



Dos escritos às telas: os *tableaux vivants* de Camilo Castelo Branco

From the writings to the screen: the *tableaux vivants* of Camilo Castelo Branco

Milca Tscherne¹

Resumo: A vida do escritor português Camilo Castelo Branco é tema de inúmeras obras. Aqui, serão relacionadas duas delas: o filme, **O dia do desespero** (1992), de Manoel de Oliveira (n.1908), e o teledrama **Todo o amor é amor de perdição** (1991) de Luiz Francisco Rebello (n.1924). Ambos os autores, cineasta e dramaturgo, são portugueses, contemporâneos e ainda ativos. Ambas as obras partiram de uma proposta compósita de reconstruir momentos da vida de Camilo a partir de seus próprios escritos.

Palavras-chave: Dramaturgia portuguesa; linguagem cênica; Camilo Castelo Branco; Manoel de Oliveira; Luiz Francisco Rebello.

Abstract: The life of the Portuguese writer Camilo Castelo Branco is the subject of numerous works. Here are listed two: the movie, **O dia do desespero**, by Manoel de Oliveira, and the television drama **Todo o amor é amor de perdição**, by Luiz Francisco Rebello. Both authors, filmmaker and playwright, are Portuguese, contemporary and still active. Both works set out from composite proposal to reconstruct the life of Camilo moments from his own writings.

Keywords: Portuguese dramaturgy; scenic language; Camilo Castelo Branco; Manoel de Oliveira; Luiz Francisco Rebello.

Introdução

A proximidade temporal entre a proposta dramática de **Todo o amor é amor de perdição** (1991), do dramaturgo português Luiz Francisco Rebello, e a realização do longa-metragem **O dia do desespero** (1992), do cineasta português Manoel de Oliveira, e a semelhança entre a forma de compô-las, ou seja, a partir dos textos do romancista romântico Camilo Castelo Branco acentuaram uma opção formal que interessa ser discutida: a opção por construir dramas baseados em escritos do protagonista da trama: Camilo.

As pesquisas literárias requisitadas tanto por **Todo o amor é amor de perdição** quanto por **O dia do desespero** e a estas obras incorporadas são, às vezes, facilmente identificadas; noutras, nem tanto. Estas parecem importar mais por produzir um efeito lírico-dramático do que a recuperação de cenários,

¹ Doutora em Estudos Literários (Área de concentração: Teorias e crítica do drama) pela UNESP – Araraquara. Membro Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Dramaturgia.

a fidelidade com os espaços e estilos e com todos os realismos minuciosos trazidos pela presença de pesquisa histórica.

O que surge de curioso, no entanto, são as opções de composição semelhantes e os efeitos tão diversos alcançados por Rebello e Manoel de Oliveira.

A seguir, as peculiaridades de **Todo o amor é amor de perdição**. Mais adiante, **O dia do desespero**.

Todo o amor é amor de perdição

Todo o amor é amor de perdição é um teledrama de Luiz Francisco Rebello, escrito em 1990, transmitido pela RTP (Rádio-Televisão Portuguesa) nas noites de 27 de outubro, 3 e 10 de novembro daquele mesmo ano, e retransmitido em outubro de 1997, numa realização de Herlânder Peyroteo. Foi publicado em 1994 como dramaturgia, tendo recebido, no mesmo ano, o Grande Prêmio de Teatro da Associação Portuguesa de Escritores/ Ministério da Cultura.

Essa composição de Rebello surge como a sua primeira, e até agora única, proposta teledramática. Pela forma como foi concebido, conserva as peculiaridades de um drama criado para ser exibido pela televisão e apresenta, portanto, elementos novos em comparação com as demais peças de teatro de Rebello.

Todo o amor é amor de Perdição é dividido em três partes. A primeira começa no palco do Teatro Nacional de Lisboa: uma peça do escritor Camilo Castelo Branco, intitulada **O último acto**, está sendo encenada. Mas o telespectador só percebe ser uma representação após algumas réplicas, quando as câmeras recuam e mostram a boca de cena e o público do teatro.

Adiante, as câmeras fixam-se num telespectador que demonstra nervosismo e muita atenção ao espetáculo, e deixam-no em primeiro plano. Seu nome é Manuel Pinheiro Alves, tem 52 anos e é marido de Ana Augusta Plácido, que é, por sua vez, amante do escritor Camilo Castelo Branco. Ao seu lado, está o seu amigo Agostinho Velho, de 58 anos.

O diálogo entre os atores da peça de Camilo continua no palco, mas as suas imagens, em determinado momento, entram em “*off*”, permanecendo somente as suas vozes, enquanto a câmera focaliza Pinheiro Alves que, furioso, entende que aquele espetáculo é uma provocação pública de Camilo que, mesmo preso e aguardando julgamento pelo crime de adultério, conseguira levar à cena seu espetáculo. Quando Pinheiro Alves começa a reclamar, de imediato os espectadores pedem que se controle. Sua indignação é em razão de ter-se visto no palco, na figura do marido traído, e de reconhecer a sua tragédia pessoal exposta pelo seu próprio algoz, Camilo, que o humilhara duplamente.

Num segundo movimento de câmera, os atores que estavam representando, em **O último acto**, as personagens de Eduardo, João Pinto e Ana Augusta – que na peça de Camilo são o pai, o marido bem mais velho e uma jovem casada que não ama esse marido – são substituídos por Antônio José Plácido, pai de Ana Plácido, Pinheiro Alves, o marido, e a própria Ana Plácido, personagens do drama de Rebello cujos nomes o dramaturgo manteve de acordo com o registro biográfico do escritor português Camilo Castelo Branco.

A partir de então, a seqüência se dá em duas vias: ora são os atores do drama de Camilo, ora Pinheiro Alves e as demais personagens da trama de Rebello que interpretam o mesmo papel, provocando uma identificação entre os dois dramas e comprovando que a interpretação do marido traído, Pinheiro Alves, acerca da peça de Camilo, estava correta.

Na segunda parte, apresentam-se todas as ações que giram em torno do julgamento de Camilo e Ana Plácido. A peça de Camilo, com a qual o teledrama de Rebello é iniciado e cuja primeira representação fora feita em Lisboa, no Teatro Nacional, surge novamente no teledrama, justamente no dia do julgamento, que acontece na cidade do Porto aos 16 de outubro de 1861. Portanto, o diálogo entre a peça de Rebello e a de Camilo Castelo Branco é novamente estabelecido.

Dignos de destaque são os momentos de lirismo entre Ana e Camilo nas três partes do teledrama, quando as suas vozes se ouvem em “*off*” –

recurso que Rebello utiliza quando opta pela não coincidência entre a imagem e o som. Por várias vezes, as narrações de Camilo e Ana é que conduzem as imagens, deslocadas para outro tempo e trazidas ao presente pela memória do casal.

Sobretudo durante a segunda parte do teledrama, quando a arte de Camilo adquire com mais força o sentido de espelho de sua vida, o romancista é continuamente caracterizado pelo ato ininterrupto de escrita que adotara como rotina. Ana Plácido, sempre ao piano enquanto aguardava julgamento na Cadeia da Relação, parecia fazer fundo musical aos dramas e aos escritos de Camilo que, de sua cela, era embalado pelas tristes árias da amante.

A terceira parte de **Todo o amor é amor de perdição** apresenta a continuação do julgamento, a absolvição do casal e, de um modo extremamente trágico e resumido (trinta anos em oito réplicas) a vida de desgostos que Camilo e Ana Plácido viveram depois da absolvição, em 1861, seguida pelo suicídio de Camilo em 1890. Também por meio da montagem, Camilo denuncia a sua morte, deixando a tarefa de narrá-la a Ana Plácido:

CAMILO (voz "off"): O peito inclinado sobre uma banca, escrevia e suava sangue para ganhar o pão duma família. E a luz dos meus olhos esvaindo-se na cegueira. Tudo trevas à minha volta! (*Pausa.*) Eu tinha jurado: "Se fico cego, mato-me!"

(*Ouve-se um tiro.*)

ANA PLÁCIDO (voz em "off"): Às 3 da tarde do dia 1 de Junho de 1890, trinta anos depois do dia em que entrei na Cadeia da Relação, um tiro ressoou no silêncio da Casa de S. Miguel de Seide, onde vivíamos desde a morte de Manuel Pinheiro Alves. O corpo sem vida de Camilo baloiçava na cadeira de repouso, um fio de sangue a escorrer da fonte direita.

Como ele um dia disse, todo o amor é amor de perdição...
(REBELLO, 1994, p. 113)

Ao som destas vozes e do tiro, o que se mostra, neste momento, é a agitação do público ainda dentro do tribunal, em 1861, após a absolvição do casal – o que acentua o carácter trágico do teledrama de Rebello. A opção por

permanecer no tempo e no espaço cênicos do tribunal, no dia da absolvição do casal, enfatiza aquele momento de humilhação pública somado a uma esperança de felicidade na vida conjugal que – tragicamente e com as poucas palavras finais de Camilo, as quais mantêm proximidade com o conteúdo da carta de despedida que ele deixou antes de suicidar-se –, afinal, não se concretizou.

Sábato Magaldi, ao estudar a dramaturgia de Nelson Rodrigues e nela perceber – como ocorre no teledrama de Rebello – a presença de elementos fílmicos, discute não só a conhecida influência do teatro na linguagem cinematográfica, como também o seu inverso:

O cinema tornou-se admirável escola de uma nova linguagem ficcional. Por que não incorporá-la ao palco? Acredito que a grande liberdade da técnica dramática de Nelson tenha nascido na observação de espectador cinematográfico. (MAGALDI, 1992, p. 43)

Em **Todo o Amor é Amor de Perdição**, Rebello refunde as linguagens teatral e cinematográfica – ambas cênicas –, resultando tal procedimento numa dramaturgia absolutamente específica e nova que dificilmente poderia ser representada nos dois espaços: teatro e televisão. Sobre esse intercâmbio de linguagens entre teatro e TV, experimentado por Rebello, ele próprio afirma que:

[...] o teatro assimilou esquemas narrativos oriundos do áudio-visual, assim como, num movimento recíproco, também o áudio-visual acolheu no seu espaço próprio uma nova categoria dramática.²

A montagem comumente é atrelada à técnica da edição de imagem e à linguagem descontínua e sobreposta do cinema, mas, na verdade, ela está presente em todo o procedimento que manipula unidades autônomas, investindo-as de uma unidade mais abrangente pelo efeito da justaposição, da aproximação, da seqüência.

² Luiz Francisco Rebello em entrevista concedida à professora Renata Soares Junqueira em Portugal e publicada no *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"* (Araraquara), n.17-18, jan-dez. 2000, p.143-53.

É por isso que Peter Szondi (2001) entende a montagem como uma das tentativas de solução da crise que abalou a forma dramática no final do século XIX. Szondi aproxima a montagem, que chamou de “produto industrial da épica” (2001, p. 145), da linguagem da épica e da pintura, e não do drama. Ele afirma que “a montagem é a forma da arte épica que renega o narrador épico”, despertando a “impressão de formar, como o drama, um todo a partir de si mesma” (2001, p. 145). E mais:

As cenas não levam umas às outras dentro de uma funcionalidade fechada, como no drama; ao contrário, elas são a obra de um eu-épico, a dirigir o seu refletor alternadamente a uma ou a outra sala de aluguel [sobre *Os criminosos*, de Ferdinand Bruckner]. [...] Desse modo, tudo é epicamente relativizado, inscrito em um ato narrativo. As diversas cenas não têm como no drama um domínio absoluto; a cada momento a luz pode abandoná-las e relançá-las na escuridão. Isso expressa ao mesmo tempo que a realidade não avança por si mesma em direção à abertura dramática ou se move nesta desde o princípio, senão que só deve ser aberta em um processo épico. Uma vez que não permite ao seu eu tomar a palavra como narrador, a épica não pode certamente renunciar ao diálogo, mas torna possível que o diálogo se negue a si mesmo. Visto que o diálogo não deve mais responder pela evolução da obra (esta é assegurada pelo eu-épico), ele pode ser meras franjas, como nos monólogos tchekhovianos, ou até mesmo se retirar para o silêncio, negando o dialogismo como tal). (SZONDI, 2001, p.143)

No teledrama de Rebello não é o diálogo que constrói a ação dramática, o desenrolar da história. Também não é uma voz épica, como, aliás ocorre em **O dia do desespero**, que a conduz, orientando a evolução dos acontecimentos – exceto em alguns momentos como, por exemplo, nas últimas réplicas do teledrama –, mas são as imagens, sobrepostas ao extremo, cortadas e montadas, como é o caso da identificação e troca dos atores que representavam **O último acto** de Camilo pelas personagens do teledrama de Rebello.

Ali as ações se ligam por meio de montagens e não pela evolução das relações intersubjetivas entre as personagens que, muitas vezes, dialogam,

sem consciência, com um interlocutor que será explícito somente pela montagem. De algo sem qualquer ligação ou continuidade dramática é construída uma coerência, uma unidade e, portanto, o sentido com uma nova linguagem:

Entre duas cenas que se seguem imediatamente não há nenhum laço orgânico; em vez disso, a continuidade é simulada pela junção de cenas [...]. Mas isso é montagem. (SZONDI, 2001, p. 144)

São, por exemplo, as réplicas isoladas e autônomas de Camilo e Ana Plácido na prisão que, pela montagem, se aproximam e investem-se de significado dialógico. Neste caso em especial, a imagem mostrada não coincide nem com a réplica de Camilo nem com a de Ana Plácido, mas é uma seqüência que, sem a montagem, não teria organicidade nenhuma, não constituiria uma cena e o efeito dramático não apareceria:

(A câmera segue VIEIRA DE CASTRO e o CARCEREIRO “pelo corredor imenso, escuro, com água a rever nas paredes do muramento”. Os sons do piano diluem-se quando, durante a deambulação, se lhes sobrepõem, em “off”, as vozes de ANA AUGUSTA e CAMILO.)

ANA AUGUSTA (em “off”): “Mudas são estas paredes, mudos os ferros que me prendem aqui... No silêncio da noite, só harmonizam com os meus gemidos estas gotas de águas filtradas das abóbadas, que me vêm molhar a face, já coberta de suor febril”...

CAMILO (em “off”): “Aqui, nesta masmorra terrível, reina perpétuo Inverno, e suam as abóbadas não sei se lágrimas, se sangue, se água represada nos poros dos granito”... (REBELLO, 1994, p. 29)

As duas réplicas, pronunciadas em tempos distintos e espaços não mostrados, juntam-se à imagem das paredes da prisão encharcadas pela chuva: um espaço cênico, que não acolheu as personagens nem suas réplicas em diálogo, mas que, pela montagem, transforma-se em uma cena bem significativa para o drama; ou seja, é pela montagem, e não pela relação intersubjetiva, que o sofrimento e o isolamento dos protagonistas são mimetizados em **Todo o amor é amor de perdição**.

Interessante ressaltar que, em nenhum momento, os protagonistas Camilo e Ana Plácido, vivendo um conflito comum, dialogam entre si. As suas réplicas, quando sugeridas como diálogos complementares entre eles, vêm acompanhadas da inscrição (em “*off*”) e justapostas umas às outras, sobrepondo-se a uma imagem específica. A propósito, respondendo à pergunta que lhe é feita no tribunal acerca de quando e onde conhecera Ana Plácido, Camilo responde:

Sobrepõem-se ao tribunal as imagens de uma sala de baile. Pares viravoltam ao som da valsa. Entre eles, ANA AUGUSTA PLÁCIDO – doze anos mais nova, irradiante de beleza e juventude. Junto a uma porta, CAMILO e um amigo observam.

CAMILO (voz em “*off*”): Foi há doze anos... Giravam as valsas, os vestidos em rodopio agitavam o ar tépido, roçavam-me o braço ombros nus, seios alvos, duros como o alabastro... E quando a vi lembrou-me a Grécia, a arte em requintes de pompas, a numerosa família de Vênus, todos esses mármoretes eternos... Eras tu!

(Grande plano de ANA PLÁCIDO, que de repente pára e fita CAMILO. A imagem imobiliza-se)

ANA PLÁCIDO: (voz em “*off*”): Eu sou a tua mulher fatal.

(ANA PLÁCIDO retoma a dança com seu par, mas os seus olhares dirigem-se exclusivamente a CAMILO.)
(REBELLO, 1994, p. 71)

Logo depois, ainda no baile de doze anos atrás, o diálogo entre Camilo e um amigo é desenvolvido conforme o modelo tradicional, sem a intermediação das vozes em “*off*” – que são, na verdade, vozes narrativas explícitas, ou seja, correspondem a um narrador épico no teledrama de Rebello. Assim, o teledrama não se faz inteiramente de montagem. Em suas unidades menores, no interior de suas cenas, manifestam-se elementos epicizantes por meio das vozes épicas dos protagonistas – ao contrário, portanto, da técnica da montagem que, segundo Szondi, “renega o narrador épico” (Szondi, 2001, p. 145), fazendo crer numa ausência de subjetividade e numa composição que se forma por si mesma.

Existem, também, os diálogos contínuos, convencionais em **Todo o amor é amor de perdição**. Eles se desenvolvem somente no tempo presente do drama e no interior das cenas que são unidades dotadas de uma definição

espaço-temporal. Assim, por exemplo, na cena 5 da primeira parte, na cena 9 da segunda parte e na cena 1 da terceira parte, que ocorre no Palheiro (“sala reservada da Assembléia Portuense onde se reúne a burguesia bem instalada do Norte”), os diálogos apresentam-se de forma tradicional: orgânica. Em algumas cenas, a montagem se dará somente com a mudança de cena pelo corte e pela justaposição de uma cena seguinte que, por alguma razão, contribuirá para a formação de uma unidade inteligível.

Desse modo, como peculiaridade de linguagem de um drama escrito para a televisão, cujos recursos permitem variar as noções espaço-temporais e relacioná-las com muita agilidade pela montagem de modo a produzir um todo orgânico, tem-se no próprio texto a movimentação veloz das mudanças de cena, produzindo um ritmo dramático distinto. Na segunda parte do teledrama, por exemplo, somam-se nada menos do que 15 cenas, todas cuidadosamente numeradas por Luiz Francisco Rebello, o que chama a atenção do leitor para o acúmulo de cenas e para a complexa articulação nos diferentes espaços e tempos dessas cenas, que são as seguintes: 1. O exterior da cadeia da Relação do Porto; 2. Gabinete do escritório do procurador Albano Miranda de Lemos; 3. A rua em frente ao Tribunal; 4. **A sala de audiências**; 5. O gabinete do juiz; 6. **A sala de audiências**; 7. Fachada do Teatro S. João; 8. **De novo a sala de audiências**; 9. O “Palheiro”; 10. **Voltamos ao tribunal**; 11. A sala do Teatro S. João; 12. **Novamente o Tribunal**; 13. O palco do Teatro S. João; 14. **O tribunal**; 15. Sobrepõem-se **ao tribunal** as imagens de uma sala de baile; 16. **A sala do tribunal**; 17. Um relvado; 18. **O tribunal**.

No julgamento de Camilo e Ana Plácido concentra-se, sem dúvida, toda a tensão do teledrama. Por essa razão, a cena que prevalece tanto na segunda quanto na terceira parte é a do tribunal. No entanto, alternam-se com as cenas do tribunal as da reapresentação, no Teatro S. João, da peça **O último acto** de Camilo – que são, aliás, cenas simultâneas às do julgamento. Desse modo, já a leitura de um drama com esse formato permite o reconhecimento de uma forma dramática repleta de cortes, que, pela montagem, permite ao leitor uma recepção dinâmica e orientada segundo um modo de composição específico, ainda novo na dramaturgia portuguesa.

Além da técnica da montagem ser um recurso escolhido por Rebello, por adequar-se à linguagem televisual e, também, por ser mais uma de suas opções formais de composição, ela também produziu um segundo efeito: reforçou, enquanto forma dramática, a opção do dramaturgo por compor um teledrama a partir de muitos textos de Camilo, proporcionando um duplo exercício de montagem e justificando, assim, tantas costuras diferentes.

O teledrama de Rebello é, portanto, uma obra sobre Camilo, inspirada essencialmente nas palavras escritas e dramatizadas pelo próprio Camilo numa espécie de autobiografia que foi sendo construída e representada nos seus mais diversos escritos. Contudo, Rebello alerta que o teledrama não tenciona ser uma reconstituição rigorosa dos episódios mais marcantes da vida do escritor Camilo Castelo Branco. Preenchendo-o também com o não-verídico, o autor constrói um diálogo entre obras e discurso histórico, ficção e realidade, biografia e arte.

O Último acto

O Último acto, representado no interior do teledrama de Rebello, é, de fato, um dos dramas escritos por Camilo Castelo Branco e com o qual Rebello fez numerosas montagens.

Camilo Castelo Branco manteve o nome da protagonista, Ana Augusta, em conformidade com a realidade, assim como fez evidentemente Luiz Francisco Rebello com o teledrama. No entanto, Camilo altera substancialmente os nomes das demais personagens, como também altera o modo como se processaram os eventos em torno do seu romance com Ana Plácido.

O Último acto invade **Todo o amor é amor de perdição**, ora em alternância, preenchendo as lacunas da trama de Rebello, ora em paralelo, reforçando idéias acerca do caso Ana/Camilo.

É pelo olhar do narrador-câmera – que nada mais é que o resultado da montagem, detentora da função narrativa – que a troca de papéis entre personagens e atores pode ser entendida pelos telespectadores como um jogo em que dois universos distintos se entrelaçam, construindo e sustentando a

linguagem dramática da peça de Rebello, que assim nos vai sugerindo o retrato que o próprio Camilo quis projetar de si mesmo.

Rebello opta pelos escritos camilianos como os elementos dramatizadores fundamentais. Os principais conflitos foram sempre desencadeados pelos papéis do escritor. De fato, ele conquistou Ana Plácido com os seus versos; provocou e teatralizou Pinheiro Alves – o marido que sofreu a injúria da traição – com uma peça; teve os comerciantes do Porto contribuindo para a sua prisão por um dia tê-los denunciado num jornal; explicou o seu suicídio numa carta etc. O clímax do teledrama de Rebello se dá quando a cegueira de Camilo o impede de escrever. Usando da mínima autonomia de que ainda dispunha, o escritor Camilo Castelo Branco determina, ele mesmo, o seu último ato:

CAMILO (voz «*off*»): O peito inclinado sobre uma banca escrevia e suava sangue para ganhar o pão duma família. E a luz dos meus olhos esvaindo-se na cegueira. Tudo trevas à minha volta! (*pausa*) Eu tinha jurado: «se fico cego, mato-me!» (*Ouve-se um tiro*). (REBELLO,1994, p.112-13)

O dia do desespero

O dia do desespero é um filme realizado por Manoel de Oliveira, em 1992, com Teresa Madruga, Nuno Melo, Mário Barroso, Luís Miguel Cintra e Diogo Dória. Trata dos últimos anos de Camilo Castelo Branco vividos em sua casa em São Miguel de Seide.

Há uma relação de semelhança que se pode traçar entre o manejo metateatral de Rebello ao utilizar o último acto dentro de sua peça com a utilização do espaço que Manoel de Oliveira fez ao filmar **O dia do desespero** na casa do escritor Camilo Castelo Branco.

Em ambas as obras, para se fazer a distinção entre os índices de realidade e ficção, houve uma opção menos realista por representar as cenas. No filme, por exemplo, os atores se apresentam como tais, dizem seus nomes e quem irão representar; depois, passam a narrar episódios ou momentos da vida de Camilo, caminham pelos cômodos, posicionam-se de modo que as

tomadas sejam fiéis àquilo que Camilo vira e vivera ali naquela casa, e, aos poucos, há a transição para a representação em que os personagens, de fato, agem.

Com uma proposta diversa, a representação, no entanto, não é a que mais se aproxime daquela representação suave, realista e minimalista com a qual se está mais habituada ver no cinema da atualidade. Há uma rejeição pelo close, o que dialoga sobremaneira com a linguagem dos *tableaux vivants*.

A busca pela utilização do conteúdo das cartas de Camilo Castelo Branco marca **O dia do desespero** como um filme cujos textos nem sempre assumem um formato dialógico e cuja narração persistente é que constrói a linguagem dramática desta produção.

Por isso, o filme mais se parece com quadros vivos, cujo espaço sustenta personagens que se movimentam minimamente num cenário que carrega certa fixidez. A constante distinção e consciência que se tem dos atores, com a narração, e dos personagens, com a representação, tornam o filme tão híbrido quanto o teledrama.

Esse jogo de tornar a vida de Camilo obras literárias, teatrais ou cinematográficas reproduz, de certo modo, a opção do escritor romântico de mesclar dados biográficos seus em várias de suas obras, de misturar vida e obra, e de se apropriar dessas duas matérias distintas como metodologia de construção em favor de uma unidade nos seus romances que, assim como um filme ou uma peça, também surgiam do fragmento.

Além do teledrama de Rebello e do filme de Manoel de Oliveira, a vocação de Camilo para a tragédia inspirou, pelo menos, mais três peças de teatro: **Fanny e Camilo**, peça em 3 atos de Manoela Azevedo, estreada no Teatro da Trindade em 1957, e mais dois dramas de Joaquim Pacheco Neves: **Fanny**, em 3 atos, e **As Últimas Horas de Camilo**, em 2 atos, publicados respectivamente em 1987 e 1990.

Bibliografia

CASTELO BRANCO, C. **Amor de Perdição**. 11.ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **O último acto**. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 1971.

MAGALDI, S. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.

OLIVEIRA, M. de. **O dia do desespero**. Madragoa filmes; Gemini films; Centre National de la Cinématographie (CNC). Portugal/ França, 1992, 75 min.

REBELLO, L. F. **O Teatro de Camilo**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.

_____. **Todo o Amor é Amor de Perdição**: o processo de Camilo e Ana Plácido. Teledrama em 3 partes. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Escritores, Publicações Dom Quixote, 1994.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulos: Cosac & Naify, 2001.