendendo, assim, de modo radical, toda a esfera possível de relação com a sentença

Tenbo carruagem, porque é ainda cedo para eu insinuar a Claudina que a não podemos ter, e não sei quando terei valor nem arte para lb`o dizer. (...)

_ Pois, sim, Juca- accedeu com uns meneios infantis e morbidos- vende o trem, se queres, mas compra-me vestidos com o dinheiro.

Esta cousa futil não é meramente uma criancice. Aos vinte annos não ha crianças...

(...) Era uma creatura mais ignorante que o vulgar das portuguezas medianamente educadas. (...)

O reviramento da indole folgazã de Vieira de Castro fez-se subito na instropecção de que não era amado.»

¹⁷ Castello Branco Camillo, **Voltareis, ó Christo?**, Porto, Viuva Moré Ed., 1831, p.32:

(...)

E tu premeditaste! Oh! Não premeditaste nada, infeliz?

(...)

Não premeditaste nada, infeliz.

(...)

Os que delinquiram premeditando, nada dizem à justiça humana: «Aqui estou! Condemna-me!»

Ainda, na **Correspondência Epistolar** supracitada se adensa o que a jurisdição toma univocamente:

«(...) Premeditar é experimentar-se um assim voluntariamente, entre fogos e gêlos; atirar com o seu corpo, sem intervallos, para lagos e volcões, retalhando-se por martyrios que não couberam nos infernos de Dante e Milton, inferiores por ventura aos que espalhou na região das trevas a colera suprema; s ser martyr assim, é ser heroe a cada hora, luctador differente a cada instante, segurando a razão para lêr nas pareces rubras do seu inferno, a sentença já em nenhuma instancia revogavel da sua desgraça!»

¹⁸ CASTELO BRANCO Camilo, **Patologia do Casamento, O Morgado de Fafe em Lisboa, O Condenado**, ed. cit., p.123:

(...)

Falta-te morrer, Vieira de Castro, para que em tua sepultura se respeitem as cinzas dum grande coração extremado na honra e na desgraça.»

dos homens, sobre a qual ele intentaria, de um modo complexo, intervir, porventura assinalando-lhe, celestial na sua consciência de criador, a rudeza das suas limitações seguras de si. Todo o Acto I, obsessivo hino da virtude das serras sobre a cidade, se estrutura na angústia temporal da consequência entre o crime do passado e a projecção do presságio verbalizado. Este é o tempo da acção dramática, conflito por definição momentaneamente suscitado pela organização familiar de um baile, elemento perturbador do desejado estádio de inocência dos homens, a Natureza enquanto paraíso que resguarda da queda, adormecida na vigilância humana do pecado, idealmente no seu desconhecimento pela Graça. O diálogo, entre criados grosseiros, sobre a presença de animais nos brasões dos grandes senhores resultará intrigante no alcance da sua ironia, respeitável sabedoria dos simples: para além da violência desumana em que parece assentar o seu heroísmo, assim se evoca a fera que se esconde, pronta para destruir, na mais refinada criatura que o berço, a etiqueta, os livros, a arte poliram. Os preliminares dessa organização, dilatados no longo Acto, torturantes nessa ampliação psicológica, convocam os acasos de que se tecerá a tragédia assumida no presságio: o reencontro da falsa Viscondessa de Pimentel, detentora do conhecimento do passado que pode revelar, o elo que Pedro Gavião Aranha transporta com o uxoricida, de duplo nome para se disfarçar e finalmente se identificar, detalhes de um enigma que se vai resolvendo, as narradas circunstâncias pouco claras do casamento de Rodrigo com Eugénia, o jornal anunciando o regresso do degredado, clímax antecipado na convulsão do velho visconde. Na verdade, a não haver baile, estes factores não se precipitariam contra um idílico estado que o velho Heitor de Vasconcelos, assumida a penitência de um longo, até um culminante momento indeterminado de sofrimento, junto do filho, descreve na santidade da mulher sem mácula, mistério do grande amor maternal, salvação do mundo¹⁹. Graça que negaria qualquer literatura – «*Não tem romance, nem sequer lirismo a história do meu casamento*».²⁰ –,

¹⁹ Idem, *ibidem*, Acto I, p.134:

«(...)

Visconde: (...) Perde-te; mas poupa a alma de Eugénia, para que te não falte o último refúgio. Olha que uma esposa sem mácula, um amor de mulher sem remorso de crime, nem receio que lho descubram, é luz que nos vai procurar a todas as voragens. Abisma-te; mas não a desvies do berço do teu filho; não quebres o sagrado laço que Deus formou entre a alma que se está formando, e a alma de mãe, onde é preciso que arda um grande amor, santificado por consciência de grandes virtudes.

(...)

²⁰ Idem, *ibidem*, Acto I, p.138, ideia reforçada na página 140:

«(...)

espécie de linguagem e território de anjos, espaço nenhum, coincidindo com o retiro de um convento perdido em Évora, palavras habitando uma «*beleza reflexa do ideal incorpóreo e indefinido*», na proximidade que a tísica lhe sugere de Deus²¹, este amor, por assim dizer, encerra-se no mistério da origem de Eugénia²², segredo guardado no seu silêncio, que o noivo tentará desvendar em investigação documental, sem sucesso, bruma no interior da «*felicidade perfeita*» que nenhum escritor saberá escrever. O antigo companheiro de boémia, impenitente confesso, descreverá, não sem ridículo, a conversão de Rodrigo do ateísmo à fé na Providência, do cepticismo em relação às mulheres ao casamento esmerado na paternidade feliz, «*três e únicos elementos da felicidade humana*»; acrescenta-lhe, contudo, um dissonante credo ao diabo²³: Pedro, gavião e aranha, inocula o Romantismo da personagem Jorge de Mendanha na salubridade que Eugénia encarna – «*Vão V.Ex^{as} ver um homem de romance*». –, pinta-o na sedução do mistério, conjuga-se com a «*arara de conserva*», desapegada

Rodrigo- Romance não é; é o que os romancistas não sabem pintar: a felicidade perfeita. Eugénia é boa como todas as mães extremosas. Tenho um filho de seis meses: a criancinha figura-se-me uma flor que se abriu da inocente e doce alma da mãe. (...) Sou feliz; e creio que o sou, porque há Deus, e porque me liguei a um dos seus anjos neste mundo. (...)»

²¹ Idem, **ibidem**, Acto I, p.138, onde se acrescenta:

«(...)

Rodrigo: (...) O que muito me impressionou, e mais do que a beleza, foi o ar de bondade e melancolia, uns olhos que pareciam estar sempre lagrimosos e fitos em uma grande calamidade, um cismar e concentrar-se sem afectação, sem sequer atender à presença de um homem que podia ter a vaidade de fazer-se atendível. (...)»

²² Idem, **ibidem**, Acto I, p.139:

«(...)

Rodrigo: (...) Eugénia presume ter a certeza de que não é filha da senhora que a criou. Como quer que fosse, a suposição de que a orfã denotava com o seu sombrio silêncio a procedência de algum desgraçado amor, obrigava talvez a curiosidade a não devassar o mistério de que a minha prima não tinha a menor elucidação.

(...)

(...)

Fui à Évora averiguar por onde podia haver certidões necessárias ao casamento. Nada obtive; (...)

Nada pude, portanto, averiguar, nem cuidei mais de inúteis averiguações. Obtive dispensa das mais urgentes certidões, e casei com Eugénia... (...)»

²³ Idem, **ibidem**, Acto I, p.140:

«(...) Eu também creio em tudo isso; mas também creio no diabo. (...)

Caracterizará, ainda, Jorge de Mendanha, p.142:

«(...) Jorge de Mendanha é o mistério; é um português com uma cara de beduíno; um velho com uns ares que impõe respeito, e ao mesmo tempo se insinuam no afecto dos moços. É eloquente; mas fala à moda dos áticos. Tem estilo sentencioso, conciso e catedrático. (...)

do entediante marido, na acção venenosa de mistificar «o *velho mas muito romântico*» que a lisonjeou. Insinuante, a Viscondessa Pimentel espicaça a memória do severo velho, recuperando-a no subentendido da imagem da alegria saltando na desoprimida consciência, ele temerá a revelação do seu passado à nora, a notícia de jornal precipitará o desenlace, evidenciando, em monólogo, que Eugénia conhece a sua história, real e folhetinesca, «*que teceria o enredo de um bom romance, se caísse na oficina de Alexandre Dumas.*»

Rodrigo lerá a notícia do próprio processo de Vieira de Castro na coincidência dos trâmites essenciais: assassinio por ciúme da distinta e bela esposa, omissão do adultério na entrega à polícia, julgamento por homicídio voluntário com premeditação, «*encarcerado, julgado e sentenciado em 20 anos de degredo para África*»²⁴, sendo ilustre o cúmplice da adúltera, proclamação de «*duas vítimas, e um infame.*» Eugénia chorará a mãe cujo ultraje Rodrigo destacará para celebrar a dignidade do uxoricida, demasiado imaturo na certeza com que condena, como na leviandade com que introduz os predadores no lar. No Acto II, depois de o próprio amante certificar a inocência da esposa que ele depravou, «*homem de perversidade contagiosa*» em autoexame, mas que ela sinceramente amou²⁵, segundo nota da Viscondessa, personagem rica de verdade, irreduzível à censura da sua má conduta, intensifica-se a natureza trágica do drama na prevista inclusão do uxoricida, de regresso, na casa de Heitor de Vasconcelos, mantendo-se a iminência da fala entre os dois²⁶, sem que tal efectivamente

²⁴ Idem, *ibidem*, Acto I, p.152.

²⁵ Idem, *ibidem*, Acto II, cena V, p.163. Com efeito, o perfil alcoviteiro de velha garrida que a Viscondessa encarna não exclui o sarcasmo lúcido sobre a hipocrisia da sociedade e sobre o angelismo a que os homens votavam as mulheres, faceta de aguda consciência sobre as contingências históricas de condição. Vide, Acto II, cena V, pp.163-164, e cena VII, p.167, respectivamente:

«(...)

Viscondessa: (...) Há assim muitos maridos que rodeiam as mulheres de anjos; mas de Satanás que é indisputavelmente mais esperto que os anjos, e gosta de lutar com as dificuldades, consegue às vezes pregar logros verdadeiramente infernais aos maridos, deixando os anjos tristes e até certo ponto comprometidos. (...)

«(...) O que penso é que Marta não soube esconder a culpa na máscara daquela santa hipocrisia que costuma escrever nas sepulturas os epitáfios dalgumas excelentes esposas, que eu conheço, e o Conselheiro também conhece, não acha?»

«(...) Quando Marta de Vilasboas foi morta, eu não fui das que se vestiram de luto e andaram pelas igrejas a fazer-lhes uns baratos sufrágios pela alma, e formavam grupos nos adros execrando a ferocidade do homem que não pôde dispor da pacífica tolerância dos maridos que acompanharam às igrejas as devotas esposas. (...)

²⁶ Com efeito, na última cena do Acto II, p.175, marido ultrajado e seu rival coincidem no baile, «*(...) Jorge de Mendanha pára em frente do Visconde, largando o braço de Eugénia*

aconteça, mas interpretando-se esse confronto em aproximações variáveis, com a nora e o filho, laços naturais e tanto mais sagrados dele próprio. Com o seu velho amigo, Jorge oferecerá, então, à opinião pública, inclusive aos juízes, os argumentos de compaixão para com Vieira de Castro, ao mesmo tempo que o texto dramático reflectirá não só metadramaticamente como, de modo mais geral, metaliterariamente, as remissões assim circulares entre ficção e realidade. Francisca de Almeida prestar-se-ia à sátira bocageana, não se identifica com uma *femme savante* de Molière, o Visconde seria a elegia, Rodrigo o madrigal, moraliza-se com a raposa e as uvas, o jovem casal daria «*um romance sem sabor como se escrevem em Portugal*», o uxoricídio do Largo do Intendente foi uma tragédia cuja narrativa a Viscondessa desenvolve, com interrupções de *boutade* que desagravam a severidade burguesa, Vasconcelos reconhece o seu retiro no **Leproso** e Xavier de Maistre²⁷. De José de Sá, amigo de constantes visitas ao Limoeiro, ela dirá que abandona o Teatro com a intenção de acusar à polícia Otelo e esposa, «*para não ver historiada a infelicidade de Desdémoma e a cólera bárbara do marido*», explícito plano de intersecção que se analisa na inversão do palco para o camarote, lugar insuspeitado de espectáculo mais corrupto ainda, no exemplo e sobretudo no arbítrio do seu critério, diverso da dignidade da pecadora assumida:

«(...) não sairia do teatro; mas em vez de olhar para o palco, olharia para as senhoras que contemplam sem empalidecer o horrendo transe da morte de Desdémoma; e, na seguinte noite, irão ver no mesmo palco representar uma comédia em que se zombe dum marido desonrado, e se mova de piedade das plateias a favor da adúltera e do seu cúmplice. (...)»²⁸

Deste longo lastro de circularidade, concentrada no Acto II, afinal teórica consciência na interrogação de Camilo sobre a sua própria escrita, depurada, emergindo a penetração clarevidente do teatro do mundo e

e deixando pender os braços. O Visconde encara Mendanba com bastante frieza e pasmo.»

Em seguida, regista-se, em didascália o desmaio de Heitor de Vasconcelos.

²⁷ Idem, **ibidem**, Acto II, passim. Tal circularidade dissemina-se nos diálogos das pp.158, 162, 163, 165, 166, 167, 172, 174, onde todas as referidas remissões se encontram.

²⁸ Idem, **ibidem**, Acto II, cena VII, p. 167. A Viscondessa replicará, na densidade do seu perfil maduro, frontal:

«Ótimo! Isso é bom, bonito e eloquente. Mas eu, se não desmaio quando vejo as agonias Fantásticas das pecadoras no teatro, também nem me comovo dos maridos escarnecidos, nem me comovo pela desventura daquelas que fizeram do seu coração um filtro de peçonha e de infames lágrimas. (...) Se eu tivesse a fê que ensina a rezar pela salvação das almas, rezava em casa. Não indo à igreja, nem saindo a irritar ódios contra o infeliz marido de Marta, cuido que respeitei bastante a desgraça de ambos. E, se as minhas orações valessem perante Deus, eu pediria perdão para ela, e misericórdia para ele. (...)»

da *desgraça de ambos* na transcendência de uma moral excessivamente humana²⁹, o na superfície central discurso de Jorge, na cena III³⁰, perde a sua força de razão, mas de ressentimento, de despojamento, mas de inveja, na assimetria a pouco a pouco esclarecida entre a sua incompreensão da «*justiça do céu*» e as linhas tortas que o próprio Deus foi escrevendo no drama camiliano: a sombra do incesto no peso irresoluto dos diálogos, como no terror da jovem mãe, far-se-à salvadora rede de amor que a autêntica penitência do envelhecido no sofrimento tece, redimindo-se, para se elevar o que amou ilegitimamente sobre o que matou no amor da legitimidade e da convenção. A solenidade trágica do amante³¹, o recolhimento monástico no remorso, a expiação no silêncio interrompido

²⁹ Sensível é a reacção simples de Eugénia à agressividade, ainda, do pai, *ibidem*, Acto II, cena X, p.169:

«(...)

D.Eugénia _ E ele amava-a!?

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

D.Eugénia (como aterrada) _ Matar! Que horror, meu Deus!

(...)

Coerentemente, este início de cena enfraquece a longa argumentação de Jorge, centrada na sua perda pessoal, torturadamente ostentada, pp.169-170, divergente da excepcional capacidade de amar de Eugénia, sua interlocutora, que afirma a dura verdade própria de que «*o desgraçado que praticou um tão duro castigo devia deixá-la viver, abandoná-la, para que a orfã não ficasse tão sem abrigo, à caridade de estranhos... Não se mata uma mãe que tem nos braços uma criancinha de três anos.*», p.170. Em seguida, o próprio Jorge exprime o medo de que a criança fosse filha do amante e não dele, pura mesquinhez de critério, se de amor se tratasse realmente. Eugénia fica aterrorizada.

³⁰ *Idem*, ***ibidem***, Acto II, cena III, p.160.

³¹ Jorge de Mendanha presume, na sua precipitação cega e autocentrada, que o Visconde oferecera uma pulseira com o retrato de Marta de Vilasboas, a senhora com quem mantivera relação adúltera, à nora, Eugénia, como jóia de noivado, exprimindo tal gesto certamente o sentimento que este venerava na tragicamente desaparecida, razão da peregrinação moral que leva a cabo e de que a austeridade, mais, a tocante repugnância de si próprio, até à sua ocultação, são evidência. Neste plano, toma particular significado o narrado por Rodrigo a seu antigo companheiro de boémia, Pedro, quanto às circunstâncias da sua aproximação a Eugénia, conforme se lê no Acto II, cena IX, p.138; é de registar que uma prima de Vasconcelos recolheu a orfã na sua cela e acabou por morrer, já numa propriedade transmontana de Heitor, «*dizendo a meu pai, em tom suplicante, que adoptasse como sua filha a pobre Eugénia*»; acresce que Rodrigo deixa claro que foi «*meu pai, estando eu em Beja, mandou-me procurar no recolhimento da Piedade de Évora duas senhoras nossas parentas, e que lbes lembrasse o seu antigo primo e amigo, e oferecesse a nossa casa e os nossos haveres, se elas carecessem de socorros.*» Falecidas, na sua cela sobreviviam a custo Eugénia e sua protectora, uma sobrinha de ambas. Sinais de generosidade imensa do pecador em redenção, resposta providencial daquilo a que chamamos acaso, sincronidades que transcendem na vida. O Acto III resolverá estes mistérios, reporá a verdade sobre a pulseira, rematando a prolongada tensão de *pathos*, de acordo com o critério divino.

para expirar, a morte, dita, na sua vida, inferno que Deus esconde ao entendimento comum dos homens, nele descobrindo a fé o condenado, contrastarão sempre com a verbosidade despeitada, dolorosa³², é certo, daquele que assumiu um outro nome para entrar em casa do causador da sua desgraça, disfarce primário, muito aquém da transcendência madura do *Ninguém* garrettiano. No entanto, a lição camiliana não será nunca unívoca, pois o homem debruça-se, amoroso, perante qualquer sofredor, seu semelhante fraterno, sendo fina a sua captação da perspectiva da mulher, na sua irrelevância, como em ***Bobemia do Espírito, Tentações da Serpente***, contrariada num casamento com um marido envelhecido, desatento, ou precipitada, na indiferença, para um adultério que a atrai para o desgosto, ainda a adúltera no mais extremo castigo aplicado por um marido frígido, em ***Voltareis, ó Christo***. Camilo ajoelhará perante a consequência natural, má, ou o erro que felizes circunstâncias não explicariam, parecendo acolher a veemência dos maridos queixosos, ciosos da sua razão que nem sempre ponderam, abraçará as lágrimas das que vacilaram, sobretudo justamente conhecendo, ou dando-se ao devaneio que as degradou, humaníssimas. Tudo referindo ao mal, visceral instância do maior esmero dos homens, Eva, mãe apaixonada, que há-de salvar : o sacramento do matrimónio, dir-se-ia uma sua abstracção sagrada, forma de si livre, retiro de dedicação simples, intensa na contemplação de si em que Fausto, curioso, não há-de querer saber mais, porque tudo possui, mas não pode sabê-lo : *«meu filho, consente que tua mulher se não aparte das árvores onde a clamam as saudades. (...) Olha que uma esposa sem mácula, um amor de mulber sem remorso de crime, nem receio que lho descubram, é luz que nos vai procurar a todas as voragens.»*³³

³² Idem, ***ibidem***, Acto III, cena IV, cena VI, cena VII, cena IX. O obsessivo sentido de vingança, a agressividade incontida que precipita os juízos, o sentido da perda centrado exclusivamente sobre si, quase sem evolução, a consciência do rigor da convenção, a manifestação do sofrimento mais dilacerante, não fosse a intervenção espiritualizante do Conselheiro, gerem a ambivalência desta personagem, em harmonia, de resto, com a complexidade do drama, salientando a sua negatividade, conforme se explicita no Acto III, nomeadamente nas intervenções de José de Sá, cena IV, pp.182-183.

³³ Idem, ***ibidem***, Acto I, Cena V, p. 132, o Visconde dirá à nora, Eugénia: *«(...) Insinua-lhe com as suas frases singelas e amoráveis que as serenas delícias da vida íntima fogem assustadas das folias estrondosas das salas. (...)»* Em seguida, na cena VI, p.134, o Visconde notará o supracitado ao filho, Rodrigo, e , na cena XV, p.146, fará questão de ironizar, falando à Viscondessa, *«A mulher do meu filho não sabe francês (...)»*, quando esta o ostenta na conversa, com afectação. Maria Alzira Seixo, no seu brilhante «Prefácio», a ***Livro de Consolação*** destaca a complexidade deste preciso *«problema da ficcionalidade»* na relação entre os factos ocorridos com Vieira de Castro e a criação camiliana para concluir, pp. 13-14, que *«o livro, enquanto*

O Acto III, dividido em dois quadros (o primeiro, dir-se-ia de Jorge, excessivamente humano, o segundo de Heitor, já não humano) cujo diálogo eleva o santificado na transgressão do amor, – funda, insuspeitada refração do estado de graça sacramental – propõe curiosas modulações para obviar esta unidade emergente da ambivalência trabalhada na riqueza das suas tensões: a cidade do Porto, espaço de irrisão, parece situar-se entre a redenção da serra e a capital, sofisticação perigosa, mas modernidade libertadora, para eternizar duelos e vinganças de maridos ultrajados, duas realidades pretéritas aqui vigentes, claramente associadas e em bloco combatidas, na complexa voz da Viscondessa Pimentel, ainda na morigeração do Conselheiro³⁴. Estática na vileza, compreensível, do disfarce substancial do nome com que se introduz no baile do antigo rival, mais gravemente do seu filho, a vingança, bem circunstanciada, todavia, no falso critério social de Jorge, é debatida, com severidade, pelo Conselheiro que a despromove, como merece, arrebatada até ao ridículo – *«apertasses em público a mão que estrangulava na garganta de tua mulher os sagrados juramentos da sua lealdade»* –³⁵ com que se faz desamar, para o ajudar a

precisamente, um «livro» (não esqueçamos que foi assim que intitulou, vinte anos antes, uma das suas obras de poesia, insistindo na marca objectual da literatura), torna-se independente do projecto, apropria-se dele e ultrapassa-o, ganhando sentidos múltiplos que transcendem em muito o caso moral e afectivo de José Cardoso Vieira de Castro. (...)».

Fantástico jogo de relações: o próprio rival de Vieira de Castro tem o nome literário de Almeida Garrett, como que alimentando o tecido. Transcendendo os factos ocorridos, a evidência do agravamento da pena do parlamentar, como Emília das Neves soube prever, indica bem a compreendida interpelação, muito complexa, de **O Condenado**.

³⁴ Vide Idem, **ibidem**, Acto III, 1º quadro, cena II, p.180 e cena IV, p.182:

Cito respectivamente, sublinhando o enfado expresso pelo Porto, no início do Acto, e a reprovação tácita da atitude de Jorge, por parte do amigo:

*«Viscondessa: (...) Eu acho natural e perdoável que o seu amigo Jácome da Silveira des-
pisse os ares carregados e fúnebres da vendetta, e esmurraçasse na Praça Nova ou no jar-
dim de S.Lázaro o Visconde; mas isto de enroupar-se numa toilette misteriosa, coriscando
dos olbos uns fulgores fulminantes, para afinal de contas ajuntar o escândalo à irrisão,
sinto dizer-lhe, Conselheiro, que é um soberano disparate, e que o século vai muito lumi-
noso para podermos receber a sério estas excrescências da Idade Média. (...)»*

*«José de Sá: (...) Eu te responderia que uma grande calamidade não justifica planos san-
guinários, por melhor mascarados que venham em requintes de pundonor. (...) Quando
me avisaste da tua chegada ao Porto com um pseudónimo, comecei a duvidar da sani-
dade do teu juízo. A mudança de nome não podia dissimular um plano incompatível com
a honra que te perdeu. (...)»*

³⁵ Idem, **ibidem**, Acto III, 1º quadro, cena IV, P.183. E prossegue insuportavelmente para suscitar análise atenta:

*«(...) Se da tua casa haviam feito um prostíbulo, e dos teus carinhos de esposo um incen-
tivo para irritar os prazeres do crime, bebesses o teu cálix como tantos para quem o fel de
uma desonra de mera convenção chega a perder o seu travo. (...) Estremecias tua mulher*

superar-se: perante a pena existencial de Heitor, menos o seu gozijo do que a lição_ «*Não lhe vias na face a escuridão profunda daquela alma?*», ao marido o céu conduziria a filha que ele próprio, detestável, condenara. Marta Vilasboas, a adúltera assassinada de cujos sentimentos muito pouco nos foi dado saber (atente-se na eloquente excepção da Viscondessa...³⁶), deixa-se entrever no esmiuçado retrato do uxoricida, espumando verborreia, paternal, primário, incapaz. A sua redenção desenha-se na sinuosidade dramática, recreativa como a convenção que lhe subjaz, de mistérios, cartas ocultadas e reveladas, mortes e mensageiros, especiaria melodramática que especularmente o texto continua a reflectir³⁷, impondo a justa tónica da tragédia, matriz eterna em que Camilo inscreve, na efémera irresolução

com ternura de pai? (...) E foste apunhalado pela mão que beijavas? E viste a mulher adorada roxeada até nas faces pelos beijos doutro homem? (...)

Em crescendo, Jorge provocará Rodrigo, suscitando o desrespeito do filho pelo pai, procedimento baixo, a que o filho responde nobremente, de resto com a evidência tácita da boa educação do pai, propondo-lhe duelo, arbítrio cego que, conforme lembrará o Conselheiro, deitará a perder uma família feliz, vide cena VI, pp. 186-187. Reprovável o modo como Jorge destaca a degradação física do Visconde, p.186, «(...) *Vim ver seu pai. Vê-lo e mais nada. Vi. Achei-o miserável até ao asco. Repele e enoja. A Providência fê-lo asqueroso*» –, não conseguindo encontrar nele a depuração, quando é ele próprio quem se mostra asqueroso.

³⁶ Vide Idem, *ibidem*, Acto II, cena V, p.163:

«Viscondessa- Se V.Ex^a esteve em Lisboa há 20 e tantos anos há-de lembrar-se de uma senhora que o marido matou por ciúmes...

Jorge _Injustos?

Viscondessa_ Isso, não. Ela amava sem dúvida nenhuma este Visconde de Vasconceles. Não se recorda?»

³⁷ Idem, *ibidem*, Acto III, 1º Quadro, cena II, p.180:

«Viscondessa _ (...) Que me diz à cena melodramática do baile?

José de Sá _Pareceu-me mais trágica do que melodramática.

Viscondessa _ Mas quem anda a fazer tragédias pelos bailes hoje em dia! (...)

Ana Paula Oliveira, na tese supracitada, demoradamente descreve e analisa este dinamismo terminológico, «Capítulo 2. **O TEATRO DAS EMOÇÕES DE CAMILO CASTELO BRANCO: «PROFUNDOS ARCANOS DO CORAÇÃO HUMANO»**», pp.12-49. A autora reflecte sobre os modelos europeus para aproximar a singularidade do «drama espiritual», surpreende a evolução do drama histórico ao drama de actualidade, com todas formas intermédias, dando conta da indiferenciação epocal no emprego das designações de comédia e peça teatral, drama e tragédia, melodrama sempre que houvesse atmosfera de desgraça, com excepção de tragédia e farsa, termos aplicados com maior propriedade. Salienta a posição de José Oliveira Barata notando a preferência camiliana pelo «drama espiritual para o que muitos chamavam drama realista», acabando «por privilegiar o drama da almas, muito mais próximo da sua especial inclinação para o tratamento naturalista», in «*O Teatro de Camilo ou a Perdição de Amores, Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos (24-29 de Junho de 1994)*», Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, p.159.

terminológica do seu tempo, a magistralidade do seu lance sobre a vida, para ele pura ilusão: Jácome, afinal, precisa de provas, distração da plateia burguesa excitada no escândalo de um prometido incesto..., para amar o que escapara de seu, de toda a forma, profundamente, nos escombros. Rasteiro, nunca se transcenderá, poderá tão só adocicar com a segurança certificada de uma paternidade autêntica, demasiadamente hipotecada para poder ser feliz e ler nas linhas tortas de Deus – *«Ali... ali onde a desgraça, um acaso, um acidente estúpido a levou!»*³⁸ – o paradeiro paradoxal de Leonor que se esconde em Eugénia, absoluta imagem da vulnerabilidade em que o feminino é encerrado, nesta expressão da quase moribunda sacrificada ao preconceito, como sua mãe. Na gradação de paixão e contingência culmina, rematando, Cristo bebendo o seu cálice, cadência contrastante de despojado lirismo, últimos suspiros de inacabadas frases que a cinzelada metáfora combina de corpo e espírito ainda abraçados: do amante, as palavras que libertam Marta são de amor³⁹.

³⁸ Idem, *ibidem*, Acto III, cena IX, p.192.

³⁹ Idem, *ibidem*, Acto III, 2º quadro, cena II, p.198:

«Visconde: (...) Olha que tinhas a mais amorável e extremosa das mães... o coração mais santo do amor maternal. Formosa como tu... da tua idade... respeitada e adorada; contente, feliz virtuosa, boa...(...)»

Na cena VI, Jorge, empedernido, recusa o perdão que o Visconde lhe pede através da sua filha, afinal filha de ambos, nos desígnios divinos.

