

# Dois exercícios dramáticos de Camilo Castelo Branco

Flavia Maria Corradin

Universidade de São Paulo

Palavras-chave: Romantismo, Camilo Castelo Branco, dramaturgia.

Keywords: Romanticism, Camilo Castelo Branco, dramaturgy.

## 1. *Corpus* dramatúrgico

Dentre a extensa obra literária de Camilo Castelo Branco (1825-1890), a vertente dramática é uma de suas expressões literárias que menos tem merecido o apreço da crítica, contudo, se a analisarmos com atenção, veremos que aí estão as forças motrizes da produção novelística do autor de *Amor de perdição*.

A produção teatral do Autor desenvolve-se, com certa intermitência, entre 1847 e 1875, cultivando:

- a) o melodrama histórico – *Agostinho de Ceuta*, drama em quatro atos (1847); *O marquês de Torres Novas*, drama em cinco atos (1849);
- b) o melodrama burguês – *Poesia ou dinheiro?*, drama em dois atos (1855); *Justiça*, drama em dois atos (1856); *Espinhos e flores*, três quadros (1857); *Purgatório e paraíso*, drama em três atos (1857); *O último acto*, drama em um ato (1859); *Abençoadas lágrimas*, drama em três atos (1860); *O condenado*, drama em três atos e dois quadros (1870); *Como os anjos se vingam*, drama em um ato (1870);
- c) a comédia – *O lobishomem*, em três atos, publicada em 1900, embora tenha sido escrita no final da década de 40; *O morgado de Fafe em Lisboa*, em três atos (1860); *Duas senhoras briosas*, em um ato (1863); *O morgado de Fafe amoroso*, em três atos (1865); *Entre a flauta e a viola*, em um ato (1871); *A morgadinha de Vale de Amores*, em três atos (1871).

A rigor, o *corpus* dramaturgico de Camilo inclui ainda o que poderíamos chamar de «exercícios teatrais»: o «provérbio» dramático *Crê ou morres!*, ato composto de onze cenas, publicado originalmente no *Nacional* entre 27 de setembro e 09 de outubro de 1849<sup>1</sup>; o «drama em um acto» *O noivado* [de Maria Elisa com António José da Silva], a compor o capítulo XIX da novela *A filha do Arceidiago* (1855); a comédia *Patologia do casamento*, inserta no livro de contos *Cenas contemporâneas* (1855). O vezo de exercitar seus dotes dramaturgicos reaparece em 1863 com *Noites de Lamego*, basicamente um volume de contos e crônicas a abrigar dois textos teatrais: *O tio egresso e o sobrinho bacharel*, («capítulo de um romance maçador», que no final traz a data de 1849) e o «conto moral» *Dois murros úteis*, cuja ação transcorre no Porto em 1849.

Registem-se ainda dois projetos dramáticos inacabados. Datado de 19 de dezembro de 1849 e publicado no *Nacional*, encontramos a quarta cena do «fragmento de um drama do futuro intitulado *O último ano de um valido*» (Castelo Branco, vol. XIII). Da breve cena depreende-se um caso amoroso entre uma rainha e seu valido. Ela, estigmatizada pela decadência e luxúria, teria posto «a leilão os andrajos de um país inteiro para comprar as ricas alfombras de seus festins amorosos». Ele, por seu turno, teria subido «desde o último degrau da escala social, conspurcado de infâmias, até ao primeiro do valimento e da vergonha» (Castelo Branco, XIII: 266). A retórica do diálogo tem a grandiloquência verborrágica e derramada dos melodramas. Melodrama histórico? Melodrama burguês, a asinalar a decadência do Velho Regime? Não é possível determinar.

Inacabado também ficou um melodrama burguês, que teria sido iniciado em 1875, segundo nota de Justino Mendes de Almeida<sup>2</sup>, e cujo título seria *Tentações da serpente*. Dele conhecemos apenas o primeiro ato, inserto em *Boémia do espírito* (1886), a enfeixar, como diz Camilo, «muitas formas literárias, variadas e incongruentes, em um só atilho»(Castelo Branco, XVI: 5).

Em parceria com Ernesto Biester assinalam-se ainda as adaptações teatrais de duas de suas novelas: *Vingança* (1858) foi transposta para a cena em 1862 com o mesmo título, transformada em melodrama com um prólogo e quatro atos; *Mistérios de Lisboa* (1854), cuja encenação se deu em 1863, intitulando-se *A penitência*, com um prólogo e cinco atos. Tais peças só foram publicadas em 1932 e 1933<sup>3</sup>, respectivamente.

<sup>1</sup> Hoje incluído no volume IX, 214-251, das *Obras completas de Camilo Castelo Branco* (edição dirigida por Justino Mendes de Almeida). Porto: Lello & Irmão, 1993. A publicação conta dezessete volumes vindos a lume entre 1982 e 1994. Todas as citações referentes a Camilo Castelo Branco são retiradas desta obra.

<sup>2</sup> Luiz Francisco Rebello indica a data de 1872. (Rebello, 1991: 84).

<sup>3</sup> A publicação de ambas as peças é de responsabilidade da Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, em benefício da «infeliz neta de Camilo, Exma. Sra. D. Raquel Castelo Branco», a partir de manuscritos encontrados no Arquivo do Teatro D. Maria II, sob registros 284 e 380 respectivamente, conforme nos declara R.S.C., iniciais que não pudemos identificar a quem se referem. O prefaciador indica ainda que o manuscritos encontrados contêm uma série de outros números, a tábua de personagens, acompanhada

Em 1886, Camilo Castelo Branco dá sua última contribuição aos palcos portugueses. Trata-se de *O assassino de Macário*, «versão livre» do original francês, *Le meurtrier de Théodore*. A tradução não traz, na folha de rosto, os nomes dos autores originais: de Clairville, Brot e Victor Bernard.

Por fim, neste resgate da bibliografia dramática de Camilo, talvez mereça registro o desaparecimento de um melodrama e quatro comédias.

O melodrama, intitulado *A matricida*, inspirou-se num fato coetâneo ocorrido em 1848: uma filha, influenciada pelo amante, esquartejara a mãe com o intuito de roubá-la. (Tal assunto foi objeto de um folheto, publicado anonimamente à mesma época sob o título *Maria! Não me mates que sou tua mãe*.) A estréia da peça, anunciada em 1849 no Teatro Camões, no Porto, jamais ocorreu.

Três das quatro comédias perdidas teriam subido à cena: *O magnetismo e O fim do mundo*, em 1855; *Um candidato*, em 1856. Quanto a *O preço de um capricho* restou-nos apenas o título.

Este ensaio vai destacar, do não desprezível, pelo menos em número de produções, corpus dramático de Camilo dois brevíssimos textos æ *O tio egresso e o sobrinho bacharel*, («capítulo de um romance maçador», que no final traz a data de 1849, texto publicado originalmente n' *O Nacional*, número 219, de 24 de setembro de 1849, embora com título distinto daquele por que depois ficou conhecido, e, mais tarde, na *Gazeta de Portugal*, número 186, de 26 de junho de 1863) e o «conto moral» *Dois murros úteis*, cuja ação transcorre no Porto em 1849 (primeira publicação em *O Nacional*, números 222 e 231-232, de 27 de setembro de 1849 e 08 e 09 de outubro do mesmo ano e, depois, na *Gazeta de Portugal*, números 192 e 193, de 09 e 10 de julho de 1863), os quais poderíamos chamar de «exercícios teatrais». Os dois textos, mais tarde, foram inseridos em *Noites de Lamego*, 1863, basicamente um volume de contos e crônicas a abrigar dois textos teatrais.

Ambos os textos tratam fundamentalmente da literatice e da (*in*)autenticidade dos seres, que constituem, conforme cremos, a pedra de toque da dramaturgia camiliana e, ousamos talvez, afirmar de sua novelística. Daí destacarmos tais exercícios dramáticos, que, embora escritos, quando o autor contava com cerca de 24 anos, revelam já uma mundividência, que permanece presente no Camilo maduro.

## 2. Dois exercícios teatrais

Em *O tio egresso e o sobrinho bacharel* contracenam o Tio, representante do velho Portugal e o Sobrinho, rapaz inserido na geração moderna.

---

dos respectivos atores que as representaram, várias anotações que incluem marcações cênicas, cortes no texto, além de afirmar que a letra estampada não é de Camilo Castelo Branco.

O Sobrinho, leitor de folhetins franceses, como *Os amores de Paris*, de Paul Féval, promove uma verdadeira apologia à literatura ultra-romântica, caracterizada por imagens gastas, frouxas, clichês que, ao fim e ao cabo, escondem a verdadeira essência da alma portuguesa, na medida em que estão a «macaquear» a literatura francesa do período, como fica patente nos seguintes versos que declama:

Linda, linda se desliza,  
como o velo, como a brisa,  
que na flor se aromatiza,  
aljofrada da manhã!  
Tem os mimos da baunilha,  
é estrelinha que rebrilha  
é a mais dilecta filha  
do fantástico Ossian! (Castelo Branco, XIII: 930)

Vemos, pois, que o moço, com sua bacharelise de ultra-romântico e poeta, veste (e camufla), com a grandiloquência das metáforas etéreas, a realidade, que resulta, assim, literária, livresca. Realidade onde, denuncia o tio, «é tudo imaginação», sem «vislumbre de sentimento». Daí o saudosismo do Tio, representante de uma geração passada, que reconhece nas páginas de Bernardes, Ferreira e Filinto, a essência do que é efetivamente a alma nacional, uma vez que aí as idéias tinham menos brilho retórico «e mais coração». Ausência, pois, de autênticos sentimentos é o que lamenta o tio, ao revelar a literatice que reveste seres e realidade, tornando-os contrafacções literárias. O brevíssimo exercício dramático camiliano vai terminar com um verdadeiro desabafo do Tio:

Cala-te aí, miserável! No teu culto à mulher não há vislumbre de sentimento: é tudo imaginação. Vocês, para entoarem hinos a umas, escorcham com o pé o seio de outras. Sede vis, sede algozes; mas não sejais hipócritas, nem insulteis o passado, que tinha menos luz e mais coração. (Castelo Branco, XIII: 938)

Egresso de um Portugal, que já não existe, o ancião busca resgatar a autenticidade dos seres e de seus verdadeiros sentimentos, expressos por meio de uma gramática castiça, que veiculariam imagens (bíblicas ou mitológicas) capazes de reverenciar o que há de mais visceral e verdadeiro na alma portuguesa.

Quanto a *Dois murros úteis*, estamos diante de mais um exercício dramático, composto por nove breves quadros, em que um rico burguês æ Bonifácio José Andraens æ pune com o desforço físico dois sedutores æ Venceslau de Mendanha e Joaquim Gonçalves Parada æ que estão a cortejar-lhe a mulher.

Dois *dandies* saídos das páginas das novelas românticas com toda a logorréia do estilo ultra-romântico, como se pode entrever pelas «páginas de um livro que Mendanha põe-se a escrever, depois de conversar com D. Luísa

– «Sou um mistério!

As lágrimas daquela mulher são a voz de Jesus Nazareno ao Lázaro!

Via-a chorar!... Oh!... azevinha sem franças de árvore!... Voa, voa, por esses céus além, e poisa em minha alma, que te segue!

Ó Luísa, Luísa, como eu te amo!

Es a pomba da minha arca! Já vejo terra! Já as águas tempestuosas se abaixam!

Eu não tinha amado nunca, nunca!...

Cuidei que o escuro do meu abismo era a cor do mundo! Não! O mundo é belo! A alma banha-se em ondas de luz!

*Et caetera.*» (Castelo Branco, XIII: 978) –

ou pela carta que Parada escreve à devastadora de corações Luísa:

Era ontem por noite alta.

A Lua baloiçava-me em coxins de azul;

E o Douro soluçava no seu cinto de fragas;

E a natureza, filha do Senhor, ouvia em silencioso pasmo o eco sonoro do eterno *fiat!*

E eu, alma irrequieta como uma das luzentes sombras, que regiram nos limbos do Dante, buscava-te, ó Beatriz, ó visão puríssima, ó mago Santelmo de perdido náufrago; Luísa! Luísa!, sobre qual abismo me impende a tua mão! Rainha de imortal esplendor, huri, ave do Paraíso, lâmpada do santuário das regiões divinas!, como eu te dobro este joelho nunca dobrado às filhas dos homens!

Tu és a mirra e o cardamomo das aras do Senhor!

És a abelha das colmeias do Céu!

És o soído da harpa eólia!

És o aroma das flores místicas!

És a veneziana em sua gôndola!

És a visão de Maomé, quando inventou o Céu!

E eu amo-te... Oh! como eu te amo, Luísa!... Se queres saber o meu nome, pergunta-o ao suspirar da noite, à claridade suavíssima da Lua, àquela estrela que além me está dizendo de ti os inefáveis mistérios da tua dor! (Castelo Branco, XIII: 987).

Duas figuras poéticas de folhetim, são, como vimos, um plágio literário, a exemplo da quase seduzida D. Luísa, uma *bas bleu*, que, descontente com um casamento de conveniência, exercita seu amor ultra-romântico numa carta endereçada a Venceslau Mendanha:

Não pedi ao céu coragem para escrever-lhe. É abusar da Providência, é injuriá-la pedir-lhe auxílio em lances destes. A religião não consolou Heloísa. É a desgraça que me dá valor. É a desgraça que me absolve. De algum bem me havia de servir ela!

Tenho febre. Vejo-me indigna, abomino-me, e todavia prezo agora mais que nunca a minha vida. Ai!, eu compreendo-me!... Sonhei o amor! Que venho eu pedir-lhe, Venceslau? A compaixão do amigo. Nem isso já pode dar-me?... E uma lágrima que eu venho pedir-lhe. Não me escarneça. Oh!, com que perdição o amo! Digo-lho por estes lábios impuros; digo-lhe com o coração virgem; digo-lho com a santa candura dos quinze anos! Peça-lhe vida, peça-lhe amor que me faça esquecer esta vergonha. (Castelo Branco, XIII: 986-987)

Sabendo da influência negativa que as novelas exercem sobre o coração e a vontade de D. Luísa, o Sr. Andraens afirma que «Tem demónio ela!... A literatura derranca-ma! Faça-me o favor de lhe não trazer mais novelas, amigo e senhor Mendanha... O senhor sabe o que são mulheres....» (Castelo Branco, XIII: 977).

Ao fim e ao cabo, mesmo preocupado com as questões que envolvem a provável queda do Ministério e sua conseqüente perda de capital, o marido não deixa de notar que «Aqui há marosca! A mim não me embaças tu, Luisinha! Eu te pilharei com a boca na botija!... É um dos dois... Se não forem ambos... Tinha graça!... Eu que, por dá cá aquela palha, deslombei homens, se me deixava mangar por estes safios!». (Castelo Branco, XIII: 991).

À moda antiga, Andraens resolve a questão, «sem mais delongas, estampa na frente de cada um dos amigos dois murros simultâneos, murros capazes de matarem baleias. Os franzinos moços vêem as estrelas, e estendem-se o mais horizontalmente que podem». E D. Luísa desde aquela noite, lê menos, e – o que mais assombra! – engorda mais» (Castelo Branco, XIII: 994).

Inautênticos, os dois amantes vêem-se expostos ao ridículo. Numa sociedade de aparências, natural que o tema da (*in*)autenticidade tenha a ver com o conflito Ser *ver-sus* Parecer, axial na comediografia camiliana, não esquecendo, porém, o autor de *A mulher fatal* de apresentar a moral da história: «Foram *dois murros úteis* a eles, a mim, à minha mulher, à sociedade e aos costumes nacionais» (Castelo Branco, XIII: 994).

Note-se que, *Noites de Lamego*, obra que reúne grande parte da produção camiliana publicada na *Gazeta de Portugal*, é de 1863, nessa época Camilo Castelo Branco dedica-se à escritura de melodramas burgueses e comédias. A vinda a lume na mesma data em que se representou *O morgado de Fafe amoroso*, a tratar de ambos os motivos, pode ser mera coincidência. Mas pode representar a vinda à tona, emergente do inconsciente, de um tema que, germinal em 1849, permeará as tramas e conflitos de sua dramaturgia. A exemplo do que ocorrerá nos melodramas burgueses e nas comédias.

### 3. Uma dramaturgia a oscilar entre o riso e as lágrimas

A dramaturgia romântica, segundo Luiz Francisco Rebello, limita-se entre 1838 (*Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett) e 1871 (*O condenado*, de Camilo Castelo

Branco). A incursão camiliana pelo teatro se deu, conforme vimos, entre os anos de 1847 e 1871. Portanto, nos prelos ou nos palcos, a experiência dramatúrgica de Camilo transcorreu, *pari passu*, acompanhando a moda e o gosto do Romantismo entronizado. É natural que suas peças, respondendo ao apelo do momento, travassem um diálogo com a norma estética do período.

A resposta camiliana à moda dos melodramas históricos, imperante na década de 40, teve dois títulos: *Agostinho de Ceuta* e *O marquês de Torres Novas*, publicados, respectivamente, em 1847 e 1849. Frutos da incipiência, ambas as peças, se submetidas ao rigor crítico de Alexandre Herculano, incorreriam em defeitos imperdoáveis para o autor de *Portugaliae monumenta historica*.

Mesmo que descontemos sua proverbial ironia, Camilo arrependeu-se dos seus cometimentos histórico-dramatúrgicos. Além de ter logo abandonado o veio, reconhece, em 1857, a incipiência (ou será insipiência, na óptica de Herculano?) de «*Agostinho de Ceuta* e *O marquês de Torres Novas*, que não posso dizer de horrível memória, porque ninguém se lembra delas».

Esta década de quarenta não seria de todo perdida. Exercitou o estoque dos expedientes melodramáticos, adestrando-se na fôrma que fazia a delícia e choradeira dos palcos românticos, apurou a lacrimosa sentimentalidade e o papel avassalador da paixão, que há de distinguir seus melodramas burgueses em relação à norma epocal, além de ensaiar dois diálogos dramáticos em que embrionam motivos fulcrais de sua comediografia.

A temática desenvolvida em *O tio egresso e o sobrinho bacharel* e *Dois murros úteis* será, a partir dos anos cinquenta, desenvolvida por Camilo, quando põe em cena, basicamente, o conflito Poesia *versus* Dinheiro.

De um lado, a utopia de uma sociedade que deveria nobilitar-se pela honra e pelo trabalho, a apologia do *self-made man* que, saído da pobreza, conquistará seu espaço com probidade. Na trincheira oposta, os *homens de mármore*, corações empedernidos, adoradores do *bezerro de ouro* numa sociedade em que o homem era o lobo do homem. De um ângulo, o frêmito social e tribunício espelhava as aspirações de uma classe em luta contra a aristocracia empobrecida e decadente, a viver da glória enferrujada de seus brasões, encastelada no ócio e, portanto, desadaptada a um meio cuja palavra de ordem era o trabalho dignificante. De outro, o combate ao argentarismo sem entranhas do capital especulativo visava a impor a essa mesma burguesia, instalada no poder, um modelo ético que a dignificasse. Esse modelo foram os melodramaturgos burgueses buscar na herança simbólica da aristocracia desapeada do poder. O discurso de Mendes Leal e Ernesto Biester, para ficarmos nos dois mais representativos, objetivava incutir na burguesia — note-se — *nobreza* de caráter, *fidalguidade* de maneiras. Em suma, os melodramas do período constituíam um compêndio para formar burgueses *fidalgos*. Esse esforço de nobilitação da burguesia preparava e justificava o surto dos *barões* do



Constitucionalismo, tão criticado em *Viagens na minha terra* pelo mais tarde Visconde Almeida Garrett, que, aliás, muito bem sintetizou o conflito Poesia versus Dinheiro, ao dizer que a sociedade era materialista e sua literatura utopicamente espiritualista.

Com este pano de fundo, Camilo fez palcos e prelos gemerem com seus melodramas burgueses. Sem fugir à regra, sua melodramaturgia foi arquetipicamente espiritualista. Não estranha que, em perfeita sintonia com o momento, seu melodrama burguês de estréia na cena portuguesa (1855) repercuta, no título, a temática que, dominante no período, ao cabo foi também sua: *Poesia ou Dinheiro?*

O exame de seus melodramas burgueses mostra-nos que *Poesia* emblematizava espiritualismo, altruísmo, paixão avassaladora e de raiz, sentimentalismo, tudo visceralmente autêntico, conforme já anunciara o Tio egresso em 1849. Por sua vez *Dinheiro*, além do óbvio argentarismo, cunhava o filisteísmo burguês, a inautenticidade das aparências.

O diálogo camiliano com a fôrma teatral imperante só não foi totalmente parafrásico, ao reproduzir e *conformar* o paradigma temático do momento, porque se ausenta o intuito de intervenção social, notável em Mendes Leal, Ernesto Biester e outros, dirigido, como vimos, no sentido utópico de nobilitar a burguesia. Ademais, o papel das paixões avassaladoras e excruciantes, o purgatório das expiações que põem à prova os verdadeiros sentimentos, os desencontros do Amor impossível ou contrariado, dão a tônica característica de seus melodramas burgueses, transformando seus heróis e heroínas em vítimas de sentimental e ultra-romântico Coração.

Em contrapartida, sua comediografia retoma a temática Poesia versus Dinheiro, metaforizando-a agora no conflito Coração versus Estômago. As novas metáforas para o mesmo tema, inspiradas em órgãos do corpo humano, (indícios de um *naturalístico* pensador para enfocar o prosaísmo da existência?), vão opor a sede dos sentimentos autênticos e — nos dizeres do João Jr. das *Cenas da foz* — a «víscera-rainha», emblema do filisteísmo burguês.

As comédias de Camilo expõem um aparente paradoxo que consiste em defender o Coração através da vitória do bom senso estomacal. Servindo-se da norma social, expressão da filistéia Cabeça burguesa, Camilo expõe ao ridículo os joanetes morais, o materialismo rasteiro de uma sociedade patarata, dominada pela inautenticidade, contrária, portanto, à idealidade genuína e de raiz de seus heróis e heroínas melodramáticos.

A originalidade da comediografia camiliana reside já nesta paradoxal inversão de exaltar e defender o Coração, servindo-se do triunfo do Estômago. Originalidade que repercute também no diálogo crítico travado, ao cabo, com as idealidades éteras e siderais dos melodramas burgueses.

Como se vê, seja na comediografia, seja no melodrama burguês, Camilo está a defender as idealidades de seu sentimentalismo arraigadamente romântico.

Autenticidade de sentimentos e paixões é o que, ao fim, reivindica Camilo, em defesa de um romantismo ontológico, se assim podemos dizer. À luz desse clamor pela



autenticidade, explica-se o papel do conflito Ser *versus* Parecer inscrito em suas críticas às «indróminas» românticas.

As «indróminas» constituem contrafações do autêntico sentimento romântico. Construídas a partir de poses inspiradas em novelas da moda e de uma retórica «sublime até à estupidez», tanto na logorréia metafórica como no estilo «ramalhudo», as «indróminas» assumiam a condição de clichês literários, como ficara patente já em *O tio egresso e o sobrinho bacharel* e *Dois murros úteis*. Ao denunciar a transformação do *ser romântico* em plágio livresco, Camilo desnuda-lhe a inautenticidade ontológica, saudoso do tempo em que se era legítima e visceralmente romântico. Outrora toda e qualquer semelhança com os paradigmas do Romantismo era mera coincidência, uma sintonia de almas, gêmeas nas desventuras, no sentimentalismo, na autenticidade ôntica. A vida imitava a Literatura — naturalmente —, sem os plágios existenciais nascidos da leitura e da literatice.

Se o romantismo, enquanto atitude perante a vida, esvaziara-se ao longo de trinta anos, transformado em clichê, em literatice, ou digerido pelo prosaico Estômago, isso também significava a própria agonia e morte de sua expressão literária (o Romantismo). No fundo da crítica às «indróminas» românticas estava o amargor de que o romantismo, enquanto expressão autêntica de *ser* e *sentir*, sucumbia. A vitória do materialismo, do filisteísmo, enfim, do Estômago, deixava Camilo, naquele findar dos anos setenta, às portas de uma sociedade prosaica e patarata, cuja vileza seria melhor autopsiada com o bisturi da moda literária importada de França. Tal desalento talvez explique a incursão camiliana, no fim de carreira, pelo Realismo/Naturalismo.

#### 4. Conclusão por concluir

Além da comediografia e dos melodramas burgueses seria preciso examinar acuradamente as crônicas e os folhetins, as críticas e as nótuas, enfim, os textos considerados menores, estampados ao longo de sua prolífica carreira, aqueles escritos por ele, Camilo, ao correr da pena preocupada em sustentar, comezinhamente, o estômago da família, mas também os assinados por seus pseudonímicos (quase heteronímicos) «autores», como por exemplo, o João Júnior de *Cenas da Foz* ou o Antônio Joaquim, aliás, parceiro de Camilo em *Doze casamentos felizes* e interlocutor pródigo de casos em *Vinte horas de liteira*. Desse modo, poder-se-ia, com mais precisão, comprovar se aquilo que já estava estampado nas páginas de dois exercícios dramáticos de um Camilo ainda incipiente no fazer literário não explicitaria a escorregadia visão de mundo do autor de *Amor de salvação*.

## Bibliografia

- CASTELO BRANCO, Camilo (1982-1994). *Obras completas* (dir. Justino Mendes de Almeida). Porto: Lello & Irmão.
- CORRADIN, Flavia Maria (1997). *Camilo Castelo Branco: dramaturgia e romantismo*. Universidade de São Paulo (Tese de doutoramento policopiada).
- REBELLO, Luiz Francisco (1991). *O teatro de Camilo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Resumo: O presente artigo, depois de historiar sucintamente, a produção dramática de Camilo Castelo Branco, pretende analisar dois breves textos do Autor, *O tio egresso e o sobrinho bacharel* e *Dois murros úteis*, datados de 1849, e mais tarde inseridos no volume *Noites de Lamego*, de 1863, com o objetivo de revelar as matrizes da comediografia camiliana, bem como da vertente satírica de sua novelística.

Abstract: In this study, after sketching a concise overview of Camilo Castelo Branco's dramatic production, we aim to analyse two of the author's short texts – *O tio egresso e o sobrinho bacharel* and *Dois murros úteis* – originally written in 1849, and later collected in the 1863 volume under the title *Noites de Lamego*. We thus hope to disclose the patterns of Camilian comedy, together with the satirical dimension of his fiction.