

# Otelo, uma Tragédia Construída sobre uma Estrutura Cômica

Na *Shakespearian Tragedy* do Professor H. B. Charlton existe uma interpretação extremamente satisfatória de *Otelo*<sup>1</sup> na qual dois pontos principais devem ser notados: a tragédia nasce do casamento de duas pessoas de origens e formações vastamente diversas, e Otelo deve ser aceito não como vítima de Iago mas como um herói trágico inteiramente desenvolvido e integralmente responsável pela tragédia e suas conseqüências. Minhas próprias conceituações quanto à linha mestra de interpretação de *Otelo* são tão semelhantes às de Charlton que presumo que qualquer encenação da tragédia deve, em última análise, criar o quadro que ele desenha através de sua análise crítica. Tal quadro foi, inicialmente, criado por Shakespeare por meios dramáticos e teatrais, e o objetivo deste artigo é o do esclarecimento de um aspecto muito específico da linguagem teatral que o autor usou em uma obra de arte que só atinge seu significado completo quando apresentada em um palco.

Muito embora ele jamais barateie sua obra a fim de ser compreendido, estou convencida de que Shakespeare, habituado como era a escrever para uma platéia das mais variadas, a todos os momentos desejava que a estrutura principal de suas peças, seus enredos e personagens fossem o mais claro possível. Isso não significa que suas peças não tenham muitos níveis de significação mais profunda, ou que para sua plena compreensão não dependessem da capacidade de cada indivíduo para reagir imaginativamente a tudo que lhe era oferecido por diálogos, personagens, enredo e poesia; mas significa sem dúvida que em *Otelo*, como em outras ocasiões, Shakespeare buscava seu público

1. H. B. Charlton, *Shakespearian Tragedy* (Cambridge, 1952).

por meio de elementos visuais e eminentemente cênicos que o tempo nos fez esquecer ou negligenciar.

Ao escrever a tragédia de *Otelo* Shakespeare usou com suprema mestria um idioma teatral inesperado porém de imensa eficácia, que só poderia ser usado por alguém com grande capacidade de penetração em sua observação da natureza humana e grande domínio de técnicas dramáticas e teatrais. Se *Otelo* teria de tratar do casamento entre “um bárbaro errante e uma veneziana supersofisticada”, a consideração primordial de Shakespeare teria de ser — dado que a obra estava sendo escrita para palco e platéia — que a idéia de tal contraste ficasse clara e facilmente reconhecível para o público. O primeiro ato, que tem lugar em Veneza, tem de ser considerado em sua plena significação, ou seja, como instrumento da definição do mundo ao qual Desdêmona pertence e ao qual Otelo muito significativamente não pertence.

Como haveria o elisabetano médio, naqueles dias de dificuldades para se viajar, de identificar Veneza? Shakespeare escolheu os meios mais simples e óbvios ao alcance de alguém que vivia no mundo do teatro e escrevia para freqüentadores regulares de espetáculos teatrais: a *commedia dell'arte*, instrumento altamente teatral, que era não só italiano mas, em grande parte, veneziano. Que tanto Shakespeare quanto os elisabetanos conheciam bem a *commedia dell'arte* é fácil de provar pela documentação transcrita, por exemplo, em *The Elizabethan Stage* de Sir Edmund Chambers, e para esta peça em particular a forma tinha a vantagem de não só identificar o ambiente veneziano como também de criticá-lo, técnica que é a base de todas as melhores formas da comédia. Se o bárbaro errante havia de ser apresentado como mais exigente, do ponto de vista moral, do que a super-sofisticada veneziana, a postura crítica em relação à sociedade veneziana era indispensável. Situar a ação de *Otelo* contra esse pano de fundo de *commedia dell'arte* veneziana abre, para mim, tais possibilidades cênicas para a retratação correta dos temas em jogo que estou hoje convencida de que é necessário que se aceite o estranho fato de ela ser uma tragédia construída sobre uma estrutura cômica. Desse fato, por exemplo, poderia nascer a explicação para a noção amplamente difundida da excepcional crueldade de *Otelo*: a obra é excepcionalmente cruel porque, a partir da situação dramática inicial, não se espera uma tragédia mas uma comédia, sendo a mestria de Shakespeare só o que torna possível uma tragédia emergir do enredo de Cinthio sem qualquer quebra de tom e sem qualquer evasão do tema proposto. O segredo, é claro, reside na presença, na estrutura, do elemento não-veneziano, o próprio Otelo.

A influência da *commedia dell'arte* em *Otelo* pode ser sentida de vários modos, sendo necessário examinar diálogo, caracterização de personagens e conflito separadamente. Para começarmos com a estrutura é preciso lembrar, em primeiro lugar, que de todas as tragédias

*Otelo* é a única que para seu desenvolvimento apóia-se em grande escala sobre uma intriga, o que em si é mais característica de comédia do que de tragédia. Nessa estrutura cômica devemos considerar a posição de Iago como *menneur-de-jeu*, como Zanni, como Arlequim, acima de tudo como Briguela; não importa o nome, ele é um criado que trabalha para seu próprio interesse quando deveria estar servindo seu amo. A própria idéia de promoção, tão importante em Shakespeare, não existe em Cinthio, porém é um dos aspectos mais significativos de Zanni.

A estrutura da cena de abertura de *Otelo* pode levar a conclusões um tanto surpreendentes, se tomada em separado e com o conhecimento da peça como um todo sendo omitido. A cena, pela ação, pode ser identificada como tendo lugar em uma rua de Veneza, em frente a uma casa com uma janela ao alto e uma porta embaixo. Tal disposição cênica específica é descrita por Emilio Del Carro em seu *Nel Regno delle Maschere* como típica da *commedia dell'arte*, onde portas e janelas tornavam o cenário fixo mais flexível<sup>2</sup>. Quando se inicia a ação, dois homens estão conversando e um deles, Iago, está obviamente indignado porque não foi promovido a tenente (um crime de *lèse majesté* em termos do ego de qualquer Zanni), afirmando, também, que três figuras importantes da cidade pediram por ele ao general. Trata-se de óbvia mentira, porque se tais homens efetivamente existissem Iago saberia seus nomes e os citaria em todas as ocasiões possíveis. Somos também informados de que o general, que é descrito nos mais desmoralizantes termos, casou-se com a filha do velho em frente a cuja casa estão os dois, e que Iago planeja que o velho pai seja despertado e informado da fuga para o casamento. Porém, quando Brabâncio aparece em sua janela, Iago toma cuidado para ficar escondido e não identificado, empurrando para a frente o tolo Rodrigo como ostensivo portador das novas. Rodrigo, a quem faltam inteligência e coragem, tem de ser empurrado, o que não constitui problema para Iago, que, é preciso que se note, não só faz piadas ("Tu és um vilão"/ "E tu um senador") como também usa a linguagem obscena com que Arlequim ou Briguela sempre contaram a Pantalão que este perdera sua filha.

Há mais episódios na história que ficam mais próximos do mundo da comédia do que do da tragédia: a perda de um artigo (como o lenço de Desdêmona) e seu uso subsequente por alguém em condições de emprestar à perda significado comprometedor é um deles, porém a situação mais classicamente cômica de toda a peça é a conversa entre Iago e Cássio sobre Bianca, jogada de modo a fazer Otelo pensar que os dois falam sobre Desdêmona. Tais convicções enganadas, tais truques, dificilmente podem ser incluídos entre as situações trágicas consagrada. Sem levar em consideração as intenções de Iago, e tratando

2. E. Del Carro, *Nel Regno delle Maschere* (Napoli, 1914).

exclusivamente de aspectos exteriores de suas ações, Richard Flatter, em *The Moor of Venice*, compara Iago com um personagem de *commedia dell'arte*, na medida em que ele se decide por determinada linha de ação em relação a esta ou aquela pessoa e então age – ou improvisa – segundo a mesma<sup>3</sup>. A inventividade de Iago, sua habilidade aparentemente inesgotável de continuar contando uma história diferente a cada pessoa, bem como o prazer e virtuosismo com os quais fica impedindo os outros personagens de verificar cada versão, talvez sejam de todas as facetas de Iago as mais claramente emprestadas a um Zanni típico. Em seu *Shakespeare and the Allegory of Evil*, Bernard Spivack afirma, com justiça, que Iago é descendente direto do Vício das moralidades medievais<sup>4</sup>, porém a tal idéia muito válida eu gostaria de acrescentar a sugestão de que, em termos teatrais, Shakespeare pedira empréstimo àquele ancestral mais próximo, o Zanni-Arlequim-Briguela da *commedia dell'arte*, onde o Vício já se tornara menos alegórico, mais flexível, mais adaptado ao drama individualizado da época elisabetana.

De todas as encarnações de Zanni, Iago parece ser a mais intimamente ligada ao mal-humorado e cruel Briguela. No *Harlequin Phoenix* de Thelma Niklaus, por exemplo, encontramos a seguinte descrição de Briguela: “[...] sua máscara, de um verde amarelado encardido, dava-lhe a expressão cínica de um homem para o qual a vida não reserva mais qualquer surpresa... Sua abusada autoconfiança sustentava-o de forma vitoriosa ao longo de sua carreira de vigarista e baderneiro profissional. Ele era o intruso aproveitador, o faroleiro, o bisbilhoteiro, subreptício e sinistro em suas idas e vindas, não trazendo bem algum a quem quer que seja que entrasse em contato com ele, sempre pronto a vender sua honra, seu amo... Ele tinha selvagem prazer em derrubar amigo ou inimigo, em criar conflitos, em cometer crimes. Enquanto Arlequim sempre ficava atônito diante das conseqüências de seus erros, a vilania de Briguela era consciente e premeditada<sup>5</sup>.” Seria difícil fazer qualquer objeção a uma tal descrição para o próprio Iago.

No livro que acabamos de citar os dois primeiros temas relacionados como característicos da comédia italiana em suas primeiras formas renascentistas estão o engano de um amo e o fazer de um marido um *cornuto*, o que nos leva ainda a outra interessante ligação entre *Otelo* e a comédia: desde tempos imemoriais que o marido traído tem sido, por alguma razão misteriosa, fonte de riso irreprimível, e a conclusão surpreendente a que chegamos ao examinar os objetivos de Iago a criar toda a sua intriga é a de ter sido sua única intenção tornar Otelo ridículo.

3. R. Flatter, *The Moor of Venice* (London, 1950).

4. B. Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil* (New York, 1958).

5. T. Niklaus, *Harlequin Phoenix* (London, 1956).

Como se enquadra tal idéia em um esquema trágico? Comparem as intenções de outros personagens em outras tragédias em relação a seus oponentes: Cláudio planeja exílio e morte para Hamlet, Hamlet morte para Cláudio; Macbeth, Brutus, Antônio, Tybalt, Tito, todos pensam em ações extremas, irreversíveis, contra aqueles que sabem ter de combater para poder sobreviver; mas somente Iago, de todos os personagens principais das tragédias, aparece com a extraordinária idéia de, para cumprir plenamente sua vingança contra o general que não o fez seu tenente, fazer o dito general pensar que sua mulher o trai. É claro que é uma vingança, porém uma vingança em nível mesquinho, cômico, porque a imaginação fértil porém superficial de Iago não o leva além do simples desejo de desmoralizar Otelo. No mundo veneziano supersofisticado, Otelo tornar-se-ia então motivo de galhofa da sociedade e — graças a providências tomadas por Iago — do exército. Porém Zanni não contou com o elemento desconhecido, as reações do “bárbaro errante” a suas provocações mesquinhas. Dessa desproporção Shakespeare cria a tragédia.

O uso de máscaras da *commedia dell'arte* por Shakespeare em seu quadro de personagens tem também de ser considerado. Seria ocioso esperar que todas as máscaras aparecessem ou que as que aparecem incluíssem todas as muitas possíveis facetas de cada uma; no entanto, será mostrado que alguns personagens de *commedia dell'arte* aparecem em *Otelo* e podem ser facilmente identificados.

Iago, inevitavelmente, é o primeiro que nos ocorre, em função de seu papel de *meneur-de-jeu* do qual se origina a difundida noção de que ele seria o mais importante elemento da tragédia. Porém, além de ser responsável pelo desenvolvimento mecânico da intriga, Iago tem muitos outros aspectos que o ligam a Zanni-Briguela. Em primeiro lugar aparece o tema da promoção, que não está presente em Giraldo Cinthio, porém é fundamental em Shakespeare e um dos traços mais característicos dos criados da comédia italiana. Em suas encarnações como Zanni e Arlequim o próprio figurino do criado, com seu desenho de losangos, é uma evolução dos retalhos e remendos de suas origens de mendigo, sendo sua atividade mais típica armar tramas para ganhar alguma coisa, seja em promoção, comida ou dinheiro, a despeito do fato de ele, como seu ancestral, o Vício, quase invariavelmente acabar levando uma boa surra ao invés de obter sua melhoria. Porém, o que é surpreendente e realmente semelhante a Zanni-Arlequim-Briguela é o fato de a momento algum, até o virtual final da tragédia, Iago não parecer ter como objetivo a queda trágica de Otelo; seu objetivo é a desmoralização de seu amo e sua própria promoção, a ser obtida por seu desempenho do triste papel de delator e “protetor” da honra de Otelo. Até mesmo no final da primeira cena do último ato, Iago ainda diz: “Esta é a noite/ Que ou me faz ou me destrói inteiramente”, donde

devemos deduzir que mesmo já tendo chegado ao assassinato, Iago ainda espera conseguir, por sua esperteza, uma solução satisfatória para o problema de sua promoção. Tal cegueira em relação ao grande alcance das conseqüências de suas ações é típico de Zanni e, em última instância, de Bríguela. Junte-se a isso a vulgaridade (para não dizer obscenidade) de Iago, seu intenso prazer em encontrar ou imaginar podridão em toda pureza e bondade (simplesmente por serem estas alheias à sua própria natureza) e o quadro do criado italiano da *commedia dell'arte* fica completo.

Como último toque de extraordinária semelhança entre Iago e Zanni temos o estranho fato de o homem descrito nas *dramatis personae* como “um vilão” ser conhecido como “honesto Iago”. Também na *commedia dell'arte* muita intriga depende do fato de um criado ardiloso ser considerado confiável e, conseqüentemente, ser encarregado de toda espécie de tarefa importante. Tanto Iago quanto Zanni — como todo vigarista bem-sucedido — dependem para o sucesso de suas intrigas da mesma noção enganosa de serem eles “honestos”; e em função dessa reputação ficarem em posição privilegiada para conhecer tanto os anseios quanto os pontos fracos de seus amos. Se Otelo pode ser levado pelo nariz, como um asno, também o podem muitos outros personagens da peça; se outros se recusam a acreditar nas acusações a Desdêmona feitas por Iago, é por este não ser seus pontos fracos particulares, sendo levados a acreditar em outras histórias. Se Otelo é tantas vezes criticado por acreditar em Iago, é porque há uma espécie de reação natural, resultante de nosso conhecimento de que desse fato nascerá a tragédia; porém criticar Otelo e não Cássio, e não Desdêmona, e não Rodrigo, e não Emília por exatamente a mesma coisa, ou seja, acreditar em alguma história cuidadosamente planejada para ser aceita por determinado indivíduo, é criticar emocionalmente, sob influência de conhecimento *a posteriori*; em seu verdadeiro universo, cômico, todos sempre acreditam em Zanni pelas mesmas razões que dão crédito a Iago: ele conta histórias plausíveis às pessoas mais indicadas para acreditar nelas.

Outra máscara clássica de *commedia dell'arte* a aparecer quase intacta em *Otelo* é Pantalão. Sobre a relação Brabâncio-Pantalão, escreveu Miss K. M. Lea: “A descrição de Brabantio como um ‘magnífico’ em *Otelo* é apropriada sem qualquer sugestão de comédia italiana, porém sua posição como pai desatinado é tão semelhante à de Pantalão que dificilmente podemos evitar a dupla alusão<sup>6</sup>.” Brabâncio é, de fato, apresentação surpreendentemente convencional do papel do velho tolo cuja filha se casa contra sua vontade. Ser tirado por gritos da cama, no meio da noite, e debochado por personagens de má fama de pé sob sua

6. K. M. Lea, *Italian Popular Comedy* (Oxford, 1934).

janela, que lhe dizem para examinar a casa para ver se nada lhe foi roubado, é o destino de Pantalão em seu papel de pai. Além do mais, considerando que Shakespeare usou elementos de estrutura cômica para criticar a sociedade veneziana, vale a pena pensar na têmpera moral de um pai que, para vingar-se de Oteló, está disposto a conceder, sem maiores problemas, que sua filha seja capaz de adultério: “Ela enganou o pai, pode enganá-lo”. Se o próprio pai de Desdêmona foi capaz de fazer tal previsão, é de surpreender que Oteló acredite na acusação de Iago? Mas, de Pantalão, frase como essa é de ser esperada.

Rodrigo, que não existe em Cinthio e aparece pela primeira vez na cena cômica de abertura da peça, é o trouxa que dá dinheiro ao *meneur-de-jeu* para obter a mão ou os favores da heroína, personagem muito conhecido na comédia italiana que aparece mais tarde, por exemplo, na *Escola de Mulheres* de Molière, exemplo clássico de influência do gênero sobre o genial autor francês. Pensando que sua amada possa ser comprada, esta triste figura serve o duplo objetivo de não só revelar-se um todo, a todo corrupto, além do mais, como também o de nos mostrar Zanni-Iago em um de seus aspectos mais baixos, o de alcoviteiro.

Não é difícil identificar Desdêmona com a “amorosa” ou “innamorata” da comédia dos profissionais. Ela é doce, encantadora, fiel a seu amor mas, como todas as suas irmãs shakespearianas, não tem mãe e é resolutamente pronta a enfrentar a autoridade paterna em defesa de seu amor. Por certo isso não será tudo o que se possa dizer a respeito de Desdêmona, mas é significativo que mesmo ao dar-lhe muitas outras características, assim como uma textura moral muito mais rica, tenha preservado tais traços fundamentais. Cinthio, por exemplo, menciona que o casamento de Desdêmona com o Mouro tinha a oposição de “*i parenti*”, ou seja, pais ou parentes, de modo que a clara falta de mãe aparece como mais um detalhe acrescentado por Shakespeare que se adequa ao esquema da *commedia dell'arte*.

A comédia dos profissionais não era exclusivamente veneziana e o termo deve ser em parte aceito como italiano ou europeu, em oposição ao não-europeu Oteló. De modo que não há nada na cidadania florentina de Cássio que o impeça de ser identificado com o *innamorato*. De tal identificação Iago depende para a aparente plausibilidade de suas acusações; Cássio tem todas as graças sociais e todas as virtudes (e os vícios) normalmente atribuídos ao italiano renascentista bem-nascido. É possível, hoje, fazer objeções ao tratamento de Bianca por Cássio, porém de acordo com os usos e costumes de seu tempo, ele é tão convencional em seu desrespeito por Bianca quanto em seu respeito por Desdêmona. A própria Bianca não pode ser considerada como indivíduo mas apenas como mais aquela habitante rotineira do mundo da *commedia dell'arte*, a cortesã, cuja função dramática sempre foi a de tornar intrigas complicadas mais complicadas ainda.

Tampouco Emília fica fora do âmbito do quadro de personagens da comédia italiana. No *The World of Harlequin*, de Allardyce Nicoll, por exemplo, podemos encontrar as seguintes referências à criada típica: “Por ativa que a *servetta* normalmente se mostre, ela não forma um dos pontos focais da comédia... em 1600 ela era mais velha e mais vulgar do que em 1700... fica bem claro que a intenção era mostrá-la como mulher de ampla experiência dos descaminhos mundanos... Alegre e leal à sua ama... ela carrega parte da intriga, porém tal parte é periférica, não central<sup>7</sup>.” Não há muito mais que se possa dizer a respeito de Emília.

Seria ocioso buscar outros paralelos em personagens menores; estes não estão envolvidos na intriga em si e Shakespeare não estava escrevendo *commedia dell'arte* mas, sim, apenas fazendo uso de alguns de seus aspectos para estabelecer determinados pontos de referência em sua tragédia.

Mais gratuito ainda seria incluir qualquer possibilidade de interpretação do próprio Otelo a despeito da presença bastante comum de elementos orientais e mouriscos em textos de *commedia dell'arte*), já que a própria essência do conflito reside no fato de ele não ser um veneziano supersofisticado. Depois da cena de abertura na linha da *commedia dell'arte*, onde toda espécie de comentário desmoralizante foi feito a respeito do Mouro, e ainda em uma ambientação veneziana, temos a primeira aparição em cena do próprio Otelo, que, mesmo conversando com um Iago, que insiste em falar em termos de intriga, deve ser tão impressionante, inesperada e contrastante quanto a presença de Hamlet com o preto do luto em meio à colorida corte da Dinamarca. O que muitas vezes é chamado de a ingenuidade de Otelo, na verdade, é algo muito semelhante à paixão por absolutos morais que faz Hamlet reagir diante de certos fatos de modo diverso do daqueles que o cercam. Sendo aceito como um homem tal, Otelo dificilmente poderá ser condenado por acreditar em um homem de inacreditável capacidade para inventar histórias plausíveis e para identificar os pontos fracos dos outros, em particular quando sabemos que ele não é o único personagem na peça que não investiga a veracidade das afirmações de Iago. O que Iago provoca não é só o ciúme de Otelo mas, também, seu implacável senso de justiça; e a não ser por aquele tristíssimo momento durante o qual ele tenta escapar da responsabilidade pelo assassinato de Desdêmona, Otelo efetivamente age de acordo com seu exigentíssimo sentido de justiça tanto em relação a Desdêmona quanto em relação a ele mesmo.

O primeiro ato veneziano, então, serve admiravelmente o objetivo de estabelecer tanto visual quanto psicologicamente a natureza do pano

7. A. Nicoll, *The World of Harlequin* (Cambridge, 1963).



de fundo em que estão vivendo essas duas pessoas que se casam tendo como única base um avassalador amor romântico; o mundo de Desdêmona é visto em mais detalhe porque o público tem de poder ver, como pôde Otelo, a que mundo ela pertencia – social mesmo que não moralmente. O mundo de Otelo é implicitamente criado pelo contraste entre sua própria e fortíssima personalidade e tudo o que o cerca. Uma vez que Veneza desempenhou seu papel, somos transportados para Chipre, para a neutralidade de uma fortaleza militar; nesse local estranho e distante os protagonistas da tragédia são deixados sem a proteção de qualquer um de seus dois mundos, com Otelo no comando absoluto, com autoridade e responsabilidade para punir todos os que infringem a lei.

O que nos leva à situação trágica. Os meios que Shakespeare usa para criar uma tragédia com o melodrama de Cinthio são em si bastante sutis; a momento algum Otelo é apresentado como *gauche* ou sob qualquer aspecto socialmente inadequado; pelo contrário, raramente, talvez nunca, Shakespeare criou personagem tão nobre, majestoso, respeitado e amado quanto Otelo. O conflito fundamental entre o Mouro e Veneza não nasce de comportamento social mas de convicções morais mais apaixonadas e exigentes que as dos supersofisticados venezianos que viviam em um mundo excessivamente civilizado cujos gestos sociais permitiam certas atitudes que o hábito já esvaziara de todo significado, mas que poderiam – em particular em momentos de tensão emocional – ser explorados por Iago como sendo aspecto exterior de supostas falhas morais. Um desses casos seria os cumprimentos trocados entre Desdêmona e Cássio na chegada a Chipre; para um veneziano tal comportamento seria perfeitamente natural, porém Iago já procura dar-lhes interpretação comprometedora.

O próprio Iago é veneziano, porém sua contínua e excludente preocupação consigo mesmo e seus problemas pessoais dá-lhe condições para ver os “venezianos” da peça sem qualquer espécie de aproximação emocional. Seu mundo pessoal e o de Otelo são tão completamente diferentes que uma tragédia pode se desenvolver a partir da confrontação de seus respectivos pontos de vista. Já tem sido dito muitas vezes, por exemplo, que as reações de Otelo são desproporcionalmente violentas ante as provocações de Iago, porém o que não parece ser dito nunca é que Shakespeare se desvia muito especificamente de seu caminho para mostrar que um veneziano não reagiria a uma questão de adultério do mesmo modo que Otelo. Iago, de fato, sugere por duas vezes que desconfia de Emília por infidelidade com o general, e muito embora o faça em solilóquios (e portanto não para impressionar ninguém) e afirma que tomará providências violentas a respeito, ele nunca o faz e parece, após algum tempo, esquecer-se completamente da possibilidade. Argumentar que Otelo é um tolo de reagir como faz a

Iago na questão da infidelidade de Desdêmona é omitir o ponto principal a respeito de toda a tragédia, que é o de, para Otelo, o adultério dela ser considerado a partir de uma atitude moral completamente diferente da de todos os outros personagens da peça. Além do que, todos os venezianos que não acreditam sequer na possibilidade de Desdêmona ser infiel já a conheciam bem, e no caso de Otelo a acusação não era feita a respeito de uma conhecida mas a respeito de sua mulher: seu adultério o afetaria diretamente, na honra como nas emoções, não os outros. Por certo Iago jamais acredita ele mesmo na história e, mais do que certamente, não espera que Otelo reaja como o faz. A intriga libera paixões que Iago não só jamais experimentara como nem sequer testemunhara em qualquer das pessoas que normalmente o circundavam. O mundo dos absolutos, o mundo no qual não pode haver concessões morais, não existe para Iago, do mesmo modo que sem absolutos, com concessões morais, não pode existir mundo para Otelo. Se este pode ser levado pelo nariz, como um asno, é só porque não lhe era possível conceber ser possível alguém não ter sua própria retidão moral, dedicação à justiça e imparcialidade de julgamento. Destituído de malícia, Otelo é levado ao assassinato e ao suicídio porque não lhe ocorre, sequer em relação a Desdêmona, a quem ama, que afirmação de natureza tão grave, feita com aparente seriedade (e aparentemente apoiada pelo menos em provas circunstanciais) pudesse ser falsa.

O significado da distância entre esses dois mundos nunca pode ser por demais ressaltado, e na encenação de *Otelo* a mudança progressiva dos valores venezianos da *commedia dell'arte* para os valores extremos, brutos e violentos de Otelo tem de ser uma das chaves para a apavorante emergência de uma tragédia do que deveria ter sido, segundo seus dados dramáticos iniciais, uma situação cômica. A tragédia que emerge é do tipo que séculos mais tarde seria definida por Harold Pinter na frase "O ponto a respeito da tragédia é que *ela não é mais engraçada*"<sup>8</sup>, e a mais absoluta seriedade passa a dominar o quadro porque um homem, Otelo, não pode aceitar ser transformado em motivo de chacota como um típico marido traído.

Iago jamais chega a compreender totalmente os valores em jogo. Seu alvo não era a tragédia, e seu objetivo principal nunca fora o de provar a infidelidade de Desdêmona. A verdadeira tristeza da tragédia é que a motivação inicial de Iago, sua promoção, e a intriga a respeito de Desdêmona e Cássio não alcançassem o significado que ele esperava. Iago está tão ansioso por iniciar sua sórdida campanha, pela vingança por não ter sido nomeado tenente, que ele fala cedo demais, isto é, antes que um período de tempo se tivesse passado para solidificar o casamento e fortalecer os laços de conhecimento mútuo e confiança

8. Em M. Esslin, *The Theatre of the Absurd* (London, 1962).

entre Otelo e Desdêmona, ao mesmo tempo tocando em assunto excessivamente delicado, dados a natureza e os antecedentes de Otelo. Seu único motivo autêntico, o da promoção, fica perdido da intriga porque para Otelo a única coisa que importava era a questão moral do adultério. Só quando essa mudança inesperada na motivação da ação é tomada em consideração que se pode ver não ser inteiramente correto acreditar que Iago realmente conduza a seqüência dos acontecimentos. Sua idéia inicial o leva a circunstâncias imprevistas, e o que ele realmente faz, a partir do Ato III, é improvisar constantemente, à medida que cada nova situação aparece, na tentativa de levar a ação de volta para seu objetivo de ser o tenente. Como seu protótipo, o criado da comédia italiana, ele é incapaz de pensar em quaisquer termos que não o seu próprio interesse.

Por que, na verdade, haveria Iago de silenciar quanto a seus motivos no final da tragédia, senão porque, como todos os Zanni, não haveria nada que pudesse dizer. Aqui, mais do que a qualquer outro momento, ele é mantido próximo de suas origens: Zanni, como Iago, tem motivos tão mesquinhos para elaborar suas complicadíssimas intrigas que confessá-los, no final, em particular depois de serem reconhecidos como culpados, seria revelar que não passavam de tolos trapalhões. Em *Otelo*, onde a intriga cômica alcançou proporções trágicas, seria ainda mais impossível confessar que várias vidas haviam sido perdidas — para não falarmos do trágico desperdício da crise moral de Otelo — porque um homenzinho queria um emprego que Otelo, general de grande competência, sabia que ele não tinha condições para ocupar.

Se aceitarmos 1604 como a data de *Otelo*, não podemos ignorar o fato de que, como homem de teatro, Shakespeare deve ter assistido com interesse e curiosidade aos espetáculos apresentados em Londres em 1602 por Flaminio Curtese e sua companhia de atores italianos; com a história de Cinthio nas mãos, e no auge de seu amadurecimento dramático e poético, o que poderia existir para impedi-lo de alcançar a tarefa aparentemente impossível de usar uma estrutura cômica para construir uma tragédia? Zanni, a tecer sua teia de mentiras, não só é apanhado nela ele mesmo, como libera paixões que ele não podia nem sentir emocionalmente e nem compreender intelectualmente. Por uma vez, em sua longa e variada carreira, Zanni tropeça por engano no mundo da tragédia, porém foi necessário um Shakespeare para vislumbrar todo o potencial teatral de um tal engano.