



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
CULTURA
ESTUDOS DE TRADUÇÃO CULTURAL E INTERSEMIÓTICA

DIANDRA SOUSA SANTOS

MÚLTIPLOS FALSTAFFS:
RELEITURAS CONTEMPORÂNEAS DO PERSONAGEM
SHAKESPEARIANO

Salvador

2021

DIANDRA SOUSA SANTOS

**MÚLTIPLOS FALSTAFFS:
RELEITURAS CONTEMPORÂNEAS DO PERSONAGEM
SHAKESPEARIANO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos

Salvador

2021

Santos, Diandra Sousa.

Múltiplos Falstaffs: releituras contemporâneas do personagem shakespeariano / Diandra Sousa Santos. - 2021.
196 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

1. Literatura - Adaptações. 2. Dialogismo (Análise literária). 3. Personagens literários. 4. Falstaff, John, Sir (Personagem fictício). 5. Shakespeare, William, 1564-1616 - Personagens. 6. Shakespeare, William, 1564-1616 - Crítica e interpretação. 7. Nye, Robert, 1939-2016. Falstaff. 8. Quense, Hank. Falstaff's Big Gamble. 9. Murray, Lynne. The Falstaff vampire files. I. Ramos, Elizabeth Santos. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 820.9

CDU - 821(410.1).09

*A painho (in memoriam) pelo exemplo de resiliência, mesmo
em face das maiores provações.*

A mainha, pelo exemplo de coragem e generosidade.

*Àqueles que sofrem diariamente com a dor silenciosa da
depressão.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Luzia, por ser minha âncora em todos os momentos. Em meio às turbulências da vida, sei que sempre poderei contar com a senhora, mainha.

À minha orientadora, professora Elizabeth Ramos, por esses onze anos de aprendizado. Obrigada pelo carinho e dedicação aos seus orientandos. Obrigada por acreditar em mim.

Aos membros da banca, por dedicarem tempo à leitura desta tese e por estarem dispostos a contribuir com esta etapa crucial da minha formação.

Ao meu namorado, Fabrício Freitas, pelo apoio nesses dois últimos anos do doutorado. Obrigada por ler meus capítulos, digitar minhas citações e, principalmente, por me apoiar e me fazer rir quando as coisas ficavam difíceis.

Às minhas amigas e companheiras de doutorado, Manoela Sarubbi e Juliana Bastos, pela troca de conhecimento e pelo apoio desde o processo de seleção. Foi muito importante contar com pessoas que passavam pela mesma experiência.

À professora Denise Carrascosa, pelas excelentes aulas na disciplina Seminários Avançados IV. Agradeço muito pelo aprendizado.

Finalmente, agradeço à CAPES pela bolsa concedida durante esses quatro anos.

*E nossa história não estará pelo
avesso assim, sem final feliz.
Teremos coisas bonitas pra contar...
E até lá, vamos viver.
Temos muito ainda por fazer.
Não olhe pra trás, apenas começamos.
O mundo começa agora.
Apenas começamos...*

(Metal Contra as Nuvens - Legião Urbana)

RESUMO

Sir John Falstaff, famoso personagem shakespeariano, fez sua primeira aparição nos palcos elisabetanos com a encenação do drama histórico *Henrique IV* (1597-1598). No papel do incorrigível companheiro do príncipe Hal e, mais tarde, do cavaleiro golpista em *As Alegres Comadres de Windsor* (1597-1598). Falstaff conquistou o público com a sua admirável habilidade de entreter e fazer todos rirem. Mesmo após a morte de Shakespeare, o personagem continuou sendo relido e adaptado não apenas para o teatro, mas também para o cinema, a TV, óperas e outras produções literárias. Tais produções agregam um novo olhar sobre o material de partida, em um contínuo processo de ressignificação. Diante disso, esta tese propõe a análise de três releituras de Falstaff em três romances contemporâneos (um deles escritos no século XX e os outros dois, no século XXI): *Falstaff* (1976), escrito por Robert Nye; *Falstaff's Big Gamble* (2011), escrito por Hank Quense; e, finalmente, *The Falstaff Vampire Files* (2012), escrito por Lynne Murray. Conduziremos esta análise partindo também das duas partes de *Henrique IV*, por *Henrique V* (1599) e pela comédia *As Alegres Comadres de Windsor*. Discutiremos de que forma as obras selecionadas releem o personagem Sir John Falstaff, estabelecendo diferentes pontos de contato com o Falstaff shakespeariano, ao tempo que criam novas conexões com textos diversos. Em consonância com as reflexões de Robert Stam (2000) e Linda Hutcheon (2011), abordaremos as obras elencadas como adaptações que resultam da convergência de superfícies textuais diversas. Começaremos discutindo a construção do personagem Falstaff por William Shakespeare e então passaremos para as especificidades de cada um dos romances, mapeando e discutindo as intrincadas e diversas relações dialógico-intertextuais que elas estabelecem não apenas com seus textos de partida, mas também com outros textos. A nossa análise será mediada por reflexões de outros autores e teóricos, a exemplo de James C. Bulman (2004), Irving Ribner (1972), Friedrich Nietzsche (2003), Mikhail Bakhtin (1987;2002;2008), François Laroque (1998), Graham Holderness (1992), Linda Hutcheon (1988), Jacques Derrida (2006), entre outros.

Palavras-chave: Adaptação. William Shakespeare. Falstaff. Falstaff's Big Gamble. The Falstaff Vampire Files.

ABSTRACT

Sir John Falstaff, a famous Shakespearean character, made his first appearance on the Elizabethan stage with the staging of the historical drama *Henry IV* (1597-1598), in the role of Prince Hal's incorrigible companion and, later, the rogue in *The Merry Wives of Windsor* (1597-1598). Falstaff won over the audience with his admirable ability to entertain and make everyone laugh. Even after Shakespeare's death, the character continued to be reread and adapted not only for theater, but also for cinema, TV, operas and other literary productions. Such productions add a new look at the starting material, in a continuous process of reframing. Therefore, this thesis proposes the analysis of three reinterpretations of Falstaff in three contemporary novels (one of them written in the 20th century and the other two, in the 21st century): *Falstaff* (1976), written by Robert Nye; *Falstaff's Big Gamble* (2012), written by Hank Quense; and finally, *The Falstaff Vampire Files* (2011), written by Lynne Murray. This analysis will be developed by taking into account the two parts of *Henry IV*, by *Henry V* (1599) and the comedy *The Merry Wives of Windsor* as well. We will discuss how the selected works reread the character Sir John Falstaff, establishing different points of contact with the Shakespearean Falstaff, while creating new connections with different texts. In line with the reflections of Robert Stam (2000) and Linda Hutcheon (2011), we will approach the listed works as adaptations that result from the convergence of diverse textual surfaces. We will start by discussing the construction of Falstaff by William Shakespeare and then move on to the specifics of each of the novels, mapping and discussing the intricate and diverse dialogical-intertextual relationships that they establish not only with their source texts, but also with other texts. Our analysis will be mediated by reflections by other authors and theorists, such as James C. Bulman (2004), Irving Ribner (1972), Friedrich Nietzsche (2003), Mikhail Bakhtin (1987; 2002; 2008), François Laroque (1998), Graham Holderness (1992), Linda Hutcheon (1988), Jacques Derrida (2006), among others.

Key Words: Adaption. William Shakespeare. Falstaff. Falstaff's Big Gamble. The Falstaff Vampire Files.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Capa de <i>Falstaff's Big Gamble</i>	14
Figura 2	Capa de <i>Falstaff's the Vampire Files</i>	15
Figura 3	Capa de <i>Falstaff</i>	15
Figura 4	Exemplo de palco móvel	25
Figura 5	Everyman e a Morte	25
Figura 6	Estrutura do palco elisabetano	27
Figura 7	A morte de Sir John Falstaff	63
Figura 8	<i>The Fight between Carnival and Lent</i>	73
Figura 9	<i>Battle between Carnival and Lent</i>	74
Figura 10	Príapo	76
Figura 11	<i>L'enfance de Gargantua</i>	78
Figura 12	Falstaff	80
Figura 13	Folha de rosto de <i>Falstaff's Big Gamble</i>	99
Figura 14	Bela Lugosi em <i>Dracula</i> (1931)	128
Figura 15	Poster do seriado <i>Diários de um Vampiro</i> (2010-2017)	128
Figura 16	Lista de possíveis grafias do nome Falstaff	153

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	WILLIAM SHAKESPEARE, O TEATRO E A HISTÓRIA	23
2.1	O ALVORECER DO DRAMA INGLÊS: DAS IGREJAS AOS TEATROS	23
2.2	SHAKESPEARE E O JOGO DOS TRONOS NA INGLATERRA	33
2.3	HENRIQUE IV, HAL E SEU FALSTAFF: CONSIDERAÇÕES INICIAIS	47
3	O MUNDO INVERTIDO: FALSTAFF E SEU CARNAVAL	65
3.1	FALSTAFF E SEUS ANTECEDENTES DRAMÁTICOS	67
3.2	O MUNDO DO CARNAVAL	71
3.3	FALSTAFF, O REI DO CARNAVAL	79
4	FALSTAFF E SUA GRANDE JOGADA	90
4.1	QUEM E ONDE: HANK QUENSE E GUNDARLAND	91
4.2	<i>FALSTAFF'S BIG GAMBLE</i> : UMA GRANDE JOGADA DIALÓGICO-INTERTEXTUAL	96
4.2.1	Os Personagens	101
4.2.1.1	Falstaff, o grande golpista de Gundarland	101
4.2.1.2	Hamlet, o príncipe de Denmarko	103
4.2.1.3	Othello, o elfo de Dun Hythe	106
4.2.2	A narrativa	109
5	UM VAMPIRO INGLÊS EM SÃO FRANCISCO	120
5.1	“ARQUIVOS VAMPIRESCOS” EM UMA TEIA DIALÓGICA	122
5.2	A SOBREVIDA DE SIR JOHN FALSTAFF	131
5.3	ARQUIVOS E APOSTAS: UM PARALELO PRELIMINAR ENTRE <i>FALSTAFF'S BIG GAMBLE</i> E <i>THE FALSTAFF VAMPIRE FILES</i>	143
6	E COM A PALAVRA, FALSTAFF	146
6.1	O JOVEM FASTOLF	148
6.1.1	A infância e a vida antes das guerras	149
6.1.2	O campo de batalha, o monastério e a vida em Londres	161
6.2	A VIDA COM HAL: PARALELOS COM <i>HENRIQUE IV</i>	167
6.3	FASTOLF E FASLTAFF, HISTÓRIA E FICÇÃO	174
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
	REFERÊNCIAS	190

1 INTRODUÇÃO

[...] *for what I have to say is of mine own making.*

(Epílogo, *Henrique IV*, pt. 2)

Sir John Falstaff é um dos mais proeminentes personagens criados por William Shakespeare. Sua primeira aparição no corpo de textos dramáticos shakespeariano se dá na peça histórica *Henrique IV*, pt.1 (1596-1597), na qual o personagem ocupa posição de destaque, em paralelo às questões principais da trama sobre o trono inglês e o monarca que o ocupa. Ao lado do príncipe Hal, herdeiro da coroa inglesa, Falstaff se estabelece como centro do mundo “não-oficial” que, pela primeira vez em um drama histórico shakespeariano, tem tanta importância quanto o mundo “oficial” dos reis, príncipes e nobres.

Com o foco dramático voltado para a transformação de Hal de príncipe indulgente a lendário rei inglês, a segunda parte de *Henrique IV* (1596-1598) vai, cada vez mais, retirando Falstaff de cena, diminuindo drasticamente o número de suas aparições e quase anulando suas interações com o príncipe de Gales. Esse afastamento, como sabemos a partir da leitura da peça, culmina com a célebre cena da rejeição de Falstaff, etapa final da formação do então recém-coroadado Henrique V. Ao mostrar Hal banindo seu antigo companheiro de bebedeiras e trapaças, Shakespeare apaga de vez o mundo não oficial do palco, abrindo caminho para a construção de *Henrique V*, drama histórico de cunho fortemente nacionalista, que se concentra em um dos grandes feitos do rei que nomeia a peça: a vitória inglesa sobre os franceses na batalha de Agincourt, um dos mais importantes confrontos da Guerra dos Cem Anos. Após ser rejeitado, Falstaff não entra mais em cena em uma peça histórica. Em *Henrique V* (1599), temos apenas duas menções ao personagem feitas pela taverneira, a senhora Quickly: a primeira, na cena inicial do segundo ato, diz respeito ao seu estado de saúde, que vem se deteriorando. Na terceira cena do mesmo ato, temos o relato de sua morte.

Falstaff é trazido de volta “à vida” na comédia *As Alegres Comadres de Windsor* (1597-1598), três anos após o público ser informado de sua partida. Sem que haja menção aos eventos que ocorrem nas peças anteriores, Sir John Falstaff nos é apresentado como um trambiqueiro que, na companhia de Pistola, Nym e Bardolfo, chega a Windsor, a fim de encontrar mais vítimas para seus golpes.

Contudo, ao escolher as senhoras Ford e Pajem e tentar seduzi-las, com o objetivo de roubar o dinheiro de seus maridos, Falstaff não imaginava que elas se uniriam para lhe dar uma lição de moral. Após ser exposto e ridicularizado diante de toda a cidade, Falstaff, ao que parece, aceita a sua correção e é perdoado por aqueles que tentou enganar. O final é feliz, como é típico das comédias. Após essa resolução, o personagem não mais retorna ao palco elisabetano.

Embora Shakespeare não tenha trazido Falstaff de volta em nenhum de seus trabalhos posteriores, o personagem não cessou de viver. Ao contrário, desde então, Sir John Falstaff voltou à vida em releituras dos textos dramáticos em que figura. As duas partes de *Henrique IV* foram adaptadas para ópera ao longo do século XX, a exemplo de *Falstaff* (1913) e *At the Boar's Head* (1925) – compostas, respectivamente, pelos músicos ingleses Edward Elgar (1857-1934) e Gustav Holst (1874-1934) –, bem como *Plump Jack* (1985), composição do americano Gordon Getty (1933 – presente). *As Alegres Comadres de Windsor* também serviu de texto de partida para óperas e seus *libretos*: *Falstaff, or The Three Jokes* (1799), do italiano Antonio Salieri; *Falstaff* (1838), composta por Michael William Balfe; *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849), de Otto Nicolai; *Falstaff* (1893), de Giuseppe Verdi e *Sir John in Love* (1929), do inglês Ralph Vaughan Williams.

Esses textos dramáticos também foram extensivamente adaptados para o cinema e a televisão. O exemplo mais famoso é, sem dúvidas, a releitura de Orson Welles, em seu aclamado filme *Chimes at Midnight* (1965), também conhecido pelo título *Falstaff*, com o personagem título interpretado pelo próprio Welles. Antes disso, contudo, Falstaff já havia feito sua estreia no cinema ao aparecer em seu leito de morte no filme *Henrique V* (1944), de Lawrence Olivier. A lista de adaptações dos personagens e das tramas que o envolvem incluem também *Henrique V*, lançado em 1989 e dirigido por Kenneth Branagh, ator e diretor famoso por interpretar personagens shakespearianos nas telas e nos palcos.

Em uma remodelagem mais contemporânea, temos *My Own Private Idaho* (em português, *Garotos de Programa*), dirigido por Gus Van Sant e lançado em 1991, com o personagem Bob Pigeon, um homem de meia-idade que administra uma gangue de crianças de rua, como releitura de Falstaff. Em 2012, o primeiro ciclo da série *The Hollow Crown* foi exibido pela emissora britânica BBC, trazendo adaptações da segunda tetralogia de dramas históricos shakespearianos. Falstaff é interpretado por Sir Simon Russell Beale em três dos quatro episódios produzidos.

Por fim, temos *The King*, uma produção da Netflix de 2019 centrada na organização tática do exército inglês para a batalha de Agincourt. A releitura concentra-se no rei Henrique V e na construção de seu Falstaff, mesclando elementos do personagem presente nas duas partes de *Henrique IV* com aspectos de outro personagem shakespeariano: Sir John Fastolf, figura histórica que fez parte do exército inglês durante o reinado de Henrique V e que também é relido por Shakespeare na primeira parte de *Henrique VI*.

Digno de nota é o fato de que, em muitas destas releituras, Falstaff passa a ocupar uma posição central, com tramas que oferecem ao público novos ângulos de análise acerca do personagem. Um exemplo disso é a comédia *Falstaff's Wedding*, escrita por William Kenrick, que conta com duas versões, encenadas em 1760 e 1766. As duas versões acompanham Falstaff após ser rejeitado por Hal, embora apresentem uma considerável mudança de enredo e tom: a primeira nos mostra um Falstaff amargurado que acaba se envolvendo em uma trama para matar o rei Henrique V. Contudo, Falstaff volta atrás e denuncia os conspiradores, o que faz com que angarie a confiança de seu velho amigo.

REI HENRIQUE V: Sir John, seu ato de lealdade cancelou seus crimes passados. E como nos promete ações melhores do que a conduta irresponsável de outrora, como um novo homem nós o recebemos. (KENRICK, 1760a. p. 82; tradução nossa)¹

A segunda versão, por sua vez, reforça o aspecto cômico, ao retirar toda a trama sobre conspirações contra o rei Henrique V e se concentrar em Falstaff e sua tentativa de se casar com uma mulher rica, assegurando, assim, seu futuro. Em uma história que envolve cartas falsas e noivas que não são quem parecem ser, Falstaff consegue se casar com Lady Ursula, enquanto Pistola e Nym – que também tentavam conquistar Lady Ursula e uma de suas amigas ricas – acabam se casando, por engano, com a senhora Quickly e com Doll Tearsheet, respectivamente. O tradicional final feliz das comédias é garantido, quando todos aceitam os acontecimentos e se reúnem, a convite de Falstaff, para celebrar suas núpcias:

FALSTAFF: Convido todos vocês, portanto, para jantar comigo. E se você não pode rir do sucesso de suas próprias invenções, alegre-se com a consumação de minhas núpcias.

¹ Tradução de: "Sir John, your former ills Your later act of loyalty hath cancell'd: And, as we hear you promise better things Than the loofe conduct of your former days, As a new man we take thee to our favour."

Venha, esposa, pois nossa corte foi muito longa. Ainda não passamos dos dias de amor e brincadeiras². (KENRICK, 1760b. p. 82; tradução nossa)

Falstaff continuou sendo reconstruído em obras literárias nos séculos XVIII e XIX. Em 1796, foi publicado *Falstaff's Letters*, escrito por James White. O romance de caráter epistolar se apresenta como uma coletânea de cartas escritas por Sir John e encontradas pela senhora Quickly, após a sua morte. A taverneira guarda as cartas e elas passam de geração a geração, até serem trazidas à tona por uma de suas descendentes, mais de três séculos depois. Em 1858, Robert Barnabas Brough publicou *The Life of Sir John Falstaff*, descrito pelo autor como uma biografia do “gordo cavaleiro” construída a partir de fontes autênticas – embora estas nunca sejam reveladas). Em 1893, Asa Maxson Fitz Randolph publicou *The trial of Sir John Falstaff*, romance que propõe oferecer ao cavaleiro o espaço para que possa falar e se defender das acusações feitas a seu respeito.

Como podemos perceber, Falstaff nunca deixou de viver, o que tem sido possível pelo constante processo de adaptação do personagem e sua história a novos contextos, gêneros textuais e meios semióticos. Cada releitura agrega um novo olhar sobre o material de partida, em um contínuo processo de ressignificação. Diante disso, esta tese propõe a análise de três releituras de Falstaff em três romances contemporâneos (um deles escritos no século XX e os outros dois, no século XXI): *Falstaff* (1976), escrito por Robert Nye; *Falstaff's Big Gamble* (2011), escrito por Hank Quense; e, finalmente, *The Falstaff Vampire Files* (2012), escrito por Lynne Murray.

Os três romances selecionados têm em comum o fato de trazerem Falstaff para o centro da narrativa, seja inserindo-o em uma nova trama, que se desvelará em novas teias textuais, ou dando-lhe a oportunidade de contar sua própria história, oferecendo ao leitor uma nova perspectiva dos acontecimentos inicialmente contados por Shakespeare, em suas peças. Tão distintos uns dos outros, os romances exemplificam a potência positiva da diferença característica de qualquer processo adaptativo. Além destas releituras, o *corpus* desta tese também é composto pelas duas partes de *Henrique IV*, bem como por *Henrique V* – onde temos o relato da taverneira sobre a saúde debilitada e posterior morte de Falstaff –

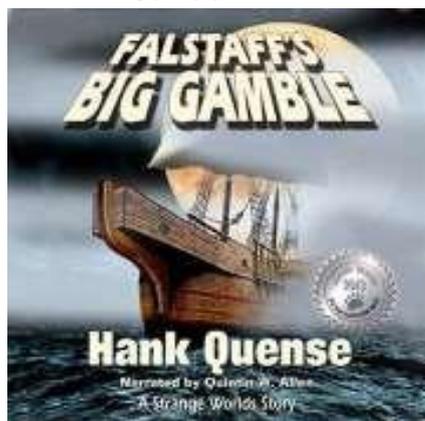
² Tradução de: “I do invite ye all, therefore, to supper with me. And if you cannot laught over the sucess of your own contrivances, be merry on the consummation of my nuptials.

Come, spouse, tho'long indeed hath been out courting; we're not quite past the days of love and sporting;”

e pela comédia *As Alegres Comadres de Windsor*, que também contribui para a compreensão geral do personagem. Nesta tese, as citações em inglês de trechos dos textos shakespearianos serão feitas a partir da coletânea *The Complete Illustrated Works of William Shakespeare*, publicado em 1982 pela Chancellor Press/Bounty Books. Em língua portuguesa, utilizaremos como referência a tradução de Barbara Heliodora na coletânea *William Shakespeare: teatro completo*, publicada pela editora Nova Aguillar, em 2016.

Em *Falstaff's big gamble* (Figura 1), escrito por Hank Quense e lançado em 2012, temos o anão Hamlet, príncipe da Dinamarca (Denmarko), que precisa lidar com a descoberta de que seu pai foi assassinado, ao mesmo tempo em que tenta desenvolver o seu tão sonhado projeto de apicultura (*bee-keeping*), uma forma de se desconectar da vida na corte, que tanto despreza. Temos também o elfo Othello, ministro da Segurança da cidade de Dun Hythe, que se vê diante de diversos problemas na administração da cidade – violência, crime organizado e corrupção. Em meio a essas duas histórias, conhecemos John Falstaff, um golpista de longa data, que vê em Hamlet e Othello a oportunidade perfeita para aplicar o seu maior golpe, valendo-se do título de nobreza adquirido em uma aposta de bar, enganando os outros personagens e colocando-os um contra o outro. O romance é narrado em terceira pessoa e é dividido em quatro partes.

Figura 1 – Capa de *Falstaff's Big Gamble*



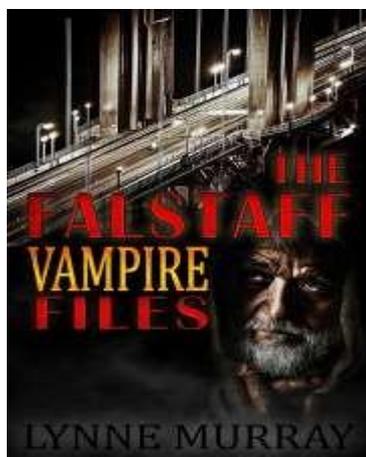
Fonte: *Falstaff's Big Gamble* (2016).

Em *The Falstaff vampire files* (Figura 2), escrito por Lynne Murray e publicado em 2011, por sua vez, acompanhamos a história da psicóloga Kris Marlow, mulher de cerca de 40 anos que mora em São Francisco e que não

acredita em nada que não possa ser explicado pela razão. Todavia, sua visão de mundo é colocada à prova quando ela conhece o verdadeiro Sir John Falstaff, um vampiro de 500 anos de idade e que, uma vez livre do porão onde era mantido por Hal, namorado de Kris, não tem a menor intenção de se comportar, enquanto explora as ruas escuras de uma grande cidade no século XXI. O romance é construído em uma estrutura epistolar, com capítulos narrados não apenas por Kris Marlow e Sir John Falstaff, mas também por Hal Roy e sua noiva Mina Murray.

Finalmente, em *Falstaff* (Figura 3), romance escrito por Robert Nye em 1976, temos o próprio personagem título, aos 81 anos de idade, decidido a deixar seus grandes feitos registrados para as gerações futuras. Com esse objetivo, passa a ditar suas memórias para um grupo de secretários ao longo de cem capítulos que vão desde a sua concepção até sua morte. Falstaff questiona o registro histórico oficial em diversos momentos, oferecendo sua própria perspectiva dos acontecimentos. Na construção de seu Falstaff, Nye não parte apenas do personagem homônimo shakespeariano, mas entrelaça sua trama com a do personagem Sir John Fastolf, que, como mencionado acima, foi um cavaleiro de grande importância durante os reinados de Henrique V e Henrique VI. A primeira parte de *Henrique VI* (1591-1592) será de fundamental importância na análise do romance, sendo, portanto, elencado como material de análise desta pesquisa.

Figura 2 – Capa de *Falstaff's the Vampire Files*



Fonte: Pudding (2011).

Figura 3 – Capa de *Falstaff*



Fonte: Falstaff (2003).

O objetivo desta tese é, portanto, discutir de que forma as obras selecionadas releem o personagem Sir John Falstaff, estabelecendo diferentes pontos de contato com o Falstaff shakespeariano, ao tempo que criam novas conexões com textos diversos. Buscaremos, assim, mapear e discutir tais pontos de convergência e divergência, não à luz de parâmetros ultrapassados como fidelidade e originalidade, mas entendendo cada um dos romances como resultado de processos adaptativos pautados no imbricamento de interfaces textuais. Tal abordagem nos remete às noções de dialogismo e intertextualidade, cunhadas e discutidas pelos teóricos Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, respectivamente.

Em sua vasta produção acerca da filosofia da linguagem, Mikhail Bakhtin traz a noção de *dialogismo* como modo real de funcionamento da linguagem, uma vez que os enunciados (as unidades reais de comunicação) são repletos de ecos e reminiscências de outros enunciados. Todo enunciado possui um autor, um sujeito da enunciação, e se configura em relação a outro, em um movimento que pode ser de concordância ou discordância, de conciliação ou de embate. Como afirma José Luiz Fiorin em *Introdução ao pensamento de Bakhtin* (2008a), todo enunciado apresenta uma dimensão dupla, uma vez que revela, no mínimo, duas posições: a sua e a do(s) outro(s) (p.170). Como afirma Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* (2003),

A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes. A alternância dos sujeitos falantes que compõe o contexto do enunciado, transformando-o numa massa compacta rigorosamente circunscrita em relação aos outros enunciados vinculados a ele, constitui a primeira particularidade do enunciado concebido como unidade da comunicação verbal e que distingue esta da unidade da língua. (BAKHTIN, 2003. p. 298)

Dessa forma, entendemos o texto de partida como um elo na cadeia de enunciação que responde a outros textos e é respondido por outros mais, movimento constante característico do ato de comunicar.

Partindo dos escritos de Bakhtin, Julia Kristeva, em *Introdução à Semanálise* (2005), afirma que o filósofo russo é inovador para os estudos literários, na medida em que aborda a estrutura literária a partir de como esta se constrói em relação a uma outra estrutura, o que só é possível "a partir de uma concepção segundo a qual a palavra literária não é um ponto fixo (sentido fixo), mas um cruzamento de

superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras" (KRISTEVA, 2005. p. 66). Na perspectiva da autora, Bakhtin situa o texto na história e na sociedade, sendo estas, por sua vez, construções discursivas "que o escritor lê e nas quais ele se insere ao reescrevê-las" (p.66). Kristeva cunha assim a noção da intertextualidade, a partir do entendimento que "a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla" (p.68). Dessa forma, nenhuma produção discursiva seria um ponto fixo, mas um cruzamento de discursos, uma contínua absorção e transformação de outros discursos. Isso nos leva a uma compreensão das produções textuais elencadas no *corpus* desta tese para além da noção de originalidade, isto é, a construções intertextuais em diálogo com textos anteriores e posteriores em um contínuo movimento de leitura e interpretação.

Ao discutir a análise de adaptações para além do escopo das noções de fidelidade e originalidade, Robert Stam destaca que o texto é uma construção aberta, capaz de gerar uma infinidade de leituras. Como afirma o autor em *Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation* (2000), "o texto se alimenta e é alimentado em um intertexto infinitamente permutável, que é visto por meio de grades de interpretação em constante mutação"³ (p.874), convergindo com a visão bakhtiniana de que o autor é um "maestro" de discursos pré-existentes.

Stam, portanto, propõe que adaptações sejam analisadas a partir da perspectiva do *dialogismo intertextual*, ecoando, assim, as reflexões sobre dialogismo de Bakhtin e sobre intertextualidade de Kristeva. O autor ressalta que adaptações inserem seus textos de partida em uma teia intertextual muito mais ampla. Dessa forma, adaptações se inserem em um processo dialógico em constante movimento. Todo texto forma uma intersecção de interfaces textuais.

O conceito de dialogismo intertextual sugere que todo texto forma uma intersecção de superfícies textuais. Todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes e fusões e inversões de outros textos. No sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos dentro da qual o texto artístico está situado, que alcançam o texto não apenas por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação⁴. (STAM, 2000. p. 985-986; tradução nossa)

³ Tradução de: "The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation."

⁴ Tradução de: "The concept of intertextual dialogism suggests that every text forms an intersection of textual surfaces. All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious

As releituras selecionadas para a composição do *corpus* desta tese se constroem como teias de intertextos que vão desde citações mais ou menos diretas até alusões. Stam sugere uma abordagem das adaptações que atente para as respostas dialógicas que estas dão ao material anterior. Tal abordagem não apenas leva em consideração, mas também abraça as diferenças, encarando-as como potência criativa e produtiva.

Em consonância com o pensamento de Robert Stam, Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Adaptação* (2011), também propõe um modo de análise de adaptações que vai além de qualquer dicotomia ou polaridade pautada em noções de superioridade/inferioridade. A autora propõe que as adaptações sejam analisadas como produto formal, como processo de criação e também na sua forma de recepção por parte dos consumidores. Como produto formal, Hutcheon define as adaptações como “revisões abertamente declaradas e extensivas de determinados textos” (p.39) que transformam um texto (ou textos de partida), relendo-o(s) em um gênero e/ou mídia diferentes. Na condição de processo criativo, a adaptação envolve um movimento “duplo de interpretação e criação de algo novo” (p.45) a partir de textos prévios. Essa atividade será inevitavelmente intertextual e será percebida pelo público consumidor como um palimpsesto, a depender do conhecimento que este tenha dos textos que foram adaptados:

[...] como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, mas nem sempre, essa transcodificação implica uma mudança de mídia. (HUTCHEON, 2011. p. 61)

Uma vez que esta tese se propõe a trabalhar com textos dramáticos (em seus registros escritos) e romances, não se verifica uma mudança de meio semiótico, mas de gênero (do drama para a narrativa). Cada um dos romances é entendido aqui de forma dupla: como produtos que se apresentam abertamente como releituras de Falstaff e sua história – o que fica evidente desde seus títulos – e também como a materialização de um processo de tecitura de novos textos que tocam os anteriores

and unconscious quotations, and confluences and inversions of other texts. In the broadest sense, intertextual dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination.”

de forma tangencial, em pontos diferentes e que, por sua vez, estão abertos para que novas leituras sejam realizadas a partir deles. Os romances que compõem este *corpus* foram escolhidos exatamente por diferirem de forma substancial não apenas em relação aos textos dramáticos que releem, mas, particularmente, uns dos outros, na medida em que nos oferecem Falstaffs distintos, cujas histórias nos são contadas sob pontos de vista diferentes. Cada uma das produções desloca o seu Falstaff para um contexto diferente, com objetivos distintos, estabelecendo relações intertextuais que vão muito além dos textos dos quais partem. São esses aspectos que buscaremos analisar em cada um dos capítulos dedicados aos romances: os pontos de contato e divergência, de familiaridade e estranhamento, de “repetição com variação” (HUTCHEON, 2011. p. 25).

A fim de conduzir a análise proposta, esta tese está dividida em cinco capítulos. O primeiro, intitulado “William Shakespeare, o teatro e a história”, traz algumas considerações sobre o desenvolvimento do drama inglês, desde a Idade Média até o final século XVI, momento em que Shakespeare chega a Londres e começa a produzir suas peças. Em sequência, discutiremos aspectos da produção dramática shakespeariana para, então, concentrarmo-nos nos dramas históricos escritos por Shakespeare, sobretudo naqueles que foram suas duas tetralogias: as três partes de *Henrique VI* e *Ricardo III* (primeira tetralogia); *Ricardo II*, as duas partes de *Henrique IV* e *Henrique V* (segunda tetralogia). Neste momento, nos interessa observar como Shakespeare, seguindo o rastro de seus contemporâneos e de toda uma tradição historiográfica, partia de fatos entendidos como históricos e os mesclava com elementos ficcionais na tecitura de seus dramas, sobretudo em *Henrique IV*, drama histórico que mais interessa a este estudo.

Ao final do capítulo, chegaremos a Falstaff e então estabeleceremos algumas considerações iniciais – que serão desenvolvidas no capítulo seguinte – sobre a construção do personagem. Finalizaremos o capítulo com exemplos de releituras de John Falstaff ao longo dos séculos, em obras que mesclam história e ficção, tais como *History of the lives and robberies of the most notorious highwaymen, footpads, shoplifts, and cheats* (1714) e *The life of Sir John Falstaff: a biography of the knight from authentic sources* (1858). Na construção deste capítulo, partiremos de diversos trabalhos e reflexões, a exemplo daqueles conduzidos por James C. Bulman (2004), Barbara Heliodora (2004, 2008), Sean McEvoy (2000), Irving Ribner (1972), Peter

Saccio (1977), Marlene Soares (2008), R. L. Smallwood (1992) e Friedrich Nietzsche (2003).

Em “O mundo invertido: Shakespeare, Falstaff e o Carnaval”, segundo capítulo desta tese, iremos nos concentrar em Sir John Falstaff e em como se dá a convergência do cômico, do feio e do obsceno na construção do personagem. Para tanto, começaremos revisando a noção de Carnavalização, discutida por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987), texto no qual o crítico russo traz a produção literária de François Rabelais. Como apoio para o estudo das reflexões de Bakhtin, utilizaremos as análises de José Luiz Fiorin (2008). Partindo das reflexões de François Laroque (1998) e Graham Holderness (1992), discutiremos como o mundo carnavalizado – no qual o grotesco e as inversões tomam conta do cenário oficial, ainda que temporariamente – faz-se presente nas peças shakespearianas que compõem o *corpus* desta pesquisa. A fim de discutir a relação entre o feio, o cômico e obsceno, na construção de Falstaff – personagem que entendemos representar o Carnaval no universo shakespeariano – recorreremos às reflexões de Umberto Eco, em *Uma história da feiura* (2015), Naomi Baker, em *Plain ugly: the unattractive body in early modern culture* (2010) e Stanley Wells, em *Shakespeare, sex and love* (2010).

O terceiro capítulo, intitulado “Falstaff e sua grande jogada”, será dedicado ao romance de Hank Quense, cuja sinopse apresentamos anteriormente. Partindo da análise conduzida no segundo capítulo e das reflexões de Affonso Romano de Sant'Anna em *Paródia, Paráfrase e cia.* (2003) e Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia: arte e comunicação* (1985), buscaremos discutir como o romance de Quense desloca Falstaff para um novo contexto, ao tempo que estabelece diálogos com duas das grandes tragédias shakespearianas: *Hamlet* e *Otelo*, descolando seus protagonistas para um universo cômico coordenado pelo grande golpista. Levando em conta a proposta das obras escritas por Quense – de acordo com as informações disponíveis no *site* de sua própria editora, a Strange Worlds Publishing, e com elementos paratextuais que acompanham o romance –, abordaremos a forma carnavalizada como Quense constrói sua releitura dos textos e personagens shakespearianos que compõem sua narrativa.

O quarto capítulo desta tese é intitulado “Um vampiro inglês em São Francisco”, e nele iremos nos dedicar ao romance escrito por Lynne Murray. Em formato epistolar, o livro é composto por cartas e transcrições ficcionalizadas de

áudios escritos/gravados pelos personagens principais da trama: Kristin Marlowe, Mina Murray, Hal Roy e o vampiro Sir John Falstaff. Como os nomes dos personagens aqui mencionados, bem como de outros ao longo da narrativa, já indicam, a trama se constrói a partir de novas teias dialógicas, estabelecendo relações com outros textos dramáticos shakespearianos, com o cenário de produção teatral londrino e os contemporâneos de Shakespeare e, digno de nota, com a tradição literária vampiresca – Mina Murray é apenas uma das personagens do célebre romance *Dracula*, escrito por Bram Stoker, em 1897, referenciadas em *The Falstaff vampire files*.

A fim de entender melhor esse popular gênero literário, partiremos das discussões propostas por Dani Cavallaro em *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear* (1990) e J. Gordon Melton em *The Vampire Book: the encyclopedia of the undead* (2011). Interessa-nos, sobretudo, observar como Murray explora o personagem John Falstaff e algumas das características atribuídas a ele por Shakespeare, relendo-o como um faminto e luxuriante vampiro de 500 anos, finalmente livre, nas ruas de São Francisco. Atentaremos, em particular, às falas do vampiro Falstaff e às referências que faz ao seu “eu” histórico e dramático, confirmando ou questionando ideias e perspectivas sobre ele eternizadas por Shakespeare em suas peças. Utilizaremos também os ensaios *A Tarefa do Tradutor* (2008), de Walter Benjamin e *Torres de Babel* (2006), de Jacques Derrida, para discutir a noção de “sobrevida”, estendendo-a para além da tradução literária e englobando também outras formas de releitura.

Seguindo uma linha de análise similar, no último capítulo da tese, intitulado “E com a palavra, *Falstaff*”, iremos nos concentrar no romance de Robert Nye, cuja trama, ao contrário das demais narrativas que compõem o *corpus* desta pesquisa, não se desenvolve em um universo fantástico ou em uma cidade americana do século XXI, mas na própria Inglaterra elisabetana. O texto é narrado em primeira pessoa pelo próprio Falstaff, desde o primeiro capítulo (“About the begetting of Sir John Falstaff”) até o penúltimo (“Sir John Fastolf’s confession to Friar Brackley”). A exceção é o último capítulo, que trata da morte do personagem. Como anunciado na contracapa (RESUMO..., 2012),

Situado em uma Inglaterra irreverente, violenta e supersticiosa, *Falstaff* traz à vida não apenas o próprio homem, mas toda a era espirituosa, de maneiras que a História e o Bardo de Stratford-Upon-Avon ignoraram. Descobrimos o que realmente aconteceu no moinho quando Falstaff e

Justice Shallow ouviram os sinos à meia- noite; quem realmente matou Hotspur; quantos homens realmente caíram em Agincourt; o que realmente aconteceu na coroação de Henrique V; e o que foi que fez as esposas de Windsor tão felizes⁵.

Assim, buscaremos analisar como Robert Nye, através de sua releitura de Falstaff, suplementa seus textos de partida através de novos diálogos com elementos históricos e ficcionais. Para este fim, retomaremos as discussões sobre os limites entre história e ficção e sobre intertextualidade desenvolvidas ao longo da tese, somando a elas a discussão sobre metaficção historiográfica conduzida por Linda Hutcheon, em *A Poética do Pós Modernismo* (1987) e Anne C. Hegerfeldt, em *Lies that tell the truth: magic realism seen through contemporary fiction from Britain*. Com base nestes textos e autoras, analisaremos como a vida de Falstaff nos é (re)contada por esta releitura.

Ao final da tese, teremos um capítulo de conclusão, no qual buscaremos sintetizar as reflexões conduzidas ao longo do trabalho, conectando elementos explorados nos capítulos, sobretudo os três últimos, e amarrando pontas que, porventura, ainda possam estar soltas. Neste momento final do registro escrito da pesquisa, também faremos um balanço dos caminhos percorridos ao longo dos quatro anos de pesquisa de doutorado.

⁵ Tradução de: “Set in an England that was ribald, violent and superstitious, *Falstaff* brings to life not only the man himself but the entire spirited era, in ways that history and the Bard of Avon overlooked. We learn what really happened at the windmill when Falstaff and Justice Shallow heard the chimes at midnight; who really killed Hotspur; how many men really fell at Agincourt; what actually transpired at the coronation of Henry V; and just what it was that made the wives of Windsor so very merry”.

2 WILLIAM SHAKESPEARE, O TEATRO E A HISTÓRIA

*No story comes from nowhere;
new stories are born of old.*
(Salman Rushdie)

2.1 O ALVORECER DO DRAMA INGLÊS: DAS IGREJAS AOS TEATROS

Em uma tese que propõe a discussão das multifaces de um personagem shakespeariano, faz-se necessário, em um primeiro momento, oferecer ao leitor um panorama do desenvolvimento do teatro na Inglaterra, dos caminhos que levaram ao estabelecimento de uma manifestação artística que, ao final do século XVI – momento em que William Shakespeare chega a Londres –, já se consolidava não apenas como uma forma de entretenimento extremamente popular, mas também como uma significativa fonte de renda para dramaturgos e atores.

Para chegar até a produção teatral do período elisabetano, devemos voltar nosso olhar para a Idade Média e atentar para a conjuntura que, desde esse momento, favoreceu o desenvolvimento do drama inglês. Como salienta Anthony Burgess em *A literatura inglesa* (1996), embora a relação entre a Igreja (Católica) e o teatro tenha sido, por muito tempo, conturbada, o retorno do drama à Europa se dá exatamente através dela. O drama assume seu papel didático, tornando-se um instrumento do clero para transmitir mensagens religiosas a um rebanho majoritariamente analfabeto. Diálogos dramáticos em momentos especiais, como o Domingo de Páscoa, foram introduzidos no ritual da missa a fim de criar um maior impacto e atingir os fiéis de forma mais eficaz (BURGESS, 1996, p. 64). A relação entre drama e didatismo continuará relevante mesmo durante o período elisabetano, ainda que em novas dimensões.

É importante salientar que, estando atreladas ao ritual da igreja, tais encenações eram conduzidas em latim, a língua oficial da fé católica, uma vez que o desenvolvimento das línguas nacionais só atingiria seu apogeu no início da Idade Moderna. Uma das primeiras formas de teatro sacro de que se tem registro são os Milagres (*Miracle Plays*), dramas episódicos que se concentravam em cenas do Evangelho e momentos da vida dos santos. Em seu surgimento, tal forma dramática estava completamente conectada à Igreja, não apenas pelo tema, mas também por

serem encenadas apenas por membros do clero e em função de festividades religiosas. Contudo, tal *status quo* não se manteria por muito tempo. Pouco a pouco, cidadãos comuns começam a tomar parte nessas peças e, em um processo conhecido como secularização, tais encenações vão se desvinculando do ritual católico propriamente dito e saindo do pátio da igreja para as praças.

Continuando o processo de secularização, temos outra forma dramática que se distancia um pouco mais do espaço físico da Igreja. Os Mistérios (*Mystery plays*, do francês *métier* e do italiano *metiere* – “ofício”; “profissão”) eram peças apresentadas em ciclo no dia de *Corpus Christi* – festividade instituída pelo papa Urbano, em 1264 (BURGESS, 1996, p. 65). Tais peças tomavam cenas da Bíblia como ponto de partida e eram organizadas em ordem cronológica – desde a Queda de Lúcifer até o Juízo Final. Um dos aspectos mais importantes em relação aos Mistérios é, sem dúvida, os responsáveis por sua realização: em vez de padres e bispos, temos guildas de trabalhadores. Cada guilda ficava responsável pela encenação de um episódio bíblico e o espetáculo acontecia em carroças que funcionavam como palcos móveis e circulavam por toda cidade – procissão que ficou conhecida como *pageant*, palavra em língua inglesa que significa “desfile” ou “cortejo”. As peças encenadas nesse momento, embora ainda lidando com uma temática claramente cristã, já apresentavam certa preocupação com a caracterização de personagens, bem como a inserção do humor nos diálogos.

A forma dramática mais popular da Idade Média – e também a mais estudada na contemporaneidade – foi a Moralidade (*Morality plays*). O surgimento das Moralidades é extremamente significativo. No que diz respeito ao processo de secularização do drama, uma vez que não tomavam como base episódios da Bíblia, como os Mistérios, e nem a vida de Jesus e seus apóstolos, como os Milagres. Isso não quer dizer que o tom religioso não estivesse presente. Contudo, a trama das Moralidades tinha como objetivo ensinar uma lição de moral a partir do uso de alegorias, ou seja, apresentando personificações de ideias abstratas. Personagens como o Vício e a Virtude e suas respectivas tentativas de influenciar o protagonista para o bem ou para o mal eram características das peças de moralidade, bem como personificações da Justiça e da Igualdade. *Mankind* (1470), *Wisdom* (1460-1463) e *The Castle of Perseverance* (1405-1425) são exemplos de Moralidades populares na Inglaterra do século XV.

Também é fundamental destacar *Everyman*, tradução para o inglês da peça holandesa *Elkerlijck*. Nesta Moralidade, temos o encontro do personagem principal, Everyman (“Todos nós”), com a Morte, que anuncia a partida de Everyman, em breve, deste mundo. Ao tentar encontrar companheiros para a sua jornada, ele percebe que não poderá levar consigo os amigos, familiares ou bens materiais, mas apenas suas boas ações. Podemos perceber que tais peças apresentavam um forte caráter simbólico e didático, convenções que não serão completamente abandonadas nas formas dramáticas que se desenvolverão a partir deste momento. Apesar da temática claramente cristã, a encenação de Moralidades não estava mais atrelada ao clero, ao espaço físico da Igreja ou a festividades religiosas, o que contribuiu para intensificar o processo secularização e profissionalização da atividade teatral.

Figura 4 – Exemplo de palco móvel



Fonte: Representation of a pageant vehicle at the time of performance. ([1824]).

Figura 5 – Everyman e a Morte



Fonte: Everyman and Death ([15--]).

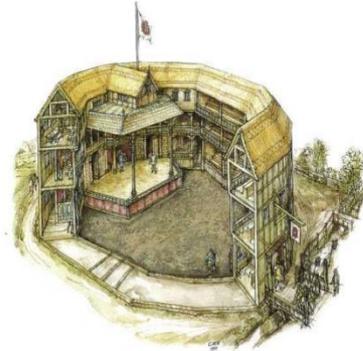
Como afirma Bárbara Heliodora em *Os teatros no tempo de Shakespeare* (2008, p. 75), “durante a Idade Média, a própria Igreja é que fez renascer o teatro, que usava para fins didáticos e comemorativos, com atores amadores; quando alguns desses resolveram simplesmente fazer teatro, foi grande a luta pela profissionalização e respeitabilidade”. A partir desse momento, atores itinerantes passam a se organizar em grupos e a viajar pelo país, montando encenações em diferentes espaços – praças, tavernas e estalagens, levando para as cidades do interior as peças que também eram apreciadas na capital.

Em seu artigo “Renascentista e moderno”, Vivien Kogut (2006) afirma que os grupos de atores itinerantes que viajavam pelo país apresentando suas peças tanto nas estalagens quanto nos palácios da nobreza aos poucos se transformaram nas

companhias teatrais características da Inglaterra elisabetana e jaimesca, tais como *The Admiral's Men* e *Lord Chamberlain's Men*, todas patrocinadas por membros da nobreza, inclusive pela própria Rainha Elizabeth I e mais tarde pelo Rei Jaime I (*The King's Men*). O novo panorama criou a necessidade de espaços permanentes, onde peças pudessem ser encenadas de forma regular. O primeiro desses espaços surgiu em 1576, quando James Burbage construiu *O Teatro* (*The Theater*), instalando-o para além das paredes que demarcavam a cidade de Londres – área conhecida como *The Liberties*, onde ficavam também os prostíbulos, tavernas e hospícios – estando assim fora do alcance das autoridades municipais. Uma série de empreendimentos semelhantes se seguiu e, menos de duas décadas depois, a cena teatral londrina contava com mais três teatros: o *Curtain* (1577), o *Rose* (1587) e o *Swan* (1597).

Com o passar do tempo, as casas de espetáculo tornaram-se maiores e mais confortáveis, o que aumentava a concorrência entre elas. Já obsoleto em relação aos novos empreendimentos e em face do término do contrato de arrendamento do terreno em que se encontrava, o *Teatro* foi demolido, em 1599, e sua madeira foi transportada até o *Bankside* (margem sul do rio Tâmis), onde foi utilizada na construção do *Globe*, cuja propriedade era dos membros da companhia *Lord Chamberlain's Men*, incluindo William Shakespeare. Após a construção do *Globe*, novos teatros foram construídos: o *Fortune* (1600), o *Red Bull* (1606) e o *Hope* (1613). Até ser destruído por um incêndio, em 1613, durante uma montagem de *Henrique VIII*, última peça escrita por Shakespeare, o *Globe* foi a casa de encenação de grande parte dos dramas shakespearianos. O surgimento dos teatros foi fundamental para a profissionalização da atividade teatral, pois significava a possibilidade de cobrar pelos espetáculos e, conseqüentemente, a necessidade de desenvolver um repertório maior e mais diversificado a fim de agradar o diversificado público pagante, uma vez que, com a ruptura da Inglaterra com a Igreja Católica e a criação da Igreja Anglicana, o teatro não contava mais com o público das encenações ligadas a festividades religiosas (HELIODORA, 2008, p. 71). Com a construção de casas de espetáculo para encenação de peças, os teatros passaram a ser vistos “como uma parte visível e estabelecida da sociedade”. (SANTOS, 2008, p.168).

Figura 6 – Estrutura do palco elisabetano



Fonte: [The archaeology of Shakespeare] (1997).

O amadurecimento e a profissionalização do teatro passam por sua fase crucial durante o reinado de Elizabeth I (1533–1603). Filha do polêmico casamento entre Henrique VIII e Ana Bolena (fato que contribuiu para o rompimento com a Igreja Católica e a criação da Igreja Anglicana), Elizabeth assume o trono em 1558. Encontrando um país completamente desestabilizado economicamente, a rainha passa a administrar os cofres públicos com mãos de ferro e a incentivar ainda mais as navegações e a exploração de colônias no “Novo Mundo”. Como é discutido por Aimara da Cunha Resende, em seu artigo “Entre nobres e aldeões” (2008), é sob seu domínio que a Inglaterra se estabelece definitivamente como uma potência europeia, especialmente após derrotar a Invencível Armada Espanhola, em 1588.

Elizabeth I contribuiu para a profissionalização do teatro ao regulamentar o ofício de ator. Estes precisavam fazer parte de um grupo teatral ligado a um nobre que tinha a função de patrono e preservava os atores dos riscos de prisão sob a acusação de “vagabundagem”. A rainha também usou o teatro como arma política, forma de controle dos seus súditos – tanto do povo comum quanto dos membros da corte. Ainda de acordo com Aimara da Cunha Resende, a soberana fazia uso das *progresses*,

[...] uma forma teatral de mostrar aos súditos o esplendor que simbolizava o poder da monarca e, ao mesmo tempo, oferecer alienante diversão de massa. As paradas das *progresses* se constituíam em organizadíssimos espetáculos que tinham a soberana como principal atriz, mas que permitiam também à plebe participar um pouco, de maneira a fazê-la crer que era peça importante na engrenagem do Estado. (RESENDE, 2008, p. 9)

O apoio dos nobres, aliado à construção dos espaços dedicados na capital inglesa, tornou o teatro uma das opções de entretenimento mais populares entre os

londrinos, embora sempre lutando contra a resistência dos puritanos – que viam os teatros como espaços de degradação moral – e os intensos surtos de peste, visto que grandes aglomerações favoreciam a proliferação de doenças. Nas palavras de Heliodora, com o tempo, atores e dramaturgos

[...] foram adquirindo um lugar mais respeitável na estrutura social da cidade, alguns deles tendo ficado ricos, outros muito famosos, e, outros ainda, como o próprio Shakespeare, conseguido ganhar o suficiente para levar uma vida confortável e mesmo conquistar a posição de 'gentleman'. (HELIODORA, 2008, p.75).

Os espectadores, por sua vez, tinham a opção de pagar um *penny* e ficar de pé em frente ao palco; pagando dois *pennies*, tinham acesso às galerias, semelhantes a arquibancadas; e por mais um *penny*, tinham direito a lugares acolchoados perto do palco (KOGUT, 2006). Fica nítido, portanto, que o teatro na Inglaterra elisabetana era uma atividade extremamente popular, destinada a pessoas de diferentes origens socioeconômicas.

O palco elisabetano contava com pouquíssimos recursos cenográficos, o que resultava na preponderância da palavra, a fim de engajar o espectador no exercício da imaginação. Para o público da época isso não era necessariamente um grande problema, uma vez que estavam acostumados ao palco neutro das carroças, que compunham as *pageants* medievais. Além disso, também eram poucos os recursos de iluminação e por isso os espetáculos eram encenados, em sua grande maioria, no meio da tarde – fato que contribuía para o desagrado dos puritanos, uma vez que nesse período, uma grande quantidade de pessoas estaria participando de uma atividade considerada inútil ao invés de estar trabalhando. Além disso, a plateia em frente ao palco – que pagava um *penny* para assistir à peça – não era coberta pelo telhado do teatro a fim de se aproveitar a luz natural, uma vez que o uso de velas seria um recurso extremamente caro e perigoso. Como aponta Barbara Heliodora em *Os teatros no tempo de Shakespeare* (2008), o drama produzido pelos dramaturgos renascentistas

[...] dependia de uma série de convenções, todas elas oriundas dos séculos de teatro religioso: se era à noite que se passava uma cena, o fato era incluído no diálogo, e se necessário alguém carregava uma tocha. [...] No palco elisabetano, iluminado pela luz do dia e sem cenários, apenas dotado de áreas diferentes e um número considerável de acessos [...] tudo era possível, desde que o diálogo atingisse a imaginação do espectador. (HELIODORA, 2008, p. 72)

Era através da linguagem que informações sobre datas e momentos do dia eram inseridos a fim de oferecer contextualização. Temos exemplos disso em diversas peças shakespearianas. É através das falas do Sr. Capuleto e da Ama que sabemos que Julieta tem apenas catorze anos – informação importante, uma vez que a juventude dos amantes intensifica o efeito trágico da peça –, tendo nascido no dia 31 de julho, na noite do Festival da Primeira Colheita, conhecido como Lammas ou Lughnasadh, festividade com a qual o público estaria familiarizado. Pode-se ver outro exemplo, na segunda cena do primeiro ato da comédia *Noite de Reis*. É através do diálogo entre Viola e o Capitão que ficamos sabendo ter havido um naufrágio do qual os personagens por pouco escaparam, e que se encontraram em Ilíria. É ainda através dos diálogos que épicas batalhas como Shrewsbury (*Henrique IV*), Agincourt (*Henry V*) e Bosworth (*Ricardo III*) são situadas.

Os dramaturgos estavam cientes da necessidade de engajar a plateia com palavras, a fim de que ela pudesse visualizar o que estava sendo dito pelos atores em cena, como nos mostra o Prólogo do drama histórico *Henrique V*:

[...] Mas perdoem
 Os mesquinhos espíritos que ousaram
 Neste humilde tablado apresentar
 Tema tão grande: **conterá tal rinha
 As planícies da França? Ou poderemos
 Segurar neste teatro os elmos
 Que assustaram os ares de Azincourt?**
 Peço perdão! Mas já que um zero pode
 Atestar um milhão em pouco espaço,
**Deixem que nós, as cifras desta conta,
 Acionemos sua força imaginária.**
 Suponham que no abraço destes muros
 ‘Stão confinadas duas monarquias,
 Cujas altas fachadas confrontadas
 Uma nesga de mar feroz separa.
**Com o pensamento curem nossas falhas,
 Em mil partes dividam cada homem,
 E criem poderio imaginário.
 Pensem ver os corcéis de que falamos,
 Imprimindo na terra suas pegadas,
 Pois suas mentes vestem nossos reis,
 Carregando-os, por terras e por tempos,
 Juntando o que acontece em muitos anos
 Em uma hora.** E, para ajudá-los,
 Admitam-me, o coro, nesta história
 Pra que de sua paciência eu peça
 Que julguem com bondade nossa peça.
 (HENRIQUE V, Prólogo, 8-34, grifo nosso)⁶

⁶ Tradução de: “But pardon. gentles all, The flat unraised spirits that have dar’d / on this unworthy scaffold to bring forth / So great an object: can this cockpit hold / Within this wooden O the very

O prólogo desta peça se dirige à plateia, pedindo desculpas pelos poucos recursos de que dispõe para narrar uma história tão nobre e complexa – a Batalha de Agincourt. Questiona-se mesmo se aquele teatro, com seu humilde tablado, seria capaz de conter os confrontos entre duas monarquias – França e Inglaterra. Isso só seria possível com o exercício imaginativo da plateia diante do que fosse dito, sua capacidade de visualizar exércitos montados a cavalos e de entender passagens de tempos e deslocamentos, de enxergar um rei medieval na pele de um ator vestindo trajes contemporâneos, “curando as falhas da peça com seus pensamentos”. Assim, trabalhar os textos de forma que os versos fossem fortes o bastante para fazer o espectador se envolver no que estava sendo encenado – mesmo com um cenário tão parco – era fundamental, e isso se tornou uma característica marcante dos textos dramáticos da época, especialmente na obra shakespeariana.

Com a transformação do teatro em uma atividade popular e ao mesmo tempo lucrativa, muitos jovens recém-egressos de universidades britânicas como Oxford e Cambridge passaram a se dedicar à literatura e ao teatro como ofício. Ben Jonson, Christopher Marlowe e Thomas Nashe são apenas alguns dos vários nomes que caracterizam o período. Acredita-se que Shakespeare tenha chegado a Londres em meados da década de 1580 e que, no início dos anos 1590, já fazia parte da cena teatral londrina. Produziu a maior parte de suas peças para a Lord Chamberlain’s Men, companhia de teatro fundada em 1594. Após a morte de Elizabeth I e a coroação de Jaime I, em 1603, a companhia passou a se chamar The King’s Men (Os Homens do Rei). Durante os dois reinados, Shakespeare desenvolveu sua produção poética (sonetos e poemas narrativos) e dramática (trinte e oito peças entre tragédias, comédias e dramas históricos), sempre dialogando com as convenções do período, garantindo assim o seu sucesso. À época da publicação do *First Folio*, em 1623, as trinta e oito peças cuja autoria é atribuída a William

casques,

that did affright the air Agincourt?

O, pardon since a crooked figure may /attest in the little place a million; / and let us, ciphers to this great accompt, /On your imaginary forces of work.

Suppose, within the girdle of these walls / Are now confin’d two mighty monarchies, / Whose high upread and abutting fronts / The perilous, narrow ocean parts asunder.

Place our imperfections with your thoughts; / Into a thousand parts divide one man,

And make imaginary puissance:

Think, when we talk of horses, that you see them / Printing their proud hoofs i’ the receiving earth;

For ‘t is your thoughts that now must deck our kings, / Carry them here and there, jumping o’er times, /

Turning the accomplishment of many years / Into an hour-glass: for the wick supply, / admit the Chorus to this history: / Who, prologue-like, your humble patience pray, /Gently to hear, kindly to judge, our

play” (HENRY V, Prologue; 8-34)

Shakespeare (*Péricles* não estava incluída nessa primeira edição) foram divididas por John Hemings e Henry Condell em três categorias: quatorze *comédias*, doze *tragédias* e dez *histórias*.

A divisão dos textos dramáticos shakespearianos em comédias, tragédias e histórias é uma tarefa problemática, uma vez que algumas peças fogem, em maior ou maior medida, das convenções associadas aos gêneros. Começemos pelas comédias. Para Sean McEvoy em *Shakespeare: the basics* (2000, p. 127), as principais convenções das comédias incluem disfarce (em especial o travestimento), frustrações amorosas, confusões envolvendo a identidade dos personagens, desentendimentos de ordem romântica e/ou matrimonial, ambientação estrangeira, fuga para um cenário idílico onde os conflitos poderão ser resolvidos, além de um final feliz em geral marcado por múltiplos casamentos. Algumas das comédias shakespearianas – escritas, sobretudo no início de sua carreira – conformam com tais definições. Para escrever *A comédia de erros* (1589), Shakespeare busca, em *Os menecmos* (*Os Gêmeos*), do comediógrafo romano Plauto, a ideia de uma trama envolvendo dois irmãos gêmeos, Antífolo de Éfeso e Antífolo de Siracusa, separados ainda muito pequenos após um naufrágio. Shakespeare, porém, intensifica as possibilidades cômicas de seu texto ao criar outro par de gêmeos separados, Drômio de Éfeso e Drômio de Siracusa, servos dos irmãos Antífolo. As famosas *Noite de reis*, *O mercador de Veneza* e *Como gostais* trazem heroínas que precisam se vestir como homens (*cross-dressing*) por proteção, no caso de Viola/Cesário e de Rosalinda/Ganimedes, ou para poder executar um papel reservado aos homens, como é o caso de Porcia, que se disfarça de Baltasar, um doutor em direito, para defender Antônio no tribunal. *Como gostais* e *Sonho de uma noite de verão* trazem desentendimentos amorosos que serão resolvidos após uma jornada por um cenário idílico – o *Green World* ou a Floresta de Arden. O final feliz e os enlaces matrimoniais também caracterizam algumas das comédias supracitadas, bem como *Muito barulho por nada* e *As alegres comadres de Windsor*.

Contudo, algumas comédias destoam um pouco das peças mencionadas devido ao tom mais sombrio de suas tramas. *Bom é o que acaba bem* oferece um final feliz enviesado, uma vez que a Helena precisa lançar mão do *bed trick* (truque de substituição na cama) a fim de consumir sua união com Bertram, após ter sido repudiada durante toda a peça e apenas depois de ser dada como morta – o que remete à trama de Hero em *Muito barulho por nada*. Em *Trabalhos de amor*

perdidos, por sua vez, o final feliz dos quatro casais é interrompido pela notícia da morte do rei e a partida imediata da princesa e suas acompanhantes. A *tempestade* e *Conto de inverno*, duas das últimas peças escritas por Shakespeare, também foram incluídas no Primeiro Fólio sob o rótulo de comédias, mas apresentam alguns elementos que as diferenciam dos textos cômicos iniciais. O crítico vitoriano Edward Dowden (1843-1913) passou a classifica-las como “romances”, rótulo que também passou a caracterizar *Péricles* (não incluída no Primeiro Fólio) e *Cimbeline* – originalmente classificada como tragédia. Nas palavras de Marlene Soares dos Santos em *A dramaturgia shakespeariana* (2008),

Os romances shakespearianos apresentam protagonistas maduros com passados dolorosos: além de separações familiares, todos, com exceção de Próspero (*A Tempestade*), perderam crianças em tenra idade para serem recuperadas já adultas [...]. Há viagens acidentadas, naufrágios (exceto em *Cimbeline*), reuniões e reconciliações de famílias, reconhecimento de filhas e filhos dados como mortos, e a presença do sobrenatural através de divindades [...]. (SANTOS, 2008, p. 181)

Sob o rótulo de tragédias estão algumas das mais famosas peças shakespearianas, a exemplo de *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth*. Ao falar sobre a tragédia elisabetana, Santos (2008, p. 195) pontua que a releitura do gênero empreendida por Shakespeare e seus contemporâneos mesclava elementos tanto da tradição clássica – aspectos da tragédia grega como relidos por Sêneca – quanto da tradição medieval – os ciclos dos mistérios, as peças de moralidade e as narrativas acerca dos feitos e da queda de grandes homens. Shakespeare produz tragédias em cinco atos, dispensando as unidades aristotélicas de ação, tempo e espaço, enfatizando o livre arbítrio do herói em relação às suas ações e às consequências que elas acarretam. Dessa forma, embora ainda se entenda que a Providência influencia a vida dos homens, os heróis trágicos shakespearianos não são “joguetes do destino”. O teatro inglês da Renascença, influenciado pelas ideias do Humanismo, empreende a interiorização do sujeito e o coloca no centro de toda e qualquer discussão. De acordo com Maria Magaly Trindade Gonçalves, em *A tragédia shakespeariana* (2006), a passagem da bonança à infelicidade não é causada por agentes divinos como na tragédia grega – pensemos em Édipo e na previsão do Oráculo. Ao contrário, os eventos resultam das ações do protagonista, mostrando que o sujeito sofre as implicações de seus atos. Hamlet sofre por sua inércia, Macbeth por sua ambição desmedida, Otelo por seu ciúme exacerbado e

Lear por seu orgulho e vaidade. Shakespeare também insere elementos cômicos em suas tragédias, sobretudo através de personagens secundários – como o Bobo de Lear, ou a Ama de Julieta – que entregam falas breves, mas icônicas. Um exemplo disso é a interação entre o Macduff e o porteiro do castelo de Inverness, momentos depois de Macbeth e a esposa assassinarem o Rei Duncan.

MACDUFF: Quais as três coisas que a bebida provoca especialmente?

PORTEIRO: Ora, senhor, vermelhidão de nariz, sono e urina. A luxúria, senhor, ela provoca e desprovoça: provoca o desejo, mas liquida o desempenho. Portanto, pode-se dizer que muita bebida equivoca a luxúria: ela a ajuda e a estraga: empurra para cima e empurra para baixo; a convence e a desencoraja; levanta e deslevanta. Em resumo, equivoca-se no sono e, desmentindo-a, deixa-a deitada. (MACBETH, 2.3. 22-27)⁷

Sob a categoria de tragédia, também encontramos as quatro peças romanas: *Júlio César*, *Antônio e Cleopátra*, *Tito Andrônico* e *Coriolano*. De acordo com Santos (2008), o texto de partida utilizado por Shakespeare na composição dessas peças foi *Lives of the Noble Grecians and Romans (Vidas dos nobres gregos e romanos)*, escrito em grego por Plutarco e traduzido para o inglês por Sir Thomas North. Embora tratem de episódios da história do Império Romano e discutam questões políticas, honra, ética e poder, Hemings e Condell não as classificaram como histórias, rótulo reservado apenas para as dez peças que partem de episódios da história da Inglaterra. Nossa discussão, a partir de agora, se concentrará nestas peças, em suas características e na conjuntura que favoreceu seu surgimento e desenvolvimento entre o final do século XVI e início do século XVII.

2.2 SHAKESPEARE E O JOGO DOS TRONOS NA INGLATERRA

Dos dez dramas históricos escritos por Shakespeare, oito são divididos em duas tetralogias. A primeira destas é composta pelas três partes de *Henrique VI* (1591-1592) e *Ricardo III* (1592-1593). A segunda tetralogia, por sua vez, é composta por *Ricardo II* (1594-1596), as duas partes de *Henrique IV* (1596-1598) e *Henrique V* (1599). É importante notar que Shakespeare não compôs seus dramas

⁷ Tradução de: “MACDUFF: ‘What three things does drink espeacially provoke?’

PORTER: ‘Marry, sir, nose-painting, sleep, and urine.

Lechery, sir, it provokes, and unprovokes: it provokes the desire but takes away the performance. Therefore, much drink may be said to be an equivocator with lechery; it makes him and it mars him; it sets him on, and it takes him off; it persuaded him, and disheartens him; makes him stand to and not stand to; equivocates him in a sleep, and, giving him the lie, leaves him.’”

(MACBETH, 2.3. 27-37)

históricos seguindo uma ordem cronológica. Ao contrário, em um primeiro momento, dedica-se à Guerra das Rosas, como ficaram conhecidos os conflitos entre as casas de York e Lancaster e que culminaram na morte de Ricardo III na Batalha de Bosworth e na conseqüente ascensão ao trono do Conde de Richmond, futuro Henrique VII, em 1485, e início da Dinastia Tudor.

Alguns anos depois, Shakespeare volta sua atenção para os eventos que antecederam tais conflitos: o final do reinado de Ricardo II, a tomada do trono por Henrique Bolingbroke (Henrique IV) e seu conturbado reinado e, por fim, os feitos de Henrique V, figura que se tornou heroica no imaginário inglês ao conduzir os seus soldados a uma impressionante vitória na Batalha de Agincourt (1420), garantindo à Inglaterra o controle sobre a França. Além das peças que compõem as duas tetralogias, Shakespeare também escreveu *Rei João* (1595-1596) – peça que se debruça sobre o passado mais remoto da Inglaterra (1199-1216) e os grandes conflitos que marcaram o reinado de João – e *Henrique VIII* (1612-1613), peça que condensa acontecimentos entre 1520 e 1533 e termina com o batismo da futura Rainha Elizabeth. Acredita-se que esta última vem a ser uma colaboração entre William Shakespeare e John Fletcher.

Como nos lembra Peter Saccio em *Shakespeare's English kings: history, chronicle and drama* (1977), o Bardo e seus companheiros de ofício podiam contar com algum conhecimento prévio da plateia acerca dos eventos que seriam encenados. Antes de nos concentrarmos em *Henrique IV*, uma das peças que compõem o *corpus* desta pesquisa, traçaremos em linhas gerais os principais eventos da história inglesa dramatizados por Shakespeare em suas peças.

Cronologicamente, a saga da Dinastia Plantageneta começa a ganhar forma nas mãos de Shakespeare com a composição de *Ricardo II*. Filho de Eduardo, o Príncipe Negro, e neto de Eduardo III, o rei que dá título à peça assume o trono inglês em 1377, aos dez anos de idade, após a morte do pai e do avô. O recorte feito por Shakespeare mostra-nos um Ricardo já adulto e que precisa lidar com as conseqüências da decisão de tomar posse das propriedades dos Lancaster (um dos ramos da Dinastia Plantageneta) após a morte de João de Gante, alegando a necessidade de financiar a guerra contra a Irlanda. Essa medida gera revolta entre os membros da nobreza, que se unem a Henrique Bolingbroke, filho de João de Gante, em uma empreitada contra Ricardo. O rei é deposto e com o apoio dos

líderes feudais e Bolingbroke é coroado rei sob o título de Henrique IV, em 1399. O rei deposto morreria menos de um ano depois, prisioneiro no Castelo de Pontefract.

A primeira parte de *Henrique IV* apresenta-nos um Bolingbroke preocupado com uma série de levantes por todo o reino. Tendo conquistado a coroa com a deposição do rei em exercício, a sua permanência no trono dependia, em grande parte, do apoio dos nobres que o apoiaram contra o então Rei Ricardo. A trama da peça se desenrola a partir do conflito entre o Conde de Northumberland e seu filho, Henrique Percy (conhecido pela alcunha de Hotspur) – aliados em sua ascensão ao trono –, e o rei. Insatisfeitos com a situação e acreditando que o rei não estava agindo de acordo com seus interesses, os Percy decidem reunir outros nobres e seus exércitos a fim de depor o rei, assim como aconteceu com seu antecessor. Essa empreitada encontra a derrota na Batalha de Shrewsbury, em 1403.

A continuação do relato sobre o reinado de Henrique IV traz um monarca bastante debilitado devido, em grande parte, à ansiedade causada pelos contínuos levantes entre os lordes feudais que abalaram a paz no país. Apesar da derrota dos rebeldes em Shrewsbury, líderes sobreviventes ainda tentam se reorganizar em uma nova tentativa de depor Bolingbroke. Entre estes, estão o Arcebispo de York, Lorde Mowbray e Lorde Hastings. Liderado pelo príncipe João de Lancaster, o exército do rei, que se encontra incapacitado por sua condição de saúde, prende os líderes rebeldes e os executa. Neste meio tempo, Henrique IV morre e seu filho mais velho, Henrique, príncipe de Gales, é coroado Henrique V.

Henrique V é, sem dúvida, a peça histórica com o mais forte tom nacionalista. O rei que dá título ao drama se tornou uma figura lendária da história inglesa ao conduzir seu exército a uma improvável vitória contra os franceses. A trama escrita por Shakespeare concentra-se na preparação dos dois países – apresentando o rei francês Carlos VI e seus nobres – e no desenrolar de um confronto que parecia estar nas mãos do exército francês. Com a surpreendente vitória da Inglaterra, a peça caminha para seu final com a negociação de paz entre Henrique V e Carlos VI, a corte do rei inglês à princesa francesa (em uma cena cômica que envolve as dificuldades de compreensão entre os dois por falarem línguas diferentes) e o prenúncio de tempos de calmaria para os ingleses, que não duraria muito, uma vez que o rei morre cedo e deixa como único herdeiro seu filho, com então nove meses de idade (o futuro Henrique VI). Esse fato é anunciado pelo coro ao final da peça,

fazendo uma referência aos acontecimentos dramatizados nas três partes de *Henrique VI*, peça escrita por Shakespeare anos antes.

CORO: Até aqui, com pena incompetente,
 O nosso autor contou a nossa história,
 Prendendo neste espaço brava gente,
 Retalhando em pedaços sua glória.
 Pouco tempo viveu, mas com grandeza.
 A estrela inglesa, cuja espada o fado
 Fez dominar toda a terra francesa,
 Com o filho qual senhor tendo deixado.
 Henrique VI, rei ainda em cueiros,
 Na Inglaterra e na França o sucedeu
 E o reino teve tantos manobreiros
 Que Albion sangrou e a França se perdeu.
 Muitas peças o contam: pensem nisto
 E aceitem com carinho o aqui visto.
 (HENRIQUE V, Epílogo, 1-14)⁸

As três partes de *Henrique VI*, primeira peça histórica escrita por Shakespeare, se concentram nos efeitos nefastos que um governante incompetente pode trazer para a nação. Há longos hiatos temporais entre as partes da peça, começando com a rivalidade entre os tios do infante Rei Henrique VI – jovem demais para governar –, cada um deles buscando vantagens para si e gradualmente fragilizando e desestabilizando o reino. A Parte I, portanto, se concentra no caos que se instaura no reino e a consequente perda da França. Já adulto, o último monarca Lancaster mostra-se frágil e manipulável – sobretudo por sua esposa, a feroz e impiedosa Rainha Margaret. O vácuo político gerado pela incompetência do rei é o centro da trama que se desenvolve na Parte II.

A fraqueza do rei será explorada também por Ricardo, o Duque de York, que deseja restituir o trono para a sua casa. Após sangrentas batalhas entre os partidários do rei – liderados pela rainha – e apoiadores da causa dos York, o rei é capturado. Temos então o episódio final da saga de Henrique VI. Na tentativa de salvar sua vida, o rei aceita ceder o trono inglês à casa York após a sua morte, deserdando assim o próprio filho Eduardo, o que aumenta ainda mais a fúria da

⁸ Tradução de: "CHORUS:

Thus far, with rough and all-unable pen, / Our bending author hath pursu'd the story:
 In little room confining mighty men, / Mangling by starts the full course of their glory.
 Small time, but in that small most greatly liv'd / This star of England. Fortune made his sword,
 By which the world's best garden he achiev'd / And of it left his son imperial lord.
 Henry the Sixth, in infant hands crowned king / Of France and England, did this King succeed;
 Whose state so many had to managing, / That they lost France, and made his England bleed:
 Which oft out stage hath shown: and for their sake, In your fair minds let this acceptance take."
 (HENRY V, Epilogue, 1-14)

rainha. Ela se insurge contra o próprio marido na Batalha de Wakefield e mata o Duque de York, mas suas tropas são derrotadas e o filho mais velho do falecido duque, Eduardo, é coroado rei. Já nessa peça, um dos mais proeminentes personagens shakespearianos começa a ganhar destaque: Ricardo de Gloucester, irmão mais novo do rei e assassino de Henrique VI, enquanto o rei deposto estava na prisão.

O capítulo final da contenda entre as ilustres casas de York e Lancaster, como dramatizada por Shakespeare, é *Ricardo III*. Nessa peça, Shakespeare cria um dos seus maiores vilões, mesclando o relato histórico com características do Vício, personagem alegórico do drama medieval, ao torna-lo carismático e proporcionar momentos de interação entre o protagonista e o público através dos *asides*. Shakespeare também acentua sua deformidade física como indicativo de uma deformidade moral ainda maior, fazendo jus ao pensamento da época de que as duas esferas estariam conectadas. Apresentando a todos uma imagem honesta e frágil, Ricardo consegue colocar o rei, seu irmão mais velho, contra George, seu irmão do meio, causando a prisão deste. Com a morte do Rei Eduardo, Ricardo providencia a execução do irmão e dos jovens príncipes a fim de garantir o trono. Apesar de todo esforço, Ricardo reina por um breve período, até ser derrotado por rebeldes liderados por Henrique Tudor, Conde de Richmond, ligado aos Lancaster. Com a vitória sobre Ricardo, na famosa Batalha de Bosworth, Richmond é coroado Rei Henrique VII, casa-se com Elizabeth da casa York e dá início à Dinastia Tudor, pondo um fim aos trinta anos de Guerra das Rosas.

Ao se dedicar à dramatização de episódios da história da Inglaterra, Shakespeare se insere em uma tradição que já estava em curso na sua época. Em primeiro lugar, como Bárbara Heliodora destaca em *Reflexões shakespearianas* (2004), é possível perceber a influência de formas dramáticas medievais, a exemplo dos Milagres (*Miracle plays*). Como dito anteriormente, os Milagres eram episódios que dramatizam cenas da vida de Jesus e seus seguidores – cenas de suas histórias, partindo de uma fonte entendida como verdadeira e completamente confiável: a Bíblia. Nas peças históricas que seriam produzidas na Renascença por Shakespeare e seus contemporâneos, contudo, o herói/protagonista deixa de ser o personagem bíblico e passa a ser o rei. As narrativas históricas a que tinham acesso e que serviram de texto de partida para tais peças (a exemplo de *As crônicas de Holinshed*) relatavam e louvavam a vida dos reis e os feitos de seus reinados.

Como sabemos, na produção de suas peças, Shakespeare e seus contemporâneos partiam de diversos textos que já estavam em circulação na época e os adaptavam levando em consideração as convenções do teatro para o qual escreviam, bem como as expectativas e preferências do público pagante que buscavam agradar. Os dramaturgos elisabetanos que decidiam se voltar para a história em busca de temas para suas peças contavam com um grande repertório de crônicas e relatos históricos para usar como texto de partida. Os registros históricos – da Inglaterra, bem como de outras nações – ofereciam tramas quase prontas para os dramaturgos, o que não quer dizer que estes não operassem um exercício criativo.

A produção de crônicas históricas data da Idade Média e foi impulsionada pela ascensão de Henrique VII ao trono, em 1485, uma vez que a recém-estabelecida Dinastia Tudor e seu direito ao trono precisavam ser reforçados, e entrelaçá-la aos fios da longa história da Inglaterra era uma forma eficiente de atingir esse objetivo. Irving Ribner, em *History and Drama in the Age of Shakespeare* (1972), destaca alguns destes cronistas medievais: Matthew Paris (1200-1259); Ranulf Higden (1280-1364) e, sobretudo, Geoffrey de Monmouth (1100-1155). Este último ganhou notoriedade por sua *Historia Regum Britanniae* (1130-1136), texto que, acredita-se, era amplamente conhecido por Shakespeare e seus contemporâneos e, portanto, relevante na construção de suas narrativas históricas.

A produção de crônicas sobre a história da Inglaterra continua no período elisabetano. *The union of the two noble and illustre families of Lancaster and Yorke*, de Edward Hall (1548) e *Chronicles of England, Scotlande and Ireland*, de Raphael Holinshed (1577), foram dois dos mais importantes trabalhos a influenciar a produção de dramas históricos no período elisabetano. Ricas em detalhes, tais obras eram vistas como registros históricos confiáveis acerca dos reis ingleses e das vidas e feitos de outros homens nobres. Parte do trabalho de Holinshed foi utilizado por Shakespeare na composição de alguns dos seus textos trágicos como *Macbeth* (1606) e *Rei Lear* (1605), uma vez que a discussão sobre reinados e os feitos dos nobres também está presente em peças não históricas, ainda que com um foco diferente. Podemos dizer, portanto, que havia um cenário favorável para o florescimento de produções artísticas que se voltavam para a história estrangeira e doméstica como ponto de partida. Por questões de censura, eventos contemporâneos do cenário político inglês não serviam aos dramaturgos como

material dramático, o que também explica o interesse por outros momentos da história inglesa. A história de outros países, ao contrário, era abordada de forma mais livre, a exemplo de *Massacre em Paris* (1593), de Christopher Marlowe, *Chabot, o almirante francês* (1611), de George Chapman e *Júlio César*, do próprio William Shakespeare (1599).

É importante ressaltar que havia um grande interesse por parte dos elisabetanos na história da Inglaterra, alimentado por três fatores principais:

- a) a noção de história como instrumento didático;
- b) o sentimento de patriotismo vivenciado por Shakespeare e seus contemporâneos;
- c) o uso político da história.

Ao falarmos de relatos históricos, fazemos, quase sem pensar, uma distinção entre história e ficção, entendendo as duas esferas como mutuamente excludentes. Partimos da ideia de que o relato histórico é “verdadeiro” – factual, imparcial, narrado por alguém capaz de estar completamente invisível em sua narrativa. Porém, como sugere Ribner, o trabalho de narrar a história estava sempre, em maior ou menor grau, entremeado de ficção. Ao tratar dos cronistas renascentistas, a exemplo de Hall e Holinshed, Ribner afirma que suas obras

[...] eram trabalhos predominantemente seculares, intensamente nacionalistas em sua dedicação à glória da Inglaterra, e deliberadamente propagandísticos em seu uso da história para apoiar o direito dos Tudors ao trono e disseminar doutrinas políticas particularmente interessantes para os Tudors⁹. (RIBNER, 1972, p. 30, tradução nossa)

Diante da noção de direito divino dos reis oriundo da Idade Média e de um trono conquistado no campo de batalha (por Henrique VII em sua vitória contra Ricardo III), moldar a narrativa histórica, a fim de fortalecer o pleito ao trono da dinastia que nascia após anos de sangrentas guerras, era de grande importância. O caráter claramente político e propagandista destas obras desvela a impossibilidade de imparcialidade diante da história e nos alerta para o imbricamento entre o que denominamos história e ficção. O que percebemos é uma abordagem muito consciente do registro histórico oficial. Contar e recontar a história da Inglaterra

⁹ Tradução de: “[...] were predominantly secular works, intensely nationalistic in their dedication to the greater glory of England, and deliberately propagandistic in their use of history to support the right of the Tudors to the throne and to preach political doctrine particularly dear to the Tudors”.

naquele momento servia a propósitos específicos: estimular o sentimento patriótico que acompanhava o processo de expansão do Império Britânico dentro e fora do continente europeu, bem como, por repetição, reforçar a legitimidade da preservação da coroa pelos Tudors, após anos de conflitos e disputas pelo trono inglês – Guerra das Rosas (1455-1485). Ribner também discute a influência do Humanismo italiano na abordagem tomada pelos artistas elisabetanos. O olhar em direção ao passado e o interesse pela história é característico desse período marcado pela revisita aos modelos Greco-clássicos. Segundo Ribner,

Os acontecimentos do passado deveriam ser estudados pela luz que eles poderiam lançar sobre os problemas do presente e assim servir como guia para o comportamento político. Havia nisso uma importante suposição renascentista: que o homem tinha alguma medida de controle sobre seu próprio destino, que por sua razão e força ele poderia determinar seu sucesso político ou seu fracasso. [...] Este propósito didático dos historiadores humanistas se faz presente nos principais dramas históricos elisabetanos. Como Lily B. Campbell apontou em seu estudo sobre Shakespeare, eras históricas eram escolhidas para a dramatização, especialmente porque elas ofereciam paralelos diretos com os eventos dos tempos dos dramaturgos. (RIBNER, 1972, p. 43, tradução nossa)¹⁰.

Tal manejo da história nos remete às reflexões do filólogo alemão Friedrich Nietzsche, em sua *Segunda consideração intempestiva*, cujo subtítulo é “da utilidade e desvantagem da história para a vida”. Neste texto, Nietzsche começa por reconhecer a necessidade e a importância da história, mas salienta que nosso contato com ela não pode ser aleatório e estéril, devendo se dar “a serviço da vida”. A leitura da história nunca é imparcial e desinteressada, mas sempre um exercício de seleção, de adição, de exclusão, de perspectiva. Por isso, não se pode tratar da história sem estar dentro dela, uma vez que é impossível viver a-historicamente. Qualquer abordagem da história será sempre uma dobra – um olhar sobre o passado através das lentes do presente. Acreditar que é possível estar fora da teia histórica e apenas observá-la e relatá-la em uma suposta integridade é pressupor, nas palavras de Hayden White em *Metahistory* (1973, p. 53, tradução nossa), “um olho como nenhum ser vivo pode imaginar, um olho requerido para não ter direção,

¹⁰ Tradução de: “The events of the past were to be studied for the light which they might throw upon the problems of the present and thus serve as guide to political behavior. There was in this and important Renaissance assumption: that man had some measure of control over his own destiny, that by his reason and strength he might determine political success or failure. [...] This didactic purpose of the humanist historians is in the greatest of Elizabethan history plays. As Lily B. Campbell has pointed out in her study of Shakespeare, historical eras were chosen for dramatization particularly because they offered direct parallels with the events of the dramatists' own times.”

para anular seus poderes ativos e interpretativos – precisamente aqueles poderes que somente fazem de ver, ver algo”¹¹. Analisar as peças históricas shakespearianas demanda, portanto, uma consideração do passado, mas sempre lembrando que estamos fazendo isso através das lentes do presente. Somos seres cheios de história. William Shakespeare não era um observador neutro, assim como os cronistas históricos também não eram, assim como nós também não somos. Portanto, a imparcialidade do relato histórico é uma falácia.

Ribner (1972) e McEvoy (2000) reiteram que o interesse característico da Renascença pela história está intimamente ligado ao crescente sentimento de patriotismo e pertencimento a uma nação, estimulado pelo desenvolvimento econômico que a Inglaterra vivenciava e pela relevância política que o país passava a ter dentro da Europa, sobretudo depois da importante vitória sobre a invencível Armada Espanhola, em 1588, na Batalha Naval de Gravelines. Como afirma McEvoy, “os livros de história e as próprias peças faziam parte de um processo pelo qual as pessoas passavam a se ver como pertencentes primeiramente à ‘Inglaterra’ e não à família, aldeia, comunidade ou séquito de lordes”¹². (MCEVOY, 2000, p. 164, tradução nossa). Dessa forma, as crônicas (medievais e renascentistas), os poemas épicos e as peças históricas escritas por Shakespeare e seus contemporâneos formavam um corpo de textos que cumpriam a função de intensificar a conexão entre os ingleses e suas raízes.

Tal uso da história nos remete novamente ao supracitado texto de Nietzsche. Em sua discussão sobre a utilidade da história para o homem, o filólogo alemão apresenta três tipos de vivências históricas, que servem à vida: a história monumental, a história antiquária e a história crítica, pertinentes ao homem, respectivamente, “conforme ele age e respira, preserva e venera, sofre e carece de libertação”. (NIETZSCHE, 2003, p. 18). Na vivência antiquária da história, o sujeito tem um olhar de “preservação e veneração” em relação ao passado, servindo este como um “ninho pátrio”, isto é, criando um sentimento de ligação com o tempo e o espaço em que vive, e com seus compatriotas a partir da história (NIETZSCHE, 2003, p. 25). “A história de sua cidade transforma-se, para ele, na história de si

¹¹ Tradução de: “[...] presuppose an eye such as no living being can imagine, an eye required to have no direction, to abrogate its active and interpretative powers - precise those powers that alone make of seeing, seeing something”.

¹² Tradução de: “the history books and the plays themselves were part of a process by which people came to see themselves as belonging first and foremost to 'England' rather than to family, household, village, community or lord's retinue”.

mesmo; ele compreende os muros, seu portão elevado, suas regras e regulamentos, as festas populares como um diário ilustrado de sua juventude [...]”. (NIETZSCHE, 2003, p. 26). Nietzsche chama atenção para os renascentistas (italianos) que partiam exatamente dessa vivência da história: “um tal traço e tal sentido [...] despertaram de novo em seus poetas o antigo gênio italiano para ‘uma maravilhosa ressonância das cordas arcaicas’.” (NIETZSCHE, 2003, p. 26). A vivência antiquária da história serve à vida na medida em que reforça no sujeito o sentimento de pertencimento a uma estrutura que já se desenvolve, se sedimenta e espalha suas raízes há anos, séculos, milênios. O filósofo descreve a utilidade dessa vivência como “o contentamento da árvore com as suas raízes, a felicidade de não se saber totalmente arbitrário e casual, mas de crescer a partir de um passado como sua herança, o seu florescimento e fruto [...]”. (NIETZSCHE, 2003, p. 27).

Segundo David Ruitter em *Shakespeare: the histories* (2007), o drama histórico que Shakespeare passa a produzir, seguindo o rastro do que já existia, se preocupava em trazer partes da história política da Inglaterra que despertariam o interesse da audiência. É, sobretudo, válido lembrar que, na época do dramaturgo, já se entendia o passado como um instrumento útil para interpretar o presente. Era possível fazer um bom uso da história, a fim de evitar os erros cometidos e repetir aquilo que trouxe bons resultados. Para Ruitter, esse interesse no passado para fins didáticos pode explicar porque as peças históricas apresentam uma estrutura mais aberta do que peças escritas por Shakespeare em outros gêneros. Além do fato de comporem partes de uma tetralogia e de serem, claramente, episódios recortados da história, deixar questões em aberto, pendentes de continuação, era mais uma forma de engajar a plateia em um movimento reflexivo, o que acentuava o uso didático do drama.

O foco no caráter didático do uso da história justificava, inclusive, possíveis manipulações dos “fatos” históricos. Como afirma Ribner,

O propósito de uma história não era apresentar a verdade sobre o passado por si mesmo; era usar o passado para fins didáticos e os escritores da história, tanto não dramáticos como dramáticos, alteraram seu material livremente para melhor atingir seu objetivo didático (RIBNER, 1972, p. 36, tradução nossa)¹³

¹³ Tradução de: “The purpose of a history was not to present truth about the past for its own sake; it was to use the past for didactic purposes and writers of history, both non-dramatic and dramatic, altered their material freely in order to better achieve their didactic aim.”

Segundo Smallwood em *Shakespeare's use of history* (1992), ao criar suas peças históricas, Shakespeare dá um enfoque maior à construção do homem político. A história, afirma o autor,

[...] é, acima de tudo, uma exploração do comportamento político humano, do desejo de poder, da resposta dos homens à sua obtenção e à sua privação. O uso que Shakespeare faz da história consiste, então, em selecionar, modelar, ampliar e muitas vezes fazer adições ao material das crônicas a fim de intensificar o foco em questões políticas e em suas consequências para os homens¹⁴. (SMALLWOOD, 1992, p. 147, tradução nossa)

O interesse de Shakespeare no homem político fica evidente na decisão do dramaturgo de mostrar seus monarcas refletindo sobre o poder – que ainda têm que lutar para manter, ou que já perderam. Ricardo II, por exemplo, expõe a efemeridade do poder, quando se vê encurralado por Bolingbroke – toda pompa com que viveu não mais lhe serve. Em seu famoso solilóquio, na segunda cena do terceiro ato, ele afirma que

[...] Pois na coroa oca que circunda
A cabeça mortal de todo rei,
A morte tem seu reino e ali impera,
Rindo de sua pompa e de seu trono.
Concedo-lhe – um dia – represente
Ser monarca, temido ao simples gesto,
Inflamando-lhe a chama da vaidade,
Como se a carne que sustenta a vida
Fosse bronze invencível; distraíndo-o,
Para no fim, com minúsculo alfinete,
Furar o muro do castelo, e adeus,
Oh, reis. Cubri então vossas cabeças,
Não zombeis de pompas de carne e sangue,
Desprezai tradições e cerimônias,
Pois me tomastes sempre por um outro:
Vivo também de pão, tenho desejos,
Sujeito a isso eu sofro, eu busco amigos.
Como podeis dizer-me que sou rei?
(RICARDO II, 3.2. 160-177)¹⁵

¹⁴ Tradução de: "History is above all an exploration of human political behavior, of the desire of power, of men's response to gaining it and to being deprived of it. Shakespeare's 'use of history' consists, then, in selecting, shaping, amplifying and frequently in adding to chronicle material in order to intensify concentration on political issues and on their human consequences".

¹⁵ Tradução de: "[...] For within the hollow crown / That rounds the mortal temples of a king,
Keeps Death his court, and the antick sits, / Scoffing his state, and grinning at his pomp;
Allowing him a breath, a little scene, / To monarchise, be fear'd and kill with looks;
Infusing him with self and vain conceit, / As if this flesh, which walls about our life,
Were brass impregnable: and, humor'd thus, / Comes at the last, and with a little pin
Bores through his castle wall, and – farewell king! / Cover your heads, and mocks not flesh and blood
With solemn reverence: throw away respect, / Tradition, form, and ceremonious duty,
For you have but mistook me all this while: / I live with bread, like you, feel want,
Taste grief, need friends. Subjected thus, / How can you say to me, I am a King?"

Henrique IV, por sua vez, também reflete sobre o que faz um bom rei e sobre o fardo que significa governar uma nação. Ao confrontar seu filho Hal por seu comportamento irresponsável e suas péssimas companhias, o rei o compara a seu antecessor, Ricardo II, cuja vaidade e ostentação o tornaram um governante inepto e contribuiu para que seus nobres se revoltassem contra ele e apoiassem o atual rei. Bolingbroke acredita que um rei deve ser discreto, sensato, saber os momentos certos de aparecer diante dos seus súditos, a fim de que sua imagem não seja desgastada, mas continue envolta em mistério e admiração.

Tivesse eu me mostrado a toda hora,
Ficado com a presença desgastada,
Tão barateado por más companhias,
A opinião, que me deu a coroa,
Ficaria leal ao já no trono,
E me deixado um banido sem nome.
Um qualquer, privado de esperanças.
Mas, raramente visto, eu me movia
Como um cometa que é admirado.
Dizendo o pai ao filho ao filho 'Aquele é ele!'
Outro indagando "Qual é Bolingbroke?"
E roubando do seu a cortesia
Me comortei com tal humildade,
Que arranquei dos corações a lealdade.
(1 HENRIQUE IV, 3.2. 39-52)¹⁶.

Mais à frente, já bastante enfraquecido o rei reflete sobre a carga que pesa sobre os ombros daqueles que tem o direito e o dever de governar. Enquanto seus súditos, dos mais nobres aos mais pobres, dormem tranquilamente, o rei definha aos poucos a cada rebelião com que precisa lidar, a fim de manter seu reino unido e estável. O sono tranquilo é negado ao rei de uma nação em conflito, deixando, assim, de “pesar sobre suas pálpebras”:

Como podes, oh sono faccioso,
Dar repouso ao grumete em tais borrascas
E na serena calma desta noite
Negá-lo ao rei? Então, humilde povo,
Descansa em paz enquanto, torturada,
Jaz na noite a cabeça coroada.

(RICHARD II, 3.2. 160-177)

¹⁶ Tradução de: “Had I so lavish of my presence been, / So common-hackeynd in the eyes of men,
So stale and cheap to vulgar company, / Opinion, that did help me to the crown,
Had still kept loyal to possession, / And left me in reputeless banishment,
A fellow of no mark, no likelihood. / By being seldom seen, I could not stir,
But like a comet I was wonder'd at: / That men would tell their children. 'This is he:'
Other would say. – 'Where? which is Bolingbroke?' / And then I stole all courtesy from Heaven,
And dress'd myself in such humility, / That I did pluck allegiance from men's hearts.”
(1 HENRY IV, 3.2. 39-52)

(2 HENRIQUE IV, 3.1. 26-31)¹⁷

O mesmo tipo de reflexão é feita pelo herdeiro de Bolingbroke. Na noite que precede a memorável Batalha de Agincourt, Henrique V também expõe as responsabilidades inerentes ao cargo que ocupa. Ainda que muitos de seus súditos não se deem conta, é o rei que carrega o maior peso de todos, uma vez que é o responsável pelo bem estar da nação. Isso fica ainda mais evidente às vésperas da batalha, em que vidas inevitavelmente serão ceifadas em nome do rei.

[...] que doçura,
 Que paz tem de esquecer os reis e gozam
 As pessoas comuns. E que possuem os reis
 Que os outros homens não possuam
 Exceto a pompa, a grande cerimônia?
 Que grande deus és tu que assim ostentas
 Mais dores do que aqueles que te adoram? [...]
 O Escravo, que usufrui a paz do reino,
 Em seu cérebro rude pouco sabe,
 Das vigílias do rei para manter
 A paz de que desfruta o camponês.
 (HENRIQUE V, 4.1. 208-214; 255-258)¹⁸

Nas três partes que compõem a peça sobre o reinado do inepto e manipulável Henrique VI, a importância do rei e os danos sofridos pela nação, quando o soberano falha em seu papel, são constantemente destacados. Na parte final da peça, a falta de credibilidade do monarca diante de todos fica evidente, quando a Rainha Margaret o expulsa do campo de batalha durante um dos confrontos contra os partidários da casa York, alegando que Henrique apenas atrapalhava. Nesse momento, o rei reflete sobre a sua própria condição, comparando sua penosa existência com a vida de um simples camponês que, apesar das dificuldades, não precisa lidar com a responsabilidade de ser a cabeça da nação.

Minha rainha, Margaret, e mais Clifford,
 Me expulsam da batalha proclamando

¹⁷ Tradução de: "O partial sleep! give thy response / To the wet sea-boy in an hour so rude:
 And in the calmest and the most stillest night, / With all appliances and means to boot,
 Deny it to a king? Then, happy low, lie down! / Uneasy lies the head that wears the crown.
 (2 HENRIQUE IV, 3.1, 26-31)

¹⁸ Tradução de: What infinite heart's ease / Must kings neglect, that private men enjoy!
 And what have kings, that privates have not too, / Save ceremony, save general ceremony?
 And what art thou, thou idol ceremony?
 What kind of god art thou, that suffer'st more / Of mortal griefs, than do thy worshippers?
 [...]
 The slave, a member of the country's peace, / Enjoys i: but in gross brain little wots,
 What watch the king keeps to maintain the peace, / Whose hours the peasant best advantages."
 (HENRY V, 4.1. 235-241; 280-283)

Que só prosperam quando estou ausente.
 Quisera eu, Deus, morrer neste momento!
 Que há no mundo senão sofrimento?
 Oh Deus! Como seria boa a vida,
 Se eu fosse apenas um homem do campo,
 Sentado sobre um monte, como agora,
 Trabalhando em lenho relógios de sol [...]
 (3 HENRIQUE VI, 2.5. 16-24)¹⁹

Tal abordagem histórica nos remete, novamente, ao texto de Nietzsche, desta vez destacando o que ele chama de vivência monumental da história. A história monumental tem seu foco nos grandes personagens históricos e seus feitos, partindo das formas como tais aspectos podem afetar o presente e o futuro, uma vez que a consideração monumental do passado evidencia a grandeza que já existiu e que pode voltar a existir. De acordo com Nietzsche,

[...] que os grandes momentos na luta dos indivíduos formem uma corrente, que como uma cadeia de montanhas liguem uma espécie humana através dos milênios, que, para mim, o fato de o ápice de um momento já há muito passado ainda esteja vivo, claro e grandioso – este é o pensamento fundamental da crença em uma humanidade, pensamento que se expressa pela exigência de uma história monumental. Através de que se mostra útil para o homem do presente a consideração monumental do passado, a ocupação com o que há de clássico e de raro nos tempos mais antigos? Ele deduz daí que a grandeza, que já existiu, foi, em todo caso **possível** uma vez, e, por isto mesmo, com certeza, será algum dia possível novamente, ele segue, com mais coragem, o seu caminho, pois agora suprimiu-se do seu horizonte a dúvida que o acometia em horas de fraqueza, a de que ele estivesse talvez querendo o impossível. (NIETZSCHE, 2003, p. 19-20, grifo do autor)

A noção de utilidade da história em diferentes vivências históricas é bastante relevante quando pensamos nos dramas históricos shakespearianos. Como já foi dito, na elaboração das peças históricas, o passado não era, de forma alguma, abordado aleatoriamente, mas com objetivos muito específicos: legitimação do poder do monarca em exercício, fortalecimento do sentimento de pertencimento a uma nação e condução de reflexões sobre o próprio ato de governar e as responsabilidades do governante (caráter didático). Diante de tais demandas, entendemos que os relatos históricos – tanto os considerados factícios, como é o caso das peças históricas, quanto os lidos como fictícios, como as crônicas – eram

¹⁹ Tradução de: "For Margaret my queen, and Clifford too, / Have chid me from the battle: swearing both, / They prosper best of all when I am thence.
 'Would I were dead! if God's good will were so; / For what is in this world but grief and woe?
 O God! methinks, it were a happy life, To be no better than a homely swain;
 To sit upon a hill, as I do now, / To carve out dials, quaintly, point by point [...]"
 (3 HENRY VI 2.5. 16-24)

construídos a partir de uma abordagem monumental e antiquária do passado inglês, na medida em que:

- a) alimentavam a ideia de pertencimento a uma cadeia de fatos históricos que se desenrolavam há séculos e que continuariam tal movimento ao longo de muitos séculos no futuro;
- b) se concentravam nos feitos de “grandes homens”, os monarcas ingleses, servindo como instrumentos de veiculação de uma versão favorável dos fatos a quem ocupasse o trono.

É a partir de tal perspectiva que Shakespeare compôs suas peças históricas, entre elas *Henrique IV*.

2.3 HENRIQUE IV, HAL E SEU FALSTAFF: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Escritas entre 1597 e 1598, as duas partes de *Henrique IV* cobrem os eventos que marcaram o reinado de Henrique Bolingbroke, após a deposição de seu primo Ricardo II, período que vai de 1399 a 1413. Não é possível saber se Shakespeare planejou narrar esses eventos em duas partes ou se a divisão foi motivada por questões de extensão. Aceita-se, ainda, que ambas podem ser vistas como uma unidade, bem como consideradas isoladamente, uma vez que apresentam tramas interligadas, mas não dependentes.

A ação da primeira parte de *Henrique IV* começa algum tempo – provavelmente alguns anos – depois da coroação do usurpador Bolingbroke, ao final de *Ricardo II*. O rei deposto é assassinado por Exton, um dos partidários de Bolingbroke, que acredita estar fazendo a vontade do atual rei livrando-o do seu inimigo. Sentindo-se culpado, Bolingbroke encerra a peça que leva o nome de seu antecessor prometendo iniciar uma peregrinação à Terra Santa a fim de “lavar o sangue de sua mão culpada”. Na primeira cena de *Henrique IV*, o rei se encontra abalado com as rebeliões envolvendo nobres e seus exércitos que explodem pelo país. Com a chegada de notícias de mais um levante em Gales, vê-se obrigado a adiar mais uma vez seus planos de ir a Jerusalém.

O Conde de Westmoreland também informa o rei da Batalha de Holmedon em que o jovem Henrique Percy, conhecido como Hotspur – filho do Conde de Northumberland, ambos nomes importantes na ascensão do atual rei – lutou bravamente e conseguiu deter os rebeldes que ali se organizavam, prendendo

alguns de seus líderes. Hotspur, contudo, se nega a entregar seus prisioneiros ao rei, sendo por isso convocado à corte para prestar esclarecimentos acerca dessa desobediência. Hotspur afirma que só entregará seus prisioneiros ao rei se este concordar em pagar o resgate de Mortimer, cunhado de Hotspur, feito prisioneiro pelos escoceses. O rei nega-se a fazer isso, exige que os prisioneiros sejam entregues e dispensa todos – ele acredita que Mortimer perdeu a batalha com o galês Glendower de propósito, uma vez que desposou sua filha. Não mais na presença do rei, Hotspur expressa toda sua frustração – os Percy foram de grande ajuda para Bolingbroke e este parece ter esquecido que deve favores à sua família. Arrependem-se, portanto, de terem ajudado na deposição de Ricardo, uma “doce rosa”, e colocado em seu lugar Bolingbroke, uma “erva daninha”. Worcester, tio de Hotspur, sugere que o rei deseja a morte de Mortimer por este ter sido indicado por Ricardo como herdeiro, o que lhe conferiria um endosso ao trono muito mais forte que o de Henrique. Diante desta insatisfação, os Percy decidem reunir outros nobres e insurgirem-se contra o rei, da mesma forma que aconteceu em *Ricardo II*. Estabelece-se, então, o conflito que será desenrolado ao longo da trama da primeira parte da peça e terá continuidade na segunda.

Hal, Príncipe de Gales e primogênito de Henrique IV, é mencionado pela primeira vez na cena três do quinto ato de *Ricardo II*, logo após a coroação do novo rei.

REI HENRIQUE: Ninguém sabe do meu filho vadio?
 Eu não o vejo há já uns bons três meses.
 Se eu sofro de uma praga, essa praga é ele.
 Só peço a Deus, senhores, que o descubrais.
 É só perguntar nas tavernas de Londres,
 Pois dizem que são essas que frequenta,
 Com companheiros desclassificados,
 Daqueles que circulam por ruelas,
 Batem relógios, roubam os que passam.
 E ele, vagabundo efeminado,
 Faz seu ponto de honra defender
 Malta tão reles.
 [...]
 Devasso e sem concerto! Mesmo assim
 Nele ainda há fagulhas de esperança,
 Que podem vir com o tempo a tomar vida.
 (RICARDO II, 5.3. 1-12;20-22)²⁰

²⁰ Tradução de: “Can no man tell me of my unthrifty son? / 'Tis full three months since I did see him last. / If any plague hang over us, 'tis he. / I would to God, my lorfs, he might be found. Inquire at London, 'mongst the taverna there, / For there, they say, he daily doth frequent, With unrestrained loose companions, / Even such, they say, as stand in narrow lanes, And beat our watch, and eob our passengers; / Which he, young wanton, and effeminate boy,

Tal fala já nos dá informações sobre o comportamento de Hal, jovem irresponsável, com fama de arruaceiro, amigo de ladrões e golpistas, aparentemente tão desinteressado em questões políticas que nem ao menos está presente na coroação de seu pai. É irônico que Bolingbroke tenha um filho festeiro e inconsequente, uma vez que esse tipo de comportamento por parte de Ricardo II foi uma das justificativas usadas para sua deposição. O rei expressa novamente sua insatisfação com o comportamento de seu filho ao compará-lo com o bravo Hotspur, cujas conquistas são dignas de um príncipe. Ele inveja o Conde de Northumberland e chega mesmo a desejar que “alguma fada, à noite, confundisse/no berço e em cueiros os meninos/chamando o meu de Percy, o seu Plantageneta! /Teria eu seu Harry, ele o meu”. (1 HENRIQUE IV, 1.1. 86-89)²¹. Assim, Henrique e todo o Conselho Real se preocupam com o tipo de monarca que Hal será.

Henrique IV apresenta uma estrutura atípica em comparação a outras peças históricas escritas por Shakespeare. Ao invés de se concentrar apenas em personagens da nobreza, a peça alterna cenas na corte, com cenas na taverna e seus frequentadores, inclusive o próprio Príncipe Hal, sempre ao lado de seu companheiro, o golpista Sir John Falstaff. A segunda cena do primeiro ato transporta o espectador/leitor do Castelo de Windsor para o Cabeça de Javali, taverna em Eastcheap:

FALSTAFF: Então Hal, que horas do dia temos, rapaz?

PRÍNCIPE: Você é tão obtuso por beber garapa velha, se desabotoar depois da ceia e dormir em bancos de tarde, que se esqueceu de perguntar o que quer mesmo saber. Que diabos tem você a ver com a hora do dia? A não ser que as horas fossem copos de vinho, os minutos capões e os relógios língua de rameiras, e os mostradores tabuletas de bordéis, e até o sol bendito uma rapariga afogueada, toda de tafetá cor de fogo; não vejo razão para você indagar superfluamente a hora do dia. (1 HENRIQUE IV, 1.2. 1-8)²²

Takes on the point of honour, to support / So dissolute a crew.

[...]

As dissolute, as desperate; yet, through both / I see some sparks of better hope, which elder days
May happily bring forth”.

(RICHARD II, 5.3. 1-12; 20-22)

²¹ Tradução de: “O! that it could be prov’d / that some night-tripping fairy had exchang’d / In cradle-clothes our children where they lay / And call’d mine Percy, his Plantagenet! / The, would I have his Harry, and he mine.” (1 HENRY, 1.1. 86-90)

²² Tradução: “FALSTAFF: Now, Hal, what time of day is it, lad?

PRINCE HENRY: Thou art so fat-witted, with drinking of old sack, and unbuttoning thee after supper, and sleeping upon benches after noon, that thou hast forgotten to demand that truly, which thou wouldst truly know. What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless hours were cups of sack, and minutes capons, and clocks the tongues of bawds, and dials the signs of leaping-houses, and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-colour’d taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day.”

Falstaff, um velho gordo e beberrão é o principal companheiro do príncipe, além de Peto, Poin e outros. Desde essa primeira cena, percebemos que Falstaff espera usufruir de regalias, quando Hal tornar-se rei. “Mas, por favor, meu doce moleque, ainda haverá forcas de pé quando você for rei? [...] Nunca, nunca enforque um ladrão quando for rei”. (1 HENRIQUE IV, 1.2. 44-47)²³. Temos a confirmação do que foi dito pelo rei em cenas anteriores – seu filho e futuro rei anda nas piores companhias possíveis, sendo mal influenciado, alimentando uma fama que não inspira respeito e confiança nem por parte do Conselho Real, nem da população. Porém, tão logo esta cena caminha para seu final, Hal nos entrega seu famoso solilóquio em que deixa clara sua intenção ao se associar com Falstaff e aos demais: brilhar ainda mais, quando sua mudança de comportamento acontecer, chocando a todos com a sua transformação.

PRÍNCIPE: Se o ano fosse feito só de férias
 Brincar seria o tédio do trabalho;
 Mas sendo raras chegam desejadas,
 E nada é tão bem-vindo quanto o raro.
 Assim, quando largar estes desmandos,
 E pagar as promessas nunca feitas,
 Tão melhor serei eu que só palavras,
 Tão mais eu serei falso aos que predizem.
 Como reluz metal em terra escura,
 Brilha a minha reforma sobre as faltas,
 Parecendo melhor e mais visível,
 Do que sem nada com que as contrastasse.
 (1 HENRIQUE IV, 1.2. 164-175)²⁴

Hal entende que sua formação como príncipe e futuro rei não deve se restringir a uma instrução formal, mas deve também incluir o contato com diferentes camadas da sociedade, inclusive com aqueles que vivem às suas margens. Esse exercício, acredita, o tornará um soberano de muito mais destaque e competência, fazendo com que suas virtudes brilhem ainda mais, ajudando a alcançar a glória que almeja. Ao ser convocado a se apresentar ao rei e ser confrontado por seu

(1 HENRY IV, 1.2. 1-12)

²³ Tradução de: “But, I pr’ythee, Sweet wag, shall there be gallows standing in England when thou art king [...]? Do not thou, when thou art a king, hand a thief” (1 HENRY IV, 1.2.59-64)

²⁴ Tradução de: PRINCE HENRY: If all the year were playing holidays, / To sport would be as tedious as to work:

“But when they seldom come, they wish’d-for come, / And nothing pleaseth but rare accidents.
 So, when this loose behaviour I throw off, / And pay the debt I never promised, / By how much better than my word I am, / By so much shall I falsify men's hopes;
 And like bright metal on a sullen ground, / My reformation glittering o'er my fault, / Shall show more goodly, and attract more eyed, / Than that which hath no foil to set it off.
 I'll so offend, to make offence a skill; / Redeeming time, when men think least I will.”

(1 HENRY IV, 1.2. 208-221)

comportamento lascivo, Hal promete ao pai que, a partir daquele momento, “será mais ele mesmo”, indicando uma futura mudança de comportamento.

Com o início da revolta liderada pelos Percy, o exército do rei prepara-se para as batalhas que virão. Mesmo com um número reduzidos de soldados – muitos dos que prometeram apoio à causa dos rebeldes não cumpriram com sua palavra –, Hotspur não aceita recuar; pelo contrário, acredita que uma vitória contra todas as expectativas aumentará ainda mais o valor da sua conquista. Em contrapartida, Hal se engaja nos preparativos para o confronto, encarregando Falstaff de convocar homens para as trincheiras – mas ao invés disso, ele aceita suborno dos homens mais capacitados para não os enviar para a guerra – e assumindo a responsabilidade de deter Hotspur – sugerindo mesmo um confronto entre os dois, o que pouparia vidas. É na Batalha de Shrewsbury, que Hal começa a desconstruir a imagem de jovem irresponsável que todos têm dele: mata Hotspur no campo de batalha e se sagra um dos heróis do confronto.

A segunda parte de *Henrique IV* começa imediatamente após o final da primeira, com o Conde de Northumberland recebendo as notícias sobre a derrota dos revoltosos e a morte de seu filho. Porém, novos levantes vão sendo organizados por revoltosos sobreviventes, a exemplo do Arcebispo de York, Lorde Hastings e Lorde Mowbray. As preocupações causadas pelos incessantes conflitos vão debilitando e adoecendo o rei. Diante de sua morte iminente, Hal começa a caminhar para a etapa final do seu processo de formação como príncipe e futuro monarca. Após ser um dos heróis da Batalha de Shrewsbury, passa a gastar menos tempo com seus antigos companheiros, incluindo Falstaff, cujas falhas de caráter tornam-se ainda mais acentuadas.

A nova tentativa dos rebeldes de tomar o poder também não é bem sucedida. O Príncipe João de Lancaster lidera o exército do rei a fim de dialogar com os líderes e ouvir suas exigências, e consegue fazer com que dispensem seus soldados, acreditando que suas demandas serão ouvidas. No entanto, ele os prende por alta traição. Nesse meio tempo, o estado de saúde do rei piora ainda mais, levando pai e filho a terem uma conversa final em que Hal promete fazer todo possível para ser um sucessor digno de usar a coroa: “O senhor, meu bom pai/a ganhou, manteve e a mim a deu/agora tê-la é um direito meu, /e por mais que por

isso eu vá sofrer, /nem o mundo me impede de a manter”. (2 HENRIQUE IV, 4.4.217-221)²⁵.

Após a execução dos líderes do novo levante, Hal é formalmente coroado Henrique V e sua primeira ação é tranquilizar os irmãos, afirmando que será, para eles, pai e irmão. Em seguida, o novo rei se volta para o Lorde Juiz Supremo – que havia encarcerado Hal em seus tempos de baderna – e garante que, assim como seu pai, fará bom uso de seus conselhos e continuará permitindo que execute a justiça do rei por todo reino.

Ao ouvir as notícias sobre a morte de Henrique IV e a coroação de Hal, Falstaff comemora o que acredita ser o início de sua fortuna, uma vez que tem certeza de que Hal transformará a nação em um território sem lei, no qual ele será o juiz e o instaurador da desordem. Ao acompanhar a procissão do novo rei e seus nobres, Falstaff se dirige a Hal, naquela que é uma das cenas mais emblemáticas escritas por Shakespeare:

FALSTAFF: Meu Rei! Meu Júpiter! Falo a você, meu coração!
 REI HENRIQUE V: Não o conheço velho, vá rezar.
 Como cai mal cabelo branco a um bobo!
 Sonhei por algum tempo co'esse tipo
 Assim rotundo e velho, assim profano;
 Mas despertado eu desprezo um tal sonho.
 Pense menos no corpo, mais na graça;
 Pare de comer tanto; a sua tumba
 É três vezes maior que a de outros homens.
 Não me responda com qualquer tolice.
 Não supunha que sou o que fui;
 Pois sabe Deus e o mundo há de ver
 Que eu repudio o meu eu de outros tempos²⁶; (2 HENRIQUE IV, 5.5. 41-53)

O uso criativo que Shakespeare faz da história fica ainda mais evidente em *Henrique IV*. Na composição dessa peça, Shakespeare partiu de dois textos: os

²⁵ Tradução de: “My gracious liege, / You won it, wore it, kept it, gave it to me; / Then plain and right must my possession be: / Which I with more than with a common pain /'Gainst all the world will righthully maintain”. (2 HENRY, 4.4.351-355)

²⁶ Tradução de: “FALSTAFF: My king! My Jove! I speak to thee, my heart!
 KING HENRY V: I know thee not, old man: fall to thy prayers; / How ill white hairs become a dool and a jester!
 I have long dream'd of such a kind of man, / So surfeit-swell'd, so old, and so profane; / But being awake, I do despise my dream.
 Make less thy body, hence, and more thy grace; / Leave gormandising; know, the grave doth gape / For thee thrice wider than for other men.
 Reply not to me with a fool-born jest: / Reply not to me with a fool-born jest: / Presume not that I am the thing I was;
 For God doth know, so shall the world perceive, / That I have turn'd away my former self;”
 (2 HENRY IV, 5.5. 46-58)

relatos sobre esse reinado como narrados por Raphael Holinshed e a peça anônima *The famous victories of Henry the fifth: containing the honourable Battel of Agincourt: as it was plaide by the Queenes Maiesties Players*, escrita, acredita-se, em 1594.

Ao discutir o uso que Shakespeare faz das crônicas na construção de suas peças históricas, James C. Bulman em *The shape of history: chronicles as sources*, afirma que o trabalho de Holinshed não foi construído a partir de um único ângulo de abordagem. Ao contrário, suas crônicas constituíam, na verdade, um trabalho de compilação de diferentes registros feitos por cronistas que o antecederam, a exemplo de Edward Hall, Robert Fabyan e John Stow. Tais registros muitas vezes apresentavam diferentes visões acerca de um mesmo evento e Holinshed não buscava normatizá-las, escolhendo, ao contrário, “mostrar a diversidade de opinião entre suas fontes²⁷” (BULMAN, 2016, p. 1770, tradução nossa), o que nos mostra que a univocidade não é algo inerente ao relato histórico, mesmo aquele tido como verdadeiro. Shakespeare levou em conta diferentes versões do mesmo evento e as mesclou a fim de construir a versão que mais interessa à sua trama, por vezes mudando foco de uma ação e aumentando a importância de um determinado personagem. Além do mais, como pontua Smallwood, especificamente em relação ao reinado de Henrique IV, os relatos de Holinshed são difusos, lidando com as muitas rebeliões que marcaram o período e agrupando eventos que aconteceram em diferentes lugares – Inglaterra, Escócia, França.

Ao compor sua peça, Shakespeare concentra a ação na Inglaterra e no processo de formação do Príncipe Hal – que se tornará o lendário Henrique V. Temos ainda mais exemplos da releitura feita por Shakespeare. Na primeira parte de Henrique IV, Hal e Hotspur são apresentados como figuras antagônicas, tendo quase a mesma idade, porém apresentando comportamentos completamente diferentes – enquanto Hal é calculista e vê na sua futura mudança de comportamento uma oportunidade de brilhar ainda mais como rei, Hotspur se mostra um cavaleiro de moldes medievais, impulsivo e movido pelo desejo de honra e glória conquistada no campo de batalha. Entretanto, nos relatos das crônicas, Hotspur é cerca de dez anos mais velho que Hal, o que nos leva a acreditar que a mudança na idade deste personagem é uma forma de intensificar sua diferença em relação a Hal,

²⁷ Tradução de: “‘To show the diversity’ of opinion among his sources”.

amplificando assim o foco no desenvolvimento do príncipe, que em breve será Henrique V. Outro exemplo citado por Bulman é a Batalha de Gaultree, evento que também conta com diferentes versões nas crônicas de Holinshed. Ao eleger como ponto de partida o que elas relatam sobre o acontecimento, Shakespeare escolhe dar mais ênfase ao papel do príncipe João de Lancaster na trama para vulnerabilizar os rebeldes. Ao contrário do que acontece nos relatos das crônicas nos quais Westmoreland é a figura central na captura dos rebeldes, na versão shakespeariana o príncipe lidera a cena, o que dialoga com o foco das peças históricas no desenvolvimento de príncipes e reis.

Ainda em relação ao trabalho realizado por Shakespeare a partir das crônicas de Holinshed, podemos ressaltar a supressão de tempo, já característica nos processos de adaptação realizados pelo dramaturgo. Assim, “dez anos do reinado de Henrique se transformam em apenas algumas semanas”²⁸. (BULMAN, 2016, p. 1814, tradução nossa). A deterioração do estado de saúde do rei também é apressada e vários eventos são apresentados como se tivessem acontecido ao mesmo tempo, quando, na verdade, de acordo com Holinshed e suas fontes, estas teriam acontecido com intervalos de anos. Como afirma Bulman,

A segunda e última aparição do rei Henrique nesta peça é, na verdade, uma cena no leito de morte. Sua compressão da história acelera um processo que de fato levou anos. Aqui, no dia da sua morte, 20 de março de 1413, Henry recebe relatos sobre captura dos rebeldes pelo príncipe João em Gaultree (1405) e a derrota de Northumberland e Lord Bardolph em Bramham Moor (1408), eventos nos quais, historicamente o próprio rei estava envolvido. Essa compressão intensifica o efeito dramático²⁹. (BULMAN, 2016, p. 1847, tradução nossa),

Percebemos, portanto, uma abordagem criativa do material histórico disponível. Tal atitude diante de suas fontes não é algo incomum no processo de criação de Shakespeare. Ao escrever Romeu e Julieta partindo do poema narrativo escrito em 1562 por Arthur Brooke, Shakespeare comprime nove meses de acontecimentos em uma semana, aumentando assim o senso de urgência das ações e causando um impacto ainda maior na plateia. Concentrar diversos eventos em um curto período de tempo, além de intensificar o impacto sobre o público, cria

²⁸ Tradução de: “Ten years of Henry's reign are telescoped into only a few weeks”.

²⁹ Tradução de: “The second and final appearance of King Henry in this play is, in effect, a deathbed scene. Its compression of history hastens a process that in fact took years. Here, on the day of his death, 20 March 1413, Henry receives reports of Prince John's capture of the rebels at Gaultree (1405) and the defeat of Northumberland and Lord Bardolph at Bramham Moor (1408), in both of which events, historically, the King himself was involved. Such compression pays off dramatically”.

um impacto maior na plateia, traz à tona diversas problemáticas ao mesmo tempo – a premente morte do rei, a questão da sucessão, possíveis conflitos entre Hal, o herdeiro do trono, e seus irmãos.

Além das Crônicas de Holished, outro texto de partida utilizado por Shakespeare na elaboração das duas partes de *Henrique IV* é a peça anônima *The famous victories of Henry the Fifth*. Nas palavras de Bulman,

Embora seja dramaturgicamente simples, sua descrição dos eventos acerca da vida do príncipe Henry parece ter inspirado Shakespeare diretamente, oferecendo uma forma e até mesmo uma linguagem para cenas de *Henrique IV* e *Henrique V*.³⁰ (BULMAN, 2016, p. 1945, tradução nossa)

Essa peça, por sua vez, também teve como ponto de partida as crônicas em circulação à época, sobretudo os trabalhos de Holinshed e de Edward Hall. Uma das grandes contribuições desse texto para *Henrique IV* é o foco nos companheiros de farra do Príncipe Hal. Embora as crônicas relatem que o príncipe costumava andar em companhias duvidosas e que estas são rejeitadas por ele após a coroação, é em *The famous victories* que o núcleo da taverna e suas cenas cômicas de fato se intercalam com as cenas da corte, formato que será mantido por Shakespeare nas duas partes de sua peça. Segundo Bulman,

Histórias da juventude desenfreada do príncipe tornaram-se o folclore e foram promulgadas desde o início em fontes como *Vita Henrici Quinti* de Tito Livio (1437), William Caxton de *Brut Chronicle* (1482) e *The New Chronicles of England and France* de Robert Fabyan (1516). [...] essas histórias transformaram as sérias ofensas políticas do Príncipe contra seu pai como algo mais perdoável – um jovem se rebelando contra as expectativas de seu lugar, o perigo real de suas ações para o reino ocultado por um foco mais benigno em sua impetuosidade juvenil³¹. (BULMAN, 2016, p. 2021, tradução nossa)

As ações da peça serviram de base para Shakespeare tanto nas duas partes de *Henrique IV* quanto na composição de *Henrique V*. Em *The famous victories* acompanhamos a trajetória do Príncipe Henry, desde seus dias de desordeiro na companhia dos golpistas Sir John Oldcastle, Ned e Tom até a sua ascensão ao

³⁰ Tradução de: “For crude as it is dramaturgically, its portrayal of events in Prince Henry’s life seems to have directly inspired Shakespeare, offering a shape and even a language for scenes in his *Henry IV* and *Henry V* plays”.

³¹ Tradução de: “Stories of the Prince’s riotous youth had become the stuff of folklore and were promulgated early in sources such as Tito Livio’s *Vita Henrici Quinti* (1437), William Caxton’s revision of the *Brut Chronicle* (1482) and Robert Fabyan’s *The New Chronicles of England and France* (1516). [...] these stories domesticated the Prince’s serious political offences against his father as something more forgivably jejune – a young man’s rebelling against the expectations of his place, the actual danger of his actions to the realm occluded by a more benign focus on his youthful impetuosity”.

trono inglês e seus feitos na Guerra dos Cem Anos (confronto envolvendo a Inglaterra e a França, entre 1337 e 1453). A peça traz também a famosa cena da coroação do novo rei, momento em que este rejeita seus antigos companheiros. Esse episódio, cena final da segunda parte de *Henrique IV*, se tornou ponto emblemático do drama shakespeariano, devido à dimensão que Sir John Falstaff, releitura shakespeariana de Sir John Oldcastle, ganhou como personagem cômico.

John Oldcastle foi um Lollard, um líder reformista que, de acordo com alguns autores, esteve envolvido em uma trama para matar o Rei Henrique V. Acredita-se que nas primeiras performances de *Henrique IV parte I*, o nome do personagem que hoje conhecemos como Sir John Falstaff ainda era Sir John Oldcastle, assim como em *The famous victories*. A mudança no nome do personagem teria acontecido entre o final de 1597 e o início de 1598, devido à insatisfação por parte dos descendentes de Oldcastle, especialmente Lord Cobham, com o uso de nome de seu antepassado associado a uma figura lasciva. Apesar da mudança, duas referências a Oldcastle permanecem no texto. Na segunda cena do primeiro ato, Hal refere-se a Falstaff como “*the old lad of the castle*” (1 HENRY IV, 1.2. 43), ou, na tradução de Bárbara Heliodora (1 HENRIQUE IV, 1.2. 34), “meu velho rapaz do castelo”, um jogo de palavras que remete a Oldcastle. Além disso, ao final da segunda parte de *Henrique IV*, o epílogo volta a mencionar Oldcastle:

Se os senhores não estiverem empanturrados com carne gorda, nosso humilde autor continuará a história com Sir John nela, e os deixará alegres com a bela Catarina da França; onde, pelo que eu sei, Falstaff há de morrer de tanto suar, a não ser que já tenha sido morto por suas opiniões cruéis; pois Oldcastle morreu mártir, e não é nosso homem. (2 HENRIQUE IV, Epílogo, 24-29)³².

Ao precisar mudar o nome de seu personagem, Shakespeare recorre a uma aproximação com um personagem anterior: Sir John Fastolf ou Falstolfe, cavaleiro inglês que aparece na primeira parte de *Henrique VI*. Segundo Stephen Cooper, em *The real Falstaff: Sir John Fastolf and the Hundred Years War* (2010), o histórico Fastolf foi um importante cavaleiro que participou de muitas batalhas durante a Guerra dos Cem Anos. Segundo o relato que se tornou oficial, Fastolf é retratado

³² Tradução de: “If you be not too much cloyed with fat mea, our humble author will continue the story, with Sir John in it, and make you merry with fair Katharine of France; where, for anything I know, Falstaff shall die of a sweat, unless already he be killed with your hard opinions; for Oldcastle died a martyr, and this is not the man;” (2 HENRY, Epilogue. 24-29)

como um covarde que abandona Sir John Talbot (herói nacional, consagrado por sua bravura), em um momento crucial da Batalha de Patay, em 1429. Esse evento é relido por Shakespeare, na segunda cena do terceiro ato de *Henrique VI*³³:

CAPITÃO: Pr'onde vai, John Falstaff, com tanta pressa?
 FALSTAFF: Pra onde possa me salvar fugindo
 Vamos ser novamente derrotados.
 CAPITÃO: O quê? Fugir? E abandonar Lord Talbot?
 FALSTAFF: Todos os Talbots, para salvar-me a vida.
 CAPITÃO: Cavaleiro covarde. V
 (1 HENRIQUE VI, 3.2. 103-108)³⁴

Essa cena de covardia, escrita por Shakespeare em uma de suas primeiras peças, ressoará na penúltima cena da primeira parte de *Henrique IV*, quando Falstaff se finge de morto para escapar dos ataques do rebelde Douglas. Uma vez a salvo, Falstaff pondera que “o critério é a melhor parte da bravura, e foi essa melhor parte que me salvou³⁵” (1 HENRIQUE IV, 5.4.116-117). Embora não esteja disposto a morrer assim como Fastolfe, Falstaff não pensa duas vezes antes de tentar clamar para si a honra de ter matado Hotspur, cujo corpo encontra-se jogado ao seu lado após ter sido mortalmente ferido por Hal.

Podemos perceber que, na construção de personagens, Shakespeare partia de diferentes fontes, mesclando-as e adaptando-as da forma que julgava mais adequada, para atingir seus objetivos, o que lhe garantiria retorno financeiro. É a partir disso – e de tantos outros elementos que serão discutidos mais à frente – que Shakespeare constrói Sir John Falstaff, um de seus maiores personagens. Após ser banido ao final de *Henry IV*, Falstaff não mais aparece em uma peça histórica. Apenas sabemos de sua morte através de um diálogo entre a taverneira e seus antigos companheiros de golpes, Pistol, Bardolph e Nym.

Anos depois, Shakespeare traz Falstaff de volta aos palcos, não em uma peça histórica, mas na comédia *As alegres comadres de Windsor*, escrita em 1600. Reza a lenda que esta peça foi escrita em apenas quinze dias, a pedido da Rainha

³³ Bárbara Heliodora escolheu traduzir o nome do personagem como “Falstaff” e explica em nota de rodapé que não se trata do mesmo personagem que encontramos em *Henrique IV*.

³⁴ Tradução de: “CAPTAIN: ‘Whither away, Sir John Fastolfe, in such haste?’
 FASTOLFE: ‘Whither away? To save myself by flight: / We are like to have the overthrow again.’
 CAPTAIN: ‘What! Will you fly, and leave Lord Talbolt?’
 FASTOLFE: ‘All the Talbots in the world to save my life.’
 CAPTAIN: ‘Cowardly knight! ill fortune follow thee!’”
 (1 HENRY VI, 3.2. 104-109)

³⁵ Tradução de: “The better part of valour is discretion; in the which better part I have saved my life” (1 HENRY IV, 5.4. 126-127)

Elisabeth, que desejava ver o velho trapaceiro apaixonado. Obviamente, não podemos confirmar essa história, mas o que sabemos é que Falstaff chega a Windsor acompanhado de Bardolph, Pistol, Nym e Robin decidido a aplicar golpes nas famílias de classe média da cidade. Na terceira cena do primeiro ato, Falstaff escolhe seus alvos: as esposas dos senhores Page e Ford. Segundo Falstaff, elas estariam interessadas nele e ele se aproveitaria disso para, de uma só vez, dar vazão à sua luxúria e ainda pôr as mãos no dinheiro de seus maridos. Com o objetivo de conquistá-las, envia cartas idênticas para cada uma, mudando apenas o nome do destinatário. As duas mulheres, que são amigas, descobrem o plano do trapaceiro e decidem se unir, para humilha-lo.

Fingindo interesse, a senhora Ford marca um encontro com Falstaff. Logo em seguida, a senhora Page anuncia que o ciumento Senhor Ford está chegando. Ambas obrigam o trapaceiro a se esconder em um cesto de roupas sujas que vai ser lançado no rio. Mesmo humilhado, Falstaff se convence de que as mulheres realmente o desejam e estão apenas se fazendo de rogadas. Um segundo encontro é marcado e, mais uma vez, a senhora Page avisa para a amiga que seu marido está chegando. Desta vez, Falstaff não aceita se esconder no cesto de roupas sujas e as comadres o vestem com as roupas de uma antiga criada, fazendo-o passar por mulher e humilhando-o ainda mais.

As comadres então contam o que está acontecendo para os seus maridos e todos se unem para pregar uma última peça em Falstaff, na qual ele seria exposto para todos na cidade. Marcam um encontro na floresta de Windsor e pedem que ele vá vestido de Herne, o caçador, uma figura do folclore local. Enquanto isso, crianças vestidas de fadas são instruídas a atacar Falstaff com brasas e beliscões no momento em que ele estiver ao lado de um grande carvalho. Após o ataque e a exposição do velho trapaceiro, todos os conflitos são resolvidos e Falstaff é perdoado. Diferentemente do que acontece em *Henrique IV*, peça histórica cujo foco é a formação de um bom governante e onde não há espaço para um personagem que representa todos os vícios, a trama de *As alegres comadres* se encerra com o final feliz característico das comédias. É apenas no universo inteiramente cômico que Falstaff pode encontrar absolvição.

Falstaff não volta a aparecer em uma peça shakespeariana após *As alegres comadres de Windsor*. Contudo, continuou sendo trazido de volta à baila em diferentes contextos do século XVII, até a contemporaneidade. Em 1714, Alexander

Smith publica *A complete history of the lives and robberies of the most notorious highwaymen, footpads, shoplifts, & cheats of both sexes*, obra apreciada como de caráter histórico, com o objetivo de compilar informações sobre os criminosos mais famosos dos séculos anteriores. No prefácio de seu livro, Smith informa que os relatos ali apresentados foram escritos a partir das informações dadas pelos próprios criminosos depois de capturados e enviados para a prisão de New Gate, na Inglaterra. O objetivo da obra era informar os leitores acerca da forma de atuação desses bandidos, a fim de que pudessem se proteger de seus golpes.

Todavia, nós não expomos as lembranças destes infelizes com o objetivo de torná-los motivos de piada para sujeitos ociosos que vivem a rir das desgraças de homens miseráveis, mas sim com o intuito de reviver suas diversas transgressões como um modo de instruções e conversão de pessoas perversas e maldosas da nossa época. Além disso, mostramos a todo cavaleiro honesto como viajar pelas estradas e ao cidadão como proteger melhor a sua casa e como pessoas honestas podem escapar dos golpes destes criminosos³⁶. (SMITH, 2002, p. 5, tradução nossa)

Embora afirme que seu trabalho tem um caráter factual e histórico, Smith inclui os (mal)feitos de Falstaff no terceiro volume de seu livro. O capítulo intitulado “Sir John Falstaff, um ladrão das estradas”³⁷, traz informações sobre o velho e gordo personagem shakespeariano. De acordo com Smith (2002), Falstaff nasceu em Bedfordshire, condado no interior da Inglaterra, numa família sem grandes posses. Ainda muito jovem, começou a sua vida de crimes ao lado de Poins, Bardolph e Peto, assaltando viajantes nas estradas. Ao relatar os crimes cometidos pelo grupo, o autor começa recontando cenas escritas por Shakespeare em diferentes momentos de *Henrique IV*. Relata, por exemplo, o roubo de Gadshill e a mentira contada por Falstaff e seus comparsas a Hal na taverna, bem como o já mencionado golpe aplicado durante o recrutamento de soldados para as batalhas contra os rebeldes.

Smith (2002) passa então a questionar o retrato de Falstaff oferecido por Shakespeare. Defendendo que o personagem não teria sido um covarde, afirma:

³⁶ Tradução de: “However, we do not expose the memory of those offending wretches with any design of making them the sport and ridicule of vain idle fellows, who only laugh at the misfortunes of such dying men, but rather revive their manifold transgressions for a means to instruct and convert the wicked and profane persons of this licentious age. Moreover, it shews every honest gentleman how to travel the road and the citizen to secure his own home with more safety than heretofore: and like wise how other honest people may escape being imposed upon by the unknown cheats of these criminals, which are fully discovered in the relation of their ignominious lives”.

³⁷ Tradução de: “Sir John Falstaff, a highwayman”.

“descobrimos, a partir de fontes históricas autênticas, que se trata exatamente do contrário, pois demonstrou tamanha bravura contra os partidários da casa York, que o rei Henrique IV lhe concedeu uma pensão anual de 400 marcos, uma quantia significativa à época³⁸.” (SMITH, 2002, p. 15, tradução nossa). Porém Smith nunca explicita quais seriam as fontes históricas que corroborariam suas afirmações.

Mesmo com a pensão anual concedida, Falstaff não deixou sua vida de crimes e continuou atuando em Surrey, Sussex e Kent. Smith (2002) inclui outros golpes aplicados por Falstaff que teriam sido negligenciados por Shakespeare. Um deles envolveu um viajante que cruzava Gadshill, quando encontra Sir John, que se faz passar por milagreiro, conseguindo, assim, extorqui-lo. Smith também transforma Falstaff e seus companheiros em assassinos, pois, após roubar um carrasco que voltava de uma execução, eles o enforcam em uma árvore – a exemplo do que o carrasco fazia com os criminosos.

Smith (2002) imagina ainda outros golpes e crimes cometidos por Falstaff, por vezes travestido de mulher ou de frade. Nas narrativas criadas por Smith, Sir John é mais corajoso do que nos mostram os relatos shakespearianos. Ao ser abordado por companheiros de profissão que tentaram lhe roubar,

Sir John não estando acostumado a dar, mas a tomar, não gostou da ameaça; e sem ficar com medo, respondeu que não tinha dinheiro algum. De repente, tomou a espada de um dos ladrões, dando-lhe um golpe tão forte que lhe tirou todo o sentido. Tendo feito isso, ele se voltou para o outro, que, menos valente do que seu companheiro, correu para o seu cavalo o mais rápido que pôde³⁹. (SMITH, 2002, p. 20, tradução nossa).

Finalmente, Sir John foi capturado e enviado para a prisão de Maidstone. Foi considerado culpado e condenado, mas escapou da forca por intervenção de Hal, seu antigo companheiro de baderna e então Henrique V, que reverteu sua pena em exílio. Porém, a sentença não precisou ser cumprida, pois pouco depois disso Falstaff morreu de tristeza e foi enterrado junto a seus antepassados em sua cidade natal.

³⁸ Tradução de: “We find from authentic history that he was quite the reverse, for he behaves himself with such bravery against the Yorkists, that the aforesaid king (Henry IV) allowed him a pension of 400 marks per annum, a great estate in those days”.

³⁹ Tradução de: “Sir John being not accustomed to give but to take, could not relish this summons; and without being a whit afraid, made answer he had none, and at the same time laying suddenly his hand on one of the robber's swords, who stood not well on his guard, he wrenched it out of his hand, giving him with it such a blow on the pain took away all sense. Having done this, he set upon the other, who less valiant than his companion, betook himself to the swiftness of his horse's heels”.

No rastro desse trabalho, Charles Johnson publica duas obras com o mesmo objetivo: *Lives and actions of the most noted highwaymen* (1734) e *Lives of the most remarkable criminals* (1735). Nas obras de Johnson, Falstaff já é mencionado desde o prefácio, sendo descrito como “o herói favorito do nosso imortal Shakespeare, um dos maiores ladrões que este país já conheceu”.⁴⁰ Assim como Smith, Johnson também enfatiza o caráter histórico de seu trabalho, afirmando que se trata de

[...] um livro há muito estimado como a única história autêntica sobre homens que, desprezando as restrições necessárias para manter o tecido da vida civilizada, praticaram atos criminosos por algum tempo até que a lei os condenou a vítimas do exemplo para apoiar o seu domínio pela sua justiça.⁴¹ (JOHNSON, 1814, p. 3, tradução nossa)

As obras de Smith e Johnson são bastante semelhantes em relação à narrativa sobre Sir John. Johnson também inclui o evento de Gadshill, bem como outras cenas de Falstaff, tais como o encontro com Sir John Colville na segunda parte de *Henrique IV* e as tentativas de golpes em *As alegres comadres de Windsor*. Assim como na narrativa de Smith, depois de anos de uma vida de crimes, Falstaff é capturado, condenado à forca, mas por intervenção do rei sua pena é revertida em exílio, pena esta nunca cumprida devido à sua morte, também causada por tristeza.

Em 1796, James White publica *Falstaff's letters*. Como o autor explica no prefácio de seu livro, as cartas teriam sido encontradas por Mrs. Quickly em uma gaveta no quarto que Sir John ocupava na taverna em Eastcheap. Com a morte da estalajadeira em agosto de 1419, a coletânea de cartas – que inclui mensagens trocadas entre Falstaff e outros personagens de *Henrique IV* e de *As alegres comadres*, a exemplo de Hal, Pistol, Nym, Mrs. Ford e a própria Mrs. Quickly – foi sendo passada como herança por mais de três séculos até chegar às mãos de White. O autor afirma que as cartas constituem “manuscritos que contêm informações importantes a respeito de Sir John Falstaff, porém desconsideradas por Shakespeare”⁴². (WHITE, 1973, p. XVI, tradução nossa). As mensagens compiladas

⁴⁰ Tradução de: “the favorite hero of our immortal Shakespeare, one of the greatest Robbers this country ever knew”.

⁴¹ Tradução de: “a book long esteemed the only authentic history of men who, spurning the restraints necessary to uphold the fabric of civilized life, threw the scaffolding at their feet, and carried on their depredations for a time, until the law doomed them, as victims of example, to support its dominion by its justice”.

⁴² Tradução de: “manuscripts which contain many important traits and features of character in Sir John Falstaff, but lightly touched by Shakespeare”.

por White mesclam situações imaginadas pelo autor, bem como cenas das peças shakespearianas em que Falstaff aparece.

Em 1858, Robert Barnabas Brough publica *The life of Sir John Falstaff: a biography of the knight from authentic sources*. Desde o prefácio, Brough pontua que embora os relatos históricos oficiais não mencionem Sir John Falstaff e seus feitos, ele acredita ser improvável que um personagem de tamanha magnitude não tenha de fato existido. É essa ideia que o motiva a empreender um vasto processo de investigação, partindo das informações fornecidas por Shakespeare em suas peças e construindo uma biografia imaginada de Falstaff, suplementada pelas ilustrações criadas por George Cruikshank.

Podemos afirmar que não foram poupados esforços na elaboração de um trabalho conscienciosamente completo. Cada localidade indicada pelo poeta [Shakespeare] foi cuidadosamente estudada a partir de observação pessoal ou de referência aos registros mais confiáveis (por exemplo, os pontos de vista de Shrewsbury e Coventry como relatados no século XV). As menções a trajes, armas, mobília e etc. vem das mais confiáveis fontes disponíveis. Tivesse Sir John Falstaff realmente vivido e passado pelas várias experiências imaginadas para ele por Shakespeare, podemos assumir seguramente que uma testemunha ocular de todos ou de algum deles teria observado uma série de cenas muito parecida com os desenhos e relatos que acompanham essas páginas.⁴³ (BROUGH, 1858, p. XII).

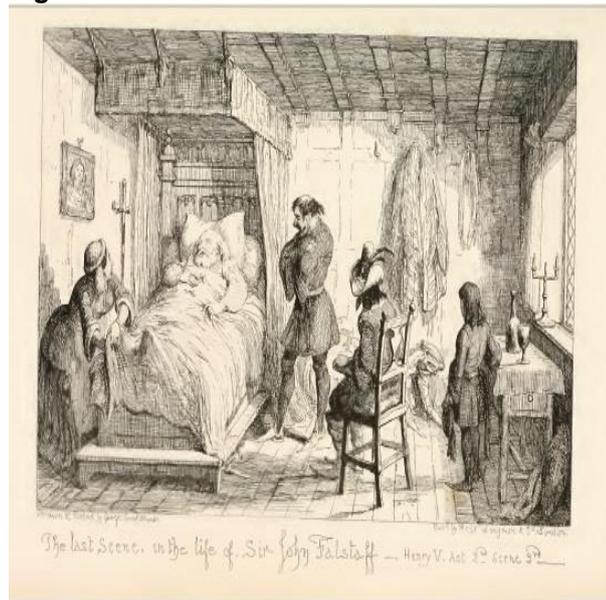
Segundo Brough, Falstaff nasceu em Londres, em uma taverna chamada Old Swan, em 23 de janeiro de 1352. Ao traçar a genealogia de Falstaff, o autor apresenta o que seria uma carta de família. O pai de Falstaff se chamaria Gilbert Falstaff, décimo na linha de descendência de Hundwulf Falstaff, um grande líder saxão que esteve a serviço do Duque William da Normandia, durante a invasão dos normandos à Inglaterra. A morte de Falstaff, por sua vez, aconteceu no dia 5 de agosto de 1415, na taverna Cabeça de Javali, em Eastcheap. Ao saber da morte de seu velho amigo, o Rei Henrique V visita a taverna onde passou grande parte de sua juventude, a fim de prestar uma última homenagem:

⁴³ Tradução de: "It may be stated, fairly, that no pains have been spared by the artist to make his work conscientiously complete. Every locality indicated by the poet has been carefully studied either from personal observation or reference to the most authentic records – (take for examples, the views of Shrewsbury and Coventry as they appeared in the fifteenth century and the tall spire of 'Paul's' before it was struck by lightning). The costumes, weapons, furniture are from the best available sources. Had Sir John Falstaff really lived (as it must remain a matter of impossibility to persuade the majority of mankind he did not) and gone through the various experienced for him by Shakespeare, it may be very safely assumed that an eye-witness of all or any of them would have observed a series of scenes very closely resembling the designs which accompany these pages".

O rei Henrique V, em seu retorno da França, em um arroubo de arrependimento, levou sua noiva para ver a morada final de seu velho amigo. Diz-se que ele deixou a igreja com os olhos avermelhados. A seu pedido, foi escrito no mármore do túmulo: 'Poderíamos ter melhor poupado um homem melhor'⁴⁴. (BROUGH, 2013, p. 196)

A frase acima foi dita por Hal ao ver o Falstaff caído no chão após a Batalha de Shrewsbury e julgá-lo morto.

Figura 7 – A morte de Sir John Falstaff



Fonte: Cruikshank (1858).

Em 1893, Asa Maxson Fitz Randolph publica *The trial of Sir John Falstaff: wherein the fat knight is permitted to answer for himself concerning the charges laid against him, and to attorney his own case*. A proposta do livro, como é possível deduzir a partir do próprio título, é dar voz a Falstaff, a fim de que ele possa contar a sua versão dos fatos dramatizados por Shakespeare e se defender das acusações do Lorde Juiz Supremo. Nas palavras de Randolph (2008, p. V, tradução nossa), seu trabalho “é o resultado de um esforço, não simplesmente para repetir o que os críticos disseram sobre Sir John, mas para colocá-lo em tal situação que ele possa falar por si mesmo e servir como seu próprio comentarista⁴⁵”. O texto de Randolph é construído a partir de cenas de *Henrique IV* e *As alegres comadres*, narradas por

⁴⁴ Tradução de: “King Henry the Fifth, on his return from France, in a remorseful fit, took his fair bride to see his old friend's last resting-place. It is whispered that he left the church with reddened eyes. It is certain that he caused to be inlaid, at his own expense, on the marble tomb, the following inscription in brass: ‘We could have better spared a better man’”.

⁴⁵ Tradução de: “This book is the result of an endeavor, not simply to repeat what critics have said of Sir John, but rather to put him in such a predicament that he must speak for himself and serve as his own commentator”.

diferentes personagens, incluindo o próprio Falstaff, incorporando ainda, na fala de seus personagens, citações diretas de outros textos dramáticos shakespearianos como *A tempestade* e *O mercador de Veneza*.

É possível perceber, portanto, que os romances que compõem o *corpus* desta pesquisa (*Falstaff*, *Falstaff's big gamble* e *The Falstaff's vampire files*) foram produzidos no rastro de várias outras obras que releem os eventos dramatizados por Shakespeare em *As alegres comadres de Windsor* e, sobretudo, nas duas partes de *Henrique IV*, a partir de uma nova perspectiva e com foco em Falstaff. Antes de nos dedicarmos a cada um desses romances, é pertinente analisar mais cuidadosamente as características desse personagem que, nas palavras de Cooper, “rapidamente assumiu uma vida própria e permaneceu um favorito entre o público⁴⁶”. (COOPER, 2010, p. 270, tradução nossa). Essa será a discussão conduzida no próximo capítulo.

⁴⁶ Tradução de: “Though he was a fictional character, Falstaff quickly took on a life of his own and has remained a favourite with audiences”.

3 O MUNDO INVERTIDO: FALSTAFF E SEU CARNAVAL

Falstaff is the embassy of life

(Harold Bloom)

“But Falstaff unimitated, unimitable Falstaff, how shall I describe thee?” Este questionamento feito por Samuel Johnson (1709-1784) em seu prefácio às duas partes de Henrique IV é apenas um dos exemplos que atestam a riqueza e a complexidade do protagonista deste estudo. Como vimos no capítulo anterior, mesmo séculos depois de sua morte dramática – apenas mencionada pela taverneira em uma cena de Henrique V, Falstaff continuou sendo relido e ressignificado em obras que mesclavam fatos considerados históricos e elementos ficcionais. Os romances que compõem o corpus da pesquisa que aqui trazemos – um deles escrito no século XX e os outros dois, no século XXI, também atestam o fascínio que o velho Jack Falstaff continua tendo na contemporaneidade. Apenas um personagem cativante e multifacetado seria capaz de despertar o interesse de leitores ao longo de tanto tempo. Sendo ele o ponto central deste trabalho, o presente capítulo tem como objetivo analisar esse personagem que, nas palavras de Cooper (2010, p. 270, tradução nossa), “rapidamente assumiu vida própria e permaneceu um favorito entre o público”⁴⁷.

Na opinião de Harold Bloom (1930-2019), um dos mais importantes críticos contemporâneos da obra shakespeariana, Falstaff divide com Hamlet o *status* de maior personagem criado por Shakespeare: “as duas partes de *Henrique IV*”, afirma, “não pertencem a Hal, mas a Falstaff, e mesmo Hotspur, na primeira parte, é ofuscado pelo esplendor de Falstaff”⁴⁸. (BLOOM, 1998, p. 272, tradução nossa). Sem dúvida, a grande força de Falstaff, enquanto personagem, está no uso que ele faz da linguagem. Ao longo de *Henrique IV*, profere 471 falas, todas marcadas por jogos de palavras, frases de duplo sentido, ofensas (destinadas aos seus companheiros, aos nobres e até ao príncipe), fato que o transforma no principal gerador de comicidade da peça. Bloom chega a argumentar, que além de constituírem a obra mais importante do cânone shakespeariano, as duas partes

⁴⁷ Tradução de: “Though he was a fictional character, Falstaff quickly took on a life of his own and has remained a favourite with audiences”.

⁴⁸ Tradução de: “The two parts of Henry IV do not belong to Hal, but to Falstaff, and even Hotspur, in the first part, is dimmed by Falstaff’s splendor.”

deste drama histórico não deveriam ser chamadas de “Henriad” (nomenclatura dada à segunda tetralogia histórica escrita por Shakespeare), mas de “Falstaffiad”, uma vez que Sir John e seu mundo dominam a peça, sobretudo a primeira parte.

A importância de Falstaff e seu mundo deriva em grande medida da própria estrutura de *Henrique IV*, uma vez que Shakespeare intercala cenas na corte com cenas em tavernas e estradas. Barbara Heliadora, na introdução à primeira parte da peça, pontua que

Pela primeira vez na história do drama universal, um reino é retratado não por meio de seus governos e suas camadas dominantes, mas também por meio de classes baixas, vigaristas, prostitutas e assaltantes. [...] As cenas com Falstaff e companhia são apresentadas como um desejo de Hal de conhecer os vários aspectos da vida do reino antes de assumir a coroa, tornando-se, portanto, parte integrante da trama principal. (HELIODORA, 2016, p. 119)

Espectadores/leitores são constantemente transportados a dois universos que, embora distintos, estão interligados. Em um primeiro momento, Hal tem o papel de fortalecer a conexão entre essas duas formas de viver, uma vez que transita de uma para outra, muito conscientemente. “As transições entre alta e baixa são tão hábeis que parecem invisíveis”, afirma Bloom (2000, p. 2). Ainda na primeira parte, a mistura entre os dois núcleos se intensifica com os preparativos para a Batalha de Shrewsbury, que demandam a presença de Falstaff e seus companheiros de baderna para lutar pelo rei, lado a lado com nobres como o Príncipe João e o fiel Westmoreland.

Na segunda parte do drama, podemos perceber que o papel de elo exercido por Hal, até então, vai diminuindo – ele se afasta gradualmente de Falstaff e seus antigos companheiros. Heliadora, desta vez na introdução à segunda parte da peça, assinala que esse distanciamento é evidenciado na redução no número de interações entre Falstaff e o príncipe. Enquanto na parte 1, os dois aparecem juntos em oito cenas, totalizando 865 linhas de diálogo, na parte 2, dividiriam o palco apenas em duas cenas, num total de 85 linhas de diálogo – isso, sem levar em conta a famosa cena da rejeição, momento em que o novo Rei Henrique V exila seu ex-companheiro, sem lhe dar direito de resposta. A comoção que esta cena continua causando em plateias ao longo do tempo é mais uma prova do apelo desse personagem.

3.1 FALSTAFF E SEUS ANTECEDENTES DRAMÁTICOS

Como discutido no capítulo anterior, na tecitura de seus dramas históricos, William Shakespeare fazia uso criativo dos registros históricos disponíveis, sem deixar, como já característico de seu estilo dramático, de partir de outros textos ficcionais já em circulação. Vimos que, ao compor as duas partes de *Henrique IV*, Shakespeare parte, num primeiro momento, das crônicas escritas por Raphael Holinshed, adaptando os fatos tidos como históricos ali narrados às características do teatro elisabetano – concentrando ações em poucos lugares, por vezes mudando o tempo e o ritmo dos acontecimentos, por exemplo. Além das crônicas, Shakespeare também partiu da peça *The famous victories of Henry the fifth: containing the honourable Battel of Agin-court: as it was plaide by the Queenes Maiesties Players*, texto de autoria desconhecida que, segundo o prefácio da edição disponível na Biblioteca Bodleiana (Universidade de Oxford), foi escrita em 1587, encenada entre 1584/1585 e liberada para publicação 1598. Um segundo quarto foi publicado em 1617.

A junção de elementos das crônicas e do texto dramático anônimo foi a semente para que Shakespeare construísse uma peça que mescla dois universos distintos: o oficial da corte, habitado pelo rei e seus nobres; e o não oficial da taverna, caracterizado pelo riso, pela quebra de barreiras hierárquicas, pela corporeidade, bem como pelos excessos e vícios (gula, luxúria, preguiça, engodo). Se as crônicas oferecem informações sobre questões políticas de grande importância para a história da Inglaterra, é em *The famous victories* que Shakespeare encontra os personagens para o importante núcleo cômico das duas partes de *Henrique IV*, bem como elementos que usou na construção de *Henry V*, que trata, basicamente, da famosa Batalha de Agincourt.

A trama de *The famous victories* focaliza a juventude irresponsável do Príncipe Hal e seus companheiros de farra: Tom, Ned e Jockey, apelido de Sir Oldcastle. Juntos, eles cometem furtos e levam uma vida de desordem. A cena do roubo em Gad's Hill, o fato de Hal ter sido preso pelo Lorde Juiz Supremo, bem como a coroação de Henrique V e a conseqüente rejeição de seus antigos companheiros foram baseadas nesta peça encenada em Londres um pouco mais de uma década antes de Shakespeare escrever a sua segunda tetralogia. Além disso, *The famous victories*, como anunciado no próprio título, trata das relações entre a

Inglaterra e a França, destacando a Batalha de Agincourt, os acordos entre Henrique V e Carlos I e a corte à Princesa Catarina.

É a partir de Jockey, ou Sir John Oldcastle, que Shakespeare criaria o lascivo companheiro do Príncipe Hal. Como já vimos, o histórico John Oldcastle foi um Lollard que morreu como mártir protestante e, ao que tudo indica, a transformação dessa figura em um personagem desonesto e beberrão não agradou seus descendentes. Por motivos de censura, Shakespeare precisou mudar o nome do seu personagem, embora vestígios do nome originalmente escolhido tenham sido deixados no texto. Ao renomeá-lo, o dramaturgo ecoa uma de suas peças anteriores, *Henrique VI*, no qual encontramos o covarde cavaleiro Sir John Falstolfe, que abandona o campo de batalha para salvar a própria vida. É como Falstaff que esse *bom vivant* se tornou o mais memorável dos personagens cômicos shakespearianos.

Ao traçar os largos contornos de seu personagem, Shakespeare dialogou com aspectos de formas teatrais com as quais era familiarizado. Um exemplo disso é o Vício (*Vice*), personagem alegórico recorrente nas Moralidades medievais que foram importantes no desenvolvimento do drama inglês no período elisabetano. Como explica Ian Johnston em seu artigo *Lecture on Shakespeare's transformation of medieval tragedy and an introduction to Richard III*, as Moralidades tinham como tema o dilema enfrentado por um personagem que representava toda a humanidade na escolha entre fazer o bem ou o mal. Estas duas possibilidades eram personificadas através de personagens como Anjo e Demônio ou, mais comumente, a Virtude e o Vício, que tentavam influenciar o protagonista a fazer boas ações e assim ir para o céu, ou a cometer pecados e ser condenado ao inferno.

Segundo Johnston, o Vício era o personagem mais popular das peças de moralidade.

Sua tarefa na peça era tornar as coisas teatralmente interessantes, e por isso ele é muitas vezes uma figura de muita energia e diversão, fonte de todo tipo de sugestões malcriadas e vários truques e enganos destinados a fazer com que Everyman sucumbisse às tentações⁴⁹ (JOHNSTON, 1999, tradução nossa).

O Vício também era o personagem que mais interagia com a plateia, dirigindo-se diretamente a ela e compartilhando seus planos para desencaminhar a

⁴⁹ Tradução de: "His task in the play was to make things theatrically interesting, and so he is often a figure of much energy and fun, the source of all sorts of naughty suggestions and various tricks and deceptions designed to get Everyman to succumb to temptations".

humanidade. Esse personagem era também responsável pelo elemento cômico da peça – nesse momento do processo de secularização do teatro as peças já incluíam elementos menos religiosos, apesar da temática ainda claramente cristã. Sobre a aparência desse personagem, Johnston assinala que costumava ser representado como um bobo gordo equipado com um punhal ou espada de madeira. Apesar de sua popularidade entre os expectadores, o Vício era sempre derrotado ao final da peça – sendo arrastado de volta ao inferno ou escorraçado do palco – em consonância com o propósito didático do drama.

Características do Vício podem – e têm sido – relacionadas a alguns personagens shakespearianos. O engajamento do personagem com a plateia, por exemplo, é característico de personagens como Iago e Ricardo III, que fazem uso dos *asides* para deixar os espectadores cientes daquilo que planejam. Aspectos da composição desse personagem alegórico também podem ser vistos em Falstaff, não apenas na descrição física, mas, sobretudo, no papel que ele desempenha na peça: uma influência ruim para o jovem Príncipe Hal, tentando-o constantemente a adotar um modo de vida sem ordem, nem respeito às leis. Embora saibamos desde o início da peça que Hal não tem a intenção de seguir este caminho – o seu monólogo ao final da segunda cena do primeiro ato deixa isso claro –, Falstaff acredita exercer influência sobre o príncipe e não tem dúvida de que isso continuará, uma vez que Hal se torne rei. Isso fica claro no seu diálogo com Pistola, Bardolph e Raso ao descobrir que Henrique IV tinha falecido.

FALSTAFF: Mestre Raso, meu Lorde Raso – será o que quiser; eu sou o administrador da Fortuna! Enfiem as botas, vamos cavalgar a noite inteira. [...] As botas, as botas, Mestre Raso! Eu sei que o jovem Rei está doente de vontade de me ver. Peguemos os cavalos de qualquer um - as leis da Inglaterra estão ao meu dispor. Benditos os que têm sido amigos meus e azar do Lorde Juiz Supremo! (2 HENRIQUE IV, 5.4. 114-115;118-121)⁵⁰

Porém, assim como nas Moralidades, a Virtude, representada na peça pelo Lorde Juiz Supremo e seu empenho em executar a justiça do rei, prevalece. Falstaff, a personificação dos vícios, é rejeitado por Henrique V, banido e obrigado a manter uma distância de dez milhas no novo rei. Após cumprir sua função moral e cômica,

⁵⁰ Tradução de: “Master Robert Shallow, choose what office thou wilt in the land, 't is thine [...] I am fortune's steward. Get on thy boots: we'll ride all night [...] Boot, boot, Master Shallow: I know the young king is sick for me. Let us take any man's horse: the laws of England are at my commandment. Happy are they which have been my friends, and woe unto my lord chief justice!” (2 HENRY IV, 5.3, 125-127; 133-141)

não há mais espaço no drama histórico para o vício ou para o riso. Falstaff sai de cena, sendo apenas mencionado brevemente em *Henrique V* e fazendo seu retorno aos palcos anos depois, não surpreendentemente, em uma comédia, *As alegres comadres de Windsor*.

Em seu artigo *Falstaff and the decline of festivity* (2016), Bulman também argumenta que a criação de Falstaff vem no rastro de outros personagens arquetípicos de formas dramáticas anteriores – não apenas do Vício medieval. Um deles é o *Miles Gloriosus*, personagem recorrente em comédias romanas que deriva seu nome do título de uma comédia escrita por Plautus, em 205 a.C. A trama da peça gira em torno de Pyrgopolynices, um soldado devasso, fanfarrão e covarde que, se achando mais esperto que todos, acaba sendo enganado por seu escravo e por uma cortesã, construindo a comicidade da peça (MILES..., c2018).

No rastro do *Miles Gloriosus*, temos mais um personagem arquetípico de uma forma dramática com a qual Shakespeare e seus contemporâneos estavam familiarizados: o Capitão, personagem recorrente da *Commedia Dell'arte*, que também era um soldado covarde que gostava de se gabar de feitos que não eram dele (CAPITANO, c2018). Tais elementos podem ser relacionados com Falstaff, uma vez que o velho trapaceiro não hesita em inventar histórias de feitos heroicos – como o roubo em Gad's Hill, a mentira sobre a morte de Hotspur e suas interações com os juízes Raso e Silêncio.

Ainda sobre os antecedentes de Falstaff, Bulman também vê conexões entre o personagem shakespeariano e o Lord of Misrule, ou Senhor do Desgoverno, figura características das festividades carnavalescas da Idade Média e do início da Idade Moderna. “Como um senhor de desgoverno”, argumenta Bulman (2016, p. 972), “Falstaff representa a liberdade de contenção – ele se torna um símbolo da transgressão social que apela aos instintos anárquicos em espectadores de todos os tipos”. Entendemos que a função que o Lord of Misrule desempenhava nas festividades deste período dialogam estreitamente com o papel que Falstaff desempenha ao longo das duas partes de *Henrique IV*. A fim de entender como este diálogo se constrói, é importante entender o que eram as festividades carnavalescas, como aspectos desses eventos se fizeram presente na literatura e, mais especificamente, no drama histórico shakespeariano, que interessa a esse estudo.

3.2 O MUNDO DO CARNAVAL

*Alegre-se, minha mulher é a dona.
Pequena ou grande, a mulher é mandona.
Bom é se a barba é que comanda a zona.
E viva o carnaval! Muita alegria!
(Henrique IV pt. 2, Ato 5, Cena 2)*

A fim de pontuar elementos importantes sobre as festividades carnavalescas e de que formas estes se fazem presente na construção de Falstaff, partiremos, sobretudo, das reflexões de Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008); Umberto Eco, em *História da feiura* (2007) e Peter Burke, em *Cultura popular na Idade Moderna* (2010).

As festividades, tanto de caráter religioso quanto secular, eram parte fundamental da estrutura social na Idade Média e no início da Idade Moderna. Neste período, uma das celebrações mais populares nos países europeus, sobretudo no sul do continente, era o Carnaval. Como afirma Burke (2010, p. 180), “o Carnaval era a maior festa popular do ano, época privilegiada na qual o que muitas vezes era proibido poderia ser expresso com relativa impunidade.” Ainda segundo o autor, as festividades de caráter carnavalesco duravam muito mais do que estamos acostumados nos dias atuais: se iniciavam em janeiro, por vezes no final de dezembro, duravam até a Quaresma e se realizavam nas praças, ao ar livre. De acordo com Burke,

O Carnaval pode ser visto como uma peça imensa, em que as principais ruas e praças se convertiam em palcos, a cidade se tornava um teatro sem paredes, e os habitantes eram os atores e espectadores, que assistiam à cena dos seus balcões. (BURKE, 2010, p. 181)

A celebração do Carnaval podia variar entre diferentes países, mas, de forma geral, apresentavam algumas características recorrentes: o consumo maciço de carne e a ingestão elevada de bebidas alcoólicas, o canto e a dança nas ruas, o uso de máscaras e fantasias. Estas últimas eram usadas, muitas vezes, para inverter papéis ou satirizar determinados símbolos de autoridade.

O povo usava máscaras, algumas com narigões, ou fantasias completas. Os homens se vestiam de mulher, as mulheres de homem; outros trajes populares eram os de padre, diabo, bobo, homens e animais selvagens, como, por exemplo, urso. (BURKE, 2010, p. 181)

Para o autor, as festividades que se desenrolavam ao longo deste período carnavalesco do ano, apresentavam três elementos principais: comida, sexo e violência. Além do consumo excessivo de diversos tipos de carne, como já mencionado, havia também ênfase acentuada à simbologia do sexo.

O Carnaval era uma época de atividade sexual particularmente intensa, como têm conseguido mostrar os historiadores do século XVIII francês, com suas tabelas do movimento sazonal das concepções; o pico era em maio-junho, mas havia um segundo pico em fevereiro ou por volta disso. Os casamentos frequentemente se realizavam durante o Carnaval, e os casamentos simulados eram uma forma de brincadeira popular. Nessa época, não só se permitiam, como também eram praticamente obrigatórias as cantigas com duplo sentido. (BURKE, 2010, p. 184)

Além disso, no Carnaval, a violência mais ou menos sublimada também se fazia presente. “Nessa ocasião, a agressão verbal era permitida; os mascarados podiam insultar os indivíduos e criticar as autoridades” (BURKE, 2010, p. 185). Ainda segundo Burke, não raro, a violência verbal se transformava em violência física, “quer porque os insultos fossem longe demais ou porque não se queria perder uma ocasião ideal para descontar velhos rancores.” (2010, p. 185). Como podemos perceber, o Carnaval era um período de excessos e de permissividades que contrastavam com as práticas e vivências nos demais meses do ano.

Burke chama a atenção para a importantíssima oposição entre o Carnaval e a Quaresma. Em oposição ao cenário do Carnaval – *jours gras* –, representado “como um comilão e beberrão jovem, alegre, gordo, sensual” (BURKE, 2010, p. 186), o começo da Quaresma, no entendimento da Igreja Católica, deveria ser um período de jejum e abstinência, devendo-se evitar não apenas a carne, (substituindo-a pelo peixe), mas também o sexo e quaisquer formas de entretenimento. Este período, chamado de *jours maigres* (dias magros), era personificado por uma figura magra, esquelética, que representava bem a ideia da palavra *lent*, que significa “tempo de privação” (*lean time*).

O teórico russo Mikhail Bakhtin destaca a ambivalência que caracterizava a sociedade medieval e renascentista, ao assinalar a importância do riso, em suas mais variadas formas. Bakhtin afirma que, para além dos festejos carnavalescos e de celebrações como a Festa dos Tolos e a Festa do Asno, “o riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana [...]. Nenhuma festa se realizava sem a intervenção de elementos de uma organização cômica.” (BAKHTIN,

2008, p. 4). Essa coexistência, na compreensão do teórico, criava uma “dualidade de mundo”, uma vez que colocava o mundo oficial da Igreja e do Estado lado a lado com um mundo não oficial, “nos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas.” (BAKHTIN, 2008, p. 5).

A íntima – ainda que oposta – relação entre as festividades carnavalescas e as de caráter religioso foi relida nos séculos XVI e XVII por artistas como Pieter Bruegel e Jan Miense Molenaer. Em *The fight between Carnival and Lent* (Figura 8), pintura a óleo que data de 1559, Bruegel retrata uma praça onde as duas faces da sociedade se encontravam: de um lado temos uma taverna e ao seu redor pessoas bêbadas, representando a desmedida e o excesso característico do Carnaval. Do outro lado do quadro, podemos ver uma igreja, freiras e crianças bem comportadas. No centro da tela, um homem gordo, representando o rei do Carnaval, aparece sentado em um barril empurrado pelas ruas por outros homens bêbados. Os dois lados do quadro coexistem e quase se misturam, a exemplo dos espaços que a celebração e a expiação ocupavam no calendário litúrgico da Igreja Católica.

Figura 8 – The Fight between Carnival and Lent



Fonte: Bruegel (1559).

Já em *Battle between Carnival and Lent* (Figura 9), Molenaer retrata um confronto físico entre camponeses (carnaval) e monges (quaresma). Enquanto os camponeses atacam com garrafas de cerveja, utensílios de cozinha e salsichões – representando a fartura e a permissão para comer e beber livremente –, os monges revidam com peixes e pães secos que simbolizam as restrições da Quaresma. O quadro ilustra as tradicionais *mock battles*, lutas encenadas em que personagens alegóricos representando a Quaresma e o Carnaval se enfrentavam. O duelo

terminava com este último sendo derrotado e substituído por um período de controle e penitência.

Figura 9 – *Battle between Carnival and Lent*



Fonte: Molenaer ([1633 ou 1634]).

Mais importante do que entender a oposição entre Carnaval e Quaresma – momentos determinados no calendário católico – é compreender de que forma o Carnaval e suas práticas se opunham às vivências durante o resto do ano. Segundo Burke (2010, p. 185), o Carnaval “era uma representação do ‘mundo virado de cabeça para baixo’, tema favorito na cultura popular dos inícios da Europa moderna [...]”. O mundo de cabeça para baixo se caracteriza pela inversão. Nas palavras de Bakhtin (2008, p. 8), “ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. As restrições e interdições sobre o que beber, comer e falar eram suspensas e substituídas pela “força corrosiva do riso” e a liberdade que ele proporciona.

Marca de tal inversão de valores é o lugar privilegiado que o baixo corporal assume neste mundo não oficial. O corpo inacabado, mostrado em suas extremidades e aberturas e na satisfação de suas necessidades naturais são predominantes, em oposição clara ao corpo belo e harmônico do classicismo. Ao princípio positivo atribuído à materialidade do corpo, Bakhtin denominará realismo grotesco, cujo traço marcante é o rebaixamento, “isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” (BAKHTIN, 2008, p 17). Essa noção é de suma importância para o teórico e é, sobretudo, a partir dela que ele conduzirá sua discussão acerca da obra de Rabelais, uma vez que entende ser impossível analisar

sua produção sem levar em conta suas conexões com a cultura popular do medievo e os festejos carnavalescos. A literatura produzida por Rabelais seria, assim, uma literatura carnavalizada, definida por Bakhtin (2008, p. 122) como a literatura “que direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)”. Ecoando José Luiz Fiorin (2008), temos que a carnavalização é o espírito do carnaval ressignificado nas artes – a exemplo das narrativas de Rabelais sobre Gargântua e Pantagrue e da estatuária grotesca.

No capítulo “O feio, o cômico e o obscuro” de *História da feiura*, Umberto Eco discute de que forma o baixo corporal se faz presente nas artes desde a Antiguidade. O primeiro exemplo de tal conjugação dado por Eco é Príapo. Divindade menor e filho de Afrodite, sua principal característica era ser dotado de um órgão genital de tamanho descomunal. Segundo Eco, Príapo

[...] certamente obscuro, era considerado ridículo justamente em razão daquele membro exorbitante [...] e não era tido como belo: era, aliás, definido como *amorphos*, *aischron* (feio), pois desprovido de forma justa (ECO, 2007, p. 132).

O corpo disforme de Príapo, referenciado por poetas e teatrólogos gregos, a exemplo de Horácio, Teócrito e Aristófanes, era uma clara contraposição ao ideal clássico do corpo belo e harmônico que deveria ser valorizado. As descrições feitas partiam do seu corpo disforme e do caráter claramente sexual de seu enorme falo para construir a comicidade. Em “O lamento de Príapo”, Horácio reproduz o que seria uma fala da divindade que costumava ser afixada nas plantações para proteger as colheitas:

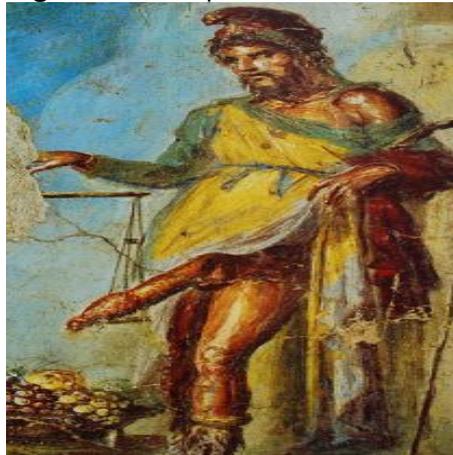
[...] e deus tenho sido desde então, espantoso de pássaros e ladrões; os ladrões controlo com a minha direita e com o pau vermelho que se ergue obscuro em minha virilha, enquanto, na cabeça, um maço de canas aterroriza as aves daninhas e impede que pousem nos hortos recém plantados. (HORÁCIO apud ECO, 2007, p. 132)

Nas *Priapeias*, coletânea poética anônima do século I d.C., encontramos outra menção a Príapo, desta vez com um linguajar ainda mais obscuro e deixando ainda mais claro como o seu corpo disforme suscitava o riso em quem o via:

Mesmo sendo, podes ver, um lenhoso Príapo,
Que tem foice e até caralho de puro lenho,

Vou te pegar mesmo assim e te possuir;
 e esse troço, quão longo for, sem fraude
 Vou te enfiar, mais duro que um cetro,
 Até tocar a tua sétima costela.
 De que ris, mocinha estúpida?
 Praxíteles não me esculpiu, nem Scopa,
 Nem me poliu a mão do grande Fídias;
 Rude madeiro, talhou um campônio
 E exclamou: 'Sim, tu serás Príapo!'
 E então me olhas e te pões a rir?
 Com certeza pensas que é agradável
 A coluna que se ergue em minha virilha!
 (PRIAPÉIA apud ECO, 2007, p. 133)

Figura 10 – Príapo



Fonte: Invocação a Príapo ([0--]).

Dialogando com as reflexões de Bakhtin sobre as festividades carnavalescas na Idade Média, Eco ressalta que obscenidade e comicidade se casam, sobretudo, no momento de se voltar de forma jocosa contra aqueles que desprezamos ou que nos oprimem. Em uma sociedade altamente hierarquizada como, era o caso da sociedade medieval, era possível que momentos de escape/alívio e de inversões de papéis fossem autorizados, como acontecia nas festividades carnavalescas. Embora o riso fosse por vezes visto como uma porta de entrada para atos pecaminosos, a Idade Média se caracterizou, entre outras coisas, por reservar momentos para o riso: desde a circulação de textos de teor cômico, até a instituição do riso pascal, momento em que se permitiam “gracejos durante a celebração da Ressurreição, na Igreja e durante os sermões.” (ECO, 2007, p. 135).

Nas festividades carnavalescas, a conjunção destes elementos se fazia ainda mais presente. Nestes momentos de inversão, de liberação do mundo oficial e suas hierarquias, o disforme e o grotesco assumiam o espaço de maior valor, as ofensas, inclusive aquelas de caráter escatológico e obsceno, eram toleradas e ganhavam

contornos cômicos. Mais uma vez ecoando Bakhtin, Eco afirma que no espaço/tempo do Carnaval, o corpo grotesco e suas representações prevaleciam, lado a lado com a liberdade para dizer o que quisessem, bem como parodiar aqueles que detinham o poder. Em suas palavras, essas festividades representavam o “triumfo de tudo aquilo que era considerado feio e proibido no resto do ano.” (ECO, 2007, p. 140). Até mesmo excrementos ganhavam importância e ocupavam o lugar dos incensos em sua função de perfumar os ambientes. De tal forma, “o feio era, de alguma maneira, resgatado [...] em um ato de desafio, o desgraçado era aceito e imposto como modelo” (ECO, 2007, p. 140).

Graham Holderness, em *Henry IV: Carnival and history*, afirma que

a imagem grotesca não é isolada do mundo exterior: ela se funde em seu ambiente como se simbolizasse alguma unidade do homem e da natureza. Assim, no carnaval e na literatura carnavalesca, há uma ênfase recorrente nos pontos físicos de entrada e saída (boca, nariz, genitais, ânus) e nos processos de reprodução e defecação. [...] Onde o classicismo na arte mais tarde representava o corpo como completo, autossuficiente, enclausurado e perfeito, com sua relação com o mundo exterior fechado, o grotesco insistia nessa relação exibindo uma caricatura do corpo em suas relações⁵¹. (HOLDERNESS, 1992, p. 154, tradução nossa)

Neste sentido, é fundamental reforçar a importância de François Rabelais, uma vez que sua obra marca a resignificação do espírito do carnaval na literatura. Com a publicação de *Gargântua e Pantagruel* (que tem início em 1532),

[...] a ostentação da imprudência (com resultados cômicos inesperados) não é mais praticada no gueto da festa carnavalesca oficialmente tolerada: transfere-se para a literatura culta, exibe-se oficialmente, transforma-se em sátira do mundo dos doutos e dos costumes eclesiásticos, assume função filosófica. (ECO, 2007, p. 140)

⁵¹ Tradução de: “The grotesque image is not sealed off from the outer world: it merges into its environment as if symbolising some unity of man and nature. Hence in carnival and carnivalesque literature there is a recurrent emphasis on the physical points of entry and exit (mouth, nose, genitals, anus) and on processes of reproduction and defecation. [...] Where classicism in art later represented the body as complete, self-sufficient, enclosed and perfect, with its relation to the outer world sealed off, the grotesque insisted on that relation by displaying an caricaturing the body in its external relations”.

Figura 11 – *L'enfance de Gargantua*



Fonte: Doré (1873).

A pentalogia que trata das vidas de Gargântua e de seu filho Pantagrue, ambos de tamanho e volume exacerbados, extremamente alegres e glutões, foi considerada pelos acadêmicos da Universidade de Sorbonne como obscena por trazer insultos, termos violentos, escatológicos e de cunho explicitamente sexual na construção do humor. Menções a peidos, fezes e às partes extremas do corpo como a boca e o ânus eram comuns. Além disso, a obra deriva sua comicidade da sátira às instituições formais, revertendo assim as hierarquias, ao tornar o sério motivo de riso, o que pode ser observado no exemplo abaixo:

Certo dia, quando todos os teólogos tinham sido convocados para irem à Sorbonne, ele [Panúgio, companheiro de Pantagrue] fez uma torta borbonnoise, composta de muito alho, galbano, assa-fétida, castóreo bem quente, e temperou com pus de feridas cancerosas, e de manhã bem cedo untou com aquela porcaria todo o locutório da Sorbonne, de modo que nem o diabo aguentaria ficar ali. (ECO, 2007, p. 143)

Bakhtin pontua o *status* concedido a Rabelais como “o grande poeta da carne e do ventre” e acrescenta que outros autores renascentistas “revelaram uma propensão análoga, ainda que menos acentuada” (BAKHTIN, 2008, p. 16), a exemplo do italiano Giovanni Boccaccio em seu *Decamerão* e do espanhol Miguel de Cervantes em *Dom Quixote*. Sobre este último, Bakhtin destaca a oposição entre Quixote e Sancho Pança: enquanto o primeiro representa um mundo de ideais que se liga ao alto corporal, o segundo, com “seu grande ventre, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos” (BAKHTIN, 2008, p. 17), uma vez que remete ao baixo corporal, ao terreno e à satisfação das necessidades primordiais do corpo.

Além de Boccaccio e Cervantes, Bakhtin menciona William Shakespeare como um dos autores renascentistas que dialogam com tais elementos na construção de produtos artísticos que fazem emergir o carnavalesco. Corroborando tal senda de pensamento, Holderness (1992, p. 154) argumenta que Falstaff é o personagem que cumpre a função de instaurador do carnaval – daí sua conexão com a figura do *Lord of Misrule*, mencionada anteriormente – uma vez que ele “constitui um foco constante de oposição ao tom oficial e sério de autoridade e poder: seu discurso confronta e desafia aqueles do rei e do estado.” (HOLDERNESS, 1992, p. 154). Lembramos que esta afirmação corrobora a observação feita por Heliadora (2016), ao destacar a importância da coexistência de dois mundos ambivalentes na trama de *Henrique IV*. A partir da análise de cenas das duas partes desse drama, ilustraremos de que forma Sir John se apresenta como agente do desgoverno e da desordem, impondo o calor do riso à frieza dos jogos políticos.

3.3 FALSTAFF, O REI DO CARNAVAL

*“Nós só vamos comer e festejar
 Dar graças pelo ano que acabar,
 Carne barata e mulher pra comprar
 E um bando de marmanjos a rondar,
 Com alegria
 E no meio da alegria”.*
 (*Henrique IV* pt.2, Ato 5, Cena 3)

Se os protocolos do mundo oficial da corte estão centrados na figura do rei, podemos dizer que o mundo não oficial da peça é governado por Sir John Falstaff, o companheiro do irresponsável Príncipe Hal. A primeira menção às más companhias de Hal já aparece no final de *Ricardo II*, quando o recém-coroadado Bolingbroke expõe sua insatisfação com relação a seu filho, um jovem inconsequente que frequenta as “tavernas de Londres” com amigos “desclassificados, daqueles que circulam por ruelas, batem relógios e roubam os que passam” (RICARDO II, 5.3.7-12). Essa descrição vai ser personificada na segunda cena do primeiro ato de *Henrique IV*, através das palavras de Hal ao descrever Falstaff, um ávido consumidor de álcool, frequentador de tavernas, cliente de prostitutas, sempre dormindo após comer e beber em excesso. Tais imagens de Sir John continuarão sendo oferecidas ao

leitor/espectador ao longo das duas partes da peça, sempre enfatizando seu corpo gordo (e as consequentes sudorese e falta de ar), sua gula, sua luxúria e, sobretudo, sua falta de moral (sob a perspectiva dos moldes cristãos).

Na segunda cena do ato dois, durante o roubo em Gadshill e a peça pregada por Hal em Falstaff, o príncipe sugere que o golpista ponha o ouvido no chão a fim de tentar escutar se cavalos se aproximam. A essa proposta, Falstaff responde que isso não seria possível em virtude do seu peso excessivo:

FALSTAFF: E você tem aí alavancas para me levantar de novo? Pelas chagas de Cristo, não arrasto mais minha própria carne, a pé, por essa distância toda de novo nem por todo o dinheiro do tesouro de seu pai. (1 HENRIQUE IV, 2.2. 25-27)⁵²

Figura 12 – Falstaff



Fonte: Schrödter (1867).

Após enganar Sir John e tomar o dinheiro que este tinha roubado, Hal faz menção ao rastro de suor que o corpo do líder do grupo de salteadores tinha deixado: “Vamos, bom Ned – Falstaff, suando frio, engordura a terra magra onde pisa. Se não risse, eu teria pena dele” (1 HENRIQUE IV, 2.2. 90-93)⁵³. É interessante notar que Naomi Baker em *Plain ugly: the unattractive body in early modern culture* (2010) afirma que “no início da Idade Moderna, personagens gordos são frequentemente retratados como excessivamente oleosos e gordurosos⁵⁴.” (BAKER, 2010, p. 119, tradução nossa). Na cena quatro deste mesmo ato, Poin e

⁵² Tradução de: “Have you any levers to lift me up again, being down? 'Sbloof! I'll not bear mine own flesh so far afoot again, for all the coin in thy father's exchenque"r.” (1 HENRY IV, 2.2. 34-37)

⁵³ Tradução de: “Away, good Ned. Falstaff sweats to death, and lards the lean earth as he walks along;” (1 HENRY IV, 2.2.117-118)

⁵⁴ Tradução de: “...fat characters in early modern texts are often depicted as inordinately oily and greasy”.

Hal desmascaram a mentira de Falstaff, sendo esta interação marcada por uma série de insultos, e aqueles que o príncipe dirige ao trambiqueiro fazem referência direta ao seu peso excessivo. Há também nesta interação uma troca extensiva de ofensas entre Sir John e Hal. A linguagem injuriosa utilizada pelos dois é mais um dos elementos que aproximam o que não é necessariamente familiar: o golpista e o príncipe, a taverna e a corte.

PRÍNCIPE: Não quero mais ter culpa por esse pecado. Esse covarde fanfarrão, esse amassador de camas, esse quebrador de espinhas de cavalos, essa vasta montanha de carne...

FALSTAFF: Pelo sangue de Cristo, seu faminto, sua enguia, sua língua de boi seca, seu peru de boi, seu bacalhau seco – quem me dera ter fôlego para dizer o que você é! – seu metro de alfaiate, sua bainha de espada, seu estilete em pé!

PRÍNCIPE: Pois então respire um pouco e comece de novo e, quando ficar cansado de fazer comparações grosseiras ouça-me dizer apenas uma coisa. (1 HENRIQUE IV, 2.4. 200-208)⁵⁵

Ao final deste ato, o Xerife chega à taverna, acompanhado de um dos carroceiros roubados em Gad's Hill procurando por Falstaff, que é descrito como “um gordocho/mais gordo que manteiga”. Mais à frente, ao se queixar de que está definhando e murchando “como uma maçã velha”, Falstaff ouve de Bardolph: “ora, o senhor está tão gordo, Sir John, que não há compasso em que caiba, pelo menos compasso normal⁵⁶”. (1 HENRIQUE IV, 3.3. 118-119).

Bakhtin (2008) aponta que dentre os atos característicos das festividades carnavalescas, a entronização e o posterior destronamento do rei do Carnaval é um dos mais importantes. Ainda nessa cena, temos a encenação da coroação e da deposição de Falstaff como rei do Carnaval diante dos frequentadores do Cabeça de Javali. Após expor a farsa sobre o roubo em Gad's Hill, Hal recebe o aviso de que seu pai está convocando a sua presença ao castelo no dia seguinte, em face do iminente levante dos rebeldes liderados por Hotspur. Falstaff acredita que o príncipe será repreendido por seu comportamento e propõe que ensaiem as respostas de

⁵⁵ Tradução de: “PRINCE HENRY: ‘I'll be no longer guilty of this sin: this sanguine coward, this bed-presser, this horse-back-breaker, this huge hill of flesh;’

FALSTAFF: ‘Away, you starveling, you elf-skin, you dried neat's tongue, bull's pizzle, you stock-fish - O for breath to utter, what is like thee! You tailor's yard, you sheat, you bow-case, you vile standing tuck;’

PRINCE HENRY: ‘Well, breathe awhile and then to it again; and when thou hast tired thyself in base comparisons, hear me speak but this.’”

(1 HENRY IV, 2.4, 251-261)

⁵⁶ Tradução de: “Why, you are so fat, Sir John, that you must needs be out of all compass, out of all reasonable compass, Sir John” (1 HENRY IV, 3.3.21-23)

Hal. Sir John, assim, assume o papel do Rei Henrique IV nessa encenação, tomando a taverneira como sua rainha:

FALSTAFF: Ótimo! Esta cadeira será meu trono, esta adaga meu cetro, e esta almofada a minha coroa.

PRÍNCIPE: Pelo que se vê, o seu trono é um banquinho de três pés, seu cetro de ouro, uma adaga de chumbo e sua preciosa coroa uns cabelinhos em volta de uma careca⁵⁷. (1 HENRIQUE 2.4.314-318)

Representando o papel do rei, Falstaff repreende Hal pelas suas péssimas companhias apontando apenas uma ressalva: “um belo homem de grande porte, na verdade corpulento, de aspecto alegre, olhar agradável, e de nobilíssima postura; segundo penso, deve estar em torno dos cinquenta, ou até tendendo para os sessenta; e agora me lembro que seu nome é Falstaff⁵⁸.” (1 HENRIQUE IV, 2.4. 352-355). A descrição que faz de si mesmo, tão distante da realidade, é um dos elementos que constroem a comicidade da cena. Julgando que Falstaff não está representando o rei de forma apropriada, Hal decide que ele deve interpretar seu pai ao que se segue o importante questionamento de Sir John: “Vai me depor?”. Assim como no carnaval, momento em que, de acordo com a inversões hierárquicas características do período, camponeses e escravos eram coroados apenas para serem depostos ao final das festividades, nessa encenação Falstaff ganha e perde sua coroa.

Ao assumir a posição de rei na encenação, com Falstaff fazendo às vezes de príncipe, Hal continua a série de reprimendas que espera ouvir de seu pai por causa de suas más companhias. Em sua fala, o rei interpretado por Hal direciona suas ofensas a Falstaff, oferecendo ao espectador/leitor mais uma imagem do personagem, com destaque para seus vícios e seu corpo velho e gordo.

PRÍNCIPE: [...] Tens sido violentamente arrastado para longe da graça, e há um diabo que te assombra na forma de um velho gordo, tens por companheiro um monte de carne. Por que conversas com esse feixe de humores, esse barril de bestialidade, esse pacote de inchaços, esse vasto odre de vinho, essa sacola recheada de tripas, esse boi de Manningtree assado com pudim na barriga, esse vício idoso, essa iniquidade grisalha,

⁵⁷ Tradução de: “FALSTAFF: ‘This chair shall be my state, this dagger my sceptre, and this cushion my crown.’”

PRINCE HENRY: ‘Thy state is taken from a joint-stool, thy golden sceptre for a leaden dagger, and thy precious rich crown for a pitiful bald crown!’”
(1 HENRY IV, 2.4. 389-393)

⁵⁸ Tradução de: “A goodly portly man, I’faith, and a corpulent; of a cheerful look, a pleasing eye, and a most noble carriage: and, as I think, his age some fifty, or by’r lady, inclining to threescore, and now I remember me, his name is Falstaff” (1 HENRY IV, 2.4. 433-437)

esse pai de rufiões, essa vaidade idosa? Em que é ele bom senão para provar e beber vinho: Em que correto e limpo, senão para cortar e comer capões? Em que inventivo, senão em esperteza, em que esperto, senão em vilanias? Em que vilão, senão em todas as coisas? Em que meritório, senão em nada⁵⁹? (1 HENRIQUE IV, 2.4. 373-384)

Em seu direito de resposta – o que lhe será negado mais à frente –, Falstaff, no papel de Hal, se defende afirmando que ser velho, alegre e gordo não são defeitos e que o doce, bondoso, leal e valente Jack Falstaff não deveria ser banido da companhia do príncipe. Ironicamente, não seria Henrique IV a banir “o gorducho Jack”, mas o próprio Hal após se tornar Henrique V.

Na terceira cena do terceiro ato, temos mais uma interação entre Hal e Falstaff. Nesta, o gordo afirma não temer Hal, mas o rei. Como resposta a esta provocação, Hal alude, mais uma vez à barriga de Sir John que, sem o suporte oferecido pelo cinto, cairia em dobras até o joelho. Ainda nessa fala, Hal constrói uma oposição entre o corpo de contornos grotescos de Falstaff e a sua falta de moral – seu corpo, preenchido além dos limites com “tripa e banha” não deixa espaço para virtudes. Baker destaca que, em muitos textos do início da Idade Moderna, o excesso de peso era algo associado a características indesejáveis. “Ser gordo é, potencialmente, ser fértil, rico e majestoso, mas também é, aos olhos de muitos, ser indolente, ganancioso, estúpido e maligno.⁶⁰” (BAKER, 2010, p. 120, tradução nossa). O excesso corpóreo remete ainda mais o homem ao seu aspecto carnal – um corpo gordo, demasiadamente carnal, não deixa espaço para a “luz de Deus”. O excesso corpóreo também estaria ligado à tendência ao riso. Assim como este pode levar ao descontrole, a gordura também ultrapassa os limites do corpo. Há, dessa forma, uma conexão entre os traços físicos de Falstaff e as características que apresenta enquanto personagem.

FALSTAFF: O próprio rei é que deve ser temido como o leão: pensa que hei de temer-te tanto quanto a teu pai? Quando o fizer, peço a Deus que me arrebente.

⁵⁹ Tradução de: “PRINCE HENRY: ‘Thou art violently carried away from grace: there is a devil haunts thee, in the likeness of a fat old man: a turn of a man is thy companion. Why dost thou converse with that trunk of humors, that bolting-hutch of beastliness, that swollen parcel of dropsies, that huge bombard of sack, that stuffed cloak-bag of guts, that roasted Manningtree ox with the pudding in his belly that reverend Vice, that grey Iniquity, that father ruffian, that Vanity in years? Wherein is he good, but to taste sack and drink it? Wherein neat and cleanly, but to carve a capon and eat it? Wherein cunning, but in craft? Wherein crafty, but in villainy? Where in villainous, but in all things? Wherein worthy, but in nothing?’” (1 HENRY, 2.4, 457-470)

⁶⁰ Tradução de: “To be plump, potentially, is to be fertile, rich and majestic, but it is also, in the eyes of many, to be indolent, greedy, stupid and plain evil”.

PRÍNCIPE: E se isso acontecesse, suas tripas iam cair até os joelhos! Mas senhor, não há lugar para fé, verdade ou honestidade nesse seu peito; só para tripa e banha. [...] Ora, seu filho da mãe, canalha estufado, se houvesse no seu bolso mais do que contas de taverna, bilhetes de bordéis [...] eu sou um vilão. (1 HENRIQUE, 3.3. 130-139)

Com o início dos preparativos para a batalha contra os rebeldes, Falstaff é encarregado de recrutar homens para as trincheiras, mas, ao invés disso, aceita o suborno daqueles que desejam ser liberados das obrigações militares. Assim, em seu exército, só restam homens esqueléticos e inaptos.

WESTMORELAND: Eu sei, Sir John, mas parecem-me tão pobres e esqueléticos que parecem mendigos.

FALSTAFF: Palavra que a pobreza eu não sei onde foi que arranjaram, mas a magreza eu garanto que não foi comigo.

PRÍNCIPE: Não, isso eu juro, a não ser que se chame três dedos de banha de magreza⁶¹. (1 HENRIQUE, 4.3. 59-64)

A última aparição de Falstaff, na primeira parte de *Henrique IV*, se dá na quarta cena do último ato. A fim de escapar dos ataques de Douglas, Falstaff finge-se de morto, enquanto Hal e Hotspur lutam. Após o embate e a morte de Hotspur, Hal vê Sir John e julga-o morto. As palavras que escolhe para se despedir de seu companheiro de farra não poderiam deixar de incluir menções à corpulenta figura de Falstaff.

PRÍNCIPE: Tanta carne não pôde preservar

Alguma vida? Adeus, meu pobre Jack!

Perderia eu melhor homem melhor.

Sua falta eu sentiria, na verdade,

Se fosse apaixonado da vaidade:

Esse é o mais gordo que a morte caçou.

Porém sangue melhor rolou.

Dentre em breve o terei embalsamado;

Até então, terá Percy a seu lado. (1 HENRIQUE IV, 5.4. 102-110)⁶²

Após esclarecer que não estava morto e tentar levar o mérito pela morte de Hotspur, Falstaff fecha a quarta cena do último ato afirmando que, caso fosse

⁶¹ Tradução de: "WESTMORELAND: 'Ay, but Sir John, methinks they are exceeding poor and bare; too beggarly.'

FALSTAFF: 'Faith, for their poverty, I know not where they had that; and for their bareness, I am sure, they never learned that of me.'

PRINCE HENRY: 'No, I'll be sworn: unless you call three fingers on the ribs, bare.'" (1 HENRY IV, 4.3. 69-75)

⁶² Tradução de: "PRINCE HENRY: 'What! old acquaintance! could not all this flesh Keep in a little life? Poor Jack, farewell! / I could have better spar'd a better man, o! I should have a heavy miss of thee, / If I were much in love with vanity. Death hath not struck so fat a deer-to-day, / Though many dearer, in this bloody fray, Embowell'd will I see thee by-and-by; / Till then, in blood by noble Percy lie.'" (1 HENRY IV, 5.4. 102-110)

satisfatoriamente recompensado pelos feitos em batalha, iria “diminuir, se purgar, largar a bebida e levar uma vida limpa”. Embora tenha sido de fato recompensado, como fica claro na segunda parte da peça, ele continua levando o mesmo estilo de vida, marcado por gula, luxúria e trambiques.

Henrique IV pt.2 começa imediatamente após o final da primeira parte, com as notícias sobre os acontecimentos em Shrewsbury. Em relação a Hal e Falstaff, é importante lembrar que, desde o Ato 1 da primeira parte da peça, o príncipe deixa claro que entendia que o tempo que passava com Falstaff nada mais era do que uma parte da sua formação como monarca. Essa perspectiva é reforçada pelo futuro monarca nas suas conversas com o rei e pelo seu desempenho na batalha contra os rebeldes. Diante da iminente mudança de trajetória que Hal em breve fará, fica cada vez mais claro que Falstaff e seu mundo deverão ser deixados para trás. Dessa forma, o caminho para a vitória da Virtude sobre o Vício e o destronamento do rei do Carnaval começa a ser trilhado.

A segunda parte mantém a estrutura já vista na primeira com cenas centradas no rei e em seus nobres, intercaladas a outras que trazem Falstaff e o seu mundo. O gordo aparece na cena 2 do Ato 1, acompanhado de um pajem que carrega sua espada e seu escudo, sendo sua primeira fala um questionamento sobre os resultados dos seus exames de urina, oferecendo indícios de um corpo degradado e degenerado:

FALSTAFF: Gigante, patife, o que diz o doutor da minha água?

PAJEM: Ele disse, senhor, que a água em si era uma boa água saudável; mas que quanto ao dono dela, ele deve ter mais doenças do que ele conhece⁶³. (2 HENRIQUE IV, 1.2. 1-4)

Na sequência dessa cena, temos a interação entre Falstaff e o Lorde Juiz Supremo, a figura responsável por executar a justiça do rei. Falstaff acredita que, quando Hal for coroado, o Juiz será punido e ele terá a oportunidade de inverter as hierarquias que regem o mundo oficial. O diálogo entre os dois traz as habituais menções ao corpo gordo e velho de Falstaff:

⁶³ Tradução de: “FALSTAFF: ‘Sirrah, you giant, what says the doctor to my water?’

PAGE: ‘He said, sir, the water itself was a good healthy water; but for the party that owed it, he might have more diseases than he knew for.’”
(2 HENRY IV, 1.2. 2-5)

LORD JUIZ: Bem, para falar a verdade, Sir John, o senhor vive em grande infâmia.
 FALSTAFF: Quem usa um cinto do tamanho do meu não pode viver em nada menor.
 LORD JUIZ: Seus meios são muito pequenos, mas o seu meio é enorme.
 FALSTAFF: Quem me dera fosse o contrário, meios grandes e meio pequeno. [...]
 LORD JUIZ: O senhor é uma vela, a maior parte já queimou.
 FALSTAFF: Mas sou vela muito grande, milorde, toda de sebo. Se eu dissesse gordura, meu tamanho provaria essa verdade.
 LORD JUIZ: Cada cabelo branco no seu rosto deveria leva-lo a pensar mais.
 FALSTAFF: Mas só levou a pesar mais, pesar cada vez mais⁶⁴. (2 HENRIQUE IV, 1.2. 114-118; 1330-134)

A interação entre estes dois personagens torna ainda mais nítido o desdém de Falstaff para com a autoridade do mundo oficial, representada pelo Lorde Juiz. Vivendo num eterno carnaval, Falstaff persiste na inversão das hierarquias típicas dos festejos carnavalescos.

Sua atitude em relação à autoridade é sempre paródica e satírica: ele zomba da autoridade, desrespeita o poder, responde às pressões do dever social e da obrigação cívica ao se retirar para uma festança bacanaliana. Seu mundo é um mundo de facilidade, licença moral, apetite e desejo; de humor e ridículo, teatrais e sátira, de comunidade, liberdade e abundância⁶⁵[...]. (HOLDERNESS, 1992, p. 154, tradução nossa)

Ao ser acusado pelo Lorde Juiz de influenciar negativamente o príncipe, Falstaff constrói uma cena cômica ao jogar com as inversões típicas do mundo carnavalizado, colocando-se na posição de jovem apesar de sua idade avançada (cerca de 80 anos) e de seu corpo que se deteriora. Falstaff cria uma imagem extremamente carnavalesca, ao mencionar o nascimento de um corpo idoso e, em certa medida, já degenerado.

⁶⁴ Tradução de: "CHIEF JUSTICE: 'Well, the truth is, Sir John, you live in great infamy.'

FALSTAFF: 'He that buckles him in my belt cannot live in less.'

CHIEF JUSTICE: 'Your means are very slender, and your waste is great.'

FALSTAFF: 'I would I were otherwise: I would my means were greater, and my waist slenderer.

[...]

CHIEF JUSTICE: 'What! You are as a candle, the better part burnt out.'

FALSTAFF: 'A wassail candle, my lord; all tallow: if I did say of wax, my growth would approve the truth.'

CHIEF JUSTICE: 'There is not a white hair on your face, but should have his effect of gravity.'

FALSTAFF: 'His effect of gravy, gravy, gravy.'"

(2 HENRY IV, 1.2. 135-142; 155-161)

⁶⁵ Tradução de: "His attitude to authority is always parodic and satirical: he mocks authority, flouts power, responds to pressures of social duty and civic obligation by retreating into a Bacchanalian revelry. His world is a world of ease, moral license, appetite and desire; of humour and ridicule, theatricals and satire, of community, freedom and abundance [...]"

LORD JUIZ: O senhor inclui seu nome na lista dos jovens, tendo a velhice escrita de alto a baixo em si? Não tem acaso os olhos úmidos, a mão seca, a face amarelada, a barba branca, pernas que diminuem e barriga que aumenta? Não tem a voz quebrada, o fôlego curto, o queixo duplo, os sentidos reduzidos e todas as suas partes arrebetadas pela antiguidade? E ainda quer se chamar de jovem? Ora que vergonha, Sir John, que vergonha!

FALSTAFF: Milorde, nasci às três horas da tarde, com a cabeça branca e a barriga redonda. Quanto à minha voz, perdi-a cantando hinos no coro. Não comprovarei mais a minha juventude⁶⁶ [...].(2 HENRIQUE IV, 1.2. 148-157)

Na segunda cena do quarto ato, temos mais um exemplo da falta de moral de Falstaff, em uma de suas inúmeras tentativas de fugir de suas obrigações e de tirar vantagem de qualquer situação. Tendo falhado em se reunir – juntamente com o exército que deveria ter organizado – a João Lancaster, Sir John chega ao campo de batalha apenas depois da rebelião ter sido contida pelo príncipe. A fim de evitar o rótulo de covarde, Falstaff aborda Coleville, um dos rebeldes, e o faz prisioneiro – embora este não ofereça nenhuma resistência, fato que será astutamente omitido. Em sua interação com Coleville, Falstaff faz considerações sobre o tamanho excessivo de sua barriga: “[...] se eu tivesse uma barriga mais comum, eu seria simplesmente o sujeito mais ativo de toda a Europa: meu ventre, meu ventre, meu ventre é o que acaba comigo⁶⁷” (2 HENRIQUE, 4.2. 15-18). Ao ser questionado por Lancaster sobre o motivo de sua demora em responder ao chamado, Falstaff volta a fazer considerações acerca de seu corpo degenerado, ressaltando tanto seu volume quanto sua velhice:

[...] Terei eu, com meus pobres movimentos de velho, a velocidade do pensamento? Precipitei-me para cá com o máximo de minhas possibilidades; arrasei mais de cento e oitenta montarias; e aqui, mesmo que ainda manchado com a viagem, consegui com minha pura e imaculada bravura capturar Sir John Coleville da Várzea⁶⁸ [...].(2 HENRIQUE IV, 4.2. 27-32)

⁶⁶ Tradução de: “CHIEF JUSTICE: ‘Do you set down your name in the scroll of youth, that are written down old with all the characters of age? Have you not a moist eye, a dry hand, a yellow cheek, a white beard, a decreasing leg, an increasing belly? Is not your voice broken, your wind short, your chin double, your wit single, and every part about you blasted with antiquity, and will you yet call yourself young? Fie, fie, fie, Sir John!’

FALSTAFF: ‘My lord, I was born about three o’clock in the afternoon, with a white head, and something a round belly. For my voice, I have lost it with hollaing, and singing of anthems. To approve my youth further, I will not;’
(2 HENRY 1.2. 177-189)

⁶⁷ Tradução de: “‘An I had but a belly of any indifferency, I were simply the most active fellow in Europe: my womb, my womb, my womb undoes me”. (2 HENRY, 4.2. 22-24)

⁶⁸ Tradução de: “[...] have I, in my poor and old motion, the expedition of though? I have speeded hither with the vert extremest inch of possibility: I have foundered nine-score and odd posts, and here,

Ao final desse ato, Falstaff atribui a seriedade excessiva de Lancaster ao fato de ele não beber vinho. A falta de vinho, em sua opinião, esfria o sangue dos jovens. Além disso, “comer muito peixe os faz cair em uma espécie de anemia de mocinha⁶⁹.” (2 HENRIQUE IV, 4.2. 77-78). A referência à abstinência de bebida e de carne vermelha e a consequente aparência anêmica e frágil que o peixe causa nos lembra as alegorias da Quaresma, período que seria destinado à purificação espiritual, caracterizado pelo não consumo de álcool e carne e pela prática do jejum. O álcool, em contrapartida,

Sobe ao cérebro, onde seca todos os vapores tolos e apagados e grossos que o cercam, tornam-no apreensível, rápido, esquecível, cheio de formas ágeis, fogosas e deleitáveis, que, transportadas para a fala, a para a língua, que é a origem, se transformam em excelente espírito⁷⁰. (2 HENRIQUE IV, 4.2. 81-85)

Além do efeito na mente, deixando-a mais eficiente, o consumo de álcool também atuaria sobre o sangue. Um bom xerez – bebida favorita de Falstaff – esquenta o sangue,

[...] e faz seu caminho das entranhas para as partes extremas. Ilumina a face, que, como um farol, dá aviso a todo o resto desse pequeno reino, o homem, para que se arme; e então os fluídos vitais, e os pequenos espíritos interiores, convocam todos para seu capitão, o coração⁷¹. (2 HENRIQUE IV, 4.2. 88-92)

O destronamento do rei do carnaval, ensaiado na cena quatro do segundo ato da primeira parte de *Henrique IV*, acontecerá de fato ao final da segunda parte da peça, quando Hal, agora Henrique V, se compromete definitivamente com o mundo oficial – do belo, da ordem e da justiça. O novo rei dirige-se ao Lorde Juiz Supremo como a uma figura paterna, dando-lhe permissão para garantir o bem estar do Estado através da aplicação das leis.

Ao ouvir as notícias sobre a morte de Henrique IV, Falstaff genuinamente acredita que continuará sendo companheiro de Hal, seu mentor na instauração de

travel-tainted as I am, have, in my pure and immaculate valour, taken Sir John Coleville of the dale, a most furious knight, and valorous enemy” (2 HENRY, 4.2. 33-41)

⁶⁹ Tradução de: “[...] making many fish-meals, that they fall into a kind of male green-sickness” (2 HENRY IV, 4.2. 77-78)

⁷⁰ Tradução de: “A good sherris-sack hath a two-fold operation in it. It ascends me into the brain; dries me there all the foolish, and dull, and crudy vapours, which environ it; makes it apprehensive, quick, forgetive, full of nimble, fiery, and delectable shapes; which, deliver’d o’er to the voice, the tongue, which is the birth, becomes excellent wit” (1 HENRY 4.2. 81-85)

⁷¹ Tradução de: “[...] but the sherris warms it, and makes it course from the inwards to the parts extreme. It illumineth the face, which, as a beacon, gives warning to all the rest of this little kingdom, man to arm; and then the vital commoners, and inland petty spirits, muster me all to their captain, the heart [...]” (1 HENRY 4.2. 88-92)

um mundo permanentemente invertido. A forma de abordar o novo soberano, durante a sua procissão, mostra a tentativa do rei do Carnaval de estabelecer o contato alegre e familiar característico do mundo não oficial, sendo repreendido exatamente pelo Lorde Juiz do Supremo:

FALSTAFF: Deus o salve, Rei Hal, meu Hal real!
 PISTOLA: Que os céus o guardem, realíssimo diabrete da fama!
 FALSTAFF Que Deus o salve, meu querido menino!
 REI HENRIQUE V: Milorde Juiz. Fale a esse tolo.
 LORDE JUIZ (*para Falstaff*): Perdeu o juízo? Não sabe a quem está falando?
 FALSTAFF: Meu Rei! Meu Júpiter! Falo a você, meu coração!
 REI HENRIQUE V: Não o conheço, velho. Vá rezar⁷². (2 HENRIQUE IV, 5.5. 36-42)

Esta cena, uma das mais famosas dentre as peças shakespearianas, marca o destronamento do rei do Carnaval, o final de um período de excessos e desordem e o retorno às hierarquias do mundo oficial. Todo carnaval tem seu fim e, assim como nas peças de moralidade, o Vício não pode vencer a Virtude.

Após discutir a construção de Falstaff como personagem nas duas partes de *Henrique IV*, passaremos à análise de como o personagem é relido e reinterpretado em cada um dos romances contemporâneos que compõem nosso *corpus*, a saber: *Falstaff* (1976'), escrito por Robert Nye; *Falstaff's Big Gamble* (2011), escrito por Hank Quense; e, finalmente, *Falstaff's Vampire Files* (2012), escrito por Lynne Murray.

⁷² Tradução de: "FALSTAFF: 'God save thy grace, King Hal! My royal Hal!'
 PISTOL: 'The heavens thee guard and keep, most royal imp of fame!'
 FALSTAFF. 'God save thee, my sweet boy!'
 KING: 'My lord chief of justice, speak to that vain man.'
 CHIEF JUSTICE: 'Have you your wits? Know what 't is you speak?'
 FALSTAFF. 'My king! My Jove! I speak to thee, my heart!'
 KING: 'I know thee not, old man: fall to thy prayers;'"
 (2 HENRY IV, 5.5. 41-47)

4 FALSTAFF E SUA GRANDE JOGADA

“Este romance é o pior pesadelo de Shakespeare: parte de duas das peças mais famosas, Hamlet e Othello, e as reformula em Gundarland. Lá, Hamlet se torna um anão e Othello, um elfo negro. Iago e sua esposa Emília são trolls. Como se isso não fosse o suficiente, essas duas tragédias agora são comédias incluindo Falstaff, o ladino mais popular das peças Shakespeare.” (tradução nossa)⁷³

“Hank Quense criou um mundo totalmente novo, povoado por alguns dos personagens mais famosos de Shakespeare, transformando suas histórias trágicas em uma narrativa engraçada, divertida de ler e diferente de qualquer outra” (Diane Khoury, tradução nossa)⁷⁴

“Qualquer um desses personagens ensinaria uma história intrigante, mas Quense os une para criar uma trama complicada que só poderia ocorrer na Gundarland. Esquemas e contrapontos, bravura e traição, batalhas em terra e no mar, amor verdadeiro... como não gostar?” (Jan Clark, tradução nossa)⁷⁵

“Uma narrativa envolvente com personagens que se assemelham às suas origens shakespearianas, enquanto os vários enredos fazem menção a duas das tragédias mais famosas de Shakespeare, agora transformadas em comédias⁷⁶” (Readers' Favorite; tradução nossa)

As citações acima não iniciam este capítulo à toa. Retiradas da contracapa do romance *Falstaff's Big Gamble*, foco da presente seção, elas desvelam aspectos cruciais acerca da narrativa que analisaremos nas páginas a seguir. A partir da leitura dos trechos acima, um potencial leitor do livro que esteja analisando os elementos paratextuais em busca de mais detalhes sobre a obra consegue descobrir informações importantes. Por exemplo, fica nítido que a narrativa partirá de três

⁷³Tradução de: “This novel is Shakespeare's Worst nightmare: it takes two of the most famous plays, Hamlet and Othello, and recasts them in Gundarland. There, Hamlet becomes a dwarf and Othello, a dark elf. Iago and his Wife Emilia are trolls. If that isn't bad enough, these two tragedies are now comedies with Falstaff, Shakespeare's most popular rogue, thrown in as a bonus”

⁷⁴ Tradução de: “Hank Quense criou um mundo totalmente novo, repleto de alguns dos personagens mais famosos de Shakespeare. Ele transformou suas histórias trágicas em um conto muito engraçado, divertido de ler e diferente de qualquer outro” (Diane Khoury)”

⁷⁵Tradução de: “Any of these characters would provide an intriguing story, but Quense stirs them all together to come up with a convoluted plot that could only take place in Gundarland. Schemes and counter schemes, bravery, and treachery, battles on land and sea, true love...what's not to like?”

⁷⁶Tradução de: “This is an engaging tale with characters that resemble their shakespearian origins while the multiple plots pay lip service to two of Shakespeare's most famous tragedies, now changed into comedies” (Readers' Favorite)

pontos centrais: os heróis trágicos Hamlet e Otelo e suas peças de mesmo nome, além do incorrigível Falstaff que, como vimos nos capítulos anteriores, rouba a cena nas duas partes do drama histórico *Henrique IV*, na sua sequência *Henrique V* e na posterior comédia *As Alegres Comadres de Windsor*. Essa primeira informação já nos indica que a narrativa em questão se construirá a partir do cruzamento de diversas interfaces textuais, movimento que é possível devido ao caráter dialógico e intertextual de todo e qualquer texto. Além disso, também descobrimos que Hamlet e Otelo não mais serão o príncipe da Dinamarca e o Mouro de Veneza, respectivamente, mas um anão e um elfo – afinal, estamos lidando agora com uma comédia marcada por elementos de fantasia, que inclui o carnavalesco Falstaff, conhecido nos textos shakespearianos por seus excessos e vícios e por seus esquemas e trambiques. Por fim, essa narrativa não se desenrolará em Elsinor, Veneza ou nas tavernas londrinas, mas em Gundarland, território povoado por criaturas mágicas como elfos, anões e trols, além de humanos.

A alcunha de “pior pesadelo de Shakespeare” pode ter dois efeitos distintos sobre um potencial leitor: aqueles que acreditam que releituras de obras canônicas não devem ser “infiéis” ou “mutilar” seus textos de partida, sem dúvida, terão noites insones diante de tamanha monstruosidade. Outros, a exemplo da autora desta tese, se sentirão compelidos a entender como o autor, até então um nome completamente desconhecido, estabeleceu um diálogo não apenas entre três obras shakespearianas tão distintas, mas ao mesmo tempo, as releu em um universo literário tão particular. A fim de entender como isso foi realizado, faz-se necessário ter mais informações sobre o autor do romance e suas outras produções, além de conduzir uma leitura atenta e curiosa, buscando identificar e discutir os rastros dos textos shakespearianos – sobretudo, nesta tese, aqueles que dizem respeito a Falstaff. É a partir desta senda de pensamento que buscaremos conduzir a análise de *Falstaff's Big Gamble*.

4.1 QUEM E ONDE: HANK QUENSE E GUNDARLAND

Falstaff's Big Gamble foi escrito por Hank Quense, autor estadunidense, e publicado em 2012 pela *Strange Worlds Publishing*, editora criada pelo próprio

Quense anos antes. O autor possui um *website* onde mantém um acervo de suas produções, com informações relevantes para aqueles que o desejam conhecer⁷⁷.

Além de produções de não ficção relacionadas ao processo de escrita (para adultos e crianças) e a como empreender no mercado editorial, Quense possui três séries ficcionais com características bem específicas. A primeira delas conta com três livros e se constrói a partir da protagonista Moxie, que atravessa um significativo processo de desenvolvimento, deixando de ser uma princesa mimada pelo pai até se tornar uma rainha poderosa, capaz de proteger seus súditos. O “romance de formação” (*Bildungsroman*) repleto de fantasia se passa em Camelot – uma referência intertextual à lendária cidade das histórias do Rei Artur –, mas, nas palavras do próprio Quense, uma Camelot “em um universo paralelo”, onde não há espaço para as histórias tradicionais com as quais estamos acostumados.

A segunda série de livros de ficção escrita por Quense é *The Zaftan Problems*, com sete volumes. Nesta vasta narrativa, Quense mescla ficção científica e fantasia, para contar as aventuras dos Zaftans, povo que explora o universo em busca de minerais e outras riquezas, mas que enfrentará grandes conflitos ao descobrir um planeta particularmente rico, habitado por criaturas inteligentes que não entregarão o que lhes pertence sem lutar. Como definido pelo próprio Quense, os livros trazem reflexões sobre política e militarismo de forma cômica, o que se alinha com o objetivo da escrita pra o autor – escrever sobre assuntos sérios e clássicos de uma forma divertida, pois seu maior objetivo é entreter a si mesmo e seu público.

Por fim, Quense é autor de um outro grupo de histórias – aquelas que se passam em uma terra mágica, Gundarland. Lançado em 2010, *Tales of Gundarland* é uma coletânea de oito histórias, cujos protagonistas podem ser humanos, semi-humanos, elfos, anões, Trolls e outras criaturas mágicas – uma vez que todas habitam Gundarland, às vezes de forma harmônica, outras, nem tanto. A introdução da coletânea traz uma apresentação desse lugar, sua criação, bem como suas características.

O planeta recebeu o nome de Gundar, em homenagem ao deus onisciente que, acidentalmente, criou o universo com um espirro explosivo causado por cheirar uma dose maior que o costumeiro de Seu pó recreativo favorito. Os nódulos de saliva voaram pelo espaço e finalmente se solidificaram em sóis, planetas, cometas e outros corpos celestes. As autoridades científicas

⁷⁷Hank Quense: *Blogs and Books*. Disponível em: <http://hankquense.org/wp/>

chamaram esse evento de “O Grande Atchim⁷⁸.” (QUENSE, 2010. p. 6; tradução nossa)

Essa introdução estabelece o tom das histórias que serão encontradas nas páginas seguintes – a comicidade construída a partir de inversões caracterizará *Tales from Gundarland*. A primeira informação que temos sobre tal lugar é que o seu Criador não apenas a concebeu acidentalmente (e não de forma planejada como o Cristianismo acredita ter sido a concepção do nosso mundo), mas o fez após usar um “pó recreativo”, referência que pode ser associada a substâncias ilícitas, como a cocaína. A própria ideia de representar uma divindade usando drogas é audaciosa (na medida em que pode chocar leitores mais conservadores). Afinal, “o contexto social da arte é também o contexto moral” (FRYE, 2014:237), mas é um excelente exemplo do quanto a obra e seu autor invertem a ordem “oficial” das coisas a fim de criar a comicidade das narrativas.

O texto introdutório também nos dá informações sobre a composição diversa da população de Gundarland: essa terra mágica é povoada por humanos, anões (*dwarfs*), elfos (*elves*), trols, *half-pints* e *yuks*. *Falstaff’s Big Gamble* e *Tales from Gundarland* trazem informações sobre a caracterização dessas diversas raças, porém é no primeiro livro da saga, *Zaftan Problems* (publicado anteriormente), que o autor trará descrições mais precisas sobre cada uma delas.

A leitura nos leva a perceber que em Gundarland, *lócus* ficcional imaginado por Quense, os anões tem como traços característicos a baixa estatura e as longas barbas que crescem nos rostos tanto dos indivíduos do sexo masculino quanto do feminino. O autor acrescenta que a barba tornava difícil identificar se um anão era macho ou fêmea, o que muitas vezes gerava confusão e brigas. Os anões eram, tradicionalmente, guerreiros e muitas famílias se orgulhavam de defender um determinado suserano ao longo das gerações. Já os elfos, em contra partida, eram altos e de corpo mais longilíneo. A maior parte dos elfos tinha pele clara e cabelos louros ou avermelhados. A cor dos olhos também podia variar, sendo mais comum que fossem claros. Elfos negros, como Othello, eram raros, podendo ser encontrados apenas em comunidades isoladas nas florestas. A rivalidade entre elfos e anões, relata o autor, sempre existiu. O casamento entre estas espécies era ilegal

⁷⁸Tradução de: “The planet was named Gundar after the omniscient god who accidentally created the universe with an explosive sneeze caused by snorting a larger-than-average dose of His favorite recreational powder. The nodules of spittle flew through space and eventually solidified into suns, planets, comets and other celestial bodies. Scientific authorities called this event the Big Achoo.”

e aqueles que nasciam do cruzamento destas duas raças (os *dwelfings*) eram rechaçados pela sociedade.

Os *half-pints*, criaturas que preferiam ser chamadas de *halflings*, se assemelhavam a humanos, mas eram de baixa estatura assim como os anões, sendo, porém, mais magros. Os *half-pints* não costumavam usar sapatos e eram educados a cuidar muito bem dos pelos nos pés – os pés peludos eram característicos desta raça. Pés com pelos bem cuidados funcionavam como um forte atrativo para as fêmeas. Os *halflings* são detentores de grande força física e mental e são apresentados como ávidos colecionadores. A descrição feita por Quense nos remete ao universo de J.R.R. Tolkien e sua descrição dos Hobbits (também chamados de *halflings*), os pequenos e simpáticos moradores do Condado, região da Terra Media – lócus ficcional que, assim como Gundarland, era povoado por criaturas mágicas como anões, elfos, orcs, entre outros.

Os trolls são descritos como estúpidos e violentos. Em *Falstaff's Big Gamble*, o autor nos apresenta Dun Hythe, uma cidade que possui uma *troll patrol*, um grupo de trolls bastante difícil de controlar, dada a sua grande estatura, força física e incrível resistência, explicadas pelo fato terem evoluído das rochas e ainda possuírem traços genéticos em comum com elas. Os trolls também apresentam um discurso quebrado e por vezes difícil de entender e são vistos com desconfiança pelas demais raças.

Finalmente, temos os *yuks*, criaturas que compartilham um elo genético distante com os trolls, mas que são vistos com ainda mais repulsa e desconfiança pelos demais habitantes de Gundarland. São descritos como lutadores vorazes, de pele verde, duas vezes mais altos e mais largos que um anão. Em *Zaftan Problems*, descobrimos que alguns territórios da galáxia eram controlados de forma tirânica por yuks. Em outros, os yuks compunham uma espécie de força policial, uma vez que era quase impossível derrotá-los. Por este mesmo motivo, muitos yuks em Gundarland eram contratados como guarda-costas. Diferente dos trolls, os yuks são espertos e ótimos negociadores.

Estas diversas raças, segundo Quense, compartilham uma forte conexão com a religião e com a magia. A primeira se manifesta, sobretudo, nas festividades religiosas, sendo a principal delas uma celebração ao ato de criação de Gundarland: o *Sacred Snot-Festival*, que celebra “O Grande Atchim”. Nessa ocasião, toda população, simultaneamente, inala pimenta em pó, gerando um grande espirro

coletivo. Tão tradicional quanto o próprio festival é o surto de viroses que se segue ano após ano. Médicos lucram mais do que em qualquer outra época do ano e membros do clero, curiosamente, não participavam da festividade.

Já o fascínio pela magia se manifesta, sobretudo, na valorização, por vezes, excessiva, dos bruxos e feiticeiros. Existiam escolas para formação desses “profissionais” e estas, a princípio, ofereciam cursos suplementares em outros ofícios. Com o passar do tempo, porém, foi ficando mais e mais clara a ineficácia dessas instituições que, na maioria das vezes, formavam apenas charlatões. Assim, as escolas de magia e bruxaria acabaram se tornando apenas uma fachada para os cursos que antes funcionavam apenas como uma extensão.

Quense finaliza sua introdução de *Tales from Gundarland*, sinalizando algo muito importante: Gundarland era, historicamente, dividida em territórios independentes, cada um deles controlado por nobres - reis, condes, duques e outros do tipo. As guerras entre esses territórios eram constantes e vistas como uma importante fonte de empregos, tendo assim, uma importante função social.

Tales from Gundarland interessa-nos em particular por dois motivos: em primeiro lugar, a narrativa de *Falstaff's Big Gamble* também se desenrola em Gundarland, sendo protagonizada não apenas por um humano – Falstaff – mas por outras criaturas comuns a esta região. Um segundo motivo é o interesse de Quense por William Shakespeare como ponto de partida para suas histórias.

Em seu site, Quense afirma que uma de suas formas de composição favorita é a reescrita de clássicos a partir de uma abordagem cômica. Temos um exemplo disso nas duas adaptações de obras shakespearianas feitas pelo escritor em sua coletânea de histórias: *Romeo & Juliet*, a cômica narrativa de um anão amante do balé que se apaixona por Juliet, uma elfa – o amor entre espécies era terminantemente proibido; e *The Merchant of Venison* (“O Mercador de Carne de Veado”), a história de Antônio, um anão apaixonado que, não podendo cortejar sua amada elfa, Portia, ajuda seu melhor amigo, Bassanio a conseguir um empréstimo para impressionar o pai da donzela. Para isso, Antônio precisa ir até o *dwelf* Shylock – um mestiço de anão e elfo que, apesar de extremamente rico, era rechaçado pela população de Dun Hythe, a maior cidade de Gundarland. Essas experiências de reescrita do texto shakespeariano culminaram, dois anos depois, na publicação de um romance completo centrado em um dos maiores personagens cômicos criados

por Shakespeare – Sir John Falstaff – e em dois de seus maiores heróis trágicos – Hamlet e Otelo.

4.2 *FALSTAFF'S BIG GAMBLE*: UMA GRANDE JOGADA DIALÓGICO-INTERTEXTUAL

Em *A Poética de Dostoievski* (2002), Mikhail Bakhtin nos remete à discussão sobre carnavalização conduzida por ele em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993). Como salienta o filósofo russo, a carnavalização é a transposição da cosmovisão carnavalesca para a literatura. De acordo com Bakhtin, a literatura do período renascentista, com expoentes como Rabelais, foi primorosa na produção de obras literárias construídas a partir de tal visão de mundo. Entretanto, com o declínio da vivência do carnaval como experiência, a partir da segunda metade do século XVII, Bakhtin aponta que a carnavalização passou a ser um fenômeno estritamente literário, uma vez que as obras carnavalizadas que passaram a ser produzidas tinham como ponto de partida a literatura carnavalizada anterior e não a vivência carnavalesca propriamente dita. Se constituíam, portanto, em um processo de dobra da literatura sobre si, num exercício de diálogo entre textos.

Em sua discussão sobre o carnaval e a literatura carnavalizada, Bakhtin menciona categorias comuns à cosmovisão carnavalesca de mundo. Destas, entre aquelas já mencionadas anteriormente, destacamos duas: a *profanação* e a *excentricidade*. De acordo com o teórico, a profanação no carnaval se materializava nas paródias e nos "sacrilégios carnavalescos" de textos sacros e bíblicos. Durante o carnaval, na prática legitimada do não-oficial, o sacro não mais permanecia em uma redoma, protegido da deturpação, sendo, ao contrário, trazido para a vida pública, relido, invertido, destorcido. O que era inimaginável em outros momentos do ano era aceitável e desejável na experiência carnavalesca. De acordo com Bakhtin, a literatura carnavalizada apresenta-nos "a violação do que é comum e geralmente aceito: é a vida deslocada do seu curso habitual." (BAKHTIN, 2002. p. 126). Seguindo esse raciocínio, Bakhtin reforça a natureza carnavalesca da paródia, uma vez que, para o filósofo, parodiar significa criar o "duplo destronante", o "mundo às avessas". O parodiar é associado a um sistema de espelhos deformantes, "espelhos

que alongam, distorcem e reduzem em diferentes sentidos e em diferentes graus" (p.127).

Affonso Romano de Sant'Anna, em *Paródia, Paráfrase e cia.* (2003), discute a paródia não apenas a partir de Bakhtin, mas também de Tynianov, teórico russo que o antecede. Romano de Sant'Anna afirma que a paródia exemplifica o movimento de dobra da linguagem sobre si mesma. O nome, como destacado pelo autor, significa "uma ode que perverte o sentido de outra ode" (p.12) e passa a ser associada ao jogo intertextual, sendo uma forma de intertextualidade que destaca com mais força as diferenças do que as semelhanças. Ainda segundo o autor, "a paródia foge ao jogo de espelhos, denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar certo". Em uma releitura paródica, o texto parodiado pode ser visto através de diferentes lentes. Estas lentes exageram, invertem, convertem e nos entregam produções artísticas que se configuram em "atos de insubordinação", "quebras de norma" e "desvios totais".

Em seu famoso ensaio *Uma Teoria da Paródia: arte e comunicação* (1985), Linda Hutcheon conduz uma longa discussão não apenas sobre a definição de paródia, mas principalmente sobre a sua presença nas artes da modernidade, não apenas na literatura. Segundo Hutcheon, "a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica [...], é noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença ao invés da semelhança." (HUTCHEON, 1985. p. 17). Hutcheon também relaciona a paródia com a intertextualidade, embora não iguale os termos, uma vez que, em seu texto, discutirá a noção de paródia enquanto gênero textual e não apenas como efeito da linguagem ou processo constitutivo de textos, uma vez que a primeira perspectiva está em acordância com as produções artísticas do século XX. Ao relacionar a paródia com o conceito moderno de intertextualidade, Hutcheon reforça que "não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados", mas de "uma questão de confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança". (p.19). A paródia é o equívoco proposital, a inversão produtiva, a deformação que permite a produção de uma infinidade de releituras marcadas pela disparidade.

Ainda que não se trate de um texto bíblico, a obra de William Shakespeare foi alçada à posição central do cânone literário ocidental pelos escritores românticos do século XIX que resgataram sua obra, associando-o às noções de gênio autoral,

inspiração e originalidade, tão caras ao Romantismo. Dessa forma, Shakespeare e sua obra passaram a ser envolvidos por uma aura de sacralidade, levando críticos e leitores a acreditar que qualquer releitura de uma obra shakespeariana que não tente seguir estritamente o texto de partida – ou, em outras palavras, que não seja "fiel" ao texto "original" – estaria prestando-lhe um desserviço, profanando-o, distorcendo-o e mutilando-o. Como deixamos claro na seção introdutória, não partimos de tal perspectiva nesta tese, o que fica evidente pela escolha do aparato teórico e do próprio *corpus*. Não acreditamos na possibilidade de espelhamento total de uma obra em outra. Ainda que o movimento aconteça em um jogo de espelhos, nunca teremos o espelhamento puro e cristalino de uma obra em uma releitura, mas uma refração da imagem projetada no espelho – possível de ser reconhecida pelos rastros (inter)textuais, mas inevitavelmente marcada pela diferença.

Dessa forma, classificamos *Falstaff's Big Gamble* como uma paródia de textos shakespearianos construída a partir de um movimento de aproximação e distanciamento. Quense a constrói em um jogo de espelhos, mas espelhos que refletem, refratam e distorcem o que está à sua frente. Longe de possuírem a tradicional conotação negativa, termos como "distorção", "inversão", "equivoco", entre outros, são vistos aqui como inerentes às releituras e ao processo dialógico-intertextual. A distorção, a inversão e o equívoco são produtivos e promovem a sobrevida dos textos. É a partir dessa perspectiva que daremos continuidade à análise da narrativa e de seus personagens.

O romance escrito por Quense entrelaça elementos das histórias de três personagens centrais com aspectos próprios do estilo composicional adotado por Quense e com elementos característicos do universo em que ele escolhe construir sua narrativa. O título do romance – *Falstaff's Big Gamble*, ou “A Grande Jogada de Falstaff”, segundo nossa tradução – remete o leitor já familiarizado com as características do Falstaff shakespeariano a um de seus traços mais conhecidos: seu caráter duvidoso e sua constante busca por novos esquemas e golpes. Ainda em relação aos elementos paratextuais da obra, podemos observar que a folha de rosto traz informações que contribuem para a construção de uma “expectativa cômica” junto ao leitor. Nela, Quense ensaia um pedido de desculpas a Shakespeare pelo que fará com suas obras nas páginas seguintes: “minhas desculpas a Will Shakespeare, ou talvez a Kit Marlowe”. Neste ponto, Quense dá seus primeiros passos na construção da comicidade que caracterizará sua obra ao

jogar com as teorias de que Shakespeare, na verdade, não existiu, e que sua produção dramática teria sido escrita por outros dramaturgos elizabetanos, entre eles Christopher Marlowe.

Figura 13: Folha de rosto de *Falstaff's Big Gamble*

Falstaff's Big Gamble

By Hank Quense

(with apologies to Will
Shakespeare or maybe Kit
Marlowe)

A Strange Worlds
Novel

©2012 Hank Quense

All Rights Reserved.

Any resemblance to actual persons,
living or dead, or locales is entirely
coincidental.

License Notes

Página 3 de 229

1%

Fonte: Quense, 2012.

É interessante observar a escolha por incluir heróis trágicos em sua releitura cômica, ao invés de recorrer ao vasto quadro de interessantíssimos personagens das comédias criados por Shakespeare. O próprio Falstaff, como vimos, é o representante do mundo carnavalizado em uma peça “séria”, histórica e sua presença nas duas partes de *Henrique IV* torna sua estrutura singular, quando a comparamos com as demais narrativas dos reis ingleses. Acreditamos que a escolha de heróis trágicos para a construção de sua obra cômica acentua o efeito “carnavalizado” do romance, evidenciando ainda mais as inversões características do carnaval na literatura. Ao invés de termos o melancólico e introspectivo príncipe dinamarquês, que busca vingança pela morte de seu pai, temos o anão Hamlet, que não tem interesse algum pelas questões do reino e quer apenas se tornar o “Rei das Abelhas” (*The King of the Bees*) e produzir o melhor mel de Denmarko (região independente que faz parte do território de Gundarland). Assim como o Hamlet shakespeariano, ele também se sente pressionado pela rainha-mãe a participar mais ativamente das atividades do castelo, além de suspeitar de seu tio Clodio, agora rei de Denmarko. Apesar de contemplativo e de apresentar certa demora em agir – comportamentos motivados pelo seu interesse na apicultura –, Hamlet se descreve

feliz em companhia das abelhas e em pensar nas formas para adquirir colmeias e vender seu mel. A morte do seu pai e o apressado casamento de sua mãe com seu tio não parecem incomodá-lo, no início da narrativa.

Além do anão Hamlet, somos apresentados, logo no início da história, a Othello, um elfo negro (algo muito raro na região) que chega a Dun Hythe para assumir seu posto como chefe da segurança nacional. Casado com a elfa Desdemona e tido como um dos grandes heróis da batalha dos Dois Carvalhos, ao longo da narrativa descobrimos que Othello, na verdade, mentiu no currículo para conseguir a posição – nunca estivera na linha de frente de nenhuma batalha e possuía uma experiência nula em comando militar. Podemos observar, apenas com esses exemplos, que a releitura feita por Quense desses dois grandes heróis trágicos shakespearianos se constrói a partir de inversões – seus aspectos nobres, tais como coragem e honestidade, caem por terra tão logo começamos a conhecê-los mais de perto.

O romance é dividido em quatro partes. A primeira, formada pelo prólogo e pelos seis primeiros capítulos, serve como apresentação dos personagens e já marca a interação entre Falstaff e Othello e o primeiro golpe do ilustre trambiqueiro. Hamlet e o reino independente de Denmarko também são apresentados, embora sem grande aprofundamento em suas questões. A parte dois, que inclui os capítulos de sete a treze, se inicia três meses depois dos eventos da primeira parte. Nesse momento do livro, acompanhamos um desenvolvimento ainda maior dos personagens, que levará a um conflito envolvendo todos eles. O final do décimo-terceiro capítulo, é crucial para o desenrolar das ações da terceira parte (capítulos quatorze a dezenove) e, acima de tudo, para o desenvolvimento de Falstaff como personagem. A quarta e última parte (capítulos vinte ao vinte e quatro) inclui uma passagem de tempo de um mês desde o final da parte três e será nesse momento que teremos a resolução dos conflitos e um final feliz – o que comprovará, definitivamente, que não estamos lidando com uma tragédia.

Antes de analisarmos o que se desenrola ao longo das 229 páginas do livro, é importante entender quem são Hamlet, Othello e Falstaff nesse novo contexto e como suas subtramas vão se convergir ao longo da história.

4.2.1 – Os Personagens

4.2.1.1 Falstaff, o grande golpista de Gundarland

A narrativa começa com um prólogo – modelo que nos lembra a estrutura de um texto dramático, recurso utilizado em algumas peças shakespearianas, tais como *Romeu e Julieta* e *A Megera Domada*. Nesse prólogo, temos nosso primeiro contato com Sir John Falstaff e seu pajem Poulet, que conseguem adentrar os portões de Dun Hythe segundos antes de serem fechados, escapando, assim, de um marido furioso e seus familiares – Falstaff teria seduzido a esposa do homem enfurecido e aplicado um golpe no seu dinheiro. Já nesse momento inicial da narrativa, temos referências ao peso excessivo de Falstaff, o seu despudor e a sua opinião quanto à lucratividade de seduzir mulheres casadas.

POULET: “Como se pode esperar que um cavalo desses aguentar carregar todo esse peso?”, Poulet gritou por cima do ombro.

FALSTAFF: “Não comece a falar do meu peso, as mulheres gostam de mim do jeito que eu sou”. Falstaff com seus cinquenta anos vestia um luxuoso gibão azul e calças combinando. Os dois itens, já desgastados e que caíam bem em um homem muito mais magro, ameaçavam estourar, ao menor movimento. [...] Cortejar mulheres nobres é a forma mais rápida e certa de se conseguir dinheiro. A dama a quem dei atenção esta noite me deu uma bolsa cheia de moedas para me ajudar a fugir do cretino do seu marido.” (QUENSE, 2012. p. 7; tradução nossa)⁷⁹

Mesmo tendo acabado de escapar de um grande perigo, o incorrigível Falstaff já pensa em seus próximos passos e enxerga Dun Hythe como provável fonte de novos esquemas e golpes a aplicar. Após esta aparição no epílogo, Falstaff e seu pajem reaparecem cerca de quarenta páginas depois, no quarto capítulo do romance. É a partir desse momento que Falstaff começa a interagir com os outros dois personagens centrais – primeiro com Othello e, posteriormente, com Hamlet.

É interessante observar as características do personagem shakespeariano mantidas, possibilitando que o leitor o reconheça. Além do nome, que já estabelece uma conexão direta, a forma física do personagem tem destaque na apresentação,

⁷⁹ Tradução de: “‘How can you expect a horse like that to carry all your excess weight?’ Poulet called over his shoulder. ‘Don’t start in on my weight. The women like me the way I am.’ The fifty-year-old Falstaff wore an expensive dark blue doublet and matching hose. Both garments, a few years old and fitted to a much lighter man, threatened to burst at the seams with a wrong move[...] ‘Wooing noble women is the fastest and surest way to get money. The sweet thing I entertained this evening gave me a purse of coins to help me get away from her cretin husband.’”

ficando evidente nos detalhes das roupas apertadas na barriga e o efeito do seu peso sobre o cavalo que monta. Além disso, Falstaff tem a companhia de um pajem, imagem que nos remete à parte dois de *Henrique IV*, e está fugindo de um marido ciumento e furioso – uma clara referência a *As Alegres Comadres de Windsor*. Falstaff chega a Dun Hythe em busca de novas oportunidades de golpes e esquemas, o que também nos remete ao Falstaff shakespeariano, sempre buscando formas de lucrar. Tais elementos tornam esse novo Falstaff reconhecível para o leitor.

Contudo, sabemos que o processo de releitura de qualquer produção literária – seja na sua materialidade textual, seus temas ou seus personagens – passa por um processo de “repetição na diferença”, como nos lembra Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* (2011). O prazer que deriva do processo de reconhecimento sempre virá entrelaçado com o movimento de descoberta de novos elementos, novas relações, novos aspectos construídos pela releitura. Esse movimento infinito suplementa o texto de partida e é responsável por permitir a multiplicidade de leituras possíveis de uma mesma obra.

Partindo dessa ideia, conseguimos identificar momentos em que a construção do personagem shakespeariano é suplementada por Quense, como na inserção de breves, mas interessantes informações biográficas sobre o Falstaff. Filho de mercadores, Falstaff passou sua infância em vagões de trem, onde aprendeu a roubar, quando desejava algo. Seus pais incentivavam seus pequenos roubos, mas o advertiam que não o defenderiam caso fosse pego. Quando isso aconteceu, ele precisou escolher entre a prisão e o exército e a última opção lhe pareceu melhor. Com seu charme e boa lábia, Falstaff conquistou amizades e aprendeu a trapacear nos dados e nas cartas. E foi assim que, anos depois de deixar as forças armadas, Falstaff ganhou seu título de nobreza em jogo de baralho. Não demorou muito para que Falstaff percebesse que “colocar ‘Sir’ na frente de seu nome concedia-lhe respeito instantâneo, um dispositivo útil ao executar um esquema”⁸⁰. (QUENSE, 2012. p. 118). Ainda que bastante breve – se compararmos, por exemplo, com o que é construído por Robert Nye em *Falstaff* (1972), outro romance que compõe o *corpus* dessa pesquisa –, a inclusão dessas informações nos mostra que Quense deseja fornecer ao seu leitor um *background* sobre o seu golpista, ajudando-o a

⁸⁰ Tradução de: “Putting ‘Sir’ in front of his name granted him instant respect, a useful device when running a scheme”

entender quem é este personagem, para além das conexões já estabelecidas com sua contraparte shakespeariana.

Outro aspecto do processo de repetição e diferença que se desenvolve na construção dessa releitura é a transformação de Falstaff ao longo da narrativa. Como veremos em detalhes mais adiante, Falstaff passa de um charmoso golpista nas primeiras duas seções do livro a uma figura antagônica, nas duas últimas. Ao ajudar o anão Hamlet a chegar ao trono de Denmarko, Falstaff é tomado por um desejo incontrolável por poder – não apenas por lucro rápido, como antes –, o que o levará a cogitar, até mesmo, o assassinato de inocentes. É nítido, portanto, que estamos diante de um novo Falstaff, que não espelha, mas refrata o famoso personagem shakespeariano.

4.2.1.2 - Hamlet, o príncipe de Denmarko

O anão Hamlet nos é apresentado logo após o prólogo, no primeiro capítulo da narrativa. Ao primeiro contato com o personagem, nós o encontramos andando de um lado para o outro do seu castelo, introspectivo e refletindo sobre uma questão que exige toda sua atenção:

Por fim, ele parou, alçou uma mão em direção céu e declamou: “Produzir mel ou não produzir mel?”. Acariciou o queixo. “É mais nobre comprar mel do camponês do mercado e, assim, fornecer-lhe sustento e renda para sustentar sua ninhada de pirralhos, provavelmente impedindo-o de se rebelar contra os altos impostos ... ou cultivar meu próprio mel, ganhando dinheiro para afirmar minha independência de minha família nobre e desta corte sórdida? Humm”⁸¹. (QUENSE, 2012. p. 10; tradução nossa)

O primeiro aspecto que podemos observar é a releitura que Quense constrói a partir do solilóquio mais famoso de Hamlet, o *to be or not to be*, presente na primeira cena do terceiro ato. Em inglês, Quense brinca com a homofonia das palavras *be* (verbo que significa “ser” ou “estar”) e *bee* (substantivo que significa “abelha”). O autor transforma o substantivo *bee* em um verbo que passa a significar “fazer mel” – como já se sabe, a apicultura é a grande obsessão desse Hamlet ao longo da narrativa. O jogo de palavras deixa ainda mais claro ao leitor que o autor

⁸¹Tradução de: “At last, he stopped, thrust one hand on the sky and declaimed: ‘To bee or not to bee?’ He stroked his chin. ‘Whether 'tis nobler to buy honey from the peasant farmer in the market and thus provide him sustenance and income support his brood of brats, probably keeping him from rebelling over high taxes...or to grow my own honey, thus gaining coins to assert my independence from my noble family and the sordid court?’”

trabalhará com os heróis trágicos shakespearianos em uma perspectiva completamente inversa – colocando-os em situações cômicas e construindo tal comicidade a partir de aspectos e momentos célebres das peças a que pertencem. Além do trocadilho, também podemos ver, ainda que indiretamente, a relação entre a nobreza e o povo, aspecto não destacado no texto de partida. Para Hamlet, permitir que o camponês continuasse produzindo mel sem concorrência garantiria que permaneceria submisso aos poderosos e teria renda suficiente para alimentar “sua ninhada de pirralhos”.

A sequência dessa cena é ainda mais relevante em mostrar como Quense trabalhará com inversões entre o trágico e o cômico. Após suas elucubrações a respeito da feitura de mel, Hamlet escuta uma voz que lhe pergunta se ele sempre fala sozinho – uma clara referência aos solilóquios (sete no total) tão característicos desse personagem shakespeariano e do texto de partida. A famosa cena em que o fantasma do rei Hamlet aparece para seu filho exigindo vingança pelo seu vil assassinato é substituída por uma cômica interação entre Hamlet e um fantasma mensageiro enviado por seu pai, uma vez que este estava muito ocupado cortejando uma anã fantasma. Diante de tal informação, Hamlet exclama: “Morto há menos de um mês e já esqueceu sua esposa, minha mãe?” (QUENSE, 2012. p 11). A fala aparece, originalmente, no primeiro solilóquio de Hamlet, na segunda cena do primeiro ato e diz respeito ao casamento apressado da rainha Gertrudes com o novo rei Claudius, irmão do falecido rei. Aqui, todavia, Hamlet parece não se preocupar com o casamento da mãe com seu tio, mas se choca com o fato de que o fantasma de seu pai esteja cortejando outras damas após a morte.

O fantasma mensageiro entrega o recado do rei: sua morte não foi suicídio, mas assassinato cometido por aquele que agora ocupa o trono. O rei, assim como no texto de partida, exige que Hamlet vingue sua morte e mande Clodio para o “outro lado”, para que o rei Hamlet possa, finalmente, confrontá-lo. O fantasma mensageiro desaparece e deixa Hamlet refletindo sobre a forma como seu pai tinha morrido: auto-sufocou-se com um travesseiro. Mais uma vez, Quense inverte um acontecimento sério do texto de partida (o envenenamento do rei, enquanto dormia no jardim do castelo) e o transforma em algo risível – afinal, é impossível cometer suicídio por meio de autossufocamento com um travesseiro, devido às reações naturais de defesa do corpo humano.

O fantasma mensageiro aparece mais algumas vezes, sempre avisando que o pai de Hamlet está impaciente com sua demora em agir e, por vezes, alertando Hamlet acerca dos perigos. Por exemplo, Hamlet é avisado pelo mensageiro que, caso não execute Clodio, correrá risco de vida. Isso se prova verdadeiro, uma vez que seu rei e tio ordena a sua morte e quase consegue matá-lo. Quando assume o trono e, por total falta de interesse nos assuntos do reino, delega funções a um ganancioso Falstaff, dando-lhe assim mais e mais poderes. O mensageiro traz uma icônica mensagem: existe algo de podre no reino de Denmarko e Hamlet deve tomar cuidado com aqueles que o aconselham.

De forma similar ao que acontece no texto de partida, o rei Clodio desconfia que Hamlet almeja o trono e que, nesse caso, usa seu interesse em apicultura apenas para esconder seus planos de regicídio. Os nobres Rosencratz e Guildenstern recebem a missão de seguir Hamlet, a fim de descobrir o que ele está tramando. Frustrando as expectativas de Clodio, os dois espiões acompanham a monótona rotina de Hamlet que envolve ir à taverna local, bem como estudar sobre abelhas, pesquisar os melhores preços para adquirir colmeias e, mais tarde, cuidar para que produzam o melhor mel. Nada na sua rotina indica que Hamlet agirá a partir das informações recebidas pelo fantasma mensageiro, configurando total inércia em relação à vingança pela morte do rei. Enquanto no texto de partida, Hamlet hesita devido ao seu estado melancólico e por ponderar extensivamente sobre o que significa matar o rei, o anão Hamlet não se interessa pelas questões da nobreza – apesar de reconhecer que tinha direito ao trono – e, sobretudo, teme que planejar uma vingança tome um precioso espaço tempo. Isto fica exemplificado em uma das interações entre Hamlet e sua mãe, Gertie.

GERTIE: "Clodio está muito chateado com você." Ela apontou um dedo para ele. "Você não foi muito respeitoso com ele, e ele é seu tio, seu padrasto e seu rei." Sua voz tinha um tom petulante.

HAMLET: "Por que eu deveria ser respeitoso com ele? *Ele assumiu meu trono. Não que eu quisesse, mas perguntar primeiro teria sido legal.*"

GERTIE: Não seja absurdo. Os reis não perguntam, eles tomam. Clodio teme que você planeje contra ele.

HAMLET: "O quê? Por que eu faria isso? Eu não queria o emprego quando meu pai morreu, e não o quero agora." Mencionar a morte de seu pai trouxe de volta memórias da aparência fantasmagórica e da demanda de vingar o assassinato de seu pai. Ele tinha que fazer algo sobre isso. *Talvez depois*

*que ele montasse o resto das colmeias, ele tivesse tempo.*⁸² (QUENSE, 2012. p 41; tradução nossa/grifo nosso)

Embora a narrativa de Hamlet seja apresentada na primeira parte do romance, ela só se desenvolverá de fato a partir do final da segunda parte e, sobretudo, ao longo da terceira. A maior parte dos capítulos da primeira seção será dedicada ao terceiro personagem central dessa história.

4.2.1.3 - Othello, o elfo de Dun Hythe

Ainda no primeiro capítulo, Othello é apresentado ao leitor como um elfo negro (algo incomum naquela região) que chega a Dun Hythe com a esposa Desdemona – união resultante de um casamento arranjado que foi oferecido a Othello junto com o posto de Ministro da Segurança da cidade. De acordo com seu currículo, Othello era um coronel condecorado por sua bravura na lendária Batalha dos Dois Carvalhos. O feito, sem dúvida, contribuiu para que ele conseguisse não apenas o emprego, mas também a sua jovem esposa, com quem mantinha um feliz casamento. Sendo de seu conhecimento que Dun Hythe não costumava ser invadida, Othello acreditava que seu trabalho seria simples – o que não poderia estar mais longe da verdade.

Em sua primeira interação com Glyniss, a prefeita de Dun Hythe, Othello percebe as dificuldades que o novo cargo encerra. Em primeiro lugar, a paz da qual a cidade desfrutava na verdade era a causadora de grandes problemas.

GLYNISS: "Nós - o Conselho e eu - sentimos que tínhamos que estabelecer essa posição por causa dos possíveis problemas causados pela eclosão da paz em toda a Gundarland".

OTHELLO: "Eu ...eu não entendo." Otelos franziu o cenho. "Pensei que minha posição seria proteger a cidade. Como a paz pode ameaçá-la?"

GLYNISS: "A paz em todo o país é um fator desconhecido. Ninguém sabe o que vai acontecer por causa disso. Eu usei a rede pública de comunicação para contatar todas as províncias do país. Todas elas estão em paz. Acho que nunca aconteceu isso antes. Você pode ver o sinal mais visível de paz em toda a cidade. É o enxame de ex-guerreiros, quase todos, anões que

⁸² Tradução de: "'Clodio is very upset with you.' She pointed a finger at him. 'You haven't been very respectful to him, and he's your uncle, your stepfather and your king.' Her voice had a petulant tone to it. 'Why should I be respectful to him? He took my throne. Not that I wanted it, but asking first would've been nice.' 'Don't be absurd. Kings don't ask, they take. Clodio fears you plot against him.' 'What? Why would I do that? I didn't want the job when father died, and I don't want it now.' Mentioning his father's death brought back memories of the ghostly appearance and the demand to avenge his father's murder. He had to do something about that. Maybe after he set up the rest of the hives he'd have time."

chegaram à cidade à procura de emprego. A maioria deles está desempregada e sem teto e só sobrevive cometendo crimes. São soldados treinados e vieram aqui com suas armas, constituem uma ameaça à lei e à ordem. Eles também representam uma ameaça de insurreição. Sua tarefa mais premente será controlar esses soldados e desativar seu potencial por causar problemas ⁸³. (QUENSE, 2012. p. 14; tradução nossa)

Como podemos perceber a partir do trecho acima, mais uma vez Quense trabalha com inversões da ordem de normalidade – espera-se que a paz seja algo desejável e que instaure equilíbrio. Porém em Dun Hythe, lugar onde as coisas não são como esperamos que sejam, a paz é, na verdade, um grave problema. Ela gera migração em massa, desemprego e violência. De acordo com a prefeita Glyniss, o período de paz foi indiretamente responsável pelo péssimo estado das muralhas que protegem Dun Hythe: devido ao “excesso” de paz, a cidade não se preocupou com sua manutenção como deveria, o que agora a coloca em uma situação de vulnerabilidade diante de um eventual ataque. Othello, como Ministro da Segurança, passa a ter a responsabilidade de resolver os problemas gerados pelo excesso de paz, restaurar as muralhas quase sem dinheiro dos cofres públicos, além de ser responsável pela *Troll Patrol*, um grupo de trolls que trabalham como guardas da cidade. Contudo, o temperamento difícil destes e sua incrível força física tornam dura a tarefa de convencê-los a fazer algo quando não queriam. O chefe da patrulha, violento, mas apaixonado por *donuts*, é Iago, um troll particularmente agressivo e invejoso, que deseja o cargo que Othello está assumindo. Embora a introdução do personagem apresente semelhança com o texto shakespeariano de partida – a inveja que Iago nutria por Otelo e que motiva os eventos trágicos da peça –, o troll Iago não tem muito destaque ao longo da narrativa. Apesar de ensaiar uma tentativa de assassinato de Othello, na terceira parte do romance, é nítido que sua presença é eclipsada pela esposa troll Emilia.

⁸³ Tradução de: "We — the Council and I — felt we had to establish this position because of the potential trouble caused by the outbreak of peace throughout Gundarland."

'I . . . I don't understand.' Othello frowned. 'I thought my position was to protect the city. How can peace threaten it?'

'Countrywide peace is an unknown factor. No one knows what will happen because of it. I used the public scryer network to contact every province in the country. All of them are at peace. I don't think it has ever happened before. You can see the most visible sign of peace everywhere in the city. It's the swarm of ex-warriors, almost all dwarfs that came to the city looking for jobs. Most of them are unemployed and homeless and survive only by committing crimes. Since they are trained soldiers and came here with their weapons, they constitute a threat to law and order. They also present a threat of insurrection. Your most pressing assignment will be to get control of these soldiers and defuse their potential for causing trouble.'

Diferentemente de sua homônima no texto shakespeariano de partida, cuja participação e voz são reduzidas, terminando a peça assassinada por Iago ao ver Desdemona morta e expor os planos de seu marido, a troll Emilia é igualmente ativa e raivosa. Mais ainda, ela é responsável por diversos momentos cômicos, uma vez que decide realizar seu trabalho e quando quer, se dando folgas quando deseja. Embora seja sua subordinada, Othello não ousa confrontá-la – afinal, quem deseja despertar a ira de um troll? Suas únicas interações afetuosas são com seu irmão Nark, um troll bastante inteligente que se torna o principal conselheiro de Othello e sem o qual o elfo estaria fadado ao fracasso. Podemos ver um exemplo da peculiar relação entre Emilia e Othello no diálogo abaixo, que acontece quando eles se encontram pela primeira vez:

Ele [Othello] deixou Glyniss e encontrou seu escritório.
 Uma troll estava sentada a uma mesa, do lado de fora, cortando as unhas.
 OTHELLO: "Você é minha secretária?" Ela tinha cerca de um metro e oitenta de altura, pele amarela e usava uma saia curta e simples de tecido áspero que exibia braços e pernas musculosos.
 EMILIA: "Você é Ofella?"
 OTHELLO: "Othello".
 EMILIA: "Hã?"
 OTHELLO: "Othello. Meu nome é Othello."
 EMILIA: "Foi isso que eu disse."
 Othello percebeu que essa secretária era mais um item da longa lista de problemas que Glyniss havia lhe dado.
 OTHELLO: "Qual o seu nome?"
 EMILIA: "Emilia. Nunca tinha visto um elfo escurinho antes."
 Othello ignorou a injúria racial.
 OTHELLO "Alguma correspondência para mim?" [...]
 EMILIA: "Se eu recebi alguma coisa para alguém chamado Ofella, eu joguei fora".
 OTHELLO: "Você conhece o capitão Iago?"
 EMILIA: "Casei com o desgraçado, não foi?"
 Othello piscou surpreso. Após um momento de hesitação, ele disse:
 OTHELLO: "Diga que quero me encontrar com ele no meu escritório".
 EMILIA: "Entendido." [...] "Iago! Levanta essa bunda da cadeira e vem aqui⁸⁴" (QUENSE, 2012. p. 16; tradução nossa)

Ao contrário do Otelo shakespeariano, um general competente e respeitado por suas conquistas, sua contraparte criada por Quense é uma grande farsa: além

⁸⁴ Tradução de: "He left Glyniss and found his office. A female troll sat outside it at a desk, filing her nails. 'Are you my secretary?' She was about five foot tall, yellow-skinned and wore a short, simple kirtle of rough cloth that displayed over-muscled arms and legs. 'You Ofella?' 'Othello.' 'Wot?' 'Othello. My name is Othello.' 'Dat's wot I said.' Othello had a premonition that this secretary belonged on the long list of problems Glyniss had handed him. 'What's your name?' 'Emilia. Never saw a darkie before.' Othello ignored the racial slur. 'Do I have any correspondence?' [...]
 'Iffen I got any for someone named Ofella, I tossed 'em out.' 'Do you know Captain Iago?' 'Married the bugger, didn't I?' Othello blinked in surprise. After a moment's hesitation, he said, 'Tell him I want to meet in my office.' 'Okey dokey.' Emilia stood up and yelled, 'Iago! Get your stupid butt over here!'"

de não possuir quaisquer conquistas nos campos de batalha, descobre que tanto ele quanto a esposa Desdemona, só conseguiram chegar onde estão por influência de uma poderosa figura feminina, *the Godmother*, que criara Desdemona e que possuía diversos empreendimentos de caráter duvidoso por toda a cidade, inclusive um bordel. O objetivo da *Godmother* ao casar Othello com sua protegida e usar sua influência política para alçá-lo ao cargo de Ministro era ganhar a licitação para reconstruir as muralhas da cidade – a primeira tarefa que Othello recebera –, uma vez que ela pretendia superfaturar a obra e lucrar com isso.

Ao afirmar que não poderia fazer tal coisa, a *Godmother* ameaça Othello, colocando-o em uma situação ainda mais complicada. Os cofres da cidade não possuem dinheiro para reconstruir a muralha, anões desempregados por causa da paz excessiva são uma ameaça, a patrulha Troll e a milícia de Dun Hythe são completamente inaptas, piratas ameaçam os barcos que chegam e saem do porto da cidade, sua secretária não lhe obedece e agora ele está sob ameaça de morte, caso não cometa um ato ilícito. A única ajuda que possui vem de Nark, seu troll assistente, que, com ideias criativas e engenhosas consegue, ao longo da narrativa, resolver todos os seus problemas, livrando-o, por fim, da ira da *Godmother*, bem como de uma complicada situação diplomática criada por Falstaff. Othello é a antítese do Mouro shakespeariano, estando ligado a ele por rastros textuais que permitem o seu reconhecimento por parte do leitor, mas construindo-se a partir da inversão e da diferença.

4.2.2 A narrativa

Uma vez apresentados os personagens centrais da narrativa, podemos agora entender como suas histórias se cruzam nessa intrincada teia intertextual criada por Quense. Falstaff e seu pajem, Poulet, reaparecem após cerca de quarenta páginas, no quarto capítulo. Eles vão a taverna da cidade (*Grubby Shoat*, em português “Porco Sujo”), a fim de levantar informações que lhes permitam planejar um novo golpe. Ao saber da chegada de um novo ministro à cidade, que teria lutado na Batalha dos Dois Carvalhos, Falstaff decide encontrá-lo, fingindo também ter participado do embate para, com isso, se aproximar dessa figura de poder.

Nesse ponto da narrativa, temos mais algumas referências ao corpo gordo e desproporcional de Falstaff, como mencionado no capítulo anterior. Da mesma forma que no prólogo, quando Quense apresenta Falstaff ao leitor, o corpo gordo do personagem é notado por aqueles que o conhecem, tornando-o uma característica significativa do personagem.

EMILIA: "O que você quer, gordão?"

Falstaff se irritou momentaneamente.

FALSTAFF: "Anuncie ao coronel Othello que Sir John Falstaff está aqui para se encontrar com ele."

EMILIA: "Volte em uma hora. Estou ocupada."

FALSTAFF: "Ocupada fazendo o que?"

EMILIA: "Nada. Se anuncie ou volte em uma hora."

[...]

Othello estremeceu com a voz estrondosa do visitante. Ele não esperava ninguém tão grande quanto esse homem que estava diante da mesa. Falstaff era mais alto que ele e facilmente dobrava seu peso. A maior parte do volume do visitante estava concentrada em uma grande pança que esticava os botões do colete. Ele tinha um rosto rechonchudo com olhos pequenos cercados por carne gordurosa e cabelos encaracolados. O nariz largo terminava em narinas dilatadas. Uma barba preta e branca bem aparada escondia o resto do rosto⁸⁵. (QUENSE, 2012. p.54; tradução nossa)

Após sentar-se em uma cadeira que, na visão de Othello, poderia facilmente quebrar sob tamanho peso, Falstaff pergunta ao elfo que problemas ele está enfrentando na promoção da segurança da cidade. Sendo completamente inapto ao cargo e tentando se cercar de pessoas eficientes, que ofereçam soluções para seus problemas, Othello confessa a Falstaff alguns deles: a falta de dinheiro para reparar a muralha que protege a cidade, bem como a necessidade de controlar os anões guerreiros desempregados que, devido ao extenso período de paz, não encontram trabalho e acabam cometendo crimes, inclusive se juntando aos piratas que ameaçam os barcos que ancoram no porto de Dun Hythe. É neste último detalhe que Falstaff enxerga sua primeira oportunidade para uma grande jogada. Ele afirma para Othello que está em Dun Hythe para iniciar um negócio de barcos de carga,

⁸⁵ Tradução de: "EMILIA: 'Whadda ya want, Fatso?'"

Falstaff bristled momentarily.

FALSTAFF: "Announce to Colonel Othello that Sir John Falstaff is here to meet with him."

EMILIA: 'Come back inna hour. I'm busy.'

FALSTAFF: 'Busy doing what?'

EMILIA: 'Onna break. Announce yerself or come back inna hour.'

[...]

Othello winced at the visitor's booming voice. He hadn't expected anyone as huge as this man who stood in front of the desk. Falstaff was taller than he was and easily double his weight. Most of the visitor's bulk was concentrated in a large paunch that strained the buttons on his waistcoat. He had a pudgy face with small eyes surrounded by fatty flesh and curly hair. His broad nose ended in flaring nostrils. A neatly trimmed black and white beard hid the rest of the face."

mas que, diante da necessidade da cidade, poderia usar as embarcações para combater a pirataria. Para isso, empregaria os anões guerreiros, resolvendo dois problemas de uma só vez. Todavia, para que tal empreendimento saísse do papel, ele necessitaria de uma ajuda financeira substancial da administração da cidade. A princípio, Othello hesita, porém a lógica e os argumentos de Falstaff fazem tanto sentido e parecem resolver um dos seus grandes problemas de forma tão simples que ele acaba aceitando. Falstaff deixa o escritório de Othello com a sensação de um primeiro golpe bem sucedido.

Podemos perceber que tal qual sua contraparte shakespeariana, este Falstaff é esperto e sabe jogar com pessoas e situações em benefício próprio. Ao informar seu pajem Poulet sobre seu novo projeto, Falstaff revela também como se vê e como se sente diante de um novo trambique a ser aplicado.

POULET: "Para onde estamos indo?"

FALSTAFF: "De volta ao porto", disse Falstaff, "para encontrar o cabo Urquort. Temos negócios a discutir".

POULET: "O que está acontecendo?"

FALSTAFF: "Preciso que ele recrute duas tripulações completas de navios e vários guerreiros desempregados. Estamos indo para o mar".

POULET: "Em quê? Da última vez que verifiquei, não tínhamos navios no inventário." [...] "Você nunca esteve em um navio antes e de repente é um almirante?"

FALSTAFF: "A essa altura do campeonato, você já deveria saber que sou um homem de muitas artes."

[...]

Ele respirou fundo e considerou seu novo projeto. Por um lado, estava diante de uma oportunidade de fazer dinheiro. Por outro, ser pego significava morte certa e repentina. Era uma aposta grande, mas os ganhos compensavam os riscos⁸⁶. (QUENSE, 2012. p. 61; tradução nossa)

Apesar da promessa de combater a pirataria e proteger os barcos que chegavam e saíam de Dun Hythe, Falstaff usa seu recém-recrutado grupo de anões guerreiros para roubar três navios que estavam atracados no porto, montando assim sua frota, e passa a usá-los para saquear outros navios. Sob a alegação de estar a serviço de Dun Hythe, Falstaff e seu grupo aborda os navios, inventa ilegalidades e

⁸⁶ Tradução de: "POULET: 'Where are we goin'?"

FALSTAFF: 'Back to the port,' Falstaff said, 'to find Corporal Urquort. We have business to discuss.'

POULET: 'What's goin' on?'

FALSTAFF: 'I need him to recruit two full ship crews and a number of unemployed warriors. We're going to sea.'

POULET: 'In what? Last time I checked we didn't have any ships inna inventory'.[...] 'You've never been on a ship before and suddenly you're an admiral?'

FALSTAFF: 'By now, you should have learned I'm a man of many parts.' [...]

He took a deep breath and considered his new project. On the one hand, it presented an opportunity to mint money. On the other hand, getting caught meant certain — and sudden — death. It was a gamble, a big one, but the rewards were worth the risks."

apreende mercadorias, que são vendidas no porto do território livre de Denmarko, sob suborno do agente da alfândega. Três meses se passam entre a primeira e a segunda parte do livro e nesse ínterim, sabemos que Falstaff está enriquecendo rapidamente com a pirataria. Os navios passam a evitar o porto de Dun Hythe, resultando em prejuízos financeiros para os cofres da cidade e Othello percebe que fez um péssimo negócio ao investir tanto dinheiro em um desconhecido de boa lúbia que lhe apresentou uma solução fácil.

É neste ponto da narrativa que os caminhos de Hamlet e Othello começam a convergir. Falstaff revende sua mercadoria roubada em Denmarko, gerando uma grande fortuna em impostos para a coroa, sem que se questione, em nenhum momento, de onde vem tanto dinheiro. O lucro é tamanho que Falstaff chega a pensar em fazer uma visita ao castelo, para informar o rei sobre a origem do dinheiro e ver o que poderia faturar a partir da gratidão real.

Enquanto isso, em Dun Hythe, Othello enfrenta problemas ainda maiores: além de ter menos dinheiro do que antes para fazer reparos na muralha que cerca a cidade – e a constante ameaça por parte da *Godmother* para que a licitação para a obra lhe seja concedida de forma corrupta –, agora ele também precisa lidar com a pirataria que gera a insatisfação dos barqueiros de Dun Hythe e também obriga outros navios a evitar o porto da cidade, significando perda de impostos. Diante de tamanho caos, Othello é informado por Glyniss que, muitos anos antes, Dun Hythe e Denmarko assinaram um acordo de ajuda mútua, em casos de pirataria. O elfo deveria então ir até Denmarko lembrar o novo rei do acordo e exigir que ele cumprisse sua parte. Othello não vê outra saída além de viajar para Denmarko e cobrar uma atitude de Clodio, embora a ideia de pressionar um monarca não lhe parecesse muito inteligente – afinal, poderia custar-lhe a cabeça.

O primeiro contato entre Hamlet e Falstaff acontece na taverna Porco Sujo, uma vez que, assim como o príncipe Hal em *Henrique IV*, Hamlet também gosta de tomar sua cerveja com os plebeus, embora sempre isolado, conservando sua característica melancolia e o pensamento nas estratégias para se tornar o “Rei das Abelhas” (*The King of the Bees*). Ao notar um movimento excepcionalmente grande no estabelecimento, ele pergunta à garçõete o motivo de tamanho alvoroço. A garçõete, em um só fôlego, informa o príncipe ‘Hammy’ de que aqueles eram os membros do grupo de Falstaff, um caçador de piratas, e exige que o gordo e os

demais falem baixo e com mais compostura, pois estão diante de um representante da realeza.

Mais uma vez, temos a descrição de como alguém enxerga Falstaff ao vê-lo pela primeira vez, “um homem alto com uma enorme pança”, vestindo “calças um pouco esfarrapadas e um enorme gibão que não fechava sobre sua barriga⁸⁷”. (QUENSE, 2012. p. 101). Enquanto tinha sua aparência analisada, Falstaff pondera sobre a nova informação que acaba de receber: está diante de um príncipe, um representante da realeza de Denmarko. Aproximar-se dele pode lhe trazer inúmeras oportunidades de lucrativos esquemas, visto que “sua filosofia era conhecer o maior número possível de pessoas poderosas e bem conectadas. Um novo príncipe seria uma adição maravilhosa a essa lista.⁸⁸” (QUENSE, 2012. p. 101; tradução nossa). Porém, ao se apresentar ao príncipe como um caçador de piratas a serviço de Dun Hythe, Falstaff descobre que o castelo se prepara para receber o Ministro de Segurança da cidade. A informação pega Falstaff de surpresa e ele deixa o encontro com Hamlet certo de que Othello está ali por sua causa e pondera sobre seus próximos passos.

À noite, Othello e Nark, seu troll assistente, finalmente vão ao palácio de Denmarko pedir ao rei Clodio que cumpra a sua parte do acordo antipirataria assinado pelo rei anterior, seu irmão. Apesar de todo lucro que as atividades de Falstaff têm rendido em forma de impostos, Clodio afirma não estar ciente de negócios escusos em seu porto – uma vez que nunca se perguntou sobre a origem do faturamento extra da Coroa. A princípio, Clodio se nega a honrar sua parte no acordo, mas ao ser chamado no canto por sua esposa, volta com um sorriso no rosto e uma novidade: não apenas ajudará a combater Falstaff e seus piratas, como também enviará seu sobrinho e enteado Hamlet no comando da esquadra. Para Othello e Nark, o sentimento é de alívio. Para Hamlet, essa nova empreitada significa riscos e tempo sem poder se dedicar às suas abelhas.

Elfo e anão se preparam, cada um de sua forma, para enfrentar Falstaff. Enquanto isso, este também reflete sobre o inevitável confronto e, no final de sua carreira como pirata, sem dúvida sua jogada mais lucrativa em décadas de vida. Os três eixos da narrativa convergem mais uma vez em alto mar, cada um deles

⁸⁷ Tradução de: “Hamlet saw a tall man with a ponderous paunch plow through the mob. [...] He wore hose, a bit ragged, and an enormous doublet that couldn't possible close over his stomach.”

⁸⁸ Tradução de: “His philosophy was to know as many powerful and well-connected folks as possible. A new prince would make a wonderful addition to his lists.”

exercendo funções distintas com surpreendentes consequências. Hamlet, alçado à posição de capitão, descobre que Clodio nunca teve a intenção de cumprir sua parte no acordo com Dun Hythe, ordenando que a frota de Denmarko permanecesse fora do conflito, apenas observando. Ao protestar, o príncipe descobre a segunda parte do plano do rei: livrar-se de Hamlet. Rosencratz e Guildenstern o agarram e o lançam em alto mar.

Em meio a uma densa neblina e sem a ajuda da frota de Denmarko, Othello, Nark e a frota de Dun Hythe tentam se movimentar com quase nenhuma visibilidade. Por um breve momento, Othello consegue enxergar, em meio à neblina, Falstaff em um dos navios e ordena o ataque, que causa alguns danos à embarcação inimiga. A neblina fica ainda mais densa e o capitão do navio decide retornar ao porto de Dun Hythe, levando Othello e a esperança de que o susto fosse o suficiente para que Falstaff não o incomodasse mais.

A parte três é, sem dúvidas, o conjunto dos capítulos mais importantes da narrativa. O capítulo catorze se inicia com a luta de Hamlet para sobreviver, à medida que seu corpo vai se cansando de lutar contra a correnteza. Nesses breves momentos, Hamlet reflete sobre o quão humilhante seria sua morte – afinal, morrer afogado era algo tão simplório. Podemos identificar nesta observação uma referência ao texto shakespeariano, uma vez que Ofélia, depois de ter o pai, Polônio, assassinado por Hamlet, enlouquece e se afoga em um rio.

Em seus últimos momentos de esperança, Hamlet é resgatado por tripulantes do navio de Falstaff. O príncipe se mostra grato por ter sido salvo, sem imaginar que Falstaff já vê nisso uma nova oportunidade. Quando questionado sobre ser ou não ser um pirata, ele consegue convencer Hamlet de que Othello o teria traído e o estaria perseguindo por ter cedido à pressão de poderosos piratas que controlariam Dun Hythe. Ele também convence o príncipe a buscar justiça contra Clodio por tentar matá-lo. Embora um tanto incrédulo, Hamlet se deixa levar pelo sentimento de gratidão por ter sido salvo. Uma vez sozinho Falstaff passa a recapitular tudo que aconteceu e suas novas possibilidades:

Ele não podia acreditar na oportunidade que o confrontava... se tivesse coragem para executá-la. Revisou sua conversa com Hamlet. Alegar ter sido traído por Othello e Dun Hythe foi inspirador. Exigir reparação e vincular sua necessidade de justiça à de Hamlet, também. Para aproveitar a oportunidade, ele teria que fazer de Hamlet o rei. Ele sentiu que Hamlet era fraco e indeciso. Depois de se tornar monarca [...] Hamlet precisaria de uma

mente forte atrás do trono, sussurrando em seu ouvido. Quem melhor para desempenhar esse papel do que Sir John Falstaff?⁸⁹ (QUENSE, 2012. p. 142; tradução nossa)

Assim, Falstaff e Hamlet chegam ao palácio a fim de confrontar Clodio – Hamlet ainda hesitante, pois para ele, “o assassinato parecia algo tão brutal e definitivo”. Ao chegarem ao quarto de Clodio, Falstaff e Hamlet o acordam e avisam que estão ali para fazer justiça. Mas antes que Hamlet possa fazer qualquer coisa, Clodio morre de um ataque cardíaco. Assim, dessa forma tão comum e risível, Hamlet se torna rei e ordena que sua mãe permaneça trancada em seu quarto para sempre.

É a partir desse acontecimento que vemos uma transformação substancial na construção do personagem Falstaff. De golpista e criador de esquemas, Falstaff passa, pouco a pouco, a ser desenhado por Quense como um homem perigoso e faminto por poder.

Falstaff não podia acreditar na sorte. Hamlet tinha acabado de se tornar rei e ele não tinha ideia de como governar. Ele, Falstaff, agora era o único amigo e o principal conselheiro do rei. Poder e riqueza o esperavam. Embora Hamlet fosse o líder cerimonial de Denmarko, ele, Falstaff, seria o homem mais poderoso do reino. Ninguém poderia contradizê-lo. Ele teria acesso ao tesouro. Ele teria acesso aos militares. Ele controlaria o acesso ao rei. Todos os eixos do poder estariam em suas mãos. (QUENSE, 2012. p. 152; tradução nossa)

O desejo de Hamlet de ser tornar o “rei das abelhas” o leva a delegar cada vez mais tarefas para Falstaff, dando-lhe cada vez mais poderes. Todavia, Falstaff percebe que o estilo de vida extravagante que Clodio e Gertie levavam tinha deixado o reino extremamente pobre, comprometendo os grandiosos planos que Falstaff já havia reservado para o seu futuro. Hamlet lhe entregou um dos reinos mais pobres de Gundarland. É nesse momento que Falstaff passa a elaborar sua maior e mais arriscada jogada: convencer Hamlet a invadir e anexar Dun Hythe. Para tanto, lançará mão de mentiras – ele teria espiões em Dun Hythe que o informaram sobre os planos de Othello de invadir e anexar Denmarko – e do apelo à gratidão que

⁸⁹ Tradução de: “He couldn't believe the opportunity that confronted him . . . if he had the nerve to pursue it. He reviewed his conversation with Hamlet. Claiming he was betrayed by Othello and Dun Hythe was inspired. So was demanding justice and linking Hamlet's need for justice with his own. To make use of the opportunity, he had to make Hamlet the king. He sensed that Hamlet was scatteredbrained and indecisive. Once he became king, or kingee as the peasants would call him, Hamlet would need a strong mind standing behind the throne and whispering in his ear. Who better to fill that role than Sir John Falstaff?”

Hamlet lhe deve por tê-lo resgatado em alto mar. Mesmo achando o plano extremo e estando descrente das condições que o reino tem de organizar um exército, Hamlet permite que Falstaff dê início aos planos de invasão. Esse momento da narrativa nos faz lembrar as peças históricas, caracterizadas, sobretudo, por grandiosas batalhas entre impérios poderosos, a exemplo de Shrewsbury e Agincourt, onde reis enfrentam rebeldes e anexam nações inteiras aos seus territórios.

Todavia, devemos lembrar que estamos lidando com uma obra cômica, em que o riso resulta exatamente das inversões da ordem oficial que são criadas pelo autor. Como resultado disso, a marcha do “exército” de Falstaff se configura na antítese do que se espera de uma grande batalha. Em primeiro lugar, temos no personagem o oposto risível do grande herói de batalha que veste de forma tão elegante sua armadura.

Desgostoso, desmontou e caminhou até a sombra de um carvalho, mais uma vez surpreso com o peso da sua armadura e com a dificuldade de se mover, enquanto o usava. A cota de malha também estava quente, especialmente quando o sol batia nos elos de metal. Sob a armadura, ele estava encharcado de suor. (QUENSE, 2012. p. 193; tradução nossa)⁹⁰

Falstaff é o oposto do que tradicionalmente se espera de um valente herói de batalhas: não é esguio e elegante, não consegue se mover em sua armadura de forma suave e, por baixo dela, seu corpo produz cada vez mais suor. Além disso, podemos citar que, diferente de um herói que tem ideais elevados como motivação para ir à batalha, Falstaff planeja invadir e conquistar uma cidade apenas em benefício próprio. Durante a preparação para a marcha até Dun Hythe, temos mais um ponto na transformação de Falstaff como personagem. Percebe que Hamlet confia cada vez menos nele e ao ponderar sobre os efeitos disso nos seus planos de ascensão ao poder, chega a deixar implícito que consideraria se livrar do príncipe, caso ele se tornasse um problema (QUENSE, 2012, p. 195).

A marcha até Dun Hythe, a que temos acesso pela perspectiva de Hamlet, não tem nada de gloriosa: Falstaff marcha à frente com Urquort, seu general, enquanto seu “exército”, formado majoritariamente por anões guerreiros mercenários, se deteriora metros atrás, causando atraso na chegada a Dun Hythe. Nesse ínterim, Othello acompanha os reparos da muralha que protege a cidade,

⁹⁰ Tradução de: “In disgust, he dismounted and walked to the shade of an oak tree, once again surprised by the weight of his hauberk and by how difficult it was to move while wearing it. The chain mail was also hot, especially when the sun beat down on the metal links. Under the armor, he was soaked from sweat”.

consegue convencer os trolls a protegê-la e conta também com a ajuda dos anões que estavam desempregados. Estes últimos, entretanto, ficam cada vez mais insatisfeitos com a demora para o início da batalha e com as notícias de que lordes em cidades vizinhas estão entrando em guerra e recrutando anões guerreiros. Como se não fosse o bastante, Othello descobre que sua amada esposa, Desdêmona, está grávida, significando que, mais do que nunca, ele precisa defender a cidade de qualquer ataque.

Na noite anterior ao embate, Falstaff finalmente percebe que boa parte de seus recrutas desertaram ao longo do caminho, devido às péssimas condições da viagem: eles seguem famintos, enquanto Falstaff come escondido na floresta para não precisar dividir. Ao contrário do que se espera de um líder, na noite que antecede a grande batalha, Falstaff não consegue ser ouvido ou levado a sério pelos combatentes que ainda o acompanham.

"Soldados!" Falstaff começou. "A vitória está ao nosso alcance. Será nossa pela manhã. Eu sei que vocês estão com fome. Eu também estou. Mas tenho fome de glória, não de comida. Amanhã, nosso exército conquistará honra e glória eternas através da tomada de Dun Hythe. As recompensas da vitória serão mais comida e bebida do que vocês jamais imaginaram. Tudo de graça, sempre que quiserem. Portanto, temos que passar fome por mais uma noite. Mas pensem no que o resultado do nosso sacrifício compartilhado nos trará. Honra! Glória! Comida! Bebida!

[...]

A essa altura já estava escuro e, ao descer da carroça, Falstaff percebeu que apenas Urquort ainda estava onde o exército estava.

"Bom discurso, general", disse Urquort.

"Onde está o exército? Eles não me ouviram?"

Eles começaram a se afastar assim que escureceu, tempo suficiente para que você não pudesse vê-los."

Falstaff se perguntou sobre a disciplina em seu exército e se era forte o suficiente para dar cabo da batalha⁹¹. (QUENSE, 2012. p. 206; tradução nossa)

Quando finalmente alcançam a entrada da cidade, Hamlet e Falstaff se chocam ao encontrar a muralha completamente restaurada e no topo dela, trolls armados com tacos. Hamlet finalmente conclui que Falstaff nunca teve espiões em

⁹¹ Tradução de: "Soldiers!" Falstaff began. "Victory is within our grasp. It will be ours in the morning. I know you are hungry. So am I. But I hunger for glory, not food. Tomorrow, our army will earn eternal honor and glory through the conquest of Dun Hythe. The rewards of victory will be more food and drink than you ever imagined. All free, whenever you want it. So we have to go hungry for one more night. But think what the result of our shared sacrifice will bring us. Riches! Honor! Glory! Food! Drink!

[...] By now it was full dark and as he climbed down from the wagon, he noticed only Urquort still stood where the army had been. 'Good speech, General,' Urquort said. 'Where is the army? Didn't they hear me?' 'They started driftin' away as soon as it was dark enough so you couldn't see 'em.' Falstaff wondered about the discipline in his army and whether it was strong enough to see him through the battle."

Dun Hythe e que lhe havia causado um gigantesco problema diplomático. Assim como aconteceu durante o confronto em alto mar, a cena da chegada à muralha é narrada a partir da percepção de cada um dos três principais personagens com a mediação do narrador onisciente em terceira pessoa. Ao termos acesso à perspectiva de Othello, mais uma vez vemos um exemplo de referência à corpulência de Falstaff e o quanto ele se opõe à figura de um herói de guerra:

Ao amanhecer, ele viu mais detalhes do exército montado na estrada principal.
 "Ah, lá está Falstaff. Montado em cavalo de guerra e vestindo uma armadura. Faz com que pareça ainda mais gordo do que é".
 "É impressionante", concordou Dunlap, "mas é tudo espetáculo. Ele nunca passará pela muralha. É muito gordo e a armadura deve pesar uma tonelada⁹². (QUENSE, 2012. p. 210; tradução nossa)

Diante da muralha e dos trolls no seu topo, Hamlet confronta Falstaff e, finalmente tomando alguma atitude por si só, alerta-o sobre como mentir para um monarca é considerado traição à coroa em Denmarko, crime punido com morte. Falstaff se surpreende com a repentina mudança em Hamlet e percebe que está em uma situação aparentemente sem saída. Além disso, Dunlap, o líder dos anões que estavam ao lado de Othello, reconhece Urquort, seu velho amigo, e o convence a segui-lo, junto com os demais anões, para uma das cidades vizinhas onde lordes se preparavam para guerrear. Com este golpe fatal, o séquito de Falstaff, já tão desfalcado, se desfaz completamente. Os poucos que restam se juntam a Hamlet, quando este acusa o trapaceiro de traição e ordena sua prisão. Falstaff, contudo, dá meia volta com seu cavalo e consegue fugir.

Hamlet e Othello esclarecem toda a confusão e concluem que Falstaff foi o culpado de tudo. Assim, as duas partes se entendem e a batalha final, tão característica das tragédias e peças históricas shakespearianas não acontece. Anão e elfo selam um tratado de paz entre Dun Hythe e Denmarko, para a decepção da troll Emília, que esperava atacar os inimigos com seu bastão. Também de forma oposta ao que ocorre no final das tragédias, Othello e Hamlet encontram seus finais felizes. Em virtude da gravidez de Desdêmona, a *godmother* concorda em não perseguir nem ameaçar Othello, deixando-o assim livre para ser feliz com sua

⁹² Tradução de: "As dawn progressed, he saw more details of the army standing astride the main road. "Ah, there's Falstaff. He's got a war horse and armor. Makes him look even fatter than he is." "He does look impressive," Dunlap agreed, "but it's all show. He'll never get over the walls. He's too fat and the armor must weigh a ton."

família. Hamlet, por sua vez, volta a Denmarko e descobre que suas abelhas produziram mel de excelente qualidade – ele se tornara enfim o “Rei das Abelhas”.

A narrativa de Quense termina com um epílogo que nos mostra Falstaff em outra cidade, pronto para recomeçar sua vida de esquemas. Fingindo ser um general aposentado, que deseja iniciar um negócio de fabricação de armas, ele consegue enganar um elfo rico, o que lhe garantirá muito lucro. Falstaff conclui que “a vida é boa e estava prestes a melhorar” (p.228). O trambiqueiro parece dar adeus à busca desenfreada por poder e retoma a antiga forma, conforme o conhecemos no início da narrativa: um golpista cuja boa lábia consegue enganar qualquer um. O final feliz até mesmo para aquele que funcionou como um antagonista da história nos remete à *As Alegres Comadres de Winsdor*, em que Falstaff, depois de humilhado na floresta, é perdoado por seus diversos esquemas.

Como podemos ver, em *Falstaff's Big Gamble*, Quense constrói sua obra paródica partir das categorias carnavalescas da profanação e da excentricidade, de um jogo de imagens refratadas e distorcidas, que oferecem ao leitor o oposto do que se tem comumente. A seriedade das tragédias transforma-se no riso das comédias. Os heróis shakespearianos não mais são humanos, mas criaturas mágicas. Não mais são bravos e destemidos, mas por vezes, fracos e incompetentes, além de inseguros e até medrosos. O *bon-vivant* Falstaff, aos poucos se transforma em um vilão, mas encontra seu final feliz e seu recomeço ao final da narrativa. Momentos memoráveis dos textos shakespearianos nos são apresentados a partir de uma nova ótica, produzindo efeitos distintos. É esse movimento de repetição com ênfase na diferença que torna *Falstaff's Big Gamble* uma obra única e ao mesmo tempo mais um ponto em uma infinita teia dialógica.

Na próxima seção, discutiremos outra releitura centrada em Sir John Falstaff que, assim como *Big Gamble*, se constrói a partir do movimento de repetição e diferença, embora a partir de mecanismos completamente distintos.

5 UM VAMPIRO INGLES EM SÃO FRANCISCO

The Falstaff Vampire Files, escrito pela norte-americana Lynne Murray, foi publicado em 2012 pela Pearlsong Press, uma editora independente criada em 2003, por Peggy Elam, psicóloga, jornalista e escritora. Como explicitado nos elementos pós-textuais do romance (p.280), a Pearlsong Press tem como pilar a divulgação de narrativas que discutam formas mais positivas de encarar não apenas o mundo, mas sobretudo a si mesmo. Uma das principais características da editora – muito presente na narrativa em análise – é a decisão de trazer personagens com diferentes idades, corpos, orientações sexuais e formas de vida, respeitando a diversidade de suas existências e vivências:

A Pearlsong Press endossa o *Health At Every Size* (“Saúde em Todos os Tamanhos”), uma abordagem que contempla saúde e bem-estar, celebrando a diversidade natural dos corpos e incentivando os leitores a pararem de se concentrar no peso (ou em qualquer medida externa) em favor de ouvir e respeitar o apetite natural por comida e bebida, sono, descanso, movimento e lazer. Embora nem todo livro que publicamos promova especificamente “Saúde em Todos os Tamanhos” (por exemplo, apresentando heroínas gordas ou educando os leitores sobre a aceitação do tamanho do seu corpo), nenhum de nossos livros ou demais publicações irão contradizer essa perspectiva holística e positiva sobre o corpo⁹³. (tradução nossa)

Tal posicionamento é fundamental para que possamos entender a construção de personagens centrais da narrativa, como Kristin Marlowe, uma psicóloga viúva de meia-idade (sua idade não é determinada ao longo do romance) que enfrenta as próprias inseguranças em relação ao seu corpo, mas que, ao mesmo tempo, é descrita como uma mulher sexualmente ativa e consciente da sua capacidade e direito de ser amada e desejada. Temos também Mina Murray, uma jovem paciente de Kristin que, assim como ela, também é uma mulher gorda. Mina traz à tona diversos questionamentos sobre seu corpo, mas ao longo do romance enxerga que seu peso é apenas um dos aspectos que a caracterizam, não sendo, nem de longe, o mais importante deles. Por fim, temos o próprio Sir John Falstaff, descrito nas

⁹³ Tradução de: “Pearlsong Press endorses Health At Every Size, an approach to health and well-being that celebrates natural diversity in body size and encourages people to stop focusing on weight (or any external measurement) in favor of listening to and respecting natural appetites for food, drink, sleep, rest, movement, and recreation. While not every book we publish specifically promotes Health At Every Size (by, for instance, featuring fat heroines or educating readers on size acceptance), none of our books or other resources will contradict this holistic and body-positive perspective”.

peças shakespearianas como um glutão, cujo exagerado corpo gordo estava sempre suado, ofegante e escapulindo das roupas. Como discutiremos mais à frente, a releitura de Lynne Murray no presente romance ressignifica o personagem em relação a aspectos que o caracterizam, não apenas nas obras shakespearianas já mencionadas, mas também nos demais romances que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Além dos três nomes mencionados acima, temos um quarto personagem central: Hal Roy, jovem rico e ambicioso que está disposto a tudo para chegar ao topo do mundo corporativo. Noivo de Mina, Hal mantém um romance com Kristin. Kris e Mina não desconfiam de nada e Hal também ignora a relação entre sua noiva e sua namorada. É a partir da perspectiva desses quatro personagens e de forma epistolar que a trama do romance se desenvolve. Antes do início dos capítulos, temos a descrição de um determinado pacote – é dado a entender que este teria sido encontrado/deixado pela/para a autora da narrativa – que, além de conter uma garrafa spray com suco de cebola e o cardápio de um restaurante chinês, trazia as seguintes fontes: anotações digitadas e manuscritas, um gravador digital vermelho, um simples gravador de voz preto e um gravador digital prateado. Como é possível perceber, já na leitura dos primeiros capítulos, as anotações teriam sido feitas por Kristin, enquanto os gravadores pertenciam, respectivamente, a Mina, Hal e Sir John (que recebeu o gravador de Hal). O leitor é informado logo de início que o conteúdo será apresentado de forma cronológica.

Assim, a narrativa se constrói em primeira pessoa, com as perspectivas dos quatro personagens conduzindo a trama. Cada capítulo se inicia com a informação sobre a fonte e a data daquele relato. A história se desenvolve em oitenta e um capítulos, apresentando eventos que aconteceram na cidade de São Francisco, California, entre os dias cinco de agosto e primeiro de setembro de 2012 – o octogésimo-primeiro capítulo traz um relato datado do dia 1 de janeiro do ano seguinte, ou seja, três meses depois dos acontecimentos do capítulo imediatamente anterior. É importante salientar que, embora o título faça uma referência direta a Falstaff e seus “arquivos vampirescos”, não será a perspectiva de Sir John a mais presente. A voz narrativa de Kris Marlowe se destaca das demais, sobretudo a partir da metade da história. Dos oitenta e um capítulos, cinquenta e seis nos trazem a leitura de Kris dos acontecimentos, como registrados por ela em suas anotações. Os outros três personagens dividem os vinte e cinco capítulos restantes: nove capítulos

trazem a visão de Mina dos acontecimentos, onze são narrados por Hal e em apenas cinco ouvimos diretamente a voz de Sir John. Ainda que cada capítulo seja narrado na perspectiva de um personagem, os demais estão presentes em todos os capítulos e suas interações nos permitem entendê-los melhor.

Isso posto, este capítulo tem por objetivo analisar o romance *The Falstaff Vampire Files* partindo das relações dialógicas construídas por Lynne Murray e focando na releitura de Sir John Falstaff que a narrativa nos apresenta. Para tanto, traçaremos paralelos e destacaremos refrações não apenas a partir das obras shakespearianas que compõem o *corpus* da pesquisa, mas também partindo de *Falstaff's Big Gamble*, romance analisado no capítulo anterior.

5.1 “ARQUIVOS VAMPIRESCOS” EM UMA TEIA DIALÓGICA

Ao intitular seu romance *The Falstaff Vampire Files*, Murray imediatamente o insere em uma rede dialógica ampla e diversa. Um potencial leitor saberá, apenas pelo título, que esse romance o remeterá a aspectos da produção dramática de William Shakespeare a partir de uma releitura de Sir John Falstaff. Além disso, desde o primeiro momento, é possível saber que a narrativa trabalhará, de alguma forma, com a imagem do vampiro, o que pode remeter o leitor às mais diversas referências: desde os clássicos vampiros da literatura e do cinema, como o Conde Drácula, até representantes mais contemporâneos desse segmento, a exemplo dos vampiros da família Cullen, da saga *Crepúsculo*, escrita por Stephanie Meyer. Antes mesmo de ler uma página sequer, o leitor já estabelece diferentes relações, construídas a partir de seu próprio repertório, moldando assim uma rede própria de expectativas acerca da obra.

Com o início da leitura, alguns rastros vão se tornando evidentes, a depender do repertório do leitor: o formato epistolar nos leva ao clássico romance vitoriano *Dracula*, escrito por Bram Stoker e publicado em 1897. Seu personagem central, o sombrio lorde da remota Transilvânia (região que corresponderia à Romênia, na parte mais oriental da Europa), se instalou no imaginário literário-cultural e assim permanece até os dias atuais. O romance foi responsável pela popularização da figura do vampiro, sobretudo através das primeiras releituras da obra produzidas para o teatro, o cinema e a televisão ao longo dos séculos XX e XXI.

Como afirma Dani Cavallaro em *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear* (1990), a figura do morto-vivo, que se alimenta de sangue, ganhou popularidade no Ocidente com o romance de Stoker, mas de forma alguma foi sua primeira aparição. Segundo a autora, relatos, lendas e contos sobre o tema se proliferam desde a Antiguidade e em diferentes partes do mundo, sempre permeados por aspectos culturais do lugar, a exemplo de *Vurdulak* (Rússia) e *Oupir / Nosferatu* (Leste Europeu) (p.190).

Suplementando tal colocação, J. Gordon Melton, em *The Vampire Book: the encyclopedia of the undead* (2011), ressalta que, em algumas culturas, a figura que corresponderia ao que entendemos por vampiro nem sempre se trata de alguém que morreu e volta à vida (ou a uma nova vida), mas muitas vezes se assemelha mais ao que entendemos como espíritos ou outras formas corpóreas que podem ou não consumir sangue, visto que, em muitas culturas, o vampiro não precisa, necessariamente, beber o sangue da sua vítima, mas extrair dela a sua força vital, o que garante à criatura a continuidade da sua existência.

Alguns vampiros não tomam sangue; em vez disso, roubam o que é considerado a força vital de suas vítimas. Uma pessoa atacada por um vampiro tradicional sofre variados sintomas de perda de sangue: fadiga, perda da cor do rosto, apatia, falta de motivação e fraqueza⁹⁴. (MELTON, 2011. p. xxxi; tradução nossa)

Como Melton destaca, em narrativas ocidentais, como *Dracula*, e sobretudo nas leituras mais contemporâneas do vampiro, a extração da força vital que ocasiona a quase morte de sua vítima muitas vezes deixa de ser a regra, trazendo à tona vampiros que sobrevivem de formas alternativas, seja com a alimentação regrada a partir de um doador humano voluntário, através do consumo de sangue de animais ou até mesmo de bolsas de sangue. De acordo com o autor, “o vampiro literário do século XIX transformou o vampiro étnico em um cidadão cosmopolita da imaginação moderna. O vampiro literário interage de novas maneiras com a sociedade humana⁹⁵.” (MELTON, 2011, p. xxxii; tradução nossa).

⁹⁴ Tradução: “Some vampires do not take blood; rather they steal what is considered the life force from their victims. A person attacked by a traditional vampire suffers the loss of blood, which causes a variety of symptoms: fatigue, loss of color in the face, listlessness, depleted motivation, and weakness.”

⁹⁵ Tradução de: “The literary vampire of the nineteenth century transformed the ethnic vampire into a cosmopolitan citizen of the modern imagination. The literary vampire interacted in new ways with human Society.”

Para Cavallaro, as diferentes leituras da imagem do vampiro estavam intimamente ligadas aos relatos de pessoais reais que praticavam o que se tornou o mais característico ato vampiresco: o consumo de sangue. Exemplos destes “vampiros do mundo real” incluem Vlad Dracul (conhecido como Vlad, o empalador), príncipe da Valáquia (região da Romênia), no século XV, conhecido pelos atos extremamente bárbaros praticados com seus prisioneiros; Gilles de Rais, nobre e alquimista francês, também do século XV, condenado pela tortura e morte de mais de duzentas crianças e de utilizar seu sangue em processos que visavam à criação da Pedra Filosofal; e a aristocrata húngara, Erzsebet Bathary (séculos XVI e XVII), famosa por matar donzelas e se banhar em seu sangue, a fim de conservar sua juventude (p.191).

Como mencionado anteriormente, *The Falstaff Vampire Files* se insere no universo das narrativas vampirescas e o faz a partir do estabelecimento de rastros que nos levam ao romance de Bram Stoker. Uma das características principais desse romance vitoriano é sua estrutura epistolar, ou seja, a história é contada através de uma série de cartas, relatos em diários, jornais e registros de bordo. Os narradores são os personagens principais da história, a exemplo de Jonathan Harker e Mina Murray – nome compartilhado, como vimos acima, por uma das personagens de *The Falstaff Vampire Files*. Além de Mina, outros personagens imaginados por Stoker, no final do século XIX, ganham nova vida no século XXI: Lucy Westenra, que na narrativa vitoriana é uma grande amiga de Mina e uma das primeiras vítimas do Conde Dracula, transforma-se, no romance de Murray, em amiga e amante de Hal, com quem compartilha a obsessão por vampiros e por se tornar um deles. Assim, como em *Dracula*, a Lucy contemporânea também morre algum tempo depois de ter sido atacada pelos “Outros”, criaturas ainda mais fortes e perigosas do que os vampiros.

Temos também Ned Harker-Poins, cujo sobrenome nos remete a Jonathan Harker-Poins, protagonista e principal narrador de *Dracula*. Em *The Falstaff Vampire Files*, Ned Harker é o melhor amigo de Hal, além de ser apaixonado por Lucy e também se interessar por vampiros. Outro exemplo é Abraham Van Helsing. Na trama de Stoker, ele é um médico, advogado e professor que tenta de diversas formas salvar a vida de Lucy, que definha após ser vítima do Conde. No romance de Murray, Van Helsing é um psiquiatra que, fazendo jus ao seu sobrenome – que, de acordo com o próprio Sir John, está ligado a uma longa linhagem de caçadores de

vampiros –, também possui muitos questionamentos e curiosidades sobre estas criaturas e ajuda Kris Marlowe a lidar com Sir John e, posteriormente, com os “Outros”. Tais rastros são cruciais para que o leitor familiarizado com a narrativa de Stoker reconheça no romance de Murray uma relação dialógica que vai além da temática, sendo construída a partir de referências específicas e propositalmente escolhidas.

Para além dos rastros que nos remetem à *Dracula*, *The Falstaff Vampire Files* traz diversos comentários sobre aspectos das narrativas vampirescas, estabelecendo assim uma relação meta-textual com o gênero. Violet Semmelweis e Abraham Van Helsing são, sem dúvida, personagens chave na construção desse elemento na narrativa. Violet é escritora de romances de vampiros e Abraham tem origem leste-europeia e pesquisa sobre o “culto aos vampiros” entre as gerações jovens. É através de suas conversas com os demais personagens, sobretudo Kris, que emergem aspectos do imaginário sobre vampiros – pautados, sobretudo, na literatura e no cinema –, bem como críticas a elementos das narrativas contemporâneas sobre vampiros. Podemos dizer que *The Falstaff Vampire Files* estabelece uma ponte entre o universo vampiresco tradicional e o contemporâneo, colocando lado a lado o que diferentes gerações entendem sobre vampiros.

Temos um exemplo disso já no capítulo oito, quando Kris e Bram (como Abraham Van Helsing é chamado durante a narrativa) se conhecem e ela conecta o seu nome ao romance de Stoker:

KRISTEN: "Espere um minuto." De repente, fiz a relação. "Não havia um professor Van Helsing em *Drácula*?"

BRAM: "Sim, Havia. Isso era ficção, mas meu avô, que era húngaro, não achou engraçado. Ele era um sindicalista. Mas quando criança, quando encontrei Abraham Van Helsing em *Drácula*, me interessei pela cultura. É um bom substituto para tudo de que se tem medo. Na década de 1930, eram os europeus sinistros como Bela Lugosi nos filmes antigos. Ultimamente, vampiros e bebedores de sangue são uma metáfora para o sexo." Bram se acomodou no sofá. "Quem sabe? Ainda que caçar vampiros fosse o meu destino, haveria o pequeno problema que, de fato, eles não existem⁹⁶." (MURRAY, 2012. p.26,27; tradução nossa)

⁹⁶ Tradução de: “‘Wait a minute.’ I suddenly put the name and the subject together. ‘Wasn’t there a Professor Van Helsing in *Dracula*?’

‘There was. That was fiction, but my grandpa from Hungary didn’t find it amusing. He was a trade unionist. But as a kid when I found Abraham Van Helsing in *Dracula*, I got interested in the culture. It’s a pretty good stand-in for whatever you’re afraid of. In the 1930s it was sinister Europeans like Bela Lugosi in the old movies. Lately vampires and blood-drinking are a metaphor for sex.’ Bram settled back on the sofa. “Who knows? Even if it were my calling to hunt vampires, there would be the small problem that there really aren’t any, so I have to make do.”

Através de Bram, Murray conecta o seu romance de forma ainda mais acentuada ao repertório de produções artísticas com esta temática, não apenas ao citar *Dracula*, mas também ao fazer referência aos filmes sobre vampiros, tão populares no século XX e reconfigurados – e ainda mais populares – no século XXI. Na fala de Bram, temos uma referência a Bela Lugosi (1882-1956), ator romeno que se consagrou ao interpretar o Conde Dracula, na famosa adaptação fílmica de 1931. Ainda na fala de Bram, temos a menção à associação da imagem do vampiro com o sexo, algo bastante explorado na contemporaneidade.

Cavallaro (2002) ressalta a relação entre vampiros e erotismo, relação esta que, embora tenha sido intensificada no século XX, já se fazia presente em narrativas anteriores, mesmo ao romance de Stoker. O ato de morder a vítima, adentrar seu corpo com suas presas e o consequente êxtase compartilhado não apenas pelo monstro, mas também por quem está servindo de alimento e quem quer que esteja ao redor se fazem presentes em maior ou menor grau, em diferentes histórias sobre vampiros deste então. De acordo com a autora, mesmo em *Dracula*, que traduzia a sociedade vitoriana, com relação ao controle sobre o que é diferente e foge à ordem, se pode notar a relação entre vampirismo e o elemento sexual, a exemplo da transformação sofrida por Lucy após ser mordida pelo Conde – de donzela prestes a se casar, Lucy passa a se comportar de forma lasciva e totalmente inapropriada para a época. Além disso, seu noivo, o nobre Arthur Holmwood, que não chega a consumir o seu amor por Lucy, insinua que as transfusões de sangue feitas pelo médico Abraham Vanhelsing, na tentativa de salvar a vida da jovem, constituiriam, perante Deus, uma prova da união dos dois, tornando-os assim marido e mulher. Tal tese é imediatamente descartada pelo racional Vanhelsing. Ainda que de forma discreta, o elemento sexual se faz presente no romance. Nas palavras de Cavallaro (2002, p. 194; tradução nossa), “Drácula é, em grande parte, sobre a liberação explosiva da libido vitoriana e exala erotismo: quando o vampiro morde, penetra no corpo de formas altamente sexuais⁹⁷.”

Anne Rice, com as suas *Crônicas Vampirescas*, sem dúvida contribui para esse movimento. Os livros dessa trilogia, a exemplo de *Entrevista com um Vampiro*, exploram ainda mais a sensualidade como uma característica vampiresca ainda mais proeminente, transformando a mordida em “uma forma de penetração e o

⁹⁷ Tradução de: “Dracula is largely about the explosive release of suppressed Victorian libido and oozes with eroticism: when the vampire bites, it penetrates the body in highly sexual ways.”

esgotamento das energias da vítima uma forma de possessão carnal⁹⁸, explorando ainda mais o êxtase e a onda de prazer que invadiam não apenas a vítima, mas também o vampiro que se tornava, inclusive, vulnerável naquele momento (CAVALLARO 2020, p; 195; tradução nossa).

Com o processo de releituras fílmicas de histórias sobre vampiros, sobretudo do romance *Dracula*, observamos mudanças na representação do vampiro, tanto no que diz respeito à sua aparência e às suas ações, quanto no que tange o tom sexual dado ao ato de alimentação do vampiro. Ainda segundo Cavallaro, as releituras fílmicas do vampiro vão desde figuras de aparência monstruosa, a exemplo de filmes como *Nosferatu* (1922), que constroem uma imagem assustadora do vampiro, passando por produções como *Dracula* (1931) que, gradativamente, apresentam uma versão diferente desse vilão: embora ainda seja um assassino que violenta e mata suas vítimas, o vampiro se torna mais elegante, polido, mais próximo, externamente, do que o que se poderia considerar normal e aceitável. Sobre o aclamado filme mencionado acima e seu *Dracula*, interpretado por Bela Lugosi, Cavallaro afirma que

[...] ele é elegantemente humano, não traz marcas abertamente monstruosas, e até usa sua capa, *smoking* e medalhas no caixão. Além disso, enquanto o Drácula de Stoker era basicamente um animal e um estuprador, Lugosi se entrega a rituais sedutores, atraindo mulheres com promessas de uma morte gloriosa⁹⁹. (CAVALLARO, 2002. p. 195; tradução nossa)

Produções cinematográficas, sobretudo a partir dos anos 1970, passam a enfatizar a vulnerabilidade do corpo do vampiro em face do seu maior inimigo, a luz do sol. A relação entre vampiros e o sol foi relida continuamente até os dias, assim como a relação de erotismo entre os vampiros e suas vítimas. Narrativas mais recentes apresentaram seus expectadores com os mais variados recursos que permitiriam aos vampiros andar sob a luz do sol e se misturar aos humanos, sem levantar suspeitas – desde anéis mágicos até o artifício de se mudar para lugares constantemente nublados. Com respeito ao aspecto sexual, filmes e séries de TV continuaram explorando esse elemento em diferentes níveis. Sagas como *Diários de um Vampiro* e *True Blood*, bem como suas adaptações para a televisão, exploraram

⁹⁸ Tradução de: “[...] the bite is a form of penetration and the sapping of the victim’s energies a form of carnal possession [...]”

⁹⁹ Tradução de: “he is elegantly human, bears no overtly monstrous marks, and even wears his cape, tuxedo and medals in the coffin. Furthermore, while Stoker’s *Dracula* was basically an animal and a rapist, Lugosi indulges in seductive rituals, enticing his women with promises of a glorious death.”

de formas mais ou menos explícitas o caráter sensual/sexual que se entende como inerente à imagem do vampiro, adicionando, contudo, uma carga de romantismo, transformando o lendário personagem em uma criatura que, embora não mais humana, é capaz de amar e se importar com alguém que, na teoria, deveria servi-lhe apenas de alimento.

Figura 14: Bela Lugosi em *Dracula* (1931)



Fonte: Pixels (2019)

Figura 15: Poster do seriado *Diários de um Vampiro* (2010-2017)



Fonte: CW (2010)

The Falstaff Vampire Files também considera esse elemento ao destacar os movimentos e sentimentos envolvidos no processo de alimentação do vampiro. Ao encontrar Sir John pela primeira vez, Kris acredita que se trata apenas de um idoso, possivelmente um veterano de guerra, muito debilitado e que precisa de ajuda. Ignorando que a razão para a péssima aparência de Sir John se devia à necessidade de se alimentar, Kris se oferece para leva-lo a um hospital e é atacada por Sir John dentro de seu carro. Descreve, então, a sensação de prazer e êxtase que derivam da sua experiência:

KRISTIN: Sir John de repente estendeu a mão, agarrou meu pescoço e me puxou em sua direção.

"Ei!" Foi tudo o que pude dizer antes de sentir uma pontada de dor bem abaixo do meu queixo. Meu Deus, ele deve ter uma faca. Inclinei-me para a buzina, mas não ouvi o som. Eu estava entre o volante na minha frente e seu corpo me segurando pelo pescoço, cortando a respiração e impedindo qualquer grito de socorro. Meu último pensamento foi "Kris, sua idiota - você deveria ter corrido, quando teve a chance". Mas, em vez de medo, me senti oprimida por um puxão quase prazeroso e relaxante em minha mente, como uma droga, me atraindo para as profundezas do esquecimento. Então...nada¹⁰⁰. (MURRAY. 2012. p. 63; tradução nossa)

¹⁰⁰ Tradução de: "Sir John suddenly reached out, grabbed my neck and pulled me across the seat.

Outro exemplo ainda mais claro deste aspecto pode ser encontrado no capítulo trinta e seis. A essa altura, Sir John já provou para Kris, Violet e Bram que de fato é um vampiro – uma vez que seu corpo quase se desintegrou ao amanhecer – e, após o por do sol, ele volta a se levantar precisando, mais uma vez, se alimentar. Violet, desejando ouvir o máximo de histórias sobre Sir John, oferece o seu sangue como alimento. Partindo da perspectiva de Kris, temos a descrição do movimento executado por Sir John de envolver Violet e levanta-la do chão, seguidos por sons de sucção e gemidos de prazer. A atmosfera muda completamente e a cena se torna extremamente sensual. A tensão sexual entre Kris e Bram torna-se ainda maior:

KRISTIN: A respiração perto do meu ouvido me fez virar e olhar diretamente nos olhos de Bram. Verdes com nuances de amarelo. Sua proximidade me deixou ofegante e notei que ele também parecia sem fôlego. Uma onda de calor tomou conta de nós dois. Arroubos de luxúria irradiaram de Sir John e Vi. Não mais capazes de resistir, assim como uma flor que precisa se voltar para o sol, ficamos juntos, resistindo aos abraços por pura força de vontade. [...]

Mas a sensualidade pairava no ar como fumaça de incenso, e toda a sala parecia ser de pura e latejante de luxúria. Bram e eu começamos a nos acariciar e a nos beijar como se tivéssemos esperado meses pela oportunidade. Nossos beijos ficaram mais profundos e intensos até que um grito do outro lado da sala fez com que nos afastássemos para olhar. Vi lutou para se livrar do abraço de Sir John, não com relutância, mas languidamente, enquanto ele desvia o olhar do seu rosto e nos lançava um olhar vago. A expressão no rosto de Vi era lânguida e aturdida¹⁰¹. (MURRAY, 2012. p.111-112; tradução nossa)

Além de trabalhar o aspecto da sensualidade comumente atrelada à imagem do vampiro, *The Falstaff Vampire Files*, também põe em xeque alguns clichês sobre vampiros que resultam da convergência das inúmeras referências artísticas ao longo

“Hey!” was all I could say before I felt a sharp stab of pain just below my chin. My god, he must have a knife. I leaned forward onto the horn, but I didn’t hear it sound. I was pinned in by the steering wheel in front of me and his body holding me by the neck cutting off breath and any scream for help. My last thought was Kris, you fool—you should have run when you had the chance. But instead of fear, I felt overwhelmed with an almost pleasurable, drowsy tugging at my mind, like a drug, pulling me down into dark oblivion. Then nothing”.

¹⁰¹ Tradução de: “A breath near my ear made me turn to find myself looking directly into Bram’s eyes. Green with streaks of yellow. His nearness made my breath catch, and I noticed he seemed short of breath as well. A wave of heat washed over both of us. Pulses of lust radiated from Sir John and Vi. No more able to resist than a flower can resist seeking the sun, we stood together, managing not to embrace by sheer force of will. [...] But sensuality hung in the air like incense smoke, and the entire room seemed to be raw and throbbing with lust. Bram and I began caressing and kissing each other as if we had been waiting months for the opportunity. Our kisses grew deeper and more intense until a scream from the other side of the room made both of us break away and look over. Vi struggled out of Sir John’s embrace, not reluctantly, but dreamily, as he lifted his face away from her neck and cast blank eyes over us. The expression on Vi’s face was dreamy and dazed.”

dos séculos. Ao ser chamado por Kris para ajudá-la a lidar com Sir John, Bram leva o seu “kit vampiresco” comprado no *eBay*. O kit continha itens que, teoricamente, seriam letais para vampiros: alho, água benta, balas de prata, um crucifixo e uma estaca de madeira. Ao reconhecer o sobrenome Van Helsing como pertencente a uma longa linhagem de caçadores de vampiros, Sir John questiona Bram sobre o conteúdo da sacola e, neste momento, desconstrói alguns mitos: em um primeiro momento, todos percebem que Sir John possui um reflexo no espelho, ao contrário da crença popular. Além disso, também afirma adorar o cheiro de alho e não demonstra problemas ao manusear o crucifixo e a água benta. Todavia, pondera sobre as balas de prata, afirmando que estas não são capazes de matar um vampiro, mas de machuca-lo o suficiente para se ter alguma vantagem sobre ele. O único item do kit que, para Sir John, oferece algum risco é a estaca de madeira:

KRISTEN: Bram estendeu a mão para a estaca, mas Sir John a arrancou da caixa mais rápido do que eu pensava ser possível.

BRAM: "Ei!"

SIR JOHN: "Isso, senhor, pode causar algum dano." Sir John colocou a estaca no bolso e deu um tapinha nela. "Não posso deixar que caia nas mãos erradas."

BRAM: "Então isso te preocupa, não é?" A voz de Bram estava tensa. (MURRAY, 2012. p.107; tradução nossa)¹⁰²

Movido pela ambição, Hal Roy deseja se tornar vampiro por associar essa criatura ao poder. Na concepção de Hal, estar no topo da cadeia alimentar lhe permitiria alcançar o topo da cadeia corporativa. Depois de tentar convencer Sir John a transforma-lo em vampiro e receber respostas negativas, decide invocar “Os Outros”, criaturas extremamente letais e perigosas que são evitadas a todo custo pelos vampiros. Ao lado de Lucy e Ned, Hal vai até a Golden Bridge e invoca tais criaturas que nem todos os humanos podem ver e que são evitadas pelos vampiros. Elas são atraídas pelo sangue que Lucy derrama ao cair e se machucar. Ela é então atacada pelas criaturas e, por muito pouco, é salva por Ned e Hal. O sexo, mais uma vez se faz presente neste momento, uma vez que a habilidade de ver “Os Outros” é transmitida tanto pelo ato de se alimentar (Violet e Kris passam a ver as criaturas

¹⁰² Tradução de: “KRISTIN: ‘Bram reached for the stake, but Sir John snatched it out of the box quicker than I would have thought possible.’

BRAM: ‘Hey!’

SIR JOHN: ‘This, sir, could do some damage.’ Sir John dropped the stake into his pocket and patted it. ‘Can’t have it falling into the wrong hands.’

BRAM: ‘So it worries you, does it?’ Bram’s voice was tight.”

após Sir John alimentar-se delas), quanto pela relação sexual, o que permite que Ned e Hal consigam ver a massa de corpos cinzentos e olhos vermelhos que se alimentava de Lucy. Da mesma forma, Mina também passa a ver as criaturas, após manter relações sexuais com Hal dias depois do acontecimento.

A narrativa de Murray também traz um olhar sobre a organização dos vampiros, como comunidade com regras e hierarquias próprias. A atitude de Hal mencionada acima gera uma infestação de “Outros” e chama a atenção das autoridades vampirescas. No capítulo quarenta e nove somos apresentados à SFUFO – *San Francisco Undead Fraternal Organization* (Organização Fraternal dos Não-Mortos de São Francisco), entidade que se responsabiliza por novos vampiros, e que é chamada por Sir John e Kris, quando Violet morre com sangue de vampiro em seu organismo, após ser atacado pelos “Outros”. A organização oferece apoio psicológico para que o novo vampiro passe pela transição, bem como para o ensinar a caçar e evitar contato com determinadas criaturas. Além da SFUFO, temos, no capítulo sessenta, a menção à FVIA – *Federal Vampire Investigation Agency* (Agência Federal de Investigação Vampiresca), que passa a questionar todos os personagens, para entender a origem da infestação de “Outros”, ameaçando infligir punições severas aos responsáveis. Por um momento, Sir John corre o risco de ser responsabilizado pelo caos que se instaura, mas todos acabam inocentados após o próprio personagem ter a ideia de invocar os *Holy Ghosts* (criaturas muito poderosas do submundo), para se alimentar dos Outros, pondo assim fim à infestação.

Embora apenas cinco capítulos sejam narrados na perspectiva de Sir John, ele se faz presente ao longo de toda a trama, trazendo as mais variadas referências ao universo shakespeariano. Analisaremos estas questões com mais detalhes na próxima sessão.

5.2 A SOBREVIDA DE SIR JOHN FALSTAFF

Como mencionado anteriormente, *The Falstaff Vampire Files* já estabelece, desde o seu título, uma evidente ligação com William Shakespeare ao mencionar Falstaff, nome de grande relevância dentre os personagens shakespearianos. Além desta menção inicial, com o decorrer da leitura vamos encontrando elementos que nos remetem a Shakespeare, bem como ao contexto de produção das suas obras.

Um exemplo disso é a escolha dos nomes dos gatos de Violet que, segundo Kris, é uma grande conhecedora dos textos dramáticos shakespearianos: Lady Macbeth, Juliet, Sly, Hamlet e Ariel. Ainda através de Kris, ficamos sabendo que os gatos anteriores de Violet também tinham nomes shakespearianos. Após ser transformada em vampiro e não poder conviver mais com seus gatos (que passam a ter medo dela), Violet resgata um gato-vampiro (que quase morreu em um ataque dos Outros) e passa a chama-lo de Brutus, personagem da tragédia *Júlio César*.

Outro claro rastro que nos leva ao universo shakespeariano está na escolha do nome para a protagonista: Kristen Marlowe, uma clara referência ao dramaturgo Christopher Marlowe, contemporâneo de William Shakespeare. Essa relação é rapidamente observada por Sir John ao encontrar Kris pela primeira vez:

KRISTIN: "Meu nome é Kris Marlowe," eu disse, novamente sem pensar. Droga. Eu não queria dar a ele meu nome completo.
 SIR JOHN: "Não pode ser. Christopher Marlowe era um homem e morreu há 400 anos."
 KRISTIN: "Não, meu nome é Kristin Marlowe."
 SIR JOHN: "Ah."
 Ele cambaleou para a frente e ficou de pé com dificuldade, segurando-se na borda da caixa. Estendeu a mão para mim.
 SIR JOHN: "Suplico que me ajude a sair desta caixa, Senhora Kit? Apenas uma mãozinha sua, para me alavancar¹⁰³." (MURRAY, 2012. p. 61; tradução nossa)

Sir John passa, então, a se referir a Kris como Kit em diversos momentos da narrativa. É também através da interação entre Kris e Sir John que encontramos citações diretas a peças shakespearianas, como *Hamlet*, *As you like it* e também à peça *O Judeu de Malta*, escrita por Christopher Marlowe, em 1589.

O homem na caixa começou a tossir de novo – por fim.
 SIR JOHN: "Me desculpe. A poeira. *Uma quintessência do pó, como diria o poeta*".
 KRISTIN: "Certo, um trecho de *Hamlet*. Você é o ator que interpretou Falstaff no palco?"
 Comecei a me inclinar para trás em direção à porta, mas não ousei olhar para trás para verificar meu progresso.
 SIR JOHN: "*E o homem tem vários papéis na vida*", disse ele com uma risada que se transformou em tosse.
 Eu parei.
 KRISTIN: "Isso é de *Como Gostais*."
 [...]

¹⁰³ Tradução de: "I am Kris Marlowe,' I said, again without thinking. Damn. I hadn't meant to give him my whole name. "That cannot be. Christopher Marlowe was a man, and dead 400 years.' 'No, my name is Kristin Marlowe.' 'Ah.' He lurched forward and stood with difficulty, hanging onto the edge of the box. He held out his hand to me. 'Pray you help me get out of this box then, Mistress Kit? Just a hand from you for leverage.'"

Eu dei mais um passo para trás com uma mão atrás de mim para sentir a maçaneta da porta. "

KRISTIN: "Você precisa que eu chame alguém?"

SIR JOHN: "Não."

KRISTIN: "Algum parente na redondeza?" "

SIR JOHN: "Todos mortos. Mortos há muito tempo."

KRISTIN: "Você já tentou o Hospital de Veteranos no alto da colina? Eles podem ajudar. Você é veterano?"

SIR JOHN: Ele me deu um sorriso triste. "*Sim. Mas isso foi em outro país*"

KRISTIN: "*E, além disso, a garota está morta.*" Terminei a citação sem pensar.

Ele me examinou novamente com cuidado.

SIR JOHN: "Não só o Bardo. Você também conhece Chris Marlowe"¹⁰⁴ (MURRAY, 2012. p. 60-61; tradução nossa)

As primeiras descrições de Falstaff nos são oferecidas por Kris, ao encontrar Falstaff no galpão da casa de Hal após o anoitecer. No décimo oitavo capítulo, Sir John é descrito como um homem enorme, de barba branca e com mãos e braços rechonchudos. Na sequência, ela afirma que ele é velho, gordo e possui ombros largos. Ao ouvir a voz de Falstaff, Kris reconhece um forte sotaque inglês e o compara ao dos filmes produzidos pela BCC, inclusive as adaptações de peças shakespearianas. Ela também observa que ele está vestindo roupas gastas e antiquadas. Ao se apresentar como Sir John Falstaff, Kris passa a considera-lo delirante e tenta mantê-lo calmo, enquanto continua analisando suas características e o que ele diz.

KRISTEN: "Sir John, desculpe, não entendi seu sobrenome?"

Eu tinha entendido, só não acreditei. Ele me examinou com os olhos injetados, que não apresentavam sinais de amarelecimento devido à icterícia da doença hepática. [...]

Falstaff parecia apropriado para sua idade e circunferência. Mas ele escolheu uma figura incomum para personificar ou fixar-se – não foi Napoleão ou Elvis – mas Falstaff de Shakespeare, um personagem da literatura¹⁰⁵! (MURRAY, 2012. p. 59; tradução nossa)

¹⁰⁴ Tradução de: "The man in the box began to cough again—at length. 'Beg pardon. the dust. A quintessence of dust, as the poet would have it.'

'Right, from *Hamlet*; are you an actor who played Falstaff on stage?' I started to edge backwards towards the door, but I didn't dare look back to check my progress.

'One man in his time plays many parts,' he said with a chuckle that became a cough. I stopped backing up. 'That's from *As You Like It*.'

[...]

I took another step backwards with one hand behind me to feel the door knob. 'Do you need me to call someone for you?'

'No' / 'Any family in the area?'

'All dead, long dead.'

'Have you tried the Veterans Hospital just up the hill? They have resources. Are you a veteran?'

He gave me a rueful smile. 'Yes. But that was in another country.' 'And besides, the wench is dead.' I finished the quote without thinking. He examined me again carefully. 'Not only the Bard. You also know Chris Marlowe.'

¹⁰⁵ Tradução de: "Sir John—sorry—I didn't catch your last name?' I had, I just didn't believe it. He examined me with eyes that were bloodshot but showed no sign of yellowing from the jaundice of liver

Os capítulos que trazem a perspectiva de Hal e sua versão de como conheceu Sir John nos oferecem mais rastros que nos levam ao Falstaff shakespeariano. Ao descrever seu primeiro encontro com Falstaff – quando ele tinha apenas quinze anos –, Hal o descreve como “um homem grande como um urso” (*a huge bear of a man*) (p.55). É principalmente através de Hal que sabemos detalhes de seu relacionamento com Sir John. Segundo ele, o vampiro tinha sido trazido da Inglaterra por sua tia, Reba, durante a Segunda Guerra – ela estudava na Europa e diante da eminência de uma invasão alemã, seu pai ordenou seu retorno. Sir John passou a viver no galpão da propriedade, onde Hal passou a morar após a morte de seus pais.

Na descrição que conduz no décimo nono capítulo da narrativa, Hal explica como sua tia lhe apresentou Sir John – Jack, para os íntimos – deixando claro que ele seria sua responsabilidade, quando ela não estivesse mais viva. Falstaff e Hal se tornam próximos e o vampiro passa a guiar Hal por lugares e cenas da noite de São Francisco que ele sequer imaginava existirem. Com o passar dos anos, Hal passa a desejar mais e mais a vida de devassidão que levava com Sir John, desenvolvendo uma relação de dependência emocional com o amigo. Hal relata com fascínio a irresistível atração que ele exercia sobre as pessoas, sobretudo as mulheres, bem como a forma com que, em segundos, passava do riso jocoso às considerações filosóficas. Ele define Sir John como um vício, um hábito muito difícil de se abandonar.

Depois de um verão de divagações selvagens com Jack, fui para o internato e, em seguida, para a faculdade. Tentei arranjar uma vida adequada para mim, mas não conseguia ficar longe de Jack. Cada vez que deixava São Francisco, minha vida parecia desacelerar. Não voltei a viver até que fiquei do lado de fora do galpão pronto para abrir o cadeado, ajudar Jack a sair do caixão, abrir uma garrafa de vinho e mergulhar entre as coxas das mulheres que gravitavam em torno dele. [...] Conversávamos noite adentro, uma conversa séria envolta em risos e pontuada pelo próprio estilo de orgia de Jack. [...] Eu nunca conseguia compreendê-lo totalmente – justamente quando esperava que ele fosse um malandro, ele usava seus conhecimentos filosóficos contra mim¹⁰⁶. (MURRAY, 2012. p. 64; tradução nossa)

disease.[...] Falstaff did seem appropriate to his age and girth. But he had picked an unusual figure to impersonate, or fixate on—not Napoleon or Elvis—but Shakespeare’s Falstaff, a character from literature!”

¹⁰⁶ Tradução de: “After a summer of wild rambles with Jack, I went off to boarding school, then to college. I tried to patch together a suitable life for myself, but I couldn’t stay away from Jack. Every time I left San Francisco my life seemed to slow down. I didn’t start to live again until I stood outside the shed ready to open the padlock, help Jack out of his coffin, open a bottle of wine and delve between the thighs of the ladies who gravitated to him.[...] We talked into the night, serious

Aos poucos, Hal passa a desejar não apenas o estilo de vida compartilhado com Falstaff, mas a sua própria condição de vampiro, pois acredita que assim teria poder suficiente para alcançar seus mais ambiciosos planos, o que guarda semelhança com o comportamento do futuro rei Henrique V, no drama histórico shakespeariano.

As interações entre Kris, Sir John e Violet também agregam aspectos interessantes à análise. Após conhecer Kris e ataca-la, o vampiro consegue rastreá-la pelo cheiro e vai até à sua casa, encontrando antes Violet. Ao se apresentar como um vampiro de nome Sir John Falstaff, a escritora de romances vampirescos o recebe de braços abertos, ansiosa pelas histórias que ouvirá. Ao encontra-lo na casa vizinha, Kris, ainda acreditando tratar-se de um paciente delirante, tenta convencer Violet a expulsá-lo, uma vez que ele pode ser perigoso. Longe de acreditar em tal perigo, ela se mostra extremamente animada com a ideia de entrevistar um vampiro e Sir John Falstaff de uma única vez, e já pensa na série de livros que pode produzir a partir disto.

Vi sentou-se no sofá e se inclinou em direção à poltrona.

VIOLET: “Sir John vem me contando sobre sua vida como vampiro. Ele conheceu os verdadeiros Henrique IV e Henrique V, bem como Christopher Marlowe. O Falstaff de Shakespeare é baseado nele. Isso é tão emocionante.”

KRISTIN: ‘Vi, todo mundo sabe que Falstaff é um personagem literário. Ele nem existiu’

VIOLET: “Vampiros são míticos também. E daí?”

KRISTIN: “Dois mitos combinados não se tornam realidade. Uma criação literária não pode se tornar real o suficiente para ficar na sua sala de estar, e vampiros não existem. Você não vê que está sendo enganada? Ele está confuso, ou é um ator desempenhando um papel, ou ambos.”

Cada uma das objeções apenas aumentava o entusiasmo de Vi.

VIOLET: “Se ele está encenando, ele é melhor do que qualquer Falstaff que eu já vi no palco. Se eu puder mantê-lo por perto tempo suficiente para ir para a Feira Renascentista, ele será um grande sucesso. Ele tem algumas histórias maravilhosas para contar. Acho que vão dar um livro fantástico¹⁰⁷.” (MURRAY, 2012. p. 71-72; tradução nossa)

conversation wrapped in laughter, and punctuated by Jack’s own style of orgy. I could never take him all in—just when I expected him to be a lowlife rogue, he would turn philosopher on me.”

¹⁰⁷ Tradução de: “Vi sat down on the sofa and leaned toward the wing chair. ‘Sir John has been telling me about his life as a vampire. He met the real Henry the Fourth and the Fifth, and Christopher Marlowe. Shakespeare’s Falstaff is based on him. This is so exciting.’

‘Vi, everyone knows that Falstaff is a literary character. He wasn’t even alive.’ ‘Vampires are mythical too. So what?’ ‘Two myths don’t make a reality. A literary creation can’t become real enough to sit in your living room, and vampires don’t exist. Can’t you see you’re being conned? He’s either deluded, or an actor playing a part, or both.’ Every objection I raised increased Vi’s enthusiasm. ‘If he’s acting he’s better than any Falstaff I’ve seen on stage. If I can only keep him around long enough to go to the Ren Faire, he’ll be a major hit. He’s got some wonderful stories to tell. I think they’ll make a terrific book.’

É interessante observar o contraste que se estabelece entre as personagens Violet e Kris. Enquanto Kris escolhe pautar suas ações e convicções na razão, não deixando margem para o que não tem uma explicação lógica, Violet mostra-se disposta a abraçar uma realidade até então desconhecida, sem deixar que as fronteiras entre o que seria fato e o que seria ficção a limitem. Para Kris, no entanto, as duas coisas não se misturam, Violet abraça a potencial heterogeneidade de ambas.

Murray nos dá informações sobre Sir John Falstaff a partir das falas de personagens secundários, a exemplo das autoridades vampirescas, através de quem sabemos que Sir John sempre teve problemas com o cumprimento das leis do submundo, apesar de suas faltas não serem especificadas. Em contrapartida, assim como seu homônimo shakespeariano, este Falstaff também equilibra seu desrespeito pelo poder estabelecido com graça e charme, conquistando a todos. Além disso, também somos informados de que Sir John foi de grande ajuda para a comunidade de vampiros de São Francisco. Muito mais experiente, ele conseguiu ajudar no processo de adaptação de muitos vampiros recém-transformados, tornando-se uma espécie de guia para a sobrevivência nesta nova realidade.

A partir da fala da Sra. Battle (uma mulher afro-americana a quem Sir John cumprimenta como *my dark lady*, em referência ao Soneto 130, de William Shakespeare), também descobrimos que o velho vampiro veio ao auxílio da comunidade no “Período de Realocação” (*Time of Relocation*), em 1939, quando o crescimento exacerbado da cidade de São Francisco levou as autoridades a reclamarem terrenos antes utilizados como cemitérios. Como estes espaços eram usados por muitos vampiros como abrigo, uma quantidade significativa deles acabava sendo destruída, quando os caixões eram transferidos durante o dia devido à exposição à luz solar. Por ter sobrevivido a tantas batalhas e a tantas mudanças, Sir John ajudou os vampiros mais jovens a se adaptarem a esses tempos tempestuosos e a encontrarem abrigo entre os humanos de forma discreta. Podemos perceber que Murray busca, com esses exemplos, situar Sir John Falstaff através dos séculos, contextualizando sua existência e mostrando para o leitor que ele interagiu com diferentes pessoas em diferentes épocas e de diferentes formas, deixando sua marca em vários momentos da história.

Temos outro exemplo bastante interessante, quando Sir John afirma saber quem é Sigmund Freud, após ver livros de psicanálise na prateleira de Kris. Sir

John, de forma irônica, pontua que no século anterior “ninguém podia sair de seu caixão sem ouvir este nome”. Neste momento, comenta sua própria fortuna crítica, uma vez que cita as considerações freudianas sobre ele em *O Chiste e sua relação com o inconsciente* (1977):

KRIS: “Este é Freud, ele era um médico nos primeiros anos do século XIX—”

SIR JOHN: “Eu sei quem ele era, Senhora Kit!” Sua voz retumbou em tons profundos de raiva. “Um homem não podia se aventurar fora de seu caixão no século passado sem ouvir o nome. Mas aqui, eu vejo o velho patife me caluniando.”

Ele movimentava um dedo rechonchudo pela página, enquanto lia.

SIR JOHN: ...o gordo cavaleiro Sir John Falstaff baseia-se na economia do desprezo e da indignação. É verdade que reconhecemos que se trata de um glutão e trapaceiro imprestável” Jogou a cabeça para trás e rugiu:

“Glutão! ele me chama. Vigarista! [...], Mas como seria capaz de conhecer um vigarista, a menos que ele próprio fosse um¹⁰⁸?” (MURRAY, 2012. p. 73. tradução nossa)

O trecho acima traz uma citação direta à fala de Freud, onde o Pai da Psicanálise o classifica como glutão e vigarista imprestável, destacando, contudo, que suas trapaças são inofensivas, quando comparadas às tramas de seus superiores, daqueles que de fato detém o poder. Freud conclui sua reflexão afirmando que, ao nos depararmos com Falstaff, não conseguimos ter raiva de seu comportamento errático, pois deslocamos nossa ira na direção da comicidade, no prazer cômico que ele gera em nós.

Compreendemos que ele se conhece tanto quanto nós o conhecemos; sua sagacidade e seu volume físico nos impressionam e têm efeito contagiante sobre nós, fazendo com que vejamos sua pessoa como cômica, ao invés de séria, como se nossas demandas por moralidade e honra não pudessem saltar para fora de uma pança tão gorda. O que ele consegue obter é inofensivo e quase desculpável dada à fundamentação cômica das suas trapaças. Admitamos que o pobre homem tem o direito de viver e aproveitar, e quase sentimos pena dele, porque nas situações mais importantes, o descobrimos um brinquedo nas mãos dos que lhe são superiores. Esta é a razão de não conseguirmos sentir raiva dele e por isso conseguimos deslocar o que economizamos na ira para o prazer cômico que ele, por outro lado, gera em nós. O humor próprio de Sir John emerge da superioridade de um eu cuja alegria e segurança não nos podem ser roubadas pelos seus defeitos físicos ou morais.” (FREUD, 1977, p. 10, NOTAS)

¹⁰⁸ Tradução de: “KRIS: ‘This is Freud, he was a physician in the early years of the 19th century—’ SIR JOHN: ‘I know who he was, Mistress Kit!’ His voice rumbled in deep base tones of rage. ‘A man couldn’t venture out of his coffin in the past century without hearing the name. But here I see the arrant knave slanders me.’ He moved a pudgy finger down the page as he read. ‘...the fat knight, Sir John Falstaff, is based on economized contempt and indignation. To be sure, we recognize in him the unworthy glutton and fashionably dressed swindler.’ He threw back his head and roared, ‘Glutton!’ he calls me. Swindler! [...]. But how would he know a swindler, unless he himself was one?”

Kris destaca esta mudança de perspectiva para Sir John, que não parece satisfeito com as observações após a crítica e afirma que chamaria Freud para um duelo se soubesse onde ele mora. Como podemos ver, temos aqui, mais uma vez, um exemplo de metatextualidade, tendo em vista que a releitura do personagem cita e comenta a crítica de John Falstaff. Temos mais um exemplo de dobra do texto sobre si mesmo.

Como mencionado anteriormente, Sir John é a voz dominante em apenas cinco capítulos do romance. No capítulo vinte e três, logo após seu encontro com Kris, ele reflete sobre sua condição de vampiro. Começa informando a quem o ouve, que suas gravações não datadas estão sendo feitas em um aparelho dado por Hal, que ele compara a uma leve pedra que sussurra de volta as palavras ditas. O vampiro faz menção à Idade Média, mais especificamente aos séculos XIII e XIV, período em que viveu como humano, e ressalta que as pessoas de sua época considerariam o dispositivo uma prova de bruxaria, o que o teria levado à fogueira. Segundo Sir John, guardar seus segredos a sete chaves foi o que lhe permitiu sobreviver ao seu primeiro século como vampiro.

Ainda neste capítulo, Sir John cita diretamente “o Bardo” ao referenciar a famosa fala *let us be Diana's foresters, gentlemen of the shade, minions of the moon*, presente na segunda cena do primeiro ato de *Henrique IV*. É interessante observar que, no texto dramático, essa frase é dita por Falstaff, quando questiona o então príncipe Hal sobre como ele agirá com os ladrões e bandidos, quando for rei. Contudo, na narrativa, Sir John destaca o fato de William Shakespeare ter-lhe atribuído tal alcunha (*queridinhos da noite*), ressaltando, indiretamente, o papel do autor no retrato pintado sobre ele. Encontramos mais pontos de convergência com o personagem criado por Shakespeare, na medida em que este Falstaff não nega ter sido famoso, em sua época, por seu exagerado apetite, sobretudo pelo hábito de beber grandes quantidades de xerez e cerveja. O vampiro lamenta que não possa mais desfrutar desses prazeres, uma vez que, desde sua transformação, seu apetite é saciado apenas com sangue.

No capítulo trinta e cinco, Sir John relata, de forma breve, seu encontro com William Shakespeare, em uma taverna londrina, mais de um século depois de se tornar vampiro. Como resultado deste encontro, Falstaff se tornou duplamente eterno, primeiro como vampiro e, em seguida, como personagem icônico da literatura.

Cem anos para aperfeiçoar a ilusão de vida. Ir e vir invisível, despercebido e intocado por criaturas que perseguem os mortos-vivos. Cem anos para aprender a libertinagem por procuração. Um encontro casual em uma taverna e me vejo caluniado como um glutão, covarde e um bêbado. Eu, que não provo cerveja em primeira mão há quase 600 anos¹⁰⁹. (MURRAY, 2012. p. 105; tradução nossa)

Contudo, ele parece lamentar que um encontro tão rápido o tenha eternizado como beberrão, covarde e trambiqueiro, o que também reforça a posição de Shakespeare como artista que escolheu aspectos específicos para trabalhar na criação de seu personagem, deixando outros tantos de lado – aspectos estes que só começamos a ouvir quando outras vozes são dadas ao personagem.

No capítulo trinta e sete, narrado por Kris, temos a referência a Sir John Oldcastle, figura histórica que discutimos no primeiro capítulo desta tese. Embora expresse convicção de que Sir John Falstaff é apenas um personagem ficcional, Kris destaca que ele foi construído em referência ao histórico Oldcastle. Consternado diante da menção a este nome, Sir John responde apenas com a famosa frase presente no epílogo da segunda parte de *Henrique IV*: “pois Oldcastle morreu mártir e este não é o nosso homem”. Bram, Violet e Kris passam a discutir a existência de Oldcastle e examinam uma imagem que mostra o nobre sendo queimado vivo diante de uma multidão, em 1417, acusado de heresia. Embora Kris relate que Sir John Falstaff estava claramente abalado com a menção a Oldcastle e à sua morte, ele se mantém calado e não confirma ser a mesma pessoa.

A confirmação vem apenas no capítulo seguinte, quando Sir John afirma conhecer Oldcastle tão bem quanto a si próprio. Esclarece que, por ler a Bíblia em inglês e acreditar que a conexão entre o homem e seu Criador dispensava a mediação do clero, foi considerado herege. Como consequência, teve seu nome envolvido em uma suposta trama para sequestrar o rei Henrique V e foi condenado à fogueira. Em sua versão, ele afirma que o antigo amigo lhe virou as costas e se recusou a salvar sua vida. Enquanto aguardava a execução na Torre de Londres, uma mulher misteriosa lhe ofereceu a chance de não apenas sobreviver à execução, mas de se tornar imortal. Ele aceitou a proposta apenas para descobrir mais tarde que foi escolhido para viver para sempre por sua comicidade e sua capacidade de

¹⁰⁹ Tradução de: “A hundred years to perfect the illusion of life. To come and go invisible, unnoted and untouched by creatures that stalk the undead. A hundred years to learn debauchery by proxy. A chance encounter in a tavern and I find myself maligned as a glutton, coward and a drunkard. I who have not tasted ale firsthand in nigh 600 years.”

fazer os outros rirem. No capítulo seguinte, proveniente das anotações de Kris, Falstaff conclui sua história e reitera sua dupla imortalidade:

KRIS: “Então você foi mantido vivo para entreter?” Eu perguntei.

SIR JOHN: “Não é um dos melhores destinos. Mas um bom espírito fará uso daquilo que lhe for dado. Se eu podia transformar doenças em mercadoria, então também poderia evocar um sorriso em uma caveira irônica e viver uma temporada como bobo da corte para um governante imortal. No entanto, a chance de fugir apareceu no meu caminho e eu aproveitei. Retornei a Londres, quase dois séculos depois de partir, e encontrei muitas mudanças. Os protestantes no poder, os católicos caçados e a Bíblia lida em inglês. Mesmo assim, o nome de Sir John Oldcastle foi difamado por gula e juventude libertina. Outra imortalidade resultou de um encontro casual em uma taverna. Histórias contadas por um homem careca com uma língua de mel e dedos manchados de tinta, um poeta e músico. Vocês conhecem o homem.”

KRIS E VIOLET: “Shakespeare”, Vi e eu dissemos com reverência¹¹⁰. (MURRAY, 2012. p. 118; tradução nossa)

No capítulo quarenta cinco, que tem apenas uma página, Sir John menciona Doll Tearsheet, a quem ele transformou em vampiro a fim de oferecer à sua grande companheira a chance de uma nova vida. Já no capítulo sessenta e quatro, o último que traz a narrativa sob sua perspectiva, Sir John mostra-se ciente de que corre risco de ser executado pelas autoridades vampirescas, devido às atitudes de Hal em relação aos “Outros”. Diante dessa ameaça, Sir John mescla memórias do campo de batalha com a descrição do momento em que ele consegue seduzir um novo “anfitrião”, que lhe oferecerá abrigo durante o dia e que servirá como fonte de alimento. Após esse capítulo, só ouviremos a voz de Sir John Falstaff mediada por outros personagens.

Destacamos aqui que Sir John afirma que encontrou a imortalidade por duas vezes: a primeira ao ser transformado em vampiro e a segunda dois séculos mais tarde, ao encontrar William Shakespeare em uma taverna e ser eternizado em seus versos como o glutão Falstaff. Ao se tornar vampiro, Sir John ganha uma nova vida, bastante diferente da anterior, mas que ainda mantém elos com esta. Embora não possa mais se expor ao sol e precise se alimentar de sangue para sobreviver, Sir

¹¹⁰ Tradução de: “KRIS: ‘So you were kept alive to entertain?’ I asked.

SIR JOHN: ‘Not a pretty fate. But a good wit will make use of anything. If I could turn diseases to commodity, then I could conjure up a smile from a grinning skull and live a season as court jester to an undying ruler. Yet escape fell in my way and I took it. Returned to London, near two centuries after leaving, and found much changed. The Protestants in power, the Catholics hunted, and the Bible read in English. Even so, the name of Sir John Oldcastle was vilified for gluttony and debauching youth. Another immortality stemmed from a chance meeting in a tavern. Tales spun for a balding man with a honey tongue and ink-stained fingers, a poet and player. You know the man.’

KRIS AND VIOLET: ‘Shakespeare,’ Vi and I both said reverently.”

John manteve sua aparência física, seu humor e sua sagacidade, estes últimos fundamentais para que ele continuasse sobrevivendo ao longo dos séculos. Nesse tempo, ele pôde interagir com diversas pessoas, testemunhar os mais variados momentos históricos, sempre suplementando a sua própria vivência e se transformando continuamente. O Sir John que se encontrava naquele momento sentado no sofá de Violet contando sua história, sem dúvida, não era exatamente o mesmo que lutou em Shrewsbury e tantas outras batalhas no século XIV. A passagem do tempo, resultando da condição imortal de vampiro, transformou-o e continuará transformando, uma vez que o vampiro é um organismo vivo, ainda que parcialmente.

A segunda imortalidade de Sir John, veio após o seu encontro com William Shakespeare, em uma taverna londrina, já no final do século XVI. O dramaturgo usou as histórias compartilhadas pelo vampiro para criar um dos seus maiores personagens, dando-lhe, mais uma vez, uma segunda vida. Nos versos de Shakespeare, Sir John se tornou conhecido em escalas que ele nunca poderia imaginar, em lugares que ele sequer visitou, nos mais variados idiomas. E este movimento não parou por aí: o Falstaff shakespeariano, já releitura do vampiro Falstaff (que por sua vez é releitura do humano Falstaff) continuou seu processo de mutação, sendo constantemente relido, adaptado e reinterpretado das mais diferentes formas, formas estas que, longe de se aproximarem de um esgotamento de possibilidades, se suplementam continuamente.

Podemos dizer, então, que tanto a sua transformação em vampiro quanto a sua releitura por meio dos versos de William Shakespeare garantiram a este Sir John Falstaff a sua "sobrevida", ou seja, a continuação da vida. Pensamos aqui a noção de "sobrevida" (em algumas traduções "sobrevivência") a partir das reflexões de Walter Benjamin em seu ensaio/prefácio *A Tarefa do Tradutor* (2008), bem como da leitura deste mesmo texto feita por Jacques Derrida em *Torres de Babel* (2006). Como mencionado na Introdução, embora os dois autores estejam, *a priori*, tratando da tradução literária, entendemos que suas reflexões não se restringem apenas a essa forma de interação entre textos, podendo ser guia de análise para outras relações entre materialidades textuais.

Ao refletir sobre qual seria a tarefa do tradutor diante de um texto a ser traduzido, Benjamin, entre outras considerações, nega ao tradutor – neste texto entendido de forma ampla, e não apenas ao tradutor literário – a obrigação de agir

mediante critérios de reprodução e fidelidade, uma vez que todo processo interpretativo implica mudanças. Segundo Benjamin, “o original se modifica necessariamente na sua ‘sobrevivência’, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida.” (BENJAMIN, 2008. p.30). O texto, como as demais produções artísticas, não são organismos mortos, que perdem sua força vital após seus criadores as concluírem (p.31). Ao contrário, são pulsantes, querem viver e esta continuidade de suas vidas só é possível, quando há leitura e reinterpretação, quando há transformação. A sobrevida perpassada pela metamorfose implica uma nova vida com novas possibilidades e novos desdobramentos. Suplementando a reflexão de Benjamin, Derrida afirma que sobrevida vai além de apenas permitir a continuação da vida, visto que “a obra não vive apenas mais tempo, ela vive mais e melhor, acima dos meios de seu autor.” (DERRIDA, 2006. p.33). Todo texto demanda ser lido, reinterpretado, traduzido, adaptado das mais variadas formas e nos mais variados contextos, muito além dos meios sequer possíveis de ser imaginados pelos seus autores. Segundo Derrida, essa demanda não engaja aquele que reler o texto

[...] a restituir uma cópia ou uma boa imagem, uma representação fiel do original: este, o sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação. (DERRIDA, 2006. p. 38)

Dessa forma, temos em *The Falstaff Vampire Files* diferentes exemplos de sobrevida. Sir John Falstaff ganha a sua primeira imortalidade ao se tornar vampiro o que lhe permite viver, mas apenas se transformando, tanto no que tange às mudanças no seu corpo quanto às que decorrem de suas experiências ao longo do tempo. Sir John vive, mas de forma diversa e com outras possibilidades. De forma similar, seu encontro com William Shakespeare lhe garantiu a imortalidade, mais uma vez, mas por um novo viés. Eternizado em tinta e papel, o Falstaff shakespeariano já era por si só uma nova leitura do vampiro e essa leitura continuou e foi relida por mais de quatro séculos, em um inevitável processo de transformação: Falstaff se transformou em óperas, em filmes, foi reinterpretado inúmeras vezes em palcos ao redor do mundo. Sir John Falstaff foi relido em textos dos séculos XVIII a XXI, a exemplo do romance que analisamos neste capítulo, o que exemplifica a sobrevida da qual tratamos.

5.3 ARQUIVOS E APOSTAS: UM PARALELO PRELIMINAR ENTRE *FALSTAFF'S BIG GAMBLE* E *THE FALSTAFF VAMPIRE FILES*

Como discutido no capítulo anterior, entendemos que *Falstaff's Big Gamble* constrói uma releitura carnavalizada não apenas de Falstaff, mas também de Hamlet e Otelo, heróis trágicos, cujas tramas Hank Quense inclui em sua narrativa. Desta forma, três universos shakespearianos entram em choque, tendo como resultado uma nova narrativa que se articula triplamente a William Shakespeare, mantendo ainda os contornos únicos que cada releitura possui. De forma similar, em *Falstaff's Vampire Files* também temos dois universos literários que se chocam, porém dessa vez, apenas um deles é shakespeariano. Falstaff e seu mundo se encontram com o universo das narrativas vampirescas. Tal cruzamento gera mais uma releitura com características próprias, o que exemplifica as múltiplas possibilidades de cruzamento de interfaces textuais e leituras possíveis.

Para além das diferenças que resultam dos diversos diálogos estabelecidos, podemos observar uma diferença no tom da narrativa, no que diz respeito à forma como Sir John Falstaff é descrito e apresentado pelos personagens ao leitor. Enquanto em *Falstaff's Big Gamble*, o corpo de Falstaff e seus excessos são utilizados como motivo cômico e muitas vezes como material para ofensa, em *The Falstaff Vampire Files*, tais elementos são mencionados apenas como características do indivíduo, sem que sejam destacadas repetidamente. São mencionadas nas descrições iniciais feitas pelos demais personagens, quando encontram Falstaff pela primeira vez, assim como sua estatura, idade e sotaque, mas não são mencionadas novamente.

Acreditamos que tal abordagem se dá em consonância com a política da editora Pearlsong, mencionada anteriormente, e também da própria autora Lynne Murray, que é uma mulher gorda, visto que segue esta mesma linha em seus outros romances. *The Falstaff Vampire Files* busca, portanto, trazer personagens com uma multiplicidade de corpos a partir da aceitação e normalização da diferença. Dessa forma, o peso de Falstaff não é tratado, em nenhum momento, como elemento que pode ser usado para construção de uma comicidade (em alinhamento com próprio tom da narrativa), nem como motivo para ofensa ou insulto. São apenas características físicas e nada mais, marcas que ilustram o quanto as pessoas são diferentes e como essa diversidade é uma potência positiva.

O mesmo acontece com as releituras de qualquer produção artística. Cada uma delas é marcada pelo reconhecimento e estranhamento, pelo familiar e pelo novo, pela repetição e diferença. Como refletem Benjamin e Derrida (BENJAMIN, 2008.p.38; DERRIDA, 2006. p.48), quando colamos os cacos de um vaso quebrado, reconhecemos o resultado final como um vaso, mas as marcas do processo são visíveis, tangíveis, e fazem desse novo vaso, a um só tempo, o mesmo e outro. As marcas entre os pedaços colados tornam-se elementos constitutivos deste novo vaso, parte da sua sobrevivência. Toda releitura de um texto tocará em pontos específicos desses textos de partida, marcando assim a sua relação com a anterioridade, mas seguirá seu próprio caminho, sem contato com o texto de partida, se construindo a partir de outras infinitas possibilidades. Como afirma Benjamin, mais uma vez lançando mão de metáforas para falar do processo tradutório,

[...] Do mesmo modo que uma tangente só toca ao de leve num único ponto da circunferência, e do mesmo modo que a lei geométrica apenas fixa e prevê este contato, mas não o ponto em que ele tem de se verificar, continuando a tangente depois disso o seu caminho reto em direção ao infinito, também a tradução toca apenas ao leve no original e somente num ponto infinitamente pequeno do seu significado, para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade do movimento da língua, continuar e seguir o seu próprio caminho. (BENJAMIN, 2008. p. 40)

Dessa forma, os dois romances discutidos nesta tese, até o momento, tocam na esfera dos textos dramáticos shakespearianos em pontos distintos, possibilitando leituras tão distintas de um mesmo personagem, bem como sua inserção em universos tão díspares – ao seguir o caminho da “liberdade na fidelidade” a “tangente da releitura” está livre para entrar em contato com outras esferas, pontos diversos, permitindo infinitas possibilidades.

Contudo, os dois romances apresentam um ponto de convergência. Em ambos, temos o nome de Falstaff no título, o que pode levar um leitor em potencial a acreditar que o personagem será o protagonista da história, o centro da trama. Com a leitura das narrativas, porém, percebemos que a perspectiva de Falstaff não é dominante em nenhuma delas. Em *Falstaff's Big Gamble*, o protagonismo de Falstaff é compartilhado por Hamlet e Otelo (que dominam a primeira metade do romance), em uma narrativa que consegue, de forma primorosa, entrelaçar três tramas distintas. Já em *The Falstaff Vampire Files*, a voz dominante é a de Kris Marlowe, narradora de mais de cinquenta dos oitenta e quatro capítulos. Embora nesses romances a voz questionadora de Sir John Falstaff já se faça presente, ela ainda

não se destaca sobre as outras. O oposto disso é o que encontramos em *Falstaff*, escrito por Robert Nye e publicado em 1972. Este será o objeto de análise do próximo (e último) capítulo.

6 E COM A PALAVRA, *FALSTAFF*

*Neither drunk, not yet too sober is the way of
getting over.*

(Uncle Hugh em *Falstaff*)

Robert Nye (1939-2016) foi um escritor inglês responsável pela composição de quatorze coletâneas poéticas, nove romances, duas coletâneas de contos, nove coletâneas de histórias infantis, três peças, além da edição de mais de dez livros. *Falstaff*, romance publicado por Nye em 1976, gerou grande repercussão à época, tendo recebido, nesse mesmo ano, o *Hawthornden Prize* e o *Guardian Fiction Prize*. Além disso, o romance figurou na lista *Ninety-Nine Novels: The Best in English since 1939 - A Personal Choice*, elaborada pelo escritor e crítico britânico Anthony Burgess, em 1983¹¹¹.

Ao analisar a lista de romances escritos por Robert Nye, percebemos uma predileção pela criação de biografias/autobiografias de personagens históricos e literários. Após a composição de *Falstaff*, obra que lhe rendeu críticas imensamente positivas, Nye também escreveu outros romances no mesmo gênero: *The Memoirs of Lord Byron* (1989), que trariam os manuscritos perdidos do romântico inglês, escritos em primeira pessoa; *The Life and Death of My Lord Gilles de Rais* (1990), relato biográfico narrado por um padre que teria acompanhado os últimos três anos da vida do francês Gilles de Rais, figura importante do exército francês, durante a Guerra dos Cem Anos e posteriormente condenado pelo assassinato de mais de cem crianças; *Mrs. Shakespeare: The Complete Works* (1993), uma biografia de William Shakespeare a partir do olhar de sua esposa, Annie Hathaway, durante o tempo que esta teria passado em Londres com o marido, por volta de 1594, no início de sua carreira como dramaturgo; *The Late Mr Shakespeare* (1998), mais uma ficção biográfica sobre o Shakespeare, desta vez narrada por Pickleherring, um ator que, quando criança, teria conhecido o dramaturgo e participado de muitas de suas peças.

¹¹¹ *Poet and award-winning Falstaff novelist Robert Nye dies aged 77.*

Disponível em: <<https://www.belfasttelegraph.co.uk/news/republic-of-ireland/poet-and-award-winning-falstaff-novelist-robert-nye-dies-aged-77-34852101.html>>

Nesta lista de romances, também encontramos *Faust* (1980), baseado na figura lendária de mesmo nome, que, por sua vez, parte do histórico Johann Georg Faust, astrólogo e alquimista alemão que inspirou diversas lendas e obras literárias a seu respeito, a exemplo das peças *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, escrita por Christopher Marlowe, em 1586, e *Faust*, composição de Johann Wolfgang von Goethe, considerado um clássico da dramaturgia alemã. Por fim, citamos *Merlin* (1978), cuja existência nebulosa se torna lendária nas variadas versões das crônicas do rei Arthur. Sua história é recontada por Nye, dando voz ao personagem central.

Em *Falstaff*, temos o famoso personagem shakespeariano, aos 81 anos, disposto a narrar sua história e a corrigir os momentos em que, na sua opinião, o relato histórico oficial não lhe fez justiça. Porém, ao invés de escrever suas histórias, Fastolf, que ao longo da construção da narrativa vai perdendo mais e mais da visão, delega a seus “secretários” a tarefa de escrever exatamente o que ele dita, sem adições ou modificações de quaisquer tipos. Na folha de rosto, o relato a ser lido nos é apresentado como a *Acta Domini Johannis Fastolf*, ou *A Vida e os Valentes Feitos de Sir John Faustoff*, ou *A Guerra dos Cem Dias*, conforme narrada por Sir John Fastolf, K.G. (*Knight of the Garter* - Cavaleiro da Jarreteira), aos seus secretários William Worcester (que, como descobrimos ao longo da leitura, é seu principal escriba), Stephen Scrope (seu enteado, em quem aplicou um golpe para ficar com a herança deixada pelo pai do rapaz), Padre Brackley, Christopher Hanson, Luke Nanton, John Bussard, Peter Basset; agora transcrito, organizado e editado em ortografia moderna por Robert Nye.

Observamos, portanto, que desde sua folha de rosto, o romance se constrói a partir da ideia de que o leitor terá acesso às memórias de Sir John Fastolf, mediadas, inevitavelmente, por uma série de agentes que registrarão os relatos e cujas interferências serão mais ou menos evidentes. O próprio Robert Nye se coloca na posição de *tradutor/adaptador* da narrativa de Falstaff, embora, como já visto, não possamos dizer que estas funções sejam neutras.

Como podemos observar, já a partir da folha de rosto, Nye constrói o seu Falstaff através da fusão de dois personagens: Sir John Falstaff, anteriormente nomeado Sir John Oldcastle, em referência ao lollardista que teria sido companheiro do príncipe Hal, tendo posteriormente sido condenado à morte na fogueira por heresia; e Sir John Fastolf, figura histórica proeminente durante a Guerra dos Cem

Anos, presente também na primeira parte da peça histórica *Henrique VI*. Podemos perceber o intrincado trabalho de Nye na construção de uma narrativa que entende a história como uma construção discursiva e intertextual. A colisão ficcionalizada de dois personagens históricos e literários e seus respectivos relatos expõe a fragilidade da linha que insiste em tentar separar o que é histórico e o que é ficcional. Ao discutir a metaficção historiográfica em seu livro *A Poética do Pós Modernismo* (1988), Linda Hutcheon a define como uma leitura da história que conduz uma auto-reflexão causada pelos questionamentos do que é tido como verdade histórica. A autora afirma que na abordagem metaficcional da história não existe apenas uma verdade, mas sim *verdades*, no plural. Essa forma de leitura alternativa “procura desmargilizar o literário por meio do confronto com o histórico e o faz tanto em termos temáticos como formais” (p. 145), instalando e ao mesmo tempo indefinindo a linha de separação entre ficção e história (p. 150).

Anne C. Hegerfeldt, em *Lies that tell the truth: magic realism seen through contemporary fiction from Britain*, define *Falstaff* como um dos exemplos mais desafiadores de metaficção historiográfica, uma vez que o romance de Nye nos oferece um narrador consciente das convenções que sustentam tradição historiográfica e que se propõem a expor seus limites e zombar deles de dentro para fora, ou seja, fazendo o exercício de construir uma narrativa teoricamente focada na rigidez histórica, que, ao mesmo tempo, expõe a impossibilidade de se ter um registro histórico unívoco. Em suas palavras, o narrador criado por Nye, propõe “traçar um novo tipo de história que não só admite a sua própria construção, mas incorpora ativamente o ficcional.”¹¹² (HEGERFELDT, 2005. p. 182, tradução nossa).

Os primeiros cinquenta capítulos do romance são dedicados à infância, adolescência e início da vida adulta de Falstaff/Fastolf – em outras palavras, sua vida antes de conhecer o príncipe Hal. Como veremos, Nye utiliza elementos da biografia de Sir John Fastolf na composição desses momentos, ao mesmo tempo em que suplementa tanto as informações históricas quanto o relato dramático shakespeariano, ao preencher as lacunas existentes com a perspectiva do próprio narrador. Os vinte e cinco capítulos seguintes tratam da convivência entre Fastolf e Hal, desde as revoluções de rebeldes lideradas por Hotspur, durante o reinado de

¹¹² Tradução de: “[...] the narrators of Robert Nye’s *Falstaff* and *The Late Mr. Shakespeare*, who show themselves similarly intent on outlining a new type of history that not only admits to its own constructedness, but actively incorporates the fictional”.

Henrique IV, até a coroação de Hal como rei Henrique V. Como discutiremos, essa porção do romance mantém ligação direta com as duas partes de *Henrique IV*, cujos eventos são reapresentados ao leitor sob uma nova ótica, adicionando informações e/ou corrigindo determinados aspectos.

Por fim, os últimos vinte e cinco capítulos cobrem os eventos que vão desde o exílio de Falstaff, ao final de *Henrique IV, pt.2*, até a sua morte. Esses capítulos mesclam eventos da peça *Henrique V* e da primeira parte de *Henrique VI*. A narrativa, que em sua fração final terá muitas interferências de Stephen Scrope, enteado de Fastolf, termina com capítulos sobre seu testamento, sua confissão e o relato de Scrope sobre a morte do personagem central. Analisaremos então as características principais de cada um desses segmentos, focalizando a construção de Falstaff que o romance estabelece. Além de recorrer ao romance e às peças shakespearianas mencionadas, utilizaremos, novamente, o trabalho historiográfico de Stephen Cooper em *The real Falstaff: Sir John Fastolf and the hundred years war* (2010), a fim de conduzir a discussão da obra meta-historiográfica produzida por Robert Nye.

6.1 O JOVEM FASTOLF

6.1.1 A infância e a vida antes das guerras

O primeiro capítulo de suas memórias é narrado por Fastolf para Worcester, em 25 de março de 1459, dia de ano novo em todo território britânico, até 1751. A narração de Fastolf será mais ou menos marcada em cada capítulo por interrupções no relato dos fatos, para conversar com seus secretários, por vezes, para criticá-los, quando duvidam de alguma coisa, ou para lhes dar ordens. É importante salientar que um dos nomes listados na folha de rosto, William Worcester, foi de fato secretário do histórico Fastolf, exercendo também a função de cronista. Segundo Cooper, Worcester teria começado a escrever sobre a vida de seu mestre nunca tendo, contudo, concluído o trabalho (COOPER, 2010. P. 257).

Logo de início, somos informados da idade de Fastolf: ele teria, naquele momento, oitenta e um anos, o que implica que nasceu em 1378, pouco mais de uma década depois do início do reinado de Ricardo II. O ano escolhido por Nye se aproxima do que é comumente aceito como o ano de nascimento do histórico John

Fastolf, 1380 (COOPER, 2010). O capítulo se inicia com a apresentação de Fastolf e com informações sobre como ele quer iniciar as suas memórias:

Eu fui concebido sob gigante de Cerne Abbas. **É verdade. Comece por aí. Agora me apresente:**

John Fastolf - Jack para os íntimos, John para meus irmãos e irmãs, Sir John para toda a Europa - Cavaleiro da mais nobre Ordem da Jarreteira (posteriormente suspenso, mas chegarei lá), Senhor de Lasuze, Governador de Anjou e Maine, Capitão de Le Mans, Grande Mordomo da Normandia, Barão de Silly-le-Guillem, Condestável de Bordéus, Tenente de Harfleur, Guardião da Bastilha de Santo Antônio em Paris, mestre do Castelo Caister e Castelo Combe, proprietário da taberna Cabeça de Javali, guerreiro e cavalheiro, **blá blá blá, preencha os detalhes mais tarde, todos os títulos, Coisa da Coisa, isso e aquilo, todo o resto sangrento, blá blá blá** - eu, Fastolf, agora contando a vocês a verdadeira história da minha vida e a história dos meus valentes feitos, começando a contar hoje, dia 25 de março, dia de ano novo do ano de nosso Senhor, 1459, que acredito ser o 37º ano do reinado de Sua majestade o Rei Henrique VI, a maravilha sagrada e sem picadas, filho de Harry, de Gadshill e Agincourt, e que é muito mais certo o octagésimo-primeiro ano de minha grande marcha para o céu.

Essa será a frase mais longa do livro. Não se preocupe. Eu também não gosto de frases longas¹¹³. (NYE, 2012. p.1; tradução nossa; grifo nosso)

Como podemos observar na citação acima, Fastolf (como o personagem se intitula desde o início do romance) se comunica diretamente com seus interlocutores – seus secretários, bem como o leitor – sem aviso prévio, o que adiciona ao texto um caráter de oralidade, que corrobora a proposta da narrativa e que se manterá ao longo de todo romance. Em diversos momentos, a narração será interrompida por visitas ou até por perguntas diretas feitas por Fastolf aos seus futuros leitores. Também podemos observar que, ao mesmo tempo em que instrui seus secretários a listar seus títulos de maneira formal, o que daria uma maior credibilidade à sua narrativa, o autor subverte essa mesma credibilidade ao deixar evidentes lacunas que serão preenchidas depois (“*blá, blá, blá, preencha os detalhes mais tarde*”).

¹¹³ Tradução de: “I was begotten on the giant of Cerne Abbas. That will do. It’s true. Start there. Now introduce me:

John Fastolf - Jack to my familiars, John to my brothers and my sisters, Sir John to all Europe - Knight of the most noble Order of the Garter (once removed, but I’ll come to that), Lord of Lasuze, Governor of Anjou and Maine, Captain of Le Mans, Grand Butler of Normandy, Baron of Silly-le-Guillem, Constable of Bordeaux, Lieutenant of Harfleur, Keeper of the Bastille of St Anthony in Paris, master of Caister Castle and Castle Combe, owner of the Boar’s Head tavern, warrior and gentleman, hey diddle diddle and hey diddle dan, fill in the details later, all the titles, Thing of Thing, This of That, all the bloody rest of it, feedum fiddledum fee - me, Fastolf, now telling you the true story of my life and the history of my valiant deeds, starting my telling today, the 25th day of March, New Year’s Day of the year of our Lord 1459, which is I think the 37th year in the reign of his majesty King Henry the 6th, the prickless holy wonder, son of Harry the Prig, of Gadshill and Agincourt, and which is rather more certainly and much more vitally the 81st year of my own great march to heaven. That will be the longest sentence in the book. Don’t worry. I don’t like long sentences either.”

Desde a primeira página, Nye faz com que seu narrador tensione os limites impostos entre história e ficção, o que caracteriza a narrativa.

É interessante destacar que Fastolf justifica a escrita do seu texto pela necessidade de narrar sua vida e feitos *exatamente* como aconteceram, proibindo, assim, qualquer interferência por parte daqueles que traduzirão sua história da forma oral para a escrita: “[...] escreva cada palavra que digo, do jeito que eu digo, ou garanto que usarei seus ovos como pontos finais. [...] Tudo do jeito que eu conto, na ordem que eu digo, nada da sua literatura.¹¹⁴” (NYE, 2012. p.2, tradução nossa). Observamos desde esse momento o desejo do narrador de selar a reputação de suas memórias como fidedignas, numa tentativa de correção de relatos históricos incorretos, e não como ficção, buscando marcar, a princípio, claros limites entre os dois. Como observamos, ao mesmo tempo em que almeja fixar seu texto como um relato *real* e não *ficcional*, Fastolf também criticará o registro histórico oficial, destacando o quanto este é determinado por aqueles que detêm o poder.

Na sequência do capítulo, temos a continuação da narração sobre como se deu a concepção de Sir John Fastolf, embora nunca sejamos informados sobre como foram obtidas tantas informações e detalhes. Fastolf afirma ter sido concebido sob a imagem do gigante de Cerne Abbas (vilarejo inglês), a enorme estátua de um homem com o pênis ereto localizada no topo de uma montanha. Segundo ele, acredita-se que a escultura datava do período saxão e representava fertilidade. Santo Agostinho teria ordenado que uma árvore fosse plantada em frente à estátua a fim de escondê-la do olhar do público. Curiosamente, a árvore plantada é uma figueira, cujo fruto, o figo, é um símbolo do órgão sexual feminino, além de um símbolo de fertilidade, em algumas culturas.

A árvore tornou-se o local de encontro de muitos casais, sobretudo aqueles que desejavam um herdeiro do sexo masculino. Por esse motivo, os pais de Fastolf foram até o local e tiveram relações sexuais que culminam na concepção do nosso narrador. O ato sexual é narrado e registrado detalhando movimentos e gemidos, o que estabelece, desde o princípio, o tom de sexualidade que permeará a narrativa. Isso fica ainda mais evidente no capítulo seguinte, quando, antes de narrar sua genealogia, como sugere o título *About a geneology refused*, Fastolf narra, de forma

¹¹⁴ Tradução de: “Write down every word I say, just as I say it, or I assure you I will have your balls for full-stops. [...] Everything the way I tell it, in the order I give it to you, none of your literature”.

minuciosa, seu encontro com duas “comadres”, a senhora Ford e sua amiga – com quem ele teria tido um *ménage a trois*.

Após o que ele mesmo chama de “enrolação”, temos as informações sobre a família de Fastolf que, segundo ele, tem uma história marcante, com raízes genuinamente inglesas. O primeiro registro da família Fastolf poderia ser encontrado na página 777 do *Doomsday Book*, uma espécie de censo feito no século XI por ordem de William I (1028-1087). Porém, a família seria ainda mais antiga, com membros que sentaram ao lado do rei Arthur, na tábua redonda. Podemos observar como Fastolf mescla o que é entendido como real e o que é ficcional, ainda que proponha o oposto, uma vez que a própria existência de Arthur e seus cavaleiros, que lutaram bravamente contra os Saxões, é considerada como ficcional por historiadores. Fastolf menciona seu ancestral, Gurth Fastolf, que teria servido ao rei Harold II (1022-1066), o último rei anglo-saxão, derrotado pelo exército de William I. Ele aproveita para esclarecer o boato de que Gurth teria traído o rei Harold na fatídica batalha de Hastings, alegando que tais boatos foram criados por vizinhos invejosos da atenção especial que seu parente recebia da esposa do rei William. Ainda nesse capítulo, Fastolf menciona outros ancestrais, a exemplo de Magna Fastolf, que teria servido o rei Ricardo I (1157-1159), conhecido como Ricardo, Coração de Leão, participando inclusive das Cruzadas. Outro exemplo é Hannibal Fastolf, que teria perdido um de seus testículos, enquanto lutava a serviço do seu rei Eduardo I (1239-1307) e que usava isso para aplicar golpes apostando com outros homens que a soma de seus testículos resultaria sempre em um número ímpar. Como podemos ver, o gosto por trambiques, que caracterizaria o Falstaff shakespeariano, já estava na linhagem familiar de Fastolf.

Ainda nesse capítulo, temos a única referência direta a Shakespeare, em todo romance. Ao discutir a origem do nome da sua família, Fastolf argumenta que muitos acreditam que o nome teria derivado de uma alcunha recebida por Gurth Fastolf, quando o rei William lhe negou o título de nobreza que aquele julgava merecer, apelidando-o de *False Thief*, que teria se transformado, ao longo do tempo em *Fall Staff!* (como um comando) e por fim em Fastolf. Este compara o processo com o mesmo que aconteceria como Wagwick (“Wag, wick!”) e Shakespeare (“Shake, spear!”). Negando tal origem, ele argumenta que o nome de sua família tem uma obscura origem nórdica:

O que me leva à minha terceira razão para ir tão longe na minha árvore genealógica - que a origem de nosso nome, tão antigo quanto qualquer homem na Inglaterra poderia desejar [...] agora, chega na verdade a alguma fonte obscura e maravilhosa em Nórdico, onde você encontra Fastulff usado como título para um príncipe pirata, e novamente Falst e Fast, que eram deuses naquela época. Este último ponto é importante. É de meus ancestrais escandinavos no céu e na terra que herdei minha sede. Esses Fastulfrs e Falsts podiam beber tão bem quanto podiam cultivar ou lutar, e esse também foi o meu caso¹¹⁵. (NYE, 2012. p.10; tradução nossa)

Ainda que de forma indireta, temos mais uma referência a William Shakespeare neste capítulo, no momento em que Fastolf lista as diferentes grafias existentes de seu nome. Assim como o narrador do romance, William Shakespeare também teve seu nome grafado de diferentes formas em diferentes documentos, a exemplo de *Shaksper*, *Shakspere* e *Shackspeare*.

Figura 16: Lista de possíveis grafias do nome Falstaff

Fastolff	Fourstalf	Forestolf
Fasstolff	Fourestalf	Forrestolf
Fastolfe	Forstolfe	Forestalf
ffastolfe	fforstolfe	fforestalf
Farsstolf	Fairstolf	Forstolf
ffarsstolf	ffairstalf	fforstolf
Farstolf	Farstalf	Farestolf
Fairstelf	Forrstolf	Forlstalf
Farlstolf	Farlstalf	Farstelf
Faulstalf	Faulstelf	Faulstolf
Faustolf	Forcetalf	Forcetolf
Faustelf	Fausthalf	Faustulf
Faustoff	Faustoff	Faustoff
ffalstolf	ffalstof	ffalstaf
Falstolf	Fallstolf	Farestalf
Fallstuff	Fallstiff	Fallstealth
Fallestolf	Fallestalf	Fallestelf
Falstalfe	Fallstelf	Fairstalf
Falstaffe	Fallstalfe	Fallstelfe
Falstalffe	Falstalf	Falstalf
Falstaf	Fallstaf	Falsstaf
ffalstaff	ffallstaf	ffalsstaf
Falstafe	Falstoff	Falstaff

Fonte: *Falstaff* (2012)

¹¹⁵ Tradução de: "Which brings me to my third reason for going back this far with the family tree - that the origin of our name, as ancient as any man in England now could wish [...]~reaches in truth to some obscure and wonderful source in the Old Norse, where you find Fastulff used as title for a pirate prince, and then again Falst and Fast who were gods in those times. This last point is important. It is from my Scandinavian ancestors in heaven and earth that I inherit my thirst. These Fastulfrs and Falsts could drink as well as they could foine or fight, and this has also been the case with me. The shape, depth, and beauty of it will be evident when we pass beyond these petty matters of where I come from to the larger matter of where I have been and what I have done."

Na sequência, temos o capítulo *About the Birth of Sir John Fastolf*, em que este narra o banquete que seu pai organizou para comemorar o seu nascimento, para o qual nenhum convidado apareceu. Nesse relato, Fastolf destaca os comentários a respeito do tamanho do seu pênis, não deixando dúvidas em relação ao sexo do recém-nascido. Outras características mencionadas por Fastolf, que o acompanharam desde o nascimento, são a cabeça branca e a barriga redonda, aspectos típicos da família:

Quanto à cabeça branca e à barriga redonda - às vezes tenho ouvido esposas dizerem, quando olham para um bebe recém-nascido com uma certa aparência: 'Este já esteve aqui antes.' A cabeça branca que eu tenho desde o momento da minha vinda ao mundo pode ser considerada um sinal de alguma maturidade benevolente ou outra herança de experiência. A barriga redonda eu herdei de meu pai e do pai de meu pai. Fastolfs têm barrigas redondas desde que o mundo é mundo. Um Fastolf sem barriga redonda seria como um navio sem vela¹¹⁶. (NYE, 2012. p. 17; tradução nossa)

Ainda digna de nota é a informação, dada nesse capítulo, de que Fastolf não chorou ao nascer. Ao contrário, depois de alguns minutos de silêncio, o bebê começou a rir e seu riso é descrito como contagiante a ponto de fazer todos os presentes rirem também. Tal característica está em perfeita consonância com a comicidade característica do Falstaff shakespeariano presente em *Henrique IV* e *As Alegres Comadres de Windsor*.

Os capítulos de quatro a treze trazem informações sobre a infância de Fastolf, a exemplo das brincadeiras que gostava, da educação que recebeu e sobre eventos históricos da época. Fastolf relembra os tempos de criança e como costumava brincar de esconde-esconde e jogar bolinha de gude. Menciona também o gosto por encenações, interpretando, por exemplo, o rei Arthur e São Jorge. “Meu capuz era meu elmo, e por vezes minha coroa¹¹⁷.” (NYE, 2012. p. 21, tradução nossa). Fastolf menciona ainda ter estudado latim e francês com um tutor chamado Ravenstone, acompanhando as orientações da educação formal da época. Com esse tutor, também aprendeu a ler, a rezar e entoar os Dez Mandamentos. Desde cedo,

¹¹⁶ Tradução de: “As for the white head and the round belly - I have sometimes heard wives say, when they look at a new-born child of a certain aspect, ‘That one’s been here before.’ My white head, which I had from the moment of my coming forth in Wookey Hole, might be thought to betoken some benevolent maturity or other inheritance of experience. My round belly I had of my father, and my father’s father. Fastolfs have had round bellies since eggs have joined in the middle. A Fastolf without a round belly would be like a ship without a sail.”

¹¹⁷ Tradução de: “My cap was my helmet when it was not my crown”.

demonstrou inclinação por quebrar regras e costumava fugir da igreja, onde adquiriu sua educação religiosa, para brincar e brigar com seus amigos e primos. Como resultado, era por vezes castigado corporalmente por Ravenstone com chicotadas nas nádegas. O jovem Fastolf não demorou a perceber, contudo, que o castigo, estranhamente, lhe causava excitação sexual.

Quando eu deixava de interpretar um trecho de Tácito, ou deixava meu juízo vagar enquanto ele me explicava os mistérios dos numerais, ele exigia que eu consentisse em ser chicoteado. [...] Quanto a mim, observei muito rapidamente que a picada da varinha de meu professor, embora carente de verdadeiro entusiasmo pedagógico, aquecia maravilhosamente toda a parte dorsal da minha carne, e causava arrepios que resultavam em uma rigidez preliminar ao meu membro¹¹⁸. (NYE, 2012. p. 26; tradução nossa)

Fastolf dedica os capítulos seis e sete à sua mãe, Mary Fastolf, informando o leitor que se tratava de uma mulher que já era viúva, quando se casou com seu pai, e que viajara bastante, da Dinamarca até Ilíria (ambos *loci* dramáticos de obras shakespearianas). Segundo Fastolf, a extrema beleza de sua mãe a fez musa de diversos poetas entre eles Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio (cujos primeiros nomes Fastolf traduz para “Francis” e “John”). Segundo o narrador, esse último teria composto o longo poema narrativo *Amorosa visione* (1343) para sua mãe, nomeando sua musa como Fiammetta, apenas por razões ficcionais. Ainda segundo Fastolf, a mãe lhe contava as mais incríveis histórias, sempre povoadas de rainhas e nobres donzelas:

Lembro-me dos nomes de algumas das senhoras, mas não de seus contos, como Cleópatra, Rainha do Egito; Tamora, Rainha dos Godos; Imogen, princesa da Grã-Bretanha; Hermione, Rainha da Sicília; Hipólita, Rainha das Amazonas; Marina, Princesa de Tiro; e assim por diante¹¹⁹. (NYE, 2012. p. 29)

Com um olhar mais atento, percebemos que todos os nomes citados coincidem com personagens de obras shakespearianas: Cleópatra, (*Antônio e Cleópatra*), Tamora (*Tito Andrônico*), Imogen (*Cimbelino*), Herminione (*Conto de*

¹¹⁸ Tradução de: “When I failed to construe a lump of Tacitus, or let my wits wander while he explained to me the mysteries of numerals, he would demand that I consent to be horsed. [...] As for me, I observed pretty quickly that the sting of my teacher’s wand, however lacking in true pedagogic zest, did wonderfully warm all the dorsal part of my flesh, and sent shivers through which communicated a preliminary stiffness to my cock.”

¹¹⁹ Tradução de: “I can remember the names of some of the ladies, but not their tales, such as Cleopatra, Queen of Egypt; Tamora, Queen of the Goths; Imogen, Princess of Britain; Hermione, Queen of Sicília; Hippolyta, Queen of the Amazons; Marina, Princess of Tyre; and so on.”

Inverno), Hipólita (*Sonho de uma Noite de Verão*) e Marina (*Péricles*). Além disso, ao tratar da única história contada por sua mãe de que tem memória (a trama da Papisa Joana), menciona que, com ela, costumava encenar a história e a conta para o leitor dividindo-a em quatro atos de duas cenas cada, relembrando a estrutura de uma peça teatral. O enredo também traz elementos que nos remetem a peças shakespearianas, a exemplo do amor proibido entre dois jovens, Dromio (*A Comédia de Erros*) e Joana, elemento característico de peças como *Romeu e Julieta* e *Sonho de uma Noite de Verão*, bem como o travestimento (*cross-dressing*) como estratégia de sobrevivência, semelhante ao que temos em *Como Gostais* e *Noite de Reis*.

Enquanto se disfarça de homem, Joana torna-se membro do clero cada vez com mais destaque, o que de certa forma nos lembra Portia, em *O Mercador de Veneza* que, em seu disfarce masculino, finge ser um advogado e consegue salvar Antônio da vingança de Shylock. Assim como no trágico final de *Hamlet*, Dromio morre em um duelo, vítima de uma lança envenenada. Joana continua com seu disfarce e chega a ocupar a posição de Papa. Assim como em *Noite de Reis*, em que o Duque Orsino se apaixona por Viola/Cesário, membros do clero sentem-se atraídos por Joana, o que lhes causa confusão. Porém, como esta não é uma comédia, Joana se envolve sexualmente com um cardeal, fica grávida e torna pública sua mentira. Como resultado, Joana é aprisionada em uma masmorra e suas últimas palavras são “Ah, nosso pobre sexo!”, numa clara referência à fala de Cressida na segunda cena do quinto ato de *Troilo e Cressida*, tragédia escrita por William Shakespeare em 1609.

Ainda entre os capítulos referentes a sua infância, temos o relato de Fastolf sobre a sua experiência com a Peste, no capítulo *About the Duke of Hell*. Ele costumava imaginar a Peste como uma pessoa, um poderoso cavaleiro que cavalgava em um cavalo preto e cruzava as ruas usando os ossos de suas vítimas como adereço e deixando um odor pútrido por onde passava. O terror e intenso sofrimento das vítimas dessa enfermidade são descritos por Fastolf através das histórias de que se lembra, a exemplo do moleiro que morreu sem médico e sem confissão, cercado por ratos e chamando pela mãe, que já estava morta há trinta anos, bem como uma menina chamada Alice, abandonada pelos pais à própria sorte, quando os primeiros bubos surgiram. Fastolf atribui a sobrevivência de sua família ao alto consumo de arte e vinho, a fim de preservar seu espírito. Seguindo as instruções de seu tio, aprendiz de um sábio médico chamado Paracelsus (referência

anacrônica ao médico suíço-alemão Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, famoso sobretudo por nomear o elemento zinco e que viveu no final do século XV e início do século XVI), a família passou a consumir vinho diariamente e até mesmo se banhar com a bebida. Coincidência ou não, todos da família escaparam da doença e Fastolf cresceu para se tornar um exemplar consumidor de vinho.

No décimo segundo capítulo, intitulado *About an indignity suffered by Sir John Fastolf at the hands of the Duchess of Norfolk*, Fastolf descreve o período em que trabalhou como pajem para Thomas de Mowbray, Duque de Norfolk, durante o reinado de Ricardo II, antes que ele fosse banido pelo rei, em companhia de Henrique Bolingbroke (futuro Henrique IV), por suspeita de conspirarem contra o Duque de Gloucester. Segundo Cooper (2010), o histórico Fastolf foi, sim, pajem de Thomas Mowbray tendo, inclusive, empreendido com ele uma jornada à Terra Santa, da qual Henrique Bolingbroke também teria feito parte (p. 417). Logo no início do capítulo, Fastolf deixa clara sua opinião sobre Mowbray, bem como o motivo de assumir essa posição dos doze aos quinze anos de idade.

Ele era um bastardo de orelhas grandes e estreitas, tão escorregadio quanto bastardos podem ser [...]. Ele tinha sido abençoado por idiotas com o título de Conde Marechal da Inglaterra [...]. Minha vida a serviço de Mowbray não foi difícil. Consistia numa espécie de acolhimento. Ser chamado de pajem em uma grande casa deveria prepará-lo para entrar nos círculos da corte mais tarde. Atrevo-me a dizer que a preparação está em ouvir a conversa de seus superiores e em aprender quais botas lamber e a quem se curvar¹²⁰. (NYE, 2012. p. 56; tradução nossa)

Porém, boa parte do seu tempo era passado ao lado de Lady Elizabeth, esposa de Mowbray, e suas servas Portia e Rosalinda. Segundo Fastolf, as três se divertiam em tratá-lo como uma menina, em virtude do seu corpo esguio e sem pelos, sendo mesmo obrigado a se travestir de mulher e adotar o nome de Joana, durante o período em que Mowbray estava ausente de casa. Durante três anos, Fastolf teria vivido como uma das amas de Lady Elizabeth, dormindo com elas no quarto, testemunhando suas experiências sexuais e, por vezes, participando delas.

¹²⁰ Tradução de: "He was a tight-arsed big-eared bastard, as slippery as they come [...]. He had been blessed with the title of Earl Marshal of England for arseholes rendered. [...] My life in Mowbray's service was not hard. It consisted of a kind of fostering. Being made page in a great household was supposed to prepare you for entry to court circles later on. I daresay the preparation lay in listening to the conversation of one's betters, and in learning what to lick and where to crawl."

Mas depois de um tempo aceitei minha própria condição e então me reconciliei com ela e com a sensação de Rosalinda ou Portia ou as duas juntas me apalpando durante o sono. Foi minha primeira educação sobre as mulheres. É claro que vivia meio excitado o tempo todo, pela proximidade de tantos corpos femininos, e principalmente pela minha intimidade com a senhora Elizabeth, que quase sempre me tinha à mão. No entanto, ela nunca me tocou como tocava Portia e Celia e as outras, como eu expliquei, e olhando para trás, para aquela época curiosa agora - é como um longo sonho doce de verão¹²¹! (NYE, 2012. p. 56; tradução nossa)

Os nomes das amas remetem novamente a Shakespeare e a duas de suas peças (*O Mercador de Veneza* e *Como Gostais*), conforme mencionado anteriormente. Além disso, a necessidade de se transvestir de mulher também nos lembra a situação vivida pelo Fastolf shakespeariano na comédia *As Alegres Comadres de Windsor*, quando o golpista cai em uma das pegadinhas armadas pelas senhoras Pajem e Ford e precisa se vestir de mulher e fingir ser uma ama a fim de escapar da ira do senhor Ford.

Como já vimos, Fastolf não dita suas memórias em cem dias lineares, mas em intervalos entre cada capítulo. Para além disso, deve-se destacar que alguns capítulos interrompem o fluxo narrativo e nos fornecem informações adicionais sobre o personagem central destas memórias. Por exemplo, o capítulo nove, intitulado *About the number 100 and other numbers*, Fastolf menciona o seu fascínio pelo número cem, fazendo um paralelo entre a Guerra dos Cem Anos e a sua Guerra dos Cem Dias. A primeira refere-se tanto aos conflitos travados entre Inglaterra e França, de 1337 a 1453, em muitos dos quais Fastolf afirma ter participado, bem como a sua própria guerra para viver até os cem anos de idade. Já a guerra dos cem dias se refere ao desafio estabelecido por ele para compor suas memórias em cem capítulos, escritos ao longo de cem dias. Todavia, como o próprio Fastolf deixa claro, sua noção de tempo é bastante flexível, o que nos lembra da fala do príncipe Hal, na segunda cena do primeiro ato de *Henrique IV, pt. 1*, quando questiona por qual motivo Fastolf se interessaria pela passagem do tempo.

Assim como houve CEM ANOS na Guerra dos Cem Anos, também escreverei estes memoriais de minha vida e feitos valentes por CEM DIAS

¹²¹ Tradução de: "But after a while I accepted my own condition without heroic comparison, and then grew reconciled to it, and to feeling either Rosalinda or Portia or both of them together groping for me in their sleep. It was my first education in the ways of women. Of course, I lived in a state of half-arousal all the time, from the nearness to so many female bodies, and especially from my intimacy with the lady Elizabeth, who had me nearly always to hand. Yet she never suffered to touch me other than she touched Portia and Celia and the others, as I have explained, and looking back on that curious time now - it is like a long sugary summer dream!"

exatamente. Comecei aqui em Caister, minha casa ancestral, na noite do dia de ano novo. Hoje é uma coisa ou outra - de abril porco. Eu não consigo me lembrar. A grama baixa do inferno, pousada Fastolf não consegue se lembrar. Este é o mais ou menos abril. Ou o algo ou outro. E eu não me importo que data foi ontem. Eu já cuidei de ontem ou ontem cuidou de mim? Como posso saber se ontem não foi uma mentira? Só agora é sempre verdade. [...] Devo te contar meu segredo? É o seguinte: *Sir John Fastolf de Caister e Londres, de Paris e Rouen, do céu e do inferno, com toda a certeza e certeza e abençoadamente viverá até os cem anos de idade*. Tive essa certeza de uma profetisa¹²². (NYE, 2012. p.41-42; tradução nossa; grifo do autor)

Em meio a divagações, Bussard, um dos secretários encarregados de compilar as memórias de Fastolf, registra outras informações importantes. Por exemplo, o fato de que a família de Fastolf possuía propriedades em Caister-on-Sea, coloquialmente chamada de Caister, vilarejo no condado de Norfolk e que a casa da família definhava, enquanto seu pai se envolvia na criação de instrumentos militares para uso do exército, mas que de fato nunca eram utilizados. A cidade natal escolhida por Nye para seu protagonista é a mesma do Fastolf histórico, como destaca Cooper (2010). Com o êxito obtido nas batalhas de que participou, conseguiu dinheiro suficiente para reerguer a propriedade da família e transformá-la em um castelo, além de realizar um grande sonho de sua juventude: comprar a taverna Cabeça de Javali, onde viveu, como o próprio descreve, os melhores anos de sua vida.

Outro exemplo de divagação na narrativa é encontrado no capítulo dez, cujo título *Sir John Fastolf's invocation of Clio, muse of History*, antecipado por Fastolf no primeiro capítulo do livro, leva o leitor a acreditar que ele dedicará este momento a Clio, que na mitologia grega é a musa da história. Tal dedicação da sua narrativa é importante para selar a veracidade dos fatos ali registrados. Porém, o capítulo se torna o relato de como iniciou sexualmente a própria sobrinha, Miranda (referência à personagem shakespeariana de *A Tempestade*), agora com quinze anos, transformando-a em sua amante. Embora tal relato seja questionado mais à frente, como veremos, o leitor é levado a acreditar durante a leitura de quase todo romance

¹²² Tradução de: "Just as there were ONE HUNDRED YEARS in the Hundred Years War, so I shall write these memorials of my life and valiant deeds for ONE HUNDRED DAYS exactly. I began here at Caister, my ancestral home, in the evening of New Year's Day. Today is the something or other- of piggish April. I can't remember. Hell's bottom-grass, set down Fastolf can't remember. This is the something or otherst of April. Or the something or othered. And I don't care what date it was yesterday. Have I ever cared for yesterday, or yesterday cared for me? How do I know that yesterday wasn't a lie? Only now is ever true. [...] Shall I tell you my secret? It is this: *Sir John Fastolf of Caister and London, of Paris and Rouen, of heaven and hell, shall most certainly and assuredly and blessedly live to be one hundred years old*. I had this of a certainty from a sybil."

que tio e sobrinha de fato se relacionam sexualmente, sendo sua chegada por vezes o motivo para a interrupção abrupta de alguns capítulos, como acontece com o capítulo nove.

Ainda sobre Clio, Fastolf inicia o capítulo XIII, *About a menu*, com o que parece um rompimento com a musa e, por extensão, com a história:

Para o inferno com Clio. Ela é uma prostituta. Musa, você não me diverte. Você é um pé no saco, vale menos do que uma bolha no vinho, mais do que eu posso suportar. Estou feliz por nunca ter casado com você¹²³. (NYE, 2012. p. 64, tradução nossa)

Podemos considerar este um dos primeiros indícios do caráter ficcional dessa narrativa, que, a princípio, se apresentava como um relato comprometido com o rigor histórico.

Conforme analisamos no segundo capítulo desta tese, Falstaff é o representante da cosmovisão carnavalesca em *Henrique IV*, sendo a personificação do mundo não oficial, em contraposição ao mundo oficial da corte e dos campos de batalha. Observamos que, na releitura construída por Nye, em *Falstaff*, essa característica é ainda mais acentuada. Podemos encontrar um exemplo disso no capítulo onze, intitulado *About Sir John Falstaff's belly and his rat*, dedicado à sua barriga. Aqui, Fastolf descreve com orgulho as características da sua barriga, deixando claro o cuidado que tem com ela e acrescentando menção a movimentos intestinais e flatulência.

Eu tenho toda uma escola de línguas nesta minha barriga. Posso arrotar em grego, soluçar em latim e peido com uma convocação como a queda de Babel. Isto é, peido quando minha barriga e minhas entranhas estão se falando. Minhas entranhas estão rindo - nem um centímetro quadrado de compaixão nelas. Quanto a isso, posso fazer minha barriga sorrir e zombar, além de falar. Minha barriga é uma contadora de histórias sábia e loquaz. Nas noites de inverno, geralmente me diz mentiras. Eu me inclino para trás e ouço minha barriga, meu corpulento tutor, meu companheiro de crime. E minha barriga me lembra de aventuras passadas¹²⁴. (NYE, 2012. p. 51; tradução nossa)

¹²³ Tradução de: "The hell with Clio. The girl's a whore. Muse, you do not amuse me. You're a pain in the imagination, less than a bubble in the wine, more than I can bear. I'm glad I never married you."

¹²⁴ Tradução de: "I have a whole school of tongues in this belly of mine. I can belch in Greek, hiccup in Latin, and fart with a convocation like the fall of Babel. Fart, that is, when my belly and my bowels are on speaking terms. My bowels are laughing bowels - not a square inch of compassion in them. As for that, I can make my belly smile and sneer, as well as speak. My belly is a wise loquacious teller of stories. On winter nights it usually tells me lies. I lean back and I listen to my belly, my portly tutor, my companion in crime. And my belly reminds me of adventures past."

Tais relatos são feitos a partir de um local de admiração, o que fica ainda mais evidente, quando Fastolf conta como sua barriga salvou sua vida, permitindo que fosse reconhecido, mesmo estando fantasiado de Vício (após participar da encenação de uma Moralidade).

Outro exemplo é a exaltação do ato de comer e beber, atividades que, a partir da obra de Mikhail Bakhtin, são manifestações centrais do corpo grotesco, característico do carnaval. Para além das referências ao ato de comer e beber exageradamente espalhadas pelo romance, temos o capítulo *About a menu*, que consiste, basicamente, na lista de quase duas páginas com os alimentos consumidos, naquela noite, por Fastolf e seus secretários, em uma refeição de três pratos. Também é dado a entender, em outros momentos, que Fastolf está comendo e bebendo, enquanto narra suas memórias, sendo necessário por vezes pausar as atividades em virtude dos excessos cometidos.

6.1.2 O campo de batalha, o monastério e a vida em Londres

Os capítulos quinze e dezesseis marcam um período de transição na vida de Fastolf, narrando sua primeira experiência com o campo de batalha. Ainda a serviço de Thomas Mowbray e sob o reinado de Ricardo II (a quem se refere como *King Dick*), ele passa a narrar o seu primeiro embate com tropas francesas, em um dos muitos confrontos ocorridos durante a Guerra dos Cem Anos. Antes de passar ao relato dos fatos, porém, Fastolf faz comentários a respeito dos acontecimentos históricos. Por exemplo, revela que os reis ingleses tinham por hábito se voltar para a França, em busca de soluções, sempre que enfrentavam problemas maritais – o que seria o caso de Ricardo II, cuja vida sexual com sua esposa Isabela ia de mal a pior. De forma irônica, Fastolf conecta os acontecimentos da esfera pública com as questões da esfera privada.

Aos quinze anos, esguio e capaz de ver seus próprios joelhos sem ter sua visão bloqueada pela barriga, Fastolf se apresenta como um soldado motivado pelo dinheiro ou mercenário (*soldier by hire*), ou seja, alguém que estava na guerra para fazer nome e fortuna. Nesse momento, Fastolf nos remete às colocações de sua contraparte shakespeariana em *Henrique IV*, antes da batalha de Shrewsbury, ao refletir sobre o que entende por honra e glória, quando se trata da arte da guerra:

Pode-se dizer que a perspectiva de uma morte nobre atrai você aos quinze anos com bastante mais força do que aos 25 ou 105. A imaginação é pitoresca nessa idade, você pode dizer, e alcança aventuras com as duas mãos. Mas a perspectiva de morte sob qualquer aspecto nunca me atraiu. Gosto do sol nas minhas costas, da minha sombra no chão. Por esse motivo, me ocupei com o cordame da popa. Não foi o suficiente para o meu gosto. Mas foi à ré. [...] Certamente, pela barriga fina do Diabo, senhor, existem meros aqueles na França que pensaram e lutaram por coisas superiores, como a glória. Todos aqueles loucos ainda estão na França. Cerca de seis pés dentro. (NYE, 2012. p. 67-69; tradução nossa)

Tentando escapar do poderoso ataque empreendido pelas tropas francesas, Fastolf escala os mastros entre os navios, conseguindo assistir à carnificina com uma visão privilegiada. Porém, um momento de descuido faz com que se enrole nas velas do navio e caia sobre o general da batalha, quebrando-lhe o pescoço, sendo confundido pelos soldados franceses com um anjo vingador enviado para derrotá-los. Isso faz com a frota inimiga recue, garantindo uma vitória temporária para a Inglaterra:

Foi assim que fui para a guerra e fiz meus primeiros prisioneiros franceses. A essa altura, os homens de Mowbray, meus companheiros, estavam ao meu redor e, quando me viram me livrando da bandeira, curvado sobre o cadáver do Duque de Aquitânia, fui colocado em seus ombros como um herói¹²⁵. (NYE, 2012. p. 71; tradução nossa)

É digno de nota que Fastolf afirma que essa primeira experiência na guerra se deu na batalha de Slugs, confronto que não existiu, como salientado por Stephen Scrope, posteriormente, em uma de suas intervenções na narrativa.

Houve uma luta marítima em um lugar chamado Sluys, perto de Flandres, na qual os ingleses derrotaram os franceses. Mas não, é claro, da maneira covarde e bêbada que insulta a história em sua versão de uma luta marítima em 'Slugs'. *E, além disso, nossa gloriosa vitória na Sluys foi no ano 1339.* Na época do Príncipe Negro. Ou seja, muitos anos antes de este Diabo que se autodenomina "Fastolf" sequer ter nascido, se você acreditar em seu próprio relato de como ele veio ao mundo¹²⁶. (NYE, 2012. p. 351; tradução nossa)

¹²⁵ Tradução de: "Such was the manner in which I went to war and took my first French prisoners. By this time, Mowbray's men, my companions, were all around me, and when they saw me extricating myself from the flag, bent over Aquitaine's corpse, I was set up on their shoulders as a hero."

¹²⁶ Tradução de: "There was once a sea fight at a place called Sluys, off Flanders, in which the English defeated the French. But not, of course, in the cowardly and drunken way which insults history in his version of a sea fight at 'Slugs'. And, besides our glorious victory at Sluys was in the year 1339. In the time of the Black Prince. That is to say, many years before this Devil who calls himself 'Fastolf' was even born, if you are to believe his own account of how he came into the world."

Embora cometa um equívoco quanto ao ano da batalha (que ocorreu em 1340 e não em 1339)¹²⁷, Scrope aponta esta incoerência na redação da *Acta* de Fastolf a fim de corroborar sua acusação de que tudo não passa de ficção. Além disso, Fastolf afirma que o general da batalha era o Duque de Aquitânia (região francesa controlada pela coroa inglesa), sem mencionar, contudo, o nome da pessoa que ocupava essa posição naquele momento. Isso é ainda mais relevante quando consideramos que o controle sobre este território, no período da batalha (por volta de 1402, levando em conta as próprias informações de data e idade fornecidas por Fastolf em seus relatos), era de Hal, filho de Henrique IV. O título que pertencia a João de Gante, avô de Hal, foi-lhe dado pelo pai quando este destronou Ricardo II e se tornou rei. Hal passou, assim, a assumir os títulos de príncipe de Gales e duque da Aquitânia, embora fosse mais conhecido pelo primeiro. Esses elementos constituem mais indícios que podem levar o leitor a questionar a veracidade de tais memórias.

Fastolf passa a narrar a segunda parte da batalha, quando a frota francesa faz uma nova investida, dessa vez mais estratégica e se aproveitando do estado de total embriaguez dos ingleses, que ainda comemoravam a vitória preliminar. Mais uma vez, Fastolf se sagra o herói da batalha, desta feita, derrotando os adversários com barris de vinho, usando-os para esmagá-los. O narrador contrapõe a tática militar francesa ao seu poder de improviso e à sua capacidade de usar algo tão mundano como elemento decisivo para a vitória. Ainda segundo Fastolf, durante todo o tempo, Mowbray (que queria se render, mas não conseguiu fazê-lo por falta de uma bandeira branca), esteve escondido, saindo apenas depois que a batalha estava ganha, aproveitando-se da amnesia alcoólica de seus soldados, para mudar os fatos e assumir o mérito pela vitória.

Quando chegamos ao porto de Yarmouth, Thomas Mowbray, duque de Norfolk, interpretou a história como o homem que derrotou a frota francesa em Slugs e recapturou uma quantidade de barris de vinho no processo. Quanto à tripulação - eles estavam todos bêbados demais para se importar ou lembrar, ousou dizer, e além disso, quem teria acreditado neles, ou em mim, se alguém tivesse dito a verdade, insistindo que a vitória havia sido alcançada por um escudeiro jovem e inexperiente, em seu primeiro combate marcial, quem, tendo matado o duque de Aquitânia com um único golpe de sua bunda, partiu para quebrar os crânios de duas dúzias de homens com um novo uso de barris? Ninguém teria acreditado, é a resposta. Mas eu declaro a verdade sobre a Batalha das Slugs agora, para que a história

¹²⁷ Battle of Sluys. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Battle-of-Sluys>>

eventualmente saiba. Clio, você está ouvindo? Sua prostituta! Sua meretriz! Você faz confusão!¹²⁸ (NYE, 2012. p. 77; tradução nossa)

Com essa acusação, Fastolf mais uma vez estabelece a parcialidade da narrativa histórica a favor dos poderosos e, ao mesmo tempo, reforça a importância das memórias que vem compondo, pois nelas reside a possibilidade de uma nova leitura dos acontecimentos, a partir de uma perspectiva diversa. Ao invocar Clio, a musa da história, e chamá-la de prostituta, Fastolf urge o leitor a reconhecer o quanto o que chamamos de fato histórico pode ser vendido e negociado.

Os capítulos que precedem o relato da batalha contra os franceses trazem informações sobre a passagem de Fastolf da adolescência para a idade adulta. Logo após retornar à Inglaterra, é enviado por Mowbray para o monastério, para servir como *oblate* ou, como o próprio define, aprendiz de monge. Após um ano marcado por lições em latim e castigos corporais, Fastolf retorna a Caister e descobre que seu pai faleceu (morreu de rir, sem nenhum motivo em especial) e sua mãe não apenas está novamente casada, como também vivendo uma luxuriante lua de mel, não deixando o quarto e a companhia do esposo em momento algum. Fastolf também narra a perda de sua virgindade com a enteada de sua mãe, uma jovem chamada Ofélia (o que reforça ainda mais a referência a *Hamlet*).

No vigésimo primeiro capítulo (*How Sir John Fastolf came to London, & his praise of London Bridge*), Fastolf narra a sua ida a Londres aos dezesseis anos e a forte impressão causada pela capital. Descreve a variedade de pessoas (peregrinos, menestréis, cavaleiros, bobos da corte, mercadores, frades e músicos), o cheiro de vinho que pairava no ar e os sons tão distintos, mas que ao mesmo tempo se harmonizavam. Fastolf nos dá uma ideia da cena teatral que encontra, ao informar que fez sua viagem a pé ao lado de atores itinerantes que cruzavam as estradas indo de cidade em cidade, encenando em praças e em pátios de hospedarias. Além disso, é recebido em Londres com a encenação de um Mistério (a história de Jonas e a baleia), organizada pela guilda dos peixeiros. Fastolf narra, sobretudo, o quão

¹²⁸ Tradução de: "By the time we reached the sound off Yarmouth harbour, Thomas Mowbray, Duke of Norfolk, bestrode history as the man who defeated the French fleet at Slugs and recaptured a quantity of sack in the doing of it. As for the crew - they were all too drunk to care or remember, I daresay, and besides who would have believed them, or me, if anyone should have told the truth, insisting that the victory had been achieved by a young and inexperienced squire, in his first martial engagement, who having slain the Due de Aquitaine with a single blow of his arse, had gone on to break the skulls of two dozen men by a novel use of hogsheads? No one would have believed it, is the answer. But I set down the truth of the Battle of Slugs now, so that history eventually will know. Clio, are you listening? You strumpet! You trull! You puzzell!"

impressionado ficou com a Ponte de Londres, especialmente pelo fato de ser uma ponte cheia de casas e lojas, contando até mesmo com uma capela. Para o narrador, a cidade parecia mágica: “Por alguma razão, foi uma volta ao lar para mim. Um regresso a um lugar que nunca tinha visto na minha vida. [...] Aqui estava eu finalmente no meu habitat natural¹²⁹!” (NYE, 2012. p. 104; 108; tradução nossa).

Nos capítulos subsequentes, Fastolf se dedica a descrever a vida que levou em Londres até se tornar íntimo do príncipe de Gales, concentrando-se nos amigos que fez, nas prostitutas que conheceu e nos eventos históricos que se desenrolaram neste meio tempo. A passagem de tempo não fica clara, mas o que sabemos é que a partir do vigésimo segundo capítulo, Fastolf já cita Henrique IV como rei da Inglaterra, o que significa que seu ex-mestre, Thomas Mowbray, já tinha sido exilado pelo então rei Ricardo II, que, por sua vez, já havia sido deposto pelo atual rei com o apoio de poderosos senhores feudais. Cooper (2010) salienta que os anos imediatamente anteriores e posteriores ao golpe de 1399 constituem uma lacuna na biografia de Sir John Fastolf. O que se sabe é que ele se alinhou aos Lancaster e conservou sua lealdade durante os reinos de Henrique IV, Henrique V e Henrique VI (COOPER, 2010. p. 454).

Das experiências vividas por Fastolf em Londres, destacamos a que é narrada no capítulo vinte e cinco. O narrador já havia feito amigos – alguns por afinidade e outros por conveniência – e, neste último grupo, se encontrava Robert Shallow, um jovem estudante de Direito de bolsos cheios, mas pobre de espírito, cuja companhia Fastolf partilhava a fim de comer e beber de graça. O seu grupo de amigos por vezes acusava Fastolf de covarde, por evitar confrontos, o que ele considera uma injustiça: “não é exatamente covardia, eu acho. Mas é uma arte de algo quase o oposto da luta que tenho feito tão bem, e toda a minha vida. Eu, John Fastolf, transformei em arte o meu desgosto por lutar. [...] Sim, Madame. John Fastolf não liga para sangue¹³⁰.” (NYE, 2012. p. 135; tradução nossa).

A oportunidade de provar o contrário surge em uma noite comum, enquanto bebia na taverna, na figura de Henry Skogan, um poeta com tendências a agredir fisicamente aqueles que faziam pouco de sua poesia. Após assistir ao confronto

¹²⁹ Tradução de: For whatever reason, it was a homecoming to me. A homecoming to a place I had never before seen in my life. [...] Here I was at last in my natural habitat!

¹³⁰ Tradução de: “It’s not exactly cowardice, I think. But it is an art of something almost the opposite of the fighting which I have done so well, and all my life. I, John Fastolf, have made an art of not liking fighting. [...] Yes, Madam. John Fastolf does not care for blood.”

entre Skogan e um de seus críticos (vencido pelo poeta), Fastolf percebe que, embora saiba escrever versos, o poeta não é versado na arte da luta, e decide provocá-lo na noite seguinte. Ao questionar a métrica de Skogan, bem como seu uso do latim, Fastolf entra num embate corporal com o poeta, partindo-lhe a cabeça – não o matando, mas deixando-o seriamente ferido e incapaz de se envolver em brigas de taverna por um bom tempo.

Além de provar aos seus companheiros que não era covarde, a vitória sobre Skogan levou Fastolf a ter seu primeiro contato com o príncipe Hal. O amanhecer do dia seguinte trouxe o cortejo de comemoração do aniversário do príncipe Thomas, segundo filho de Henrique IV. A briga entre Fastolf e Skogan era o assunto mais comentado do momento e chega aos ouvidos dos príncipes, que param e procuram o protagonista do ocorrido. Ao localizarem Fastolf, apenas Hal se dirige a ele:

John, Thomas e Humphrey conversaram entre si sobre mim. Henry me favoreceu com um olhar penetrante.

“Você rebateu um poeta” disse ele. “Não gosta de livros?”

Eu olhei para ele seriamente. “Só aqueles que podem ser lidos com uma mão”.

O príncipe Henry jogou a cabeça para trás e caiu na gargalhada. [...]. Enxugando as lágrimas de alegria de seus olhos, ele me jogou uma moeda que eu prontamente apanhei. Em seguida, o grupo real avançou em direção ao pátio de inclinação, com um zunido de trunfos. Acho que posso dizer que senti que meu próprio destino estava agora de alguma forma ligado a este filho mais velho do Rei Harry IV, mas naturalmente não sabia como. Eu estava preocupado em me recomendar a ele, se possível¹³¹. (NYE, 2012. p. 140; tradução nossa)

Um novo encontro com Hal acontece, quando o príncipe e seus irmãos chegam ao Cabeça de Javali em meio a uma acalorada discussão sobre os nomes das ilhas africanas. O desentendimento rapidamente se transforma em briga, que se estende pelas ruas, passa a envolver outras pessoas e leva os moradores de Eastcheap a chamar o prefeito para pôr um fim à arruaça. Fastolf consegue avisar Hal sobre a chegada das autoridades a tempo (mesmo sendo atingido, acidentalmente, por um soco no olho), atitude que, segundo Fastolf, seria lembrada

¹³¹ Tradução de: “John and Thomas and Humphrey talked among themselves about me. Henry favoured me with a searching stare.

‘You put down a poet,’ he said. ‘Don’t you like books?’

I looked at him earnestly. ‘Only those that can be read with one hand,’ I said.

Prince Henry threw back his head and rocked with laughter. [...]. Wiping tears of merriment from his eyes, he threw me a coin which I as promptly bit. Then the royal party swept on towards the tilt-yard, with a jackass bray of trumps. I think I may say that I sensed my own destiny was now in some manner bound up with this eldest son of King Harry the 4th’s, but naturally I could not know how. I was concerned to recommend myself further to him, if possible.”

pelo príncipe posteriormente. A partir desses casuais encontros, o narrador e os príncipes, sobretudo Hal e Thomas, tornam-se cada vez mais próximos.

A primeira metade da narrativa de Fastolf é finalizada com o relato dos anos em que ele passou a serviço do príncipe Thomas, na Irlanda, destacando-se tanto no que diz respeito à tática militar quanto no campo de batalha. A biografia produzida por Cooper ratifica essa informação ao relatar que, enquanto o rei e seus filhos mais velhos dedicavam sua atenção às questões com a França:

[...] foi Thomas quem foi enviado para a Irlanda aos quatorze anos, e foi aqui que Fastolf entrou em ação pela primeira vez. [...] sabemos que ele (Fastolf) serviu lá por vários anos, lutando para defender o Pale em torno de Dublin. Ele tinha vinte e poucos anos e ainda não era um cavaleiro: o secretário de Fastolf, William Worcester, escreveu que ele era "naquela época [ainda] um escudeiro" ("ad tunc armiger")¹³². (COOPER, 2010. p. 476; tradução nossa)

Fastolf menciona, inclusive uma certa rivalidade entre Thomas e Hal motivada pelo desejo de desfrutar de sua companhia. Por fim, Hal venceria essa “disputa”, mandando buscar Fastolf e dando início ao período que o narrador define como os melhores anos de sua vida.

6.2 A VIDA COM HAL: PARALELOS COM *HENRIQUE IV*

É a partir do capítulo cinquenta e um que Fastolf passa a narrar os eventos que caracterizaram seu convívio com o príncipe de Gales. Ao longo de vinte e cinco capítulos, o leitor tem acesso à versão de Fastolf de diversos eventos presentes nas duas partes de *Henrique IV*, a exemplo do roubo em Gadshill (chamado pelo narrador de *batalha*), a encenação na Cabeça de Javali, as batalhas contra os rebeldes e a derradeira rejeição sofrida por Fastolf por parte do recém-coroadado Henrique V.

Nos capítulos cinquenta e um e cinquenta e dois, Fastolf apresenta Hal e seus companheiros: Bardolph, Pistol, Peto, Gadshill, Nym e Poins. É digno de nota o uso que o narrador faz da obra anônima *Gesta Henrici Quinti*, datada de 1417. Sua

¹³² Tradução de: “It was Thomas who was sent to Ireland at the age of fourteen, and it was here that Fastolf first saw action. [...] we know that he served there for several years, fighting to defend the Pale around Dublin. He was in his early twenties and not yet a knight: Fastolf’s secretary William Worcester wrote that he was ‘at that time [still] an esquire’ (‘ad tunc armiger’)”.

autoria, como mencionado pelo próprio Fastolf, chegou a ser atribuída a Jean de Bordin, mas historiadores nunca chegaram a um consenso. O narrador afirma, contudo, saber quem é o responsável pelas crônicas: Thomas Elmham, um monge beneditino que acompanhou Henrique V na França, estando presente em Agincourt. Fastolf justifica sua escolha por um trecho da *Gesta*, para apresentar Hal, por acreditar que ela define perfeitamente quem o príncipe era durante o período em que foram amigos: um nobre capaz de intercalar práticas mundanas com a bravura e a diligência esperadas de um futuro monarca:

Ele foi, nos dias de sua juventude um seguidor diligente de práticas ociosas, muito dado aos instrumentos musicais, e alguém que, perdendo as rédeas da modéstia, embora servisse zelosamente a Marte, ainda disparou com as tochas da própria Vênus e, nos intervalos, de seus bravos feitos como soldado, costuma se ocupar com as outras extravagâncias que acompanham os dias da juventude indisciplinada¹³³. (NYE, 2012. p.250; tradução nossa)

Para além de uma boa definição de Hal, Fastolf considera importante lançar mão de trechos da “História autêntica” (*authentic History*), a fim de dar mais credibilidade à sua narrativa. Porém, como discutimos no primeiro capítulo desta tese, as crônicas sobre a vida e os feitos dos reis, tão comuns na Idade Média – a exemplo das *Crônicas de Holinshed*, que serviram de texto de partida para diversas obras shakespearianas –, jogavam com os limites entre história e ficção, uma vez que serviam a propósitos específicos que variavam, a depender de quem comissionava o cronista. Como salientado por Hegerfeldt (2005), essa passagem funciona como uma forma de ridicularizar a necessidade, identificada pelo narrador, de lançar mão de fontes externas que validem seu relato:

A passagem ridiculariza ainda mais a demanda científica por legitimação externa no sentido de que essas peças da “História autêntica” não parecem necessariamente mais confiáveis do que o conto de Fastolf, simplesmente porque são em latim e foram canonizadas. Escrito pelo capelão do rei em Agincourt, o relato oficial é tão contaminado quanto o de Fastolf - afinal, não é impensável que Henrique V tivesse uma palavra ou duas a dizer sobre o assunto¹³⁴. (HEGERFELDT, 2005. p. 171; tradução nossa)

¹³³ Tradução de: “He was in the days of his youth a diligent follower of idle practices, much given to instruments of music, and one who, loosing the reins of modesty, though zealously serving Mars, yet fired with the torches of Venus herself, and, in the intervals of his brave deeds as a soldier, wont to occupy himself with the other extravagances that attend the days of undisciplined youth.”

¹³⁴ Tradução de: “The passage further ridicules the scientific demand for external legitimation in that these pieces of ‘authentic History’ do not necessarily appear any more trustworthy than Fastolf’s tale, merely because they are in Latin and have been canonized. Written by the king’s chaplain at

J.S. Roskell e F. Taylor, tradutores da *Gesta* para a língua inglesa, definem a obra como “uma excelente peça de propaganda, destinada a justificar o caráter e a política do rei, e especialmente sua política para com a França¹³⁵.” (ROSKELL; TAYLOR. 1971. p. 1). Como percebemos, mais uma vez, Nye leva seu personagem a brincar com o que seria história e o que seria ficção, enquanto compõe uma obra ficcional que se apresenta como relato histórico.

Os capítulos cinquenta três a cinquenta e sete tratam da preparação, execução e posterior análise do roubo realizado em Gadshill, como narrados por William Shakespeare, no primeiro ato de *Henrique IV, pt.1*. A contextualização apresentada por Fastolf nos remete às cenas entre o rei e nobres que o apoiaram na conquista do trono. As constantes rebeliões em Gales e na Escócia, bem como a culpa pela morte do rei deposto adocem Bolingbroke. O capítulo cinquenta e três faz diversas referências diretas à segunda cena do primeiro ato da peça, ao mostrar Fastolf perguntando as horas a Hal e indagando se ele enforcará ladrões, quando for rei, bem como o questionamento do príncipe “E onde iremos sequestrar alguma bolsa amanhã, Jack?”, que põe em movimento o plano que terminará no roubo em Gadshill e na peça pregada contra Fastolf por Hal e Ned Poins. Fastolf define o período de convivência inseparável com Hal como um grande carnaval, mas reforça a sua decisão de não definir sua história a partir de Hal, uma vez que o propósito de suas memórias é exatamente complementar o que já conhecemos, oferecendo uma perspectiva diversa e mais abrangente no âmbito das infinitas leituras históricas e ficcionais possíveis:

Não comecei estes Acta com a intenção de dedicar grande parte deles a uma análise do personagem de Harry Monmouth, e não vou mudar de ideia agora e cair nessa armadilha. Ao mesmo tempo, embora eu não possa explicar Hal, [...], eu tenho que dizer que, nessa fase de sua vida, o Príncipe desempenhou o papel de Filho Pródigo com mais talento e entusiasmo do que vi antes ou depois. [...] ele ficava comigo em Eastcheap, ziguezagueando entre bitucas de vinho nos porões do Cabeça de Javali, bêbado ruidosamente naquela corte de carnaval onde eu era o rei para ele, conspirando comigo e me incentivando a roubar, pois nada o encantava mais do que tirar dinheiro de seus próprios coletores de impostos¹³⁶. (NYE, 2012, p. 255, 256; tradução nossa)

Agincourt, the official account is just as tainted as Fastolf's – after all, it is not unthinkable that Henry V had a word or two to say in the matter”

¹³⁵ Tradução de: “It is an outstanding piece of propaganda, designed to justify the king's character and policy, and especially his policy towards France.”

¹³⁶ Tradução de: “I did not begin these Acta with the intention of devoting a large part of them to an analysis of the character of Harry Monmouth, and I am not going to change my mind now and fall into that trap. All the same, while I cannot explain Hal [...] I have to say that at this stage in his life the Prince was playing the part of the Prodigal Son with more resource and enthusiasm than I have ever

Fastolf usa esse momento para dar mais detalhes sobre o seu relacionamento com o príncipe. Para o narrador, Hal o via como uma figura paterna, em virtude da saúde fraca de seu pai, da descrença dos súditos nas suas habilidades como um possível líder e, sobretudo, por Fastolf representar o perfeito oposto de seu pai. Nesse momento, ele faz uma observação sobre a idade dos dois, ao afirmar que Hal gostava de considerá-lo muito mais velho do que ele era de fato, a fim de atribuir-lhe apropriadamente a dita imagem paterna. Porém, se considerarmos as datas fornecidas por Fastolf, no início da narrativa (seu nascimento em 1378), e sabendo que a batalha de Shrewsbury aconteceu em 1403, Fastolf tinha apenas vinte e cinco anos de idade, o que destoava completamente do relato shakespeariano sobre o incorrigível companheiro de Hal, que funciona como um dos inúmeros textos de partida para a narrativa. A questão da diferença de idade entre os dois fica marcada novamente no momento da encenação que acontece no Cabeça de Javali. Ao destronar Fastolf e assumir o papel de Henrique IV, Hal o questiona sobre um diabo que o assombrava “na forma de um velho gordo”, descrevendo-o como um “Satã de barbas brancas”. A senhora Quickly corrige tais informações com seus comentários, deixando claro que, embora o adjetivo gordo estivesse correto, chamá-lo de velho era um equívoco, e que o único cabelo branco que Fastolf tinha estava num lugar que o príncipe nunca tinha visto.

À execução do roubo de Gadshill, Fastolf dedica três capítulos de suas memórias, e cada um deles traz uma versão do acontecimento. Na primeira versão, Fastolf, Bardolph, Peto e Gadshill são atacados por cerca de oito ou dez bandidos. Mesmo em número menor, eles conseguem derrotar os ladrões e prendê-los, para depois sofrerem um novo ataque, desta vez por parte de uma centena de homens. Na segunda versão, eles são atacados a princípio por um grupo de bandidos com um número de integrantes que variava entre doze e dezesseis e, apesar de seus valentes esforços (e de Fastolf afirmar ter derrubado mais de cinquenta inimigos), eles são obrigados a entregar os pontos. Por fim, a terceira versão nos lembra mais a quarta cena do segundo ato, quando ao contar o que teria acontecido, Fastolf aumenta cada vez mais o número de bandidos enfrentados. Esta última versão, presente no capítulo cinquenta e seis, traz uma estrutura diferente dos capítulos

seen it played before or since. [...] he would be back with me in Eastcheap, weaving about among wine-butts in the cellars of the Boar's Head, roaring drunk at that carnival court where I was King Riot for him, plotting with me and urging me on to do robberies in which nothing delighted him more than to take cash from his own tax-collectors. 'It's the King's coin,' he said. 'But let some of it be the Prince's!'

anteriores e parece intercalar a narração de Fastolf com as objeções de Worcester acerca das incongruências do relato.

Espera, apenas espera, senhora, tudo ficará claro como a lua sobre Gadshill em um momento.... Esses 9, dando-me terreno, vindo com os pés e as mãos - eu coloquei em 7 dos 11 deles! Certo, Worcester! Eu ouvi isso! Mas você não murmura mais do que o leitor comum pode.... Onze homens cresceram de dois!¹³⁷ (NYE, 2012. P. 263; tradução nossa)

Em sua revisão da “batalha” de Gadshill (capítulo cinquenta e sete), Fastolf questiona a ideia de verdade como algo único, admitindo que se trata de um construto de vozes e perspectivas diversas. Além disso, o narrador critica os historiadores e cronistas, deixando claro que estabelecem como verdade o que é mais conveniente àqueles que lhes pagam:

Leitor, a verdade é diversa. E não há nada mais diverso do que a verdade sobre uma batalha. Homens indo e vindo no escuro, lutando e caindo, seu inimigo se transformando em seu amigo, seus amigos fugindo ... Apenas os historiadores dizem o contrário. Nunca acredite em historiadores. Os historiadores dizem o que são pagos para dizer ou para acreditar, o que equivale à mesma quantidade de mentiras. Se você deseja descobrir a verdade sobre um único evento, é melhor permitir pelo menos três tentativas e, então, admitir o fato de que ainda pode ter errado de alguma forma. É por isso que lhe dei três versões de como a Batalha de Gadshill foi vencida. Não afirmo que qualquer uma delas seja verdadeira. Mas eu afirmo que se você somar os três e olhar para elas de perto, você verá o que eu tenho direcionado o tempo todo e por que falo desse evento como uma *vitória*¹³⁸. (NYE, 2012. p. 265; tradução nossa; grifo do autor)

Fastolf se dirige não apenas a Worcester, a quem dita os eventos desse capítulo, mas também ao leitor, convidando-o a acompanhar seu raciocínio e ponderar seus argumentos, a fim de decidir se são válidos ou não. Assim como no texto de partida shakespeariano, Fastolf afirma ter reconhecido Hal e Poin

¹³⁷ Tradução de: Wait, just wait, Madam, all will be clear as the moon over Gadshill in a moment.... These 9, giving me ground, coming in foot and hand - I put paid to 7 out of the 11 of them! Right, Worcester! I heard that! But you mutter no more than the common reader might.... Eleven buckram men grown out of two!”

¹³⁸ Tradução de: “Reader, truth is various. And there is nothing more various than the truth about a battle. Men coming and going in the dark, fighting and falling, your foe turning into your friend, your friends running away.... Only historians say otherwise. Never believe historians. Historians say what they are paid to say, or what they pay themselves to believe, which amounts to the same economy of lies. If you want to come at the truth of a single event you had better allow for at least three stabs at it, and then allow for the fact that you may still have missed the heart in some way. That is why I have given you three versions of how the Battle of Gadshill was won. I do not claim that any single one of them is true. But I do claim that if you add the three together, and look at them closely, you will see what I have been driving at all along, and why I speak of this engagement as a *victory*.”

imediatamente devido ao tecido de suas roupas – *buckram*, um tecido de algodão de grande valor, usado apenas por pessoas de boa condição financeira. Tendo entendido que se tratava de uma brincadeira do príncipe, ele jamais poderia machucá-lo.

Contudo, este Fastolf vai mais além: afirma que sua mentira foi deliberada, com o objetivo de dar a Hal a vitória nesta empreitada, o que lhe permitiria angariar a confiança necessária para se tornar o monarca que estava destinado a ser e ganhar as batalhas que enfrentaria. Aponta incongruências na própria mentira, a fim de provar que esta foi planejada. Por exemplo, o fato de descrever a cor das roupas que os bandidos usavam e logo na sequência dizer que estava tão escuro que ele não conseguia enxergar um palmo sequer – incoerência que, segundo ele, mostra a consciência do relato que contava e que permitia que o príncipe soubesse que ele o tinha reconhecido, embora a maioria das pessoas não fosse atentar para esse detalhe:

Worcester está sorrindo. Seu único olho se ilumina. Ele entendeu! Você também, senhor? Eu te parablenizo. Você daria um diplomata, se nunca um general.

Senhora, não jogue meu livro no chão com nojo de sua própria falta de compreensão. Esses são assuntos de homens. Vou soletrá-los para seu benefício.

Meu objetivo o tempo todo foi fazer o príncipe de Gales acreditar que é um sujeito muito melhor do que era. Eu o elogiei transformando-o em 4, 7,9, 11 homens em ternos de seda. [...], mas, então, em conversa com o próprio Príncipe, eu acabei não só tendo de lisonjeá-lo com o sucesso de sua expedição contra mim, mas para acabar com a piada sem ele perder a face. Consequentemente, o verde que afirmei observar na escuridão total. Em outras palavras, senhora, por este sinal ao meu príncipe, 'mentiu deliberadamente [...] *Se Hal tivesse sido derrotado na Batalha de Gadshill, o que teria acontecido em Agincourt*¹³⁹. (NYE, 2012. p. 267; tradução nossa)

Fastolf, portanto, toma para si o mérito de ter contribuído para as vitórias alcançadas por Hal, uma vez que Gadshill foi um ensaio bem sucedido do que viria pela frente. A sua mentira, desta forma, não teria sido em benefício próprio, mas em

¹³⁹ Tradução de: “Worcester is smiling. His one eye lights up. He has it! You too, Sir? I congratulate you. You would make a diplomat, if never a general. Madam, don't throw my book down in disgust at your own lack of understanding. These are men's matters. I will spell them out for your benefit. It was my object all along to make the Prince of Wales believe himself to be a much finer fellow than he was. I flattered him by turning him into 4, 7,9, 11 men in buckram suits. But, then, in conversation with the Prince himself, I had eventually not only to flatter him with the success of his expedition against me but to put an end to the joke without him losing face. Hence, the green I claimed to observe in pitch darkness. In other words, madam, by this signal to my Prince,' deliberately lied. [...] If Hal had been defeated at the Battle of Gadshill, what would have happened at Agincourt?”

benefício de Hal e da própria Inglaterra. No capítulo sessenta (em que trata brevemente da rebelião dos Percy e de Glendower, antes de ser interrompido por sua sobrinha e amante, Miranda), Fastolf roga a Clio que conte para a Inglaterra o que ele fez pela nação.

Os capítulos sessenta e quatro e sessenta e cinco narram a marcha do exército até Shrewsbury (incluindo o exército decrépito de Fastolf, formado apenas por aqueles que não puderam pagar para ficar de fora da guerra), bem como os eventos da própria batalha. Fastolf narra a carnificina típica da guerra, bem como sua falta de ânimo para o combate, uma vez que só lutava quando realmente era necessário.

No capítulo sessenta e seis, Fastolf se volta para o questionamento feito por um de seus secretários: quem matou Hotspur - ele ou o príncipe Hal? Fastolf, mais uma vez, convida o leitor a ponderar seus argumentos e decidir se sua versão da verdade é válida ou não. Passa a narrar o seu embate com o Conde de Douglas, durante o qual ele pode ver que Hal e Hotspur também duelavam. Ferido, Fastolf perde a consciência por alguns momentos e ao recobrá-la, ouve a distante voz de lamento do príncipe, que o julgava morto. Ao conseguir levantar, não mais encontra Hal, apenas Hotspur, *aparentemente* morto. Fastolf argumenta que, assim como Hal achou que ele tinha morrido, ele também poderia ter se equivocado quanto à morte de Hotspur. Entendendo o assunto como ainda em aberto, decidiu por cravar sua espada no rebelde e tomar para si a *honra* de ter derrubado o líder da rebelião. Contudo, essa glória não dura muito, uma vez que Hal aparece para corrigi-lo, afirmando ter sido ele a derrotar Hotspur. Ao leitor, Fastolf não afirma categoricamente ser o responsável pelo feito, mas deixa a questão em aberto, convidando o leitor a tirar suas conclusões. Ao final do capítulo, pondera que ter chamado Hal de mentiroso naquela ocasião provavelmente influenciou a opinião do príncipe sobre ele, uma vez que Hal foi se tornando cada vez mais distante, na medida em que ficava cada vez mais próximo do trono.

Como observado no primeiro capítulo, a presença de Fastolf na segunda parte de *Henrique IV* é muito menor, quando comparada à primeira. Isso fica evidente também na forma como os eventos entre a batalha de Shrewsbury e o novo embate com os rebeldes remanescentes ocupam pouco espaço, sendo resumidos em três capítulos: o capítulo sessenta e sete nos remete à primeira cena do segundo ato, enquanto o capítulo seguinte é a versão de Fastolf dos

acontecimentos descritos na quarta cena do segundo ato. Nos capítulos seguintes, o narrador explica como e porque retorna ao campo de batalha (por precisar de dinheiro), além de narrar a última interação entre Hal e seu pai, antes da morte do rei (ato quatro, cena quatro). Fastolf afirma que, na ocasião (1413), Hal tinha 26 anos. Seguindo mais uma vez as datas das memórias, aqui analisadas e fornecidas pelo narrador, Fastolf teria 35 anos por ocasião da coroação de Hal.

A cena da rejeição de Fastolf (ato cinco, cena cinco) é apresentada no capítulo setenta e quatro, *About the coronation of King Henry the 5th*, usando trechos do texto shakespeariano. No capítulo seguinte, Fastolf reflete sobre o acontecimento, lembrando o leitor de que ele havia sido banido apenas da companhia do príncipe, devendo manter uma distância mínima de dez milhas. Embora, no drama shakespeariano, esse seja o momento em que Falstaff sai de cena, sendo apenas mencionado novamente em *Henrique V*, no que diz respeito ao seu estado de saúde e conseqüente morte, o Fastolf construído por Nye continua vivo. O autor atende ao pedido do Falstaff shakespeariano na terceira cena do quinto ato de *Henrique IV pt.1* e lhe dá vida, uma sobrevida, ao continuar sua história e aprofundar ainda mais a mescla dos personagens shakespearianos com elementos da biografia de Sir John Fastolf. Partindo disso, analisaremos os vinte e cinco capítulos finais de *Fastolf*.

6.3 FASTOLF E FASLTAFF, HISTÓRIA E FICÇÃO

Após ser exilado da companhia do agora rei Henrique V, Fastolf decide se casar. A escolhida é a Millicent Scrope, viúva de Stephen Scrope e mãe de um garoto de mesmo nome. O casamento é bastante lucrativo para Fastolf, uma vez que a noiva possui bens herdados tanto do pai quanto do primeiro marido. Embora, no romance de Nye, as núpcias aconteçam após a coroação de Henrique V (ou seja, após 1413), Cooper afirma que Fastolf teria se casado com Millicent, em 1409. Ainda segundo Cooper, Scrope teria sido comandante de Fastolf na juventude, enquanto este ainda estava a serviço do príncipe Thomas, na Irlanda (COOPER, 2010. p. 476).

O capítulo setenta e sete é narrado pela senhora Quickly. Fastolf delega-lhe essa função, com a justificativa de que a versão dos acontecimentos criada pela taverneira é muito mais interessante do que a sua própria. Fastolf mais uma vez

problematiza qual seria o limite entre a “verdade” e o ficcional, desta vez no que diz respeito à vida íntima de um casal.

Atrevo-me a dizer que isso não é mais ficção do que muitos outros relatos sobre o acasalamento - pois observei que não há outro assunto sobre o qual os homens se enganem com tanta disposição do que nas histórias de como fazem amor. Eles mentem quando estão nisso, e mentem ainda mais quando não estão¹⁴⁰. (NYE, 2012. p. 332; tradução nossa)

O capítulo seguinte traz, portanto, a descrição ricamente detalhada da consumação do matrimônio. O interessante sobre este relato é a forma como Nye constrói trocadilhos sexuais com títulos de peças shakespearianas. Por exemplo, ao descrever o momento em que Millicent masturba Fastolf, a taverneira se refere à ejaculação resultante, associando-a a “trabalhos de amor perdidos” (*She turned him on. She tossed him off. Love’s labour’s lost*). Ao descrever o momento em que acontece a penetração vaginal, a taverneira afirma que Fastolf deu a Millicent a sua “medida por medida” (*Now then he gave her measure for measure*), feito da forma que ela queria (*And it was as she liked it*). Ao final do ato, a taverneira afirma que tudo estava bem porque acabara bem” (*All was well that ended well*). Este é mais um exemplo de relação intertextual com o corpo de obras shakespearianas estabelecido pelas obras analisadas nesta tese.

Como mencionado anteriormente, Cooper afirma que o jovem pajem John Fastolf estava a serviço de Mowbray, quando este empreendeu sua viagem à Terra Santa. O título do capítulo setenta e oito, *How Sir John Fastolf went on a pilgrimage to the Holy Land*, leva-nos a acreditar que leremos a descrição deste acontecimento. Porém, logo abaixo do título, encontramos uma observação inédita entre parênteses: primeira nota por Stephen Scrope (*1st Note by Stephen Scrope*). O enteado de Fastolf finalmente atua como um dos “escribas” de seu padrasto, decidindo, porém, utilizar esse espaço para expor o que considera uma série de mentiras ditas por alguém que descreve como “o próprio Diabo”:

Eu não escrevo mentiras.
Eu não escrevo Fastolf.
Essas bonecas, esses peões, esses fantoches - eles fazem o que ele manda. Eles escrevem o que ele lhes diz. Worcester & Hanson & Nanton & Bussard e até (que Deus o perdoe) Frei John Brackley.
Eles escrevem para ele. Eu me escrevo.

¹⁴⁰ Tradução de: “I daresay this is no more fiction than many another account of coupling - for I have noted that there is no other subject on which men so willingly deceive themselves than in stories of their love-making. They lie when they are at it, and they lie the more when they are not.”

Eu escrevo Scrope.
É hora da Verdade! Scrope lhe dirá a Verdade¹⁴¹. (NYE, 2012. p. 337;
tradução nossa)

Scrope propõe trazer à tona a Verdade, com “V” maiúsculo, matando assim as histórias contadas por Fastolf, já que não consegue matá-lo – embora afirme já ter tentado. Uma vez que não pode destruir o corpo material, Scrope propõe destruir seu legado, e o primeiro fato que desmente é a idade que seu padraсто tinha, quando conviveu com Henrique V, afirmando que ele já era velho à época. É muito importante notar que temos, neste momento, o choque entre Falstaff e Fastolf: o primeiro realmente já avançado em anos nas primeiras décadas do século XV, enquanto o segundo, tendo nascido em 1380, estava ainda no início de sua carreira militar na mesma época. A intrincada rede de elementos históricos e ficcionais construídos a partir e em torno desses dois personagens torna nebulosa a definição categórica de uma Verdade. O que passamos a ter com a leitura das memórias de Fastolf, a partir deste momento, é a presença de vozes dissonantes de forma ainda mais explícita do que anteriormente. Tal abordagem está em consonância com os princípios da metaficção historiográfica que, como discute Hutcheon, “sugerem que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção”, uma vez que “só existem *verdades*, no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias.” (HUTCHEON, 1987. p. 146).

No capítulo seguinte, *About the merry tricks of Sir John Fastolf's*, o narrador mostra-se contente com o fato de Scrope ter aceitado ajudar a escrever suas memórias. Dessa forma, temos acesso a um pouco do conteúdo que deveria formar o capítulo anterior, se Scrope não tivesse intervindo. Por exemplo, sabemos que o relato feito a Scrope tratava do Grande Cisma do Ocidente, crise vivenciada pela Igreja Católica, entre os anos 1378 e 1417, com três diferentes líderes reclamando para si o direito ao papado e as cidades onde estavam (Roma, Avinhão ou Pisa). Fastolf afirma ter, em suas viagens, conseguido conversar com “os três Papas que existiam no mundo naquela época” – João XXIII, Benedito XIII e Gregório XII – embora o conteúdo de tais conversas não seja mencionado novamente. Sabemos

¹⁴¹ Tradução de: “I do not write lies. I do not write Fastolf. These dolls, these pawns, these puppets - they do what he tells them. They write what he tells them. Worcester & Hanson & Nanton & Bussard & even (may God forgive him) Friar John Brackley. They write him. I write me. I write Scrope. It is time for the Truth! Scrope will tell you the Truth.”

apenas que o narrador tinha uma predileção por Gregório XII, que foi finalmente escolhido pelo Concílio de Constança como o Papa legítimo, reestabelecendo assim a residência do papado na cidade de Roma¹⁴².

No capítulo oitenta e um, temos a segunda intervenção de Stephen Scrope, no capítulo *How Sir John Fastolf went as a nun to a nunnery*. Novamente, não temos acesso ao relato contado por Fastolf, mas novos retalhos da “Verdade” que Scrope deseja revelar aos futuros leitores das memórias de seu padrasto. É a partir do seu relato, que o leitor encontra uma explicação para a terceira cena do segundo ato de *Henrique V*, em que a senhora Quickly revela a morte de Sir John Falstaff em virtude da avançada idade e da tristeza por ter sido rejeitado pelo então rei. Segundo Scrope, isso não passou de uma grande encenação, a fim de possibilitar que ele fugisse de seus credores.

Scrope também contesta a existência de figueiras na Inglaterra, o que tornaria inválido todo o relato sobre a concepção de Fastolf. Embora afirme isso de forma categórica, Scrope baseia sua alegação em informações que escutou em algum lugar sobre o fato de as figueiras florescerem apenas na região do Oriente Médio e do Mediterrâneo. É interessante notar que, de acordo com Gustavus A. Eisen em um estudo de 1901 intitulado *The Fig: its History, Culture, and Curing*¹⁴³, o figo só teria sido introduzido de forma bem sucedida na Inglaterra durante o século XVI, mais precisamente durante o reinado de Henrique VIII, pelo Cardeal Reginald Pole, que teria levado mudas da planta para o Palácio de Lambeth, residência oficial do Arcebispo da Cantuária. Partindo disso, a referência a figos na Inglaterra, ainda mais em grande quantidade, seria incoerente. O mesmo tipo de anacronismo questionado por Scrope acontece em relação às menções feitas por Fastolf a batatas e xerez (*sack*), termo que o personagem utiliza para se referir a vinho. Scrope afirma nunca ter ouvido falar de batatas, o que faz sentido, uma vez que o tubérculo só chegou à Europa no século XVI. Similarmente, a palavra *sack* não era utilizada no século XV, sendo William Shakespeare um dos principais responsáveis por popularizá-la no século seguinte através do próprio Sir John Falstaff, um exímio consumidor de xerez.

¹⁴² *Western Schism*. Disponível em: <<https://www.newadvent.org/cathen/13539a.htm>>

¹⁴³ *Fig Culture in England*. Disponível em:

<<https://www.biodiversitylibrary.org/item/52713#page/78/mode/1up>>

A última – e mais interessante – acusação desse capítulo, contudo, diz respeito ao próprio nome do narrador das memórias: de acordo com Scrope, durante seus anos de convívio com o então príncipe Hal, ele era conhecido como Falstaff e não Fastolf, sendo que seu verdadeiro nome seria Oldcastle. Além disso, ele seria um seguidor do “lollardismo”, movimento político-religioso inglês, do final do século XIV e início do século XV cujos membros eram perseguidos por suas críticas à Igreja Católica. Como visto no primeiro capítulo desta tese, discute-se que nas primeiras encenações de *Henrique IV*, o personagem Falstaff se chamava Oldcastle, mas Shakespeare precisou trocar o nome do personagem em virtude da pressão exercida pelos seus descendentes. Mais uma vez, chegamos a um ponto de intersecção que torna ainda mais visível a constituição do romance de Nye: uma narrativa em primeira pessoa que mescla dois personagens tão históricos quanto ficcionais, entrelaçando suas experiências e vivências a ponto de fazer o leitor questionar sobre quem está lendo: Falstaff, Fastolf ou os dois?

Nos capítulos oitenta e três e oitenta e cinco, temos a versão de Fastolf acerca de dois eventos cruciais do reino de Henrique V, descritos também por Shakespeare em sua peça de mesmo nome: o cerco de Harfleur e a batalha de Agincourt. De acordo com Cooper e sua análise dos Arquivos Nacionais, o histórico Fastolf teria participado do confronto em Harfleur, mas não em Agincourt. Ele teria sido enviado para casa após o êxito do cerco, por estar doente (COOPER, 2010. p. 701). O Fastolf, que narra suas memórias, contudo, afirma ter participado dos dois embates, mesmo precisando manter as dez milhas de distância do rei. Em Agincourt, Fastolf afirma ter sido crucial para a vitória inglesa ao enfrentar de forma magistral um ataque francês ao trem de carga, usando o conteúdo dos compartimentos como arma contra os inimigos. Esta afirmação é contestada por Scrope, em sua terceira intervenção na narrativa de Fastolf (capítulo oitenta e oito), em que ressalta o quanto seu padrao despreza o relato histórico oficial ao desconsiderar o que dizem cronistas como (Peter) Basset, cujas crônicas sobre essa grandiosa batalha relatam o ataque francês, mas não mencionam, em nenhum momento, um contra-ataque inglês usando a própria bagagem.

Ainda nessa terceira intervenção, Scrope questiona a potência sexual de Fastolf, afirmando que é impotente há muitos anos. Segundo ele, se Fastolf sempre foi tão ativo sexualmente, por que não teve filhos? Finalmente, Scrope afirma que todas as histórias contadas sobre sua sobrinha Miranda não passam de fantasias

distorcidas. Ele, então, expõe seu veredicto: as memórias que Fastolf vem compondo não passam de um trabalho de ficção, e não trazem nenhuma verdade: “ele escreve uma espécie de réquiem para uma vida que nunca viveu. Conta mentiras sobre si mesmo. Eu, Scrope, digo a verdade sobre ele e sobre seu livro. *Esta é uma obra de ficção*¹⁴⁴.” (NYE, 2012. p. 387; tradução nossa). O capítulo noventa, que deveria narrar o estabelecimento de Fastolf como Capitão da Bastilha – feito do histórico Fastolf – e a sua perspectiva sobre o casamento de Henry V com a princesa francesa Catherine, dá lugar à quarta nota de Scrope, que explica em maiores detalhes o motivo de seu ódio ao padrasto: este teria roubado sua herança, e o teria vendido para um juiz, por quinhentas libras, comprando-o de volta posteriormente. Enquanto vivia com o juiz, Scrope era maltratado, o que resultou em uma doença que o teria deixado com sequelas motoras.

Enquanto sua visão se deteriora completamente, Fastolf relata a última vez em que viu Henrique V, dois meses antes de sua repentina morte. Na ocasião, Fastolf e seus amigos teriam gritado “Deus salve o Rei”, embora este não tenha dado qualquer indicação de ter ouvido. Com a morte do monarca e a tenra idade de seu herdeiro, Fastolf passa a narrar os eventos presenciados, durante o conturbado reinado de Henrique VI. Assim como sua contraparte histórica, esse Fastolf afirma ter-se estabelecido como Mestre da Casa do Duque de Bedford, que na ocasião era João Lancaster, um dos irmãos mais novos de Hal. Na sequência, gaba-se do título de Cavaleiro da Nobilíssima Ordem da Jarreteira, feito compartilhado pelo Fastolf histórico.

Também afirma ter participado da Batalha de Herrings (conhecida, ainda, como Batalha de Roubray), que ocorreu durante o cerco de Orleans, em 1429. Segundo Cooper, John Fastolf também teria participado dessa batalha, tendo sido responsável pela coleta de alimentos para as tropas, bem como por peças de artilharia (COOPER, 2010. p. 1461). Mais uma vez, Fastolf afirma ter tido papel crucial na vitória, utilizando os recursos disponíveis no momento. Dessa vez, os barris de arenque, tipo de peixe cujo nome em inglês é *herrings*, de onde deriva o nome da batalha, foram usados como arma contra os franceses.

O fracasso em Patay, que rendeu a Sir John Fastolf o estigma de covarde – popularizado ainda mais pela releitura feita por Shakespeare, em *Henrique VI* –, é o

¹⁴⁴ Tradução de: “He writes a kind of requiem for a life he never lived. He tells you lies about himself. I, Scrope, tell you the truth about him and about his book. *This is a work of fiction.*”

assunto do capítulo noventa e sete. De acordo com Fastolf, Lord Talbot não possuía nenhum mérito militar, tendo sido, inclusive, preso por suspeitas de tendências lollardistas e até mesmo por tramar contra o rei Henrique V. Fastolf afirma que Talbot era amigo íntimo do herege Sir John Oldcastle, condenado à morte na fogueira. Para além de seu passado nebuloso, Fastolf discordava do plano tático de Talbot, que resultou em uma amarga derrota para os ingleses. Segundo o narrador, ele não fugiu e não se negou a socorrer Talbot. Porém, seu compromisso naquele momento era retirar seus homens do caminho das forças francesas lideradas por Joana D'Arc. Apesar de admitir ter marchado com seus homens na direção oposta, Fastolf frisa que não correu – apenas andou rápido. Cooper afirma que a decisão tomada por Fastolf de retroceder foi equivocada, uma vez que o código de honra da Ordem da Jarreteira era muito claro e previa que nenhum de seus membros deveriam abandonar o campo de batalha, não importando a circunstância (COOPER, 2010. p. 1790). Fastolf teve seu título de cavaleiro suspenso e, conforme frisa Cooper, apenas muitos anos depois seu nome começou a superar a mancha deixada por Patay.

Os últimos três capítulos de *Fastaff* trazem, respectivamente, o testamento de Sir John Fastolf, sua última confissão e o relato de sua morte feito por Scrope. O capítulo noventa e oito traz o registro do testamento de Fastolf, já completamente cego, com modificações feitas por Scrope a fim de que ele fosse o único herdeiro de suas propriedades – que seriam deixadas por Fastolf para a Igreja, em uma tentativa de purgar seus pecados –, vingando-se, assim, do roubo de sua fortuna muitos anos antes. No capítulo noventa e nove, Fastolf revela em confissão que sua *Acta* é um conjunto de mentiras, embora ainda argumente que muitas delas sejam mentiras *verdadeiras*, um paradoxo que tenciona ainda mais os limites que entende-se como inerentes às categorias *verdade x mentira* e *história x ficção*:

Fiz um relato fantasioso de minha concepção e meu nascimento, para a desonra de minha mãe e de meu pai. Este foi um pecado de orgulho, pai. Sempre gostei de me imaginar um gigante. Na verdade, sou apenas um homem gordo. [...] inventei histórias sobre meus ancestrais, novamente por orgulho, e para provar a mim mesmo minha própria glória. [...] Padre, eu carreguei malícia e às vezes fui rancoroso nessas memórias que escrevi da minha vida. Mas, principalmente, meu pecado nisso foi de novo me considerar um gigante, um herói, quando na verdade sou apenas um velho

gordo, que já foi um jovem, e tão auto-indulgente como agora¹⁴⁵. (NYE, 2012. p. 445,446; tradução nossa)

Por fim, o relato da morte do narrador dessas memórias é dado por um exultante Scrope, que se gaba de ter sido responsável por sua morte, ao contar-lhe sobre as alterações feitas no testamento. Se na obra shakespeariana, Falstaff morreu com o coração partido pela rejeição de Hal, Fastolf morre ao descobrir a traição de seu enteado. É interessante observar que, embora saibamos as razões de Scrope para desejar vingança, as falhas de Fastolf não são suficientes para fazer o leitor odia-lo. Assim como o Falstaff shakespeariano, seu charme e sua incrível capacidade de fazer rir – além de, neste caso, a sua busca por redenção ao final da vida – eclipsam seus erros.

Diante do exposto, podemos perceber que o terceiro romance que compôs o *corpus* desta tese difere dos demais por trazer Falstaff como condutor da narrativa, dando-lhe voz e palco, e tornando-o capaz de oferecer a sua perspectiva acerca de suas vivências e experiências. Nesse processo meta-histórico, o narrador joga com os limites impostos entre história e ficção, dobrando-se a eles ao mesmo tempo em que os contesta e mostrando a impossibilidade da construção de um relato histórico unívoco a partir da proposta de sua construção. O que de fato temos ao longo a leitura de *Falstaff* é um narrador que, como exemplar representante da cosmovisão carnavalesca, “se atreve a colocar a ordem das coisas de ponta-cabeça, expondo assim suas fraquezas¹⁴⁶” (NYE, 2012. p. 189).

Na próxima sessão, construiremos nossas considerações finais a partir de um olhar geral a respeito de todas as leituras sobre Falstaff discutidas ao longo do processo de construção desta tese.

¹⁴⁵ Tradução de: “I made up a fanciful account of my begetting and my birth, to the dishonour of my mother and my father. This was a sin of pride, father. I always delighted to imagine myself a giant. In fact, I am only a fat man. [...] I made up stories about my ancestors, again out of pride, and to prove to myself my own glory. [...] Father, I have borne malice, and been sometimes spiteful in these memoirs I have written of my life. But mostly my sin in these has been again to consider myself a giant, a hero, when really I am only a fat old man, who was once a young man, and as self-indulgent then as now.”

¹⁴⁶ Tradução/paráfrase de: “I have this passion for clowns and fools, for the wisdom of foolishness, for those who dare to stand established order on its head so that its disestablishments show.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

My tongue is weary [...] I will bid you good night.

(Epílogo, *Henrique IV*, pt. 2)

Chegar à conclusão de um trabalho acadêmico, sobretudo de uma tese, gera a necessidade de olhar para trás e avaliar todo o caminho de construção de conhecimento realizado até aqui. Muito além de um resumo do que foi feito em cada capítulo, o momento da elaboração das considerações finais nos impulsiona a refletir sobre como cada uma das etapas desenvolvidas ao longo desses cinco anos de pesquisa contribuiu para a formação da pesquisadora que escreve este texto.

A confecção desta tese começou muito antes do seu registro em texto. A escolha do *corpus* foi o resultado de anos de trabalho no campo dos estudos shakespearianos sob orientação da professora Elizabeth Ramos. Ter estudado releituras de obras dramáticas shakespearianas, ao longo da graduação e durante o mestrado, abriu os caminhos para que eu pudesse continuar explorando novas possibilidades de suplementação de textos escritos por William Shakespeare no doutorado, sob sua supervisão.

Para além disso, foi durante a graduação, no segundo ano como pesquisadora bolsista de Iniciação Científica, que tive o meu primeiro contato com Falstaff, ao analisar uma adaptação fílmica da comédia *As Alegres Comadres de Windsor*. Desde a primeira leitura da peça, o personagem me fascinou, não apenas por seu humor, mas sobretudo pela forma como eu percebia não ser capaz de julgá-lo por seus erros – seu carisma tornava suas faltas menores aos meus olhos. Intrigada, parti para a leitura dos dramas históricos *Henrique IV* e *Henrique V*, nos quais Falstaff me guiou do riso – como um exemplar rei do Carnaval – às lágrimas – com a cena de seu exílio e, por fim, com o relato de sua morte feito pela taverneira. Falstaff logo se tornou meu personagem shakespeariano favorito, posto em que se firmou de forma ainda mais sólida, quando pude vê-lo interpretado no palco da Royal Shakespeare Company, em Stratford-upon-Avon, em uma magnífica performance do ator britânico Antony Sher, no verão de 2014.

Contudo, Falstaff não foi minha escolha de objeto de análise na monografia de conclusão de curso e nem na dissertação de Mestrado, e isso se deve, sobretudo, ao meu interesse, naquele momento, em analisar adaptações intersemióticas de obras shakespearianas, o que me levou a optar por outros textos

– especificamente releituras fílmicas e em animação japonesa. Com o ingresso no doutorado e o desejo de seguir um caminho diferente do previsto no projeto de pesquisa submetido durante o processo de seleção, o meu personagem favorito entrou em cena novamente como uma sugestão feita pela minha orientadora: *por que não trabalhar releituras do nosso querido Falstaff?* Dessa vez, porém, decidi me afastar das traduções intersemióticas com as quais vinha trabalhando há tanto tempo e passei a buscar outros Falstaffs na literatura, ainda que não estivesse segura de que encontraria material suficiente para compor o que se espera do *corpus* de uma tese. Para minha grande surpresa, minhas buscas renderam muitos frutos, muito mais do que eu poderia imaginar: produções literárias diversas, datando do século XVIII ao XXI, que traziam Falstaff para o centro da narrativa, lançando novas luzes sobre o personagem e oferecendo novas perspectivas ao leitor.

O que mais me surpreendeu, nessa descoberta, foi perceber a falta de pesquisas acadêmicas sobre esses textos, o que me motivou ainda mais a selecionar alguns desses materiais e estudá-los nesta tese, uma vez que isso poderia trazer contribuições para o campo dos estudos shakespearianos em um nicho até então não muito explorado. Como discutido na introdução, a escolha dos três romances que compuseram o *corpus* desta tese foi motivada, em última instância, pelo desejo de contrapor Falstaffs distintos em romances com características igualmente diversas. Com esse critério em mente e levando em conta, inevitavelmente, a minha preferência pessoal, a escolha por *Falstaff's Big Gamble*, *The Falstaff Vampire Files* e *Falstaff* foi feita. Além disso, os textos dramáticos shakespearianos *Henrique IV*, *Henrique V* e *As Alegres Comadres de Windsor* também formam o *corpus* desta tese.

Com a escolha do *corpus* concluída, a próxima questão dizia respeito ao referencial teórico-metodológico que seria utilizado, visto que era a primeira vez em que eu não trabalharia com adaptações fílmicas/traduções intersemióticas, estando assim, de certa forma, saindo de uma zona de conforto. Fez-se necessário um retorno às teorias dos estudos de adaptação, a partir do trabalho de Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* (2011) e de Robert Stam em *Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation* (2000). Como exposto na introdução desta tese, as noções de *intertextualidade* e *dialogismo intertextual*, exploradas pelos autores supracitados ofereceram um horizonte teórico-metodológico no que tange a abordagem geral das

releituras selecionadas. Uma vez que essas noções partem das reflexões do filósofo russo Mikhail Bakhtin e da semióloga búlgara Julia Kristeva, incluí em meu referencial teórico textos desses autores, a exemplo de *Problemas da Poética de Dostoievski* (2002), *Estética da Criação Verbal* (2003) e *Introdução à Semanálise* (2005).

Partindo desse referencial, defini que os romances que compunham o *corpus* da tese seriam entendidos, nesta pesquisa, como imbricadas tecituras textuais que releem o personagem Sir John Falstaff a partir de relações dialógico-intertextuais distintas, ao tempo que mantém pontos de contato tanto com os textos shakespearianos, entendidos nesta tese como textos de partida, quanto entre si. Nessa perspectiva, estabeleci como objetivos de pesquisa a discussão da construção do Falstaff shakespeariano como produção discursiva na intersecção entre história e ficção e à luz da teoria da carnavalização elaborada por Mikhail Bakhtin (1987), bem como a análise de como cada um dos romances selecionados reconstruía Falstaff em uma nova teia intertextual, discutindo cada releitura em um capítulo próprio, à luz de reflexões teóricas pertinentes às suas particularidades.

No primeiro capítulo desta tese (“William Shakespeare, o teatro e a história”), dediquei-me à contextualização de Falstaff no universo dramático shakespeariano. Para tanto, propus uma retomada às características do teatro elisabetano, situando William Shakespeare e sua produção dramática nesse cenário. Esse primeiro momento do capítulo significou uma retomada de leituras feitas em outros momentos da minha formação acadêmica e também a adição de novas reflexões, visto que, pela primeira vez, eu estava direcionando minha discussão para a análise de peças históricas. Embora apenas *Henrique IV e Henrique V* fizessem parte do meu *corpus*, as demais *histórias* precisaram ser lidas e estudadas, a fim de que eu pudesse ter uma visão mais global do tratamento que Shakespeare dava ao relato histórico na construção de suas peças. Revisitar *O Homem Político em Shakespeare* (2005), de Barbara Heliodora, foi de grande importância neste processo, servindo como um guia, à medida que eu transitava pelas peças e, ao mesmo tempo, pela história da Inglaterra.

Entre as novas leituras feitas nesse momento, destaco *History and drama in the age of Shakespeare* de Irving Ribner, texto que me ofereceu um norte para a análise da relação entre os dramas históricos escritos por Shakespeare e os textos dos cronistas medievais, a exemplo de Rafael Holinshed, mostrando como esses

textos estavam entremeados de ficção, embora fossem tidos como relatos históricos precisos. Na condução da discussão sobre as relações entre história e ficção, a leitura da *Segunda Consideração Intempestiva* de Friedrich Nietzsche foi, sem dúvida, um grande acréscimo à minha formação como pesquisadora. Meu primeiro contato com esse texto se deu em uma das primeiras aulas da disciplina LET679 – Seminários Avançados IV, à época sob a condução da Prof^a. Dra. Denise Carrascosa e do Prof. Dr. José Henrique de Freitas. Sempre nos convidando a relacionar os textos que estudávamos com nossas pesquisas, os professores foram de grande auxílio na construção de uma ponte entre o texto de Nietzsche e a minha tese. Sob sua orientação, produzi o ensaio final da disciplina relacionando as diferentes vivências da história, mencionadas pelo filósofo, com os dramas históricos, material que foi a base para a discussão que conduzi ao longo do capítulo. Ainda sobre este tópico, não posso deixar de mencionar a importância da leitura das reflexões de Hayden White em *Metahistory*. Sua reflexão sobre a impossibilidade de uma análise imparcial da história contribuiu não apenas para a construção desse capítulo, como também direcionou o meu olhar durante a análise do romance *Falstaff*.

Ao final do primeiro capítulo, concentrei-me na análise preliminar de Falstaff, seus antecedentes históricos, bem como algumas de suas releituras literárias. O material mencionado nessa seção do capítulo resultou das pesquisas feitas no processo de seleção do *corpus*, que se mostrou muito mais prolífico do que imaginava. As informações biográficas sobre Sir John Oldcastle e Sir John Fastolf fornecidas por Stephen Cooper em *The real Falstaff: Sir John Fastolf and the Hundred Years War* (2010) foram de suma importância para o meu entendimento do personagem shakespeariano que eu almejava estudar. O mesmo pode ser dito das releituras de James White, Robert Barnabas Brough e Asa Maxson Fitz Randolph, fundamentais para que eu entendesse como os romances que eu havia selecionado faziam parte de uma teia de rastros muito mais ampla do que imaginado inicialmente. O exame dessas obras em trabalhos futuros certamente será uma contribuição valiosa para os estudos shakespearianos no Brasil.

No segundo capítulo desta tese (“O mundo invertido: Falstaff e seu carnaval”), concentrei-me na análise de Sir John Falstaff à luz da teoria bakhtiniana da carnavalização. Para tanto, foi necessário estudar as festividades carnavalescas na Idade Média e no início do Renascimento e dentre as leituras, destaco *Cultura*

popular na Idade Moderna (2010), de Peter Burke, através da qual pude entender melhor o que o período carnavalesco significava para uma sociedade rigidamente estratificada como a Medieval. A leitura deste livro possibilitou o embasamento necessário para que eu pudesse passar à análise das reflexões sobre a cosmovisão carnavalesca e sua presença na literatura sob a ótica de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008). Propus, nesse momento, destacar como o carnaval e sua visão de mundo não-oficial – caracterizados pela inversões de valores, pela dessacralização, pela supervalorização do corpo grotesco, do baixo ventre e das pulsões e funções corporais – se opunham à Quaresma e ao modo penitente de viver próprio ao resto do ano.

Partindo dessa discussão, passei à análise de Falstaff como representante da cosmovisão carnavalesca em *Henrique IV*, um drama histórico que, de forma inédita, coloca o mundo oficial lado a lado com sua contraparte não-oficial, igualando-os em importância, sobretudo na primeira parte da peça. Fiz, então, uma seleção de trechos dessa peça a fim de exemplificar como Falstaff, com seu corpo excessivo, constantemente suado, com sua paixão por comida, bebida e sexo e, sobretudo, com seu flagrante descumprimento das leis do mundo oficial, se configurava como o rei do Carnaval no drama shakespeariano.

Após concluir a análise do Falstaff shakespeariano, chegou o momento de dedicar-me aos romances que recriam o personagem em diferentes contextos. Fiz a escolha de conduzir essa análise em capítulos individuais, e o primeiro a ser discutido foi *Falstaff's Big Gamble*. O romance é narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente, que acompanha, com igual precisão, não apenas Falstaff, mas também Hamlet e Othello, personagens igualmente centrais na trama. Argumentei que o romance constitui não apenas uma releitura de Falstaff, em um *locus* fantástico habitado por criaturas mágicas, mas era também uma releitura carnavalizada dos heróis trágicos shakespearianos. Retomando pontos sobre a carnavalização discutidos no capítulo anterior e somando a estes as reflexões de Affonso Romano de Sant'Anna e Linda Hutcheon sobre paródia, discuti como Hank Quense constrói uma adaptação que parte de um personagem que já representa o carnaval e o insere lado a lado com releituras cômicas de personagens trágicos, acentuando assim a inversão de valores e a dessacralização características da cosmovisão carnavalesca. Desenvolvi um mapeamento dos momentos em que o

autor inverte o que é esperado de Hamlet e Othello, construindo assim uma releitura paródica. Durante a análise do romance, pontuei como Quense insere Falstaff em uma nova teia dialógico-intertextual ao fazê-lo interagir com novos personagens shakespearianos, conferindo ao personagem contornos de vilania, embora se negue a puni-lo de forma definitiva pelos seus atos, deixando-o livre para novos golpes e novas histórias.

A próxima obra analisada foi *The Falstaff Vampire Files*, romance de estrutura epistolar, narrado em primeira pessoa e no qual o leitor tem acesso aos registros feitos não apenas pelo vampiro de 500 anos, mas também por outros três personagens: Kris Marlowe, Hal Roy e Mina Murray. Iniciei o capítulo com uma apresentação de aspectos característicos da ficção vampiresca, construindo assim uma visão geral desse gênero de narrativa. Antes de passar à análise do personagem título, discuti os intertextos entre essa obra e o romance vitoriano *Dracula*, de Bram Stoker: o próprio caráter epistolar da narrativa, os nomes dos personagens e as referências diretas a trechos do romance. Como mencionado ao longo do capítulo, Lynne Murray constrói uma ficção vampiresca que discute ficções vampirescas, aspecto metatextual que situa o romance entre concepções distintas sobre a figura do vampiro.

No que diz respeito à releitura de Falstaff, comecei por mapear as frequentes referências a Shakespeare e suas obras, a exemplo do nome da personagem Kris Marlowe, que nos remete à Christopher Marlowe, bem como o uso dos nomes de personagens shakespearianos para nomear os gatos de Violet, escritora de romances sobre vampiros que também é uma assídua leitora da obra shakespeariana. Destaquei que, diferentemente do que acontece em *Falstaff's Big Gamble*, nessa releitura temos a voz de Falstaff e a sua versão de diversos acontecimentos. Os exemplos mais importantes disso são a confirmação de que Sir John Falstaff e o histórico Sir John Oldcastle são a mesma pessoa, bem como a versão de Falstaff de seu encontro com William Shakespeare, momento que resultou na sua sobrevida literária ao ser eternizado pelo dramaturgo em suas obras.

Acentuando ainda mais o movimento de centralização do personagem, chegamos ao quinto capítulo, momento em que analisei o romance *Falstaff*, escrito por Robert Nye. Embora seja o mais antigo dos três, escolhi deixá-lo por último porque, nessa releitura, o personagem-título assume as rédeas da narrativa e, com o auxílio de seus secretários, passa a tecer sua *Acta* com uma proposta muito clara:

contar para todos a história de sua vida e feitos, corrigindo os erros dos historiadores e detratores e deixando seu verdadeiro relato para as futuras gerações. Em quatrocentas e cinquenta páginas, acompanhamos Sir John Fastolf/Falstaff, desde a narração de sua concepção até o relato de sua morte, em um texto imbricado aos mais variados intertextos.

Em consonância com o modelo de análise que vinha sendo utilizado até então, tracei os acontecimentos do romance em ordem cronológica, utilizando os trechos selecionados como fio condutor para a discussão da releitura. Em um primeiro momento, parti das reflexões de Linda Hutcheon em *A Poética do Pós Modernismo* e Anne C. Hegerfeldt em *Lies that tell the truth: magic realism seen through contemporary fiction from Britain*, para classificar o romance como um exemplo de metaficção historiográfica, uma vez que ele expõe a fragilidade da linha que busca separar o histórico do ficcional, reforçando a abordagem de ambos como construções discursivas que jamais poderão ser imparciais e descontextualizadas.

Como salientei no início do capítulo, Nye constrói seu protagonista a partir da colisão de dois personagens históricos e ficcionais: Sir John Falstaff/Sir John Oldscastle e Sir John Fastolf. O autor, por exemplo, utiliza diversos dados biográficos sobre o histórico Fastolf, a fim de narrar a infância e a juventude de seu personagem, que, por sua vez, problematiza o relato histórico dos cronistas ao afirmar que seus feitos foram apagados dos relatos históricos oficiais, a fim de bajular e favorecer os mais poderosos. De forma irônica, o narrador desta *acta* permeia seu relato de dados e referências históricas, deixando claro que o faz apenas por saber que só assim seu escrito terá qualquer validade.

Esse foi, sem dúvidas, o romance mais complexo e desafiador. O texto de Nye é repleto de referências a personagens e eventos históricos tão longínquos quanto a invasão normanda na Inglaterra anglo-saxã. Foi necessário mapear essas referências e estudá-las, a fim de discuti-las ao longo do capítulo. Isso envolveu leituras a respeito de outros momentos da história da Inglaterra para além do período que diz respeito a William Shakespeare e seu teatro. Fui obrigada, mais do que nunca, a sair da minha zona de conforto e não tenho dúvidas de que isso me tornou uma pesquisadora melhor do que aquela que começou a escrever esta tese.

Estudar os romances que compõem o *corpus* desta pesquisa foi uma tarefa muito mais árdua e, ao mesmo tempo, muito mais gratificante, do que eu poderia antecipar. Cada um deles me fez ler, refletir e discutir sobre assuntos diversos e

enfrentar o que era desconhecido. Cada um deles instigou em mim novos questionamentos, que podem ser pontos de partida para novas pesquisas. Cada referência que precisava ser pesquisada significou um novo horizonte de conhecimento que se abria. Não afirmo aqui, em hipótese alguma, ter esgotado todas as possibilidades de análise dessas produções. Ao contrário, afirmo que continuarão abertas a novas leituras, a novos olhares e abordagens, a novas possibilidades interpretativas. Outros leitores, em diferentes tempos e geografias, podem ler *Falstaff's Big Gamble*, *The Falstaff Vampire Files* e *Falstaff* e estabelecer muitas outras relações, não só a partir do meu recorte, como também com muitas outras produções textuais. Acredito que esta tese traz sua contribuição tanto para os estudos shakespearianos, como para a sobrevida de Falstaff, o meu querido companheiro nesta jornada.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Álvaro de. **Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação: uma leitura dialógico-intertextual dos dramas históricos shakespearianos *Henry IV* e *Henry V* e do filme *Falstaff*, de Orson Welles / Marcel Alvaro de Amorim.** – Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. 167 f.

BAKER, Naomi. **Plain ugly: the unattractive body in early modern culture.** Manchester: Manchester University Press, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Tradução de Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **Estética da criação verbal.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Tradutor.** Tradução de Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BLOOM, Harold. **Falstaff: give me life.** New York: Scribner, 2017.

BROUGH, Robert Barnabas. **The life of Sir John Falstaff: with a biography of the knight from authentic sources.** Illustrated by George Cruikshank. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BRUEGEL, Pieter. **The fight between Carnival and Lent.** 1559. 1 pintura a óleo. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Fight_Between_Carnival_and_Lent>. Acesso em: 1 ago. 2018.

BULMAN, James C. **The shape of history: chronicles as sources.** In: BULMAN, James C. (Ed.). **King Henry IV: part 2.** London: Bloomsbury, 2016. PDF eBook.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa.** Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800.** Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAPITANO. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. c2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Capitano>>. Acesso em: 3 ago. 2018.

CAVALLARO, Dani. **The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, terror and fear.** Londres: Continuum, 2002.

COOPER, Stephen. **The Real Falstaff**: Sir John Fastolf and the Hundred Years War. Barnsley: Pen & Sword Books, 2010.

CRUIKSHANK, George. [The death of Sir John Falstaff]. 1858. 1 ilustração. In: BROUGH, Robert Barnabas. **The life of Sir John Falstaff**: with a biography of the knight from authentic sources. Illustrated by George Cruikshank. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

DISCINI, Norma. "Carnavalização". In: BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008.

DORÉ, Gustave. **Gargântua e Pantagruel**. 1873. 1 ilustração. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Garg%C3%A2ntua_e_Pantagruel>. Acesso em: 1 ago. 2018.

EISEN, Gustav. **The Fig**: its history, culture and curing. Washington D.C: Government Printing Office, 1901.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

[EVERYMAN and Death]. [15--]. 1 ilustração. Disponível em: <<https://blogs.baruch.cuny.edu/theaterhistorys16/?p=612>>. Acesso em: 20 maio 2018.

[FALSTAFF: a novel: cover]. 2003. 1 ilustração. Disponível em: <<https://www.goodreads.com/book/show/512061.Falstaff>>. Acesso em: 4 ago. 2018.

[FALSTAFF'S big gamble: cover]. 2016. 1 ilustração. Disponível em: <<https://www.audible.ca/pd/Science-Fiction-Fantasy/Falstaffs-Big-Gamble-Audiobook/B0711G49ZD>>. Acesso em: 4 ago. 2018.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008a.

_____. "Interdiscursividade e intertextualidade". In: BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008b.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente, (1905). In: **Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud**. v. 8. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GONÇALVES, Maria Magaly Trindade. A tragédia shakespeariana. In: MORETTO, Fulvia, M. L.; BARBOSA, Sidney (Org.). **Aspectos do teatro ocidental**. São Paulo: Ed. UNESP, 2006. p. 55-62.

HEGERFELDT, Anne C. **Lies that tell the truth**: magic realism seen through contemporary fiction from Britain. Amsterdã: Costerus New Series 155, 2005.

HELIODORA, Bárbara. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HELIODORA, Barbara. **Reflexões shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

_____. Os teatros no tempo de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 65-80.

_____. [Texto introdutório]. In: SHAKESPEARE, William. **Teatro completo**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016. Paginação irregular.

HOLDERNESS, Graham. Henry IV: Carnival and history. In: _____. (Ed.). **Shakespeare's history plays: Richard II to Henry V: William Shakespeare**. London: Palgrave Macmillan, 1992.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011

_____. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa: Edições 70, 1985)

INVOCAÇÃO a Príapo. [0--]. 1 ilustração. In: ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 133.

JOHNSON, Charles. **The history of the lives and actions of the most famous highwaymen...** 2nd ed. Edinburgh: J. Thomson, 1814.

JOHNSTON, Ian. **Lecture on Shakespeare's transformation of medieval tragedy and an introduction to Richard III**. 1999. Disponível em: <<http://johnstoniatexts.x10host.com/lectures/richard3lecture.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

KOGUT, Vivien. Renascentista e moderno. **Entreclássicos**, São Paulo, n. 2, p. 14-23, 2006.

KENRICK, William. **Falstaff's Wedding**: a comedy. Disponível em: <<https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/61553/falstaffswedding00kenr.pdf?sequence=117>> Acesso em: 19 ago. 2019

_____. **Falstaff's Wedding**: a comedy [in 5 acts and in prose and in verse]. Disponível em: <<https://books.google.co.uk/books?id=hYcuAAAAYAAJ&dq=%22falstaff's%20wedding%22%201766&pg=PA67#v=onepage&q&f=false>> Acesso em: 19 ago. 2019

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAROQUE, François. "Shakespeare's Battle of Carnival and Lent": the Falstaff Scenes reconsidered (1&2 Henry IV)". In: KNOWLES, Ronald. (Ed.) **Shakespeare and carnival after Bakhtin**. New York: Macmillan Press, 1998.

MCEVOY, Sean. **Shakespeare: the basics**. New York: Routledge, 2000.

MELTON, J.Gordon. **The Vampire Book: the encyclopedia of the undead**. 3.ed. Canton: Visible Ink Press, 2011.

MILES Gloriosus. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. c2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Miles-Gloriosus>>. Acesso em: 3 ago. 2018.

MOLENAER, Jan Miense. **Battle between Carnival and Lent**. [1633 ou 1634]. 1 pintura a óleo. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_Between_Carnival_and_Lent#/media/File:Molenaer,_Jan_Miense_-_Battle_Between_Carnival_and_Lent_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 1 ago. 2018.

MURRAY, Lynne. **The Falstaff Vampire Files**. Nashville: Pearlsong Press. 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NYE, Robert. **Falstaff**. New York: Arcade Publishing, 2012

PUDDING, Zelda. [**The Falstaff vampire files: cover**]. 2011. 1 ilustração. Disponível em: <<http://readersreviewroom.com/books-by-this-author/the-falstaff-vampire-files/>>. Acesso em: 4 ago. 2018.

QUENSE, Hank. **Falstaff's Big Gamble**. New Jersey: Strange Worlds Publishing, 2012.

_____. **Tales from Gundarland**. New Jersey: Strange Worlds Publishing, 2010.

RANDOLPH, Asa Maxson Fitz. **The trial of Sir John Falstaff: wherein the fat knight is permitted to answer for himself concerning the charges laid against him, and to attorney his own case**. Clark: Lawbook Exchange, 2008.

[REPRESENTATION of a pageant vehicle at the time of performance. 1824]. 1 ilustração. In: CHAMBERS, Robert. (Ed.) **The book of days**. London: W. & R. Chambers, 1864. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Chester_Mystery_Plays#/media/File:ChesterMysteryPlay_300_dpi.jpg>. Acesso em: 20 maio 2018.

RESENDE, Aimara da Cunha. Entre nobres e aldeões. **Entreclássicos**, São Paulo,

n. 2, p. 6- 13, 2008.

[RESUMO do conteúdo]. In: NYE, Robert. **Falstaff**. New York: Arcade Publishing, 2012. Texto presente na contracapa.

RIBNER, Irving. History and drama in the age of Shakespeare. In: ARMSTRONG, William A. **Shakespeare's histories: an anthology of modern criticism**. Harmondsworth: Penguin, 1972. p. 29-55.

RUITER, David. Shakespeare: the histories. In: HISCOCK, Andrew; HOPKINS, Lisa. (Ed.) **Teaching Shakespeare and early modern dramatists**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. p. 91-105.

RUSHDIE, Salman. **Haroun and the sea of stories**. London: Penguin Books, 2014.

SACCIO, Peter. **Shakespeare's English kings: history, chronicle and drama**. New York: Oxford University Press, 1977.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SANTOS, Marlene Soares dos. A dramaturgia shakespeariana. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 165-206.

SCHRÖDTER, Adolf. **Falstaff und sein Page**. 1867. 1 pintura a óleo. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_Schr%C3%B6dter#/media/File:Adolf_Schr%C3%B6dter_Falstaff_und_sein_Page.jpg>. Acesso em: 4 ago. 2018.

SHAKESPEARE, William. **The complete works of William Shakespeare**. London: Bounty Books, 1993.

_____. **Teatro completo**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016.

SMALLWOOD, Robert L. Shakespeare's use of history. In: WELLS, Stanley. (Ed.). **The Cambridge companion to Shakespeare studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 143-163.

SMITH, Alexander. **A complete history of the lives and robberies of the most notorious highwaymen, footpads, shoplifts, & cheats of both sexes**. London: Routledge, 2002.

STAM, Robert. "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation". In: NAREMORE, James. (org.). **Film Adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

[THE ARCHAEOLOGY of Shakespeare: imagem de capa]. 1997. 1 ilustração. In: WILSON, Jean. **The archaeology of Shakespeare: the material legacy of Shakespeare's theatre**. Stroud: The History Press, 1997.

WHITE, Hayden V. **Metahistory**: the historical imagination in nineteenth-century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

WHITE, James. **Falstaff's letters**. London: [s.n.], 1877. Originally published in 1796 and now reprinted verbatim et literatim.