

Camilo e Othello

Jorge Miguel Bastos da Silva
Universidade do Porto

Os dados disponíveis da história do teatro português e os elementos constantes dos periódicos, da ensaística e da própria criação literária da época indiciam que a penetração da dramaturgia shakespeariana no nosso horizonte cultural oitocentista foi relativamente lenta. Embora em meados do século adquiram certa frequência as alusões e até as apreciações encomiásticas do autor isabelino e do seu legado literário, não abundam os sinais de que as obras eram efectivamente conhecidas e atentamente ponderadas, fosse no seu substrato histórico-cultural ou ideológico, fosse nas suas estratégias compositivas, sendo muito escassos os textos de análise e de informação fundamentadas. Ao mesmo tempo, há que esperar pelas últimas décadas da centúria para se assistir à publicação de um conjunto significativo de traduções dos dramas, por António Feliciano de Castilho, D. Luís de Bragança, Raimundo António de Bulhão Pato, José António de Freitas e João Félix Pereira, a par de «adaptações» (assim as qualificam os próprios autores) da responsabilidade de Eduardo Braga e José de Sousa Monteiro. Entretanto, também os palcos passam a acolher importantes representações em língua portuguesa (Shakespeare entrara no teatro português pela mão de franceses a representar em francês), nomeadamente pela empresa Rosas & Brazão, nas décadas de 1880 e 1890. Esta tardia e difusa familiaridade com a obra dramática shakespeariana constitui um sensível desfasamento em relação ao que se passa em outros países da Europa, com destaque para a Alemanha, que cem anos antes das traduções de D. Luís faz de Shakespeare uma das bandeiras do seu Romantismo emergente.¹

Em síntese, a recepção da obra de Shakespeare no Oitocentismo português terá sido condicionada por factores que podemos, esquematicamente, discriminar em quatro pontos interrelacionados:

Primeiro - o inglês era uma língua dominada por poucos, pelo que poucos eram aqueles que podiam aceder directamente à escrita do isabelino. Estava assim criada uma situação de desinformação que potenciava múltiplos equívocos acerca do escritor, da sua obra e da sua época. Naturalmente, essa situação não propiciava a deslocação a Portugal de companhias teatrais britânicas, como não propiciava o desenvolvimento de leituras que ponderassem cabalmente a especificidade do contexto histórico-cultural de que as obras eram originárias;

Segundo - o acesso às obras dependia da intermediação de versões, geralmente vindas de França, e ainda da ópera francesa e

¹ Tratamos estas matérias com desenvolvimento num estudo intitulado *Shakespeare no Romantismo Português. Factos, Problemas, Interpretações* (Campo das Letras, no prelo), estudo esse que constitui o pano de fundo para o qual remetemos - sendo de salientar as referências bibliográficas aí sistematizadas - e que apenas se evoca sumariamente nesta comunicação.

italiana - versões e óperas que se pautavam por critérios de concepção dramática e de realização teatral claramente distintos dos originais;

Terceiro - o Romantismo português, que na periodologia literária comumente aceite tem início na década de 1820, nunca se emancipou totalmente do gosto neoclássico, ao qual a composição técnica, os quadros de valores e certas dimensões temáticas da dramaturgia shakespeariana eram estranhos - e à luz do qual permaneciam necessariamente incompreensíveis, quando não se afiguravam repulsivos;

Quarto - porque o mundo literário português era estruturalmente francófilo (não nos devemos deixar enganar pela voga de autores como Scott e Byron), e porque as versões importadas de França se apresentavam expurgadas e pouco escrupulosas face à matriz shakespeariana, a imagem que entre nós se construía dos sentidos dos dramas de Shakespeare e do sentido global da sua obra resultava desfocada, corrompida, manipulada.

Constitui uma evidência que, em rigor, tais constrangimentos não obstaram a que Shakespeare fosse lido, representado, comentado, até divulgado e imitado por alguns. Todavia, face à corrupção do cânone do autor e à insuficiência de informação filológica, ideológica e histórico-social, deve admitir-se que, em grande parte dos casos, aquilo em que se pensava quando se pensava em Shakespeare não era exactamente aquilo que nós hoje temos em mente. De resto, face ao prolongamento do gosto classicista e ao predomínio da influência francesa entre nós, autores houve - desde logo aqueles que o exílio político conduziu a terras britânicas, como Garrett e Herculano - que foram levados a procurar na literatura inglesa, Shakespeare incluído, valores estéticos, referências teóricas, e estratégias e modelos literários com que pudessem, por assim o dizermos, *renacionalizar* e *romanticizar* as Letras portuguesas. Fosse, pois, para se lhe denunciar a irregular arquitectura dos dramas, para censurar o grosseiro de linguagem ou a violência das acções e das paixões; fosse, pelo contrário, para elogiar a originalidade, a universalidade e a modernidade das suas criações, o sublime acabamento de certas personagens, a vitalidade do seu génio primitivo, Shakespeare foi-se tornando um nome corrente - e consagrado, embora não livre de controvérsia - na escrita da época, na qual, desta forma, se torna identificável toda uma série de modalidades de relacionamento intertextual a suscitar atenção, da alusão e da paráfrase à tradução e à imitação, passando pelo exercício crítico e por coincidências técnicas e temáticas de variado alcance.

À semelhança de outros autores destacados do Romantismo português, Camilo foi pontuando a sua escrita com referências a Shakespeare de diversa qualidade, mas geralmente esparsas e ocasionais, logo a partir da década de 1850. Para o objectivo

específico que aqui prosseguimos, e que obriga a que nos detenhamos em *Othello*, importa notar que o convívio de Camilo com o escritor isabelino se aprofundou no ano de 1861 - sendo de supor que as circunstâncias da vida do novelista português favoreceram o estabelecimento de uma relação pessoal e literária de especial consequência com aquela obra concreta, relação essa que se afigurará marcante na sua produção ficcional, dramática e ensaística. Data de 1861 a poesia «A Shakespeare», em que Camilo presta testemunho eloquente da sua admiração pelo dramaturgo da Renascença, invocado como «Águia britânica, rei mais laureado / que os reis de Westminster!» (CCB X.782)². O poema, embora não faça referência a *Othello*, deve ser aqui referido porque constitui uma expressão clara de interesse pelo legado shakespeariano e porque foi provavelmente escrito na Cadeia da Relação (ou pouco depois de Camilo ser libertado), onde, segundo nos é dito nas *Memórias do Cárcere*, o desgraçado, entre os volumes de uma parca biblioteca, dispunha das obras de Shakespeare, nas quais buscava refrigério da sua angústia (cf. CCB XI.414). Ainda nesse ano, em carta ao seu amigo Vieira de Castro, Camilo refere-se a Shakespeare em termos que sugerem que o seu conhecimento efectivo da obra e o seu arrebatamento não são factos de longa data e que são presenças vivas no momento em que escreve: «Não sei se já te recommendei a leitura de Shakspeare. Não conheço coisa mais profunda e digna de estudo. Cada vez que o folheio pasmo d'aquelle aborto do seculo XVII. Elle e Cervantes fazem o seculo» (Castelo Branco 1931: 24). Ora, Camilo estava preso pelo crime de adultério com Ana Plácido. Será imprudente admitir que, nesse momento em que Shakespeare era uma das poucas presenças literárias com que o escritor se confrontava, em que a sua admiração por ele, como vários dados convergem para sugerir, se consolidou em definitivo, foi *Othello*, um drama sobre adultério, ciúme e vingança, que lhe atraiu particularmente a atenção, causando impressão mais funda do que qualquer outra obra do isabelino?

Em rigor, radicar o interesse de Camilo na obra de Shakespeare directamente em *Othello* e apelar para circunstâncias da sua vida pessoal como justificação não passa de uma conjectura, mas adquire foros de verosímil quando constatamos que o adultério feminino constitui um dos temas estruturantes do universo literário de Camilo e uma das suas preocupações morais recorrentes. *Livro Negro de Padre Dinis*, *Cenas da Foz*, *O Que Fazem Mulheres*, *Os Brilhantes do Brasileiro*, *O Regicida* e *A Corja* são exemplos de obras de ficção narrativa dominadas por esse tema. Até certo ponto, podem ser encaradas como reescritas que retomam aspectos da trama de *Othello*, que em certos casos chegam a evocar expressamente. Juntam-se-lhes os dramas *Abençoadas Lágrimas!* e *O Condenado*. São ainda numerosas as obras de ficção e (em menor número) de drama que abordam a temática do adultério, concedendo-lhe

2 Salvo indicação em contrário, as referências às obras de Camilo baseiam-se em CASTELO BRANCO 1982-94. Remetemos para essa edição no corpo do texto, empregando a sigla CCB, seguida de indicação de volume e páginas.

atenção de segunda ordem, equacionando-a em tom sério ou cómico a propósito de figuras secundárias do respectivo enredo. Neste quadro, a história suscita, não raro, alusões a Otelo e a Desdémona. Aliás, pode adiantar-se que se verifica uma tendência para tratar com seriedade o adultério nas obras em que ele é o problema central; naquelas em que ocupa um lugar de segundo plano, é-lhe frequentemente dado um tratamento ligeiro, faceto, precisamente porque ele não constitui o cerne do drama dos protagonistas mas como que um contraponto, um ponto de fuga cómico para mais graves questões - e neste contrabalançar de registos, emoções e ambientes talvez se possa identificar também algum efeito da herança shakespeariana.

Seguem-se algumas ocorrências do tema na ficção camiliana, exemplos seleccionados de obras em que o motivo do adultério não ocupa um lugar central (pois a análise dos textos que se alicerçam sobre esse tema seria demasiado demorada para o espaço disponível) e alinhados por ordem meramente cronológica.

(1) Logo em *Mistérios de Lisboa*, narrativa produzida entre 1853 e 1855, praticamente no início da carreira literária de Camilo, encontramos uma evocação ligeira das personagens shakespearianas. A duquesa de Cliton é designada como a «[...] zombeteira Desdémona daquele barão de Sá, vergonha eterna dos Otelos de contrabando» (CCB I.789). Refere-se o narrador ao episódio em que a duquesa zomba do tolo barão, que a corteja, metendo-o implacavelmente a ridículo.

(2) Em *Um Homem de Brios*, de 1856, no tom jocoso de que tantas vezes faz uso, Camilo descreve da seguinte forma a conduta que tinham naquela época os maridos ciosos para com as mulheres de cuja fidelidade suspeitavam: «Caso elas se desmandem do seu dever, um marido [...] dá ao Diabo o romantismo da mulher, e, se a não esfaqueia à laia do herói de Shakespeare, ao menos fecha-lhe as janelas, suspende-lhe as relações com a modista, inventa pretexto para não ter camarote no teatro [...]» e toma outras medidas de igual alcance e gravidade (CCB II.564). Vale a pena explicar a imprecisão camiliana, porque ela acusa uma desinformação que é sintomática. Em *Othello*, Shakespeare põe o protagonista a asfixiar a mulher com uma almofada, não a apunhalá-la. O que Camilo tem em mente é decerto a versão elaborada por Jean-François Ducis, que houve por bem substituir a almofada por um punhal, não achando próprio do drama trágico o método original do uxoricídio.

(3) Em *A Queda dum Anjo*, de 1865, surge o protagonista, Calisto Elói, apaixonado por Ifigénia. Ao confidenciar-lhe ela que pode ter outro pretendente, Calisto tem uma reacção que o narrador descreve desta maneira: «Assomaram diferentes cores ao rosto do morgado. Quisera ele dissimular o sobressalto com o sorriso; mas a rubidez sanguínea dos olhos, se o dramaturgo inglês a visse, arranjaría daquele aspecto feroz assunto para mais celerado preto» (CCB V.960).

Há nesta alusão a *Othello* várias ironias, desde Calisto estar ansioso por cometer adultério com a viúva (pois Calisto é casado) ao facto de ele condenar acerbamente, em momentos anteriores, a decadência dos costumes. Por outro lado, esta exaltação mal contida contrasta com a leve reacção que terá ao ser informado de que sua mulher, que ele entretanto repudiara, está de vida comum com um primo (cf. CCB V.1033). De resto, não faltam nesta novela sugestões da banalidade do adultério no Portugal *moderno* - aquele Portugal moderno ao qual o protagonista pretende não pertencer mas a que, com gozo (seu e nosso), acaba por se deixar assimilar. Há referências ao adultério (real ou caluniado) como coisa vulgar em Lisboa, prática corrente de que parece ser só o provinciano Calisto Elói a escandalizar-se; ao saber de certo caso, Calisto intervirá junto do sedutor e a relação será rompida, ao mesmo tempo que se dá a regeneração da mulher adúltera para a vida e a fidelidade conjugais (cf. CCB V.886-896).

(4) Em 1870, em *A Mulher Fatal*, diz-se de uma personagem de segundo plano: «O francês tinha brios. Pudera não ter! Fora da França, todo o francês casado tem fígados de mouro de Veneza. Lá na sua terra suportam a condição de Sganarellos. Mudem-nos de clima e verão o que é pundonor!» (CCB VI.1153). Temos aqui, pois, uma leitura da peça de Shakespeare combinada com a habitual ironia (e mesmo maledicência) camiliana.

(5) *Eusébio Macário*, de 1879, compreende referências avulsas ao tema do adultério, como esta, com certa graça, relativa a um caso resolvido à pancada pelo próprio Eusébio Macário: «[...] ele quebrou, salvo seja, três costelas a um cirurgião que lhe gastava da botica e da mulher» (CCB VIII.507). De certa mulher diz-se que é «[...] mestra em cornudagens [...]» (CCB VIII.526). E noutro episódio ficamos a saber que «O Trigueiros fugira do Evaristo que dissera, mostrando-o aos que lhe faziam cauda: "Este sujeito tem a cor do mouro de Veneza; mas cumpre não o confundir com Otelo". Ele entendeu; tinha visto no Rio de Janeiro o João Caetano dos Santos representar um miserável Otelo deturpado de Ducis pelo poeta Gonçalves de Magalhães» (CCB VIII.542).

No seu conjunto, obras, episódios e trechos como os citados configuram uma verdadeira obsessão estético-literária (e moral) de Camilo com o problema do adultério feminino. À motivação biográfica ou psicológica para aquilo que aparenta constituir uma valorização especial de *Othello* haverá, sem dúvida, que acrescentar três outros factores, de ordem mais vasta.

Mencione-se, em primeiro lugar, o estatuto destacado de *Othello*, entre as obras de Shakespeare, em Portugal ao longo do século XIX. No que respeita a traduções publicadas (há notícia de tentativas que se perderam), mais livres ou mais atinentes à trama e à imagética urdidas pelo criador renascentista, registam-se os contributos de José Maria da Silva Leal, em 1842, de Luís Augusto Rebelo da Silva,

3 Como atesta o respectivo catálogo, elaborado em 1883 com vista a um leilão, na biblioteca de Camilo, entre outros volumes shakespearianos, encontravam-se as versões de *Othello* da autoria de J. A. Freitas, D. Luís de Bragança e Gonçalves de Magalhães.

4 Em folhetins hoje esquecidos (MENDONÇA 1849; VASCONCELOS 1866-67). No caso do primeiro, atente-se igualmente no romance *Memórias de um Doído* (MENDONÇA 1982) - que teve primeira edição em 1849 e segunda edição, após considerável trabalho de revisão, em 1859. De notar que é a ópera, não o teatro declamado, que aí marca presença.

5 A alta seriedade moral camiliana, neste ponto, manifesta-se na ideia, que o autor exprime em várias obras, de que as mulheres atraíam os seus maridos por culpa destes, porque estes as não fazem felizes. É uma ideia que se encontra em *Othello* pela voz de Emília - cf. Acto IV, cena III, versos 86-103.

6 O argumento do ensaio desenvolve-se em três planos complementares. Em primeiro lugar, a obra contém uma reflexão sobre a tradução em geral e a de D. Luís em particular. Sobre esta matéria fica a dever-se a João Almeida Flor um trabalho cuja excelência nos dispensa de sequer a florá-la aqui (vd. FLOR 1994). Em segundo lugar, encontram-se considerações sobre a relevância e o significado global da obra shakespeariana. Tratamos estes elementos no nosso estudo *Shakespeare no Romantismo Português*, atrás anunciado. Em terceiro lugar - e é apenas esta matéria que nos propomos abordar aqui -, é proposta uma interpretação de *Othello*.

em 1856 (que Camilo viu no palco, aliás com pouco agrado), de José António de Freitas, em 1882, e de D. Luís de Bragança, em 1885, totalizando-se assim quatro versões dadas à estampa, o que não é igualado por qualquer outro drama do isabelino. Também a versão do brasileiro Gonçalves de Magalhães, publicada em 1842 e baseada em Ducis, constava da biblioteca de Camilo³, que de resto lhe alude em *Eusébio Macário*, como vimos. Acresce que a divulgação da história de Otelo e Desdémone beneficiou da ópera, fenómeno de ampla projecção sociocultural entre nós na época. O *Otello* de Rossini e Salsa, em 1820, e o *Otello* de Verdi e Boito, em 1889, foram bem acolhidos no Teatro de S. Carlos (cf. Moreau 1999; Carvalho 1993). É de crer que, de uma maneira geral, as óperas de filiação shakespeariana subiram mais vezes aos palcos lusos do que as próprias peças de Shakespeare, quer em versão, quer no original, no século XIX. Por outro lado, a existência de diversas paródias de *Othello* remete para uma certa popularidade da obra ou, pelo menos, de alguns dos seus caracteres, pois, como é óbvio, a eficácia humorística de tais escritos depende do conhecimento do texto que lhes subjaz.

A par disto, há que notar que a literatura oitocentista abunda no problema do adultério feminino, tanto a literatura mais facilmente conotável com o Romantismo como aquela de pendor mais realista - sendo que ambas se projectam sobre um quadro ético e social burguês, assente numa ordem que depende de um particular entendimento do papel da mulher num certo modelo de família, família essa que é encarada como a componente basilar da sociedade. O adultério feminino assume assim uma aguda consequência disruptiva no plano moral e no plano social, que autores como Hawthorne, Flaubert, Tolstoi e Fontane equacionam na ficção narrativa. A própria literatura portuguesa, de António Pedro Lopes de Mendonça e Alberto Osório de Vasconcelos, em folhetins hoje esquecidos⁴, a *O Primo Basílio*, aborda amiúde esta temática, reportando-se mesmo a *Othello*. Neste domínio, pois, as preocupações camilianas convergem com as de vários seus coevos, ainda que, muitas vezes, o problema da infidelidade feminina seja tratado com um certo diletantismo, em ambiência de *leões* contra *coquettes*, não com a alta seriedade moral que tem para Camilo⁵.

Finalmente, haverá a considerar aspectos de ordem estética e moral, que se prendem com o entendimento camiliano da natureza e da função da arte literária. Tem isto a ver com a valorização do psicológico, tal como ela se realiza exemplarmente em *Othello* e de acordo com a interpretação que Camilo desenvolve no livro de 1886 *Esboço de Crítica: Otelo, o Mouro de Veneza, de William Shakespeare. Tragédia em Cinco Actos, traduzida para português por D. Luís de Bragança*.⁶

Para Camilo, o alcance do legado shakespeariano ultrapassa as fronteiras do literário, representando uma viragem na consciência da humanidade (nisto, Camilo mostra estar em sintonia com Lopes

de Mendonça, Antero de Quental e outros). Se nos empenhamos na tarefa de compreender aquela grande obra, tarefa que não é fácil nem produz frutos imediatos, ao cabo de certo esforço «[...] a nitidez do espírito alvorece -, e Shakespeare, o colosso, ressalta, intérprete de todas as modalidades da complicada alma humana sob feições diversas, vibrando-a fibra por fibra, em todas as suas nevroses, desde a mística santidade da virtude até às ínfimas abjecções do crime» (CCB XVI.1519). A exuberância demiúrgica do autor britânico coincide com a sua capacidade de representar integralmente a diversidade do humano. Shakespeare soube penetrar nos recessos da consciência para criar aquilo que designaríamos de *tragédia subjectiva*, em que não são agentes externos ao indivíduo mas é a própria natureza do sujeito o fator do desenvolvimento trágico: «O seu empenho é tirar à fatalidade da tragédia antiga a explicação dos desastres; e por isso a projecção da sua luz rutila na consciência humana sem deixar penumbras» (CCB XVI.1520). O significado último da dramaturgia shakespeariana reside na sua aturada indagação no domínio da psicologia, portanto. Em coerência com tal leitura de fundo, Camilo exprime uma opinião pessoal que explica a sua predilecção por *Othello*: «As tragédias de Shakespeare que me comovem a admiração e a sensibilidade são umas em que não preponderam elementos sobrenaturais» (CCB XVI.1525). A verosimilhança e o naturalismo psicológico que interessam a Camilo não são aí perturbadas pelo sobrenatural e pelo fantástico. Por isso, *Othello* é mais prezado do que *Hamlet*⁷. Ao contrário do que sucede na tragédia do príncipe da Dinamarca,

No *Otelo* não há espectros. É uma história pouco menos de trivial.

Um homem casado, levado pela calúnia à certeza de que é traído, mata a mulher. Depois, a evidência crava-lhe na alma a certeza de que matou uma inocente, e suicida-se. Aqui está um quadro autêntico da vida humana. Todas as gerações têm sido contemporâneas de mais de um caso desta espécie - excepto o do suicídio; porque a inocência das assassinadas, isso é que é duma tal raridade fora do drama e do romance que, nos tribunais, não se apura uma *Desdémoma* mais autêntica que a de Shakespeare. (CCB XVI.1527)

À parte a ironia, de forma alguma incaracterística, diga-se que, nos termos do ensaio, parece ser por essa sua consequência estritamente humana que esta obra interessa sobremaneira Camilo. Daí, pois, que, na interpretação que desenvolve, ele valorize lago como o verdadeiro fulcro da acção e do jogo psicológico nela contidos. Daí, também, que, na análise das simpatias e antipatias exploradas no desenlace, se centre na perscrutação psicológica e moral das personagens, de resto sem deixar de equacionar os efeitos correlativos, psicológicos e morais também, do drama sobre o leitor ou o espectador.

⁷ Ou do que *Macbeth*, como resulta de um outro apontamento de Camilo, publicado na *Aurora do Lima* em 18.3.1857: «Ontem deu-se o *Macbeth*. É sempre bem acolhida, esta partitura, porque tem as feiteiras para os risos alvares, e a bela música para as sensações vivazes sempre» (CCB XII.948). É certo que este remoque desdenhoso diz respeito à ópera de Verdi, então muito em voga entre nós, mas a censura é extensível ao drama de Shakespeare, uma vez que a ópera, neste ponto, reproduz essencialmente o que se encontra no texto original.

No respeito por tal enfoque, Camilo alicerça uma sinopse da acção do drama sobre uma leitura psicologista dos respectivos caracteres - duplamente psicologista, porquanto, não incidindo apenas nas motivações e emoções das personagens, procura ainda apurar quais as emoções despertadas pelo drama no leitor ou no espectador. Semelhante ênfase acarreta a negligência daquilo que a peça contém de acção física, de dinâmica teatral visível, bem como de uma série de outros aspectos que enquadram a história de Otelo, Desdémone, Iago e Emília.

Começa Camilo por considerar Iago, introduzido no argumento nos seguintes termos: «O personagem mais inteligente da tragédia é Iago» (CCB XVI.1533). É ele, de facto, o motor da acção trágica, o acicatador da suspeita e da vingança, a eminência parda deste mundo que se desenrola determinado por uma perversidade que deriva dele. Mas a razão pela qual o crítico o faz sobressair de entre as demais personagens não procede da constatação da sua centralidade funcional, antes se situa para além dela, no vincar de uma incidência e de uma densidade psicológica fundamentais - resulta, enfim, de um apelo moral específico. Camilo descreve-o assim: «Nada de superstições, nem medo do Inferno, nem esperanças no Céu. É um espírito forte, que devia fazer horror aos calvinistas da rainha Elisabeth [...]» (*ibidem*). Ou seja, Iago seduz este seu leitor porque (sugere-se: para escândalo dos crentes num qualquer determinismo de base teológica) é um indivíduo que, pérfido embora, toma nas mãos o seu destino; um indivíduo, se nos é autorizado o eco miltoniano, que escolhe fazer do mal o seu bem; que se ergue contra as forças que o rodeiam e o cerceiam, e que as vê apenas como forças humanas, à sua altura. Camilo sublinha a sua inteligência, a plena consciência que ele tem das implicações da sua conduta, da consequência e do sentido do uso que ele faz do livre-arbítrio e da vontade - chega a apodá-lo de *filósofo* (cf. CCB XVI.1534) pelas suas tiradas misóginas, o que poderá não ser isento de ironia -, dizendo que Shakespeare personalizou «[...] num tipo único e francamente cínico uma infâmia pautada e metódica para todas as peripécias da vida» (*ibidem*).

Assim, Iago é admirado pela sua independência, pelo vigor da sua personalidade, pelas suas estatura e integridade (integridade no cumprimento do rumo que escolheu: uma iniquidade que se traduz em força de carácter), no que se distingue de Otelo. Camilo concentra-se no confronto - que passa pela manipulação - das duas personagens, assistindo ao evoluir da intriga concebida pelo alferes. Salienta o crítico o despique de subjectividades, como sucede, de novo, quando entram no argumento as figuras de Desdémone e Emília. Os elementos seleccionados são reveladores. A meio da trama, indica Camilo, Emília «[...] quer explicar a irritação de Otelo pelo fastio» (CCB XVI.1536). O que está em causa é bem a leitura da subjectividade, de intenções e motivações, são as tentativas que as personagens vão fazendo para penetrar no enigmático mundo pessoal que cada uma das outras

constitui - e esse exercício interpretativo que se processa no confronto entre personagens, reciprocamente, é re-produzido, no plano da leitura do drama, pelo próprio ensaísta, que aprecia o modo como elas se vão acareando e retira os sentidos globais das suas contradicções.

Noutro momento, aponta ele ainda, remetendo para o texto da tradução de D. Luís:

Otelo cai epiléptico, atordoado pela agonia. Quando recupera os sentidos, Iago pergunta-lhe *se magoou a cabeça*. O infeliz marido vê na pergunta um escárnio às excrescências susceptíveis de fractura, e exclama: *Zombas de mim? O outro: Não, pelo Céu! Prouvera a Deus que suportasse a sua sorte como um homem.*

Otelo

Um homem cornudo é um monstro e uma besta.

Iago

Há muita besta então numa cidade populosa e muito monstro civilizado... Seja homem! Lembre-se que todo o ente barbado que está debaixo da canga, pode puxar consigo. Há milhares de vivos agora que dormem todas as noites em leitos poluídos que eles juram pertencer-lhes exclusivamente. O seu caso é melhor. Oh! é um requinte do Inferno, a arquizombaria do inimigo, beijar uma perdida num leito legítimo e julgá-la casta! Não; é bom saber; e, sabendo o que eu sou, sei o que ela será. (CCB XVI.1537)

De novo, verifica-se que este é um drama em que conhecer o outro, como problema psicológico e exigência ética - e erro moral fatal, quando fracassado -, ocupa uma posição de primeira grandeza. Camilo sugere que este problema da superação dos limites do subjectivo no conhecimento do outro a partir de uma subjectividade que é irreductível porque constitutiva da identidade de cada um é o problema psicomoral central do drama shakespeariano. O conceito de *inteligência*, que intervém em vários pontos do ensaio, tem um papel destacado: trata-se da capacidade de perceber, de saber o que se passa na mente das outras personagens, de não ser iludido (e, eventualmente, de ser capaz de iludir) por e em relação às forças que agem no mundo, que se definem no confronto entre subjectividades e não por apelo a influências sobrenaturais; é a inteligência a qualidade que resiste, que defende do engano, e que permite usar o engano em favor próprio.

Na realidade, o privilégio de Iago - aquele cuja vontade o impele e impele os outros, haurindo-se ao lugar de um quase perfeito determinismo que é visceralmente humano - em detrimento da relação Otelo-Desdémona representa uma deslocação no sopesar dos temas presentes no drama, face à leitura sentimental que bastas vezes do

mesmo se oferece. Deste modo, não são já o adultério, a suspeita, o ciúme e a desafronta do marido que se julga desonrado os temas que avultam na ordem moral da obra, mas a inveja, a vingança, sobretudo a dissimulação e a vontade irrestrita, indisciplinada pela moral, do pérfido lago. É interessante notar que esta transposição de ênfase é antecipada em 1842 por José Maria da Silva Leal no próprio título da sua versão do drama, a que, rasurando daí o mouro, chamou *O Intrigante de Veneza*.

Como o último passo transcrito deixa perceber, e contrastando com a infausta verticalidade do seu subalterno, Otelo é criticado pela fraqueza de que dá mostras - é incapaz de *suportar a sua sorte como um homem* -, pela sua ingenuidade, pelo seu abatimento quase imbecil, que a comparação com o resolutivo lago faz ressaltar. É este que ganha a simpatia de Camilo: «Shakespeare, com um valente artifício, nem sempre aceitável como engenho, vai de cena para cena criando anomalias no cérebro de Otelo, a ponto de no-lo mostrar num descaimento deplorável de inteligência, até à nevrose da insânia. Repugna-nos a imbecilidade desse aparvalhado marido, submetido ao arbítrio de um aleivoso torpe» (*ibidem*)⁸. Não só não é o *aleivoso torpe* que sobretudo repugna, é mesmo a partir do ponto de vista de lago, tacitamente adoptado como válido, que Camilo surpreende e condena a tibieza do general:

Otelo também faz máximas, a respeito do adultério, que o desluzem no conceito de lago. Diz o Mouro: *Juro que é melhor ser muito atraído do que sabê-lo apenas um pouco*. lago espanta-se: *Que é isso?* - pergunta. Otelo robustece a sua opinião: - *Que ideia tiinha eu das suas furtivas horas de luxúria? eu não o via, não o pensava, não me fazia mal. Dormia bem a noite seguinte; era despreocupado e alegre; não encontrava os beijos de Cássio nos seus lábios: aquele que é roubado, não lhe fazendo falta o que lhe roubam, se o não sabe, não está roubado*.

lago chega a penalizar-se de lhe ouvir tão despejadas máximas, e Otelo repisa e refina até à exaltação enfática: *Eu era feliz, mesmo quando todo um acampamento, incluindo os artífices, tivesse gozado o seu doce corpo, contanto que eu o não soubesse*. (CCB XVI.1535)

A despeito da sua perfídia, lago é um homem inteiro, que encara de frente a realidade humana dos outros e de si mesmo. Nisto é-lhe favorável a comparação com o carácter de Otelo. Aliás, Camilo detecta um defeito de composição na figura do mouro, apontando a Shakespeare a evolução algo precipitada que lhe imprimiu, julgada inverosímil, e o desfecho algo súbito (cf. CCB XVI.1537-1538).

Um último dado apenas, a demonstrar a consistência da opção camiliana de evidenciar o modo como o desenrolar da acção de *Othello* depende de factores e elementos subjectivos - o que se suspeita tenha acontecido, o que se crê verdade acerca do mundo moral, os

8 Observe-se a evolução na leitura camiliana do drama. Num ensaio de 1856, publicado no jornal *O Clamor Público*, Camilo dissera que «A indignação do leitor chega a perdoar ao assassino e anseia a punição de lago» (CCB XII.857). Não é que Camilo passe a achar que lago não merece ser punido, mas não há dúvida de que adquire por ele uma certa admiração, em detrimento da figura do mouro. Por outro lado, vale a pena notar que os termos em que, naquele texto, Camilo aponta a inferioridade do escrito de Coelho Lousada que recenseia prefiguram as razões pelas quais, no *Esboço de Crítica*, vem a admirar a tragédia de Otelo: «O Sr. Lousada só quis, enquanto a mim, historiar a acção do seu triste drama nas formas exteriores, no que ele é visível e acessível à penetração de todos» (*ibidem*). Parafraseando, dir-se-á que a Camilo interessam as *formas interiores* do drama, e essas encontra-as exploradas na tragédia shakespeariana.