

Silva, Daniele Gallindo Gonçalves & Giacomolli, Dóris Helena da Silva (2016).
Análise das relações sociais entre Falstaff e os personagens femininos em peças teatrais
de William Shakespeare. *Millenium*, 50 (jan/jun). Pp. 123-138.

ANÁLISE DAS RELAÇÕES SOCIAIS ENTRE FALSTAFF E OS PERSONAGENS FEMININOS EM PEÇAS TEATRAIS DE WILLIAM SHAKESPEARE

ANALYSIS OF SOCIAL RELATIONS BETWEEN FALSTAFF AND FEMALE CHARACTERS IN PLAYS OF WILLIAM SHAKESPEARE

DANIELE GALLINDO GONÇALVES SILVA¹
DÓRIS HELENA SOARES DA SILVA GIACOMOLLI²

¹ Professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas – Brasil.
(e-mail: danigallindo@yahoo.de)

² Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Pelotas – Brasil.
(e-mail: dorishsg@gmail.com)

Resumo

Este artigo pretende analisar e discutir a natureza do personagem Sir John Falstaff, de William Shakespeare, e de como ele dirige seus relacionamentos com as representações do feminino que o circundam, sua atitude em relação às mulheres e à honra, assim como suas preocupações com seu corpo.

Palavras-chave: William Shakespeare, relacionamentos, feminilidade, sexualidade, exploração.

Abstract

This work intends to analyse and discuss the nature of the character Sir John Falstaff, and how he handles his relationships with representations of the feminine around him, his attitudes towards women and towards honor and his concern about his body.

Keywords: William Shakespeare, relationships, femininity, sexuality, exploitation.

Introdução

Sir John Falstaff, personagem de William Shakespeare, é um personagem controverso que provoca acaloradas discussões devido às suas ações de caráter ambíguo, suas relações dúbias com as representações do feminino que o rodeiam, que podem ser de amizade e amor, mas também de exploração tanto sexual como monetária.

Relações entre femininos - Falstaff, Quickly e Doll

Muitos críticos e estudiosos discutem e estudam o personagem Falstaff para averiguar se a rejeição que sofreu por parte do príncipe Hal foi merecida, se foi superior ao devido, se o sermão foi necessário, se bastaria uma conversa em particular. Esses e muitos outros aspectos são debatidos. Falstaff morreu de coração partido porque o príncipe o rejeitou:

Pagem – [Meu amo] está muito doente e foi para a cama.(...)

Estalajadeira.- **O rei lhe despedaçou o coração.**(...)

Nym - o rei atirou seus maus humores no cavaleiro, esta é a causa do mal.

Pistol - Disseste a verdade. **O coração dele está destroçado e corroído.** (Shakespeare Henrique V, Ato II, Cena I p. 304).

Pistol - Falstaff está morto e sendo assim devemos lamentá-lo (Shakespeare (1995), *Henrique V*, II, III: 309; Grifo nosso).

No entanto, são bem poucos os autores que discutem ou levam a sério o ocorrido entre Falstaff e a proprietária da estalagem onde mora. Ele é inquilino da senhora Quickly, e é uma pessoa por quem ela tem admiração irrestrita. Inesperadamente, ela o vê preparar-se para ir à guerra. Quando ela o vê partir para a guerra, sem lhe pagar, apresenta uma queixa contra ele, pois precisa receber o que ele deve, e que não é pouco:

Estalajadeira – Sua partida me arruina. Asseguro-vos que a conta dele, aqui em casa, não tem fim. (...) Pelo amor de Deus, uma vez que a minha ação já deu entrada e que todo o mundo sabe do meu caso, obrigai-o a prestar contas. Cem marcos é muita coisa para uma mulher sozinha. No entanto, eu **aguentei, aguentei, aguentei**; e ele foi adiando, adiando, de um dia para outro, que dá vergonha só em recordá-lo. Isso não é sério, a menos que se faça da mulher um asno, um animal para suportar os mal-feitos de qualquer maroto. (Shakespeare (1995), *Henrique IV*, parte II, II, I: 229- 30; Grifo nosso).

Essa queixa contra Falstaff torna-se uma questão muito difícil para a senhora Quickly, pois que, por muito tempo, as mulheres se têm sentido confusas a respeito de suas emoções. Não é fácil carregar uma mistura de sensações e culpas que lhes foram imputadas, acrescidas de medos, remorsos, e sentimentos de inferioridade. Ninguém é tão acusado sem que assimile algumas culpas e acabe assumindo-as, parecendo, no final, concordar com a história do mundo. Mas devemos também interrogar-nos: podemos mesmo ser detentoras de toda a maldade do mundo? Afinal, como diz Corbin (2013), a dominação do feminino tem passado. E certamente ainda tem presente. Com isso vem uma necessidade esmagadora de aguentar, aguentar tudo, sempre: “A virilidade, esse agente duplo, não cessa de transitar de um sexo a outro, à medida que se origina num gênero. É assim que a dominação sexual existe: ela tem um passado e um futuro, obviamente” (Corbin, 2013: 389).

A mulher estava sujeita às vontades dos homens, num mundo masculinizado que oprimia as ações femininas. Essa opressão era estimulada pela Igreja Católica que associava a figura feminina ao mal em todas as suas formas e que deveria estar sempre sob vigilância e dependência, de preferência do homem, que lhe era superior em tudo e dotado de virtudes. As mulheres, por gerarem a vida, eram consideradas misteriosas. A capacidade de manipular as plantas e curar doenças era mais um motivo de desconfiança por parte da Igreja. Essas ideias a respeito da mulher, ainda que sejam anteriores ao cristianismo, ganharam força devido à desconfiança dos clérigos, que ainda a consideravam pecadora, já que descendente de Eva e responsável pelo pecado original. O Cristianismo ajudou a manter essa ideia da mulher pecadora, porque assim assegurava o poder dos homens sobre ela e sobre a sociedade como um todo. Anos e anos de autoritarismo e hegemonia masculina, centrados em comandos divinos e pretensões celestiais, ajudaram a reforçar esse sentimento de culpabilidade atribuído às mulheres pela Igreja. Toda essa subserviência e culpabilidade das mulheres serviu para reafirmar o autoritarismo das sociedades patriarcais e alimentar o orgulho e supremacia masculinas. Essa visão da mulher ainda não mudou muito até os dias de hoje, mas certamente era assim vista por Falstaff. Percebe-se que, nesta obra de Shakespeare, as mulheres eram idolatradas, caso fossem mães, e, se fossem irmãs, era mais evidenciado o aspeto virginal. O papel da virgem Maria neste universo castrador da força feminina representou um elo entre Deus e a Humanidade, elo este que Eva tinha maculado:

Apesar da visão negativa de Eva estar no centro do Cristianismo, importa não esquecer que existe uma certa ambiguidade relativamente ao seu pecado. Tal como Maria, Eva pode ser considerada fundamental para assegurar a inevitabilidade do

trabalho redentor de Cristo. O Cristianismo reconhece uma ligação entre as duas mulheres no que diz respeito ao próprio nascimento de Cristo. Maria assume-se como a “Nova Eva” no sentido em que as repercussões do ato de desobediência de Eva são redimidas pelo ato de uma outra mulher. A obediência de Maria vai originar a redenção do mundo: o nascimento de Cristo. (Ribeiro, 2000: 6).

Maria representa o modelo apresentado pelo cristianismo do que significa a mulher exemplar, que se encaixa perfeitamente no mundo masculino: a mulher submissa e abnegada. “No discurso cristão, Eva é vista na exata dimensão daquilo que a mulher é, enquanto Maria, modelo de virtude, como toda mulher deveria ser, o resultado da soma de esposa obediente e submissa, mãe zelosa e amorosa e dona-de-casa abnegada exemplar” (Jurkevics, 2010: 3). Todo esse discurso ratifica um determinado papel social do feminino: a pecadora, no papel de amante e fêmea, que servia aos homens para o sexo livre, e a virgem no papel de mãe, esposa e dona de casa:

A maternidade assume em Maria um significado de ações práticas para as próprias mulheres, no que se refere aos seus papéis, tanto no âmbito doméstico, quanto social. Nesse sentido, a hierarquização sexual e conseqüente dominação masculina, necessariamente passam pela perspectiva das características femininas, sobretudo a capacidade de dar à luz, considerada algo fundamental à feminilidade, e que sustentaram as construções sociais de gênero. (Jurkevics, 2010: 3).

A estalajadeira não morreu. De coração sofrido, partido, ela continuou a viver, a trabalhar e a servir. A violência de gênero surge então em decorrência do sistema de dominação incrustado na sociedade, que se utiliza desse mecanismo para manter a ordem estabelecida culturalmente, na qual coloca a mulher numa posição inferior ao homem.

Estalajadeira – Que dia! Tomai cuidado! **Apunhalou-me em minha própria casa e de maneira mais brutal.** Uma vez arrancada a arma, não mede as conseqüências; **dá botes que nem o diabo, sem perdoar homem, mulher ou criança.** (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, II, I: 229, grifo nosso).

A estalajadeira não usou essas palavras de maneira literal. Falstaff não a apunhalou, mas feriu seus direitos, a usou, abusou de sua confiança. Tais atos não deixam de ser uma violência. Toda violência contra as mulheres representa uma violação dos direitos humanos, especialmente do direito à igualdade entre homens e mulheres. A mulher em situação de violência encontra-se numa relação onde prevalece a submissão ao homem e onde o risco de ameaça à sua integridade física, psicológica e moral é real.

Garra – Sir John, eu vos detenho a requerimento de mistress Quickly.

Falstaff – Para trás, canalha! Saca da espada, Bardolfo! Corta-me a cabeça a esse velhaco! Atira essa bruaca no canal!

Estalajadeira – Atirar-me ao canal? Eu é que vou atirar-te ao canal, bastardo imundo. (...) És um assassino, um matador de homens e de mulheres. (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, II, I: 229).

Falstaff tem sua própria noção do que é honra e a explicita algumas vezes. O que Falstaff falava contribuiu em grande parte para a sua expulsão final da corte; falar coisas como a verdade é considerado rudeza, enquanto que fazer elogios falsos e ser cordato é esperado e desejável. Falstaff não considera virtuosidade ser ajuizado e fazer muitas reverências, pois, como o personagem afirma: “Não deixarei passar sem protesto semelhante repreensão. Chamais de descaro imprudente a franqueza honrada. Para vós é *virtuoso* todo indivíduo que se desmancha em mesuras e não vos objeta coisa alguma” (2H4, II, I, p. 231). Falstaff, na verdade, fala o que não se espera de alguém da corte e tão próximo ao rei, mas, ao mesmo tempo, age de forma contrária às próprias palavras, pois ao falar de virtuosidade tenta colocar-se acima da lei, aproveitando-se da situação de estar a serviço do rei, para não ser cobrado por dívidas de hospedagem:

Não, milorde; sem me olvidar de meu humilde dever, não vos falarei como suplicante; **digo-vos apenas que preciso ficar livre destes oficiais, porque me encontro em missão urgente, da parte de Sua Majestade.**

Lorde Juiz – Falais como se tivésseis poder para fazer o mal; mas respondi de acordo com vosso caráter e satisfazei a essa pobre mulher. (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, II, I: 231, grifo nosso).

Lorde juiz pede a Falstaff que pague o que deve e que se arrependa de ações tão baixas como explorar mulheres. O juiz critica a vilania das ações de Falstaff, ou seja, não pagar pela casa, comida e bebida a uma mulher de nível financeiro inferior ao seu: “Pagai o que lhe deveis, e reparai a vilania que lhe fizestes; uma coisa poderá ser feita com moeda corrente; a outra, com arrependimento sincero” (Shakespeare, *Henrique IV*, parte I II, I, 1995: 229-230). De acordo com o juiz, expor-se ao escândalo de ser preso no meio da rua, diante de muitos, não condizia com sua condição de cavalheiro: “Então, Sir John! Aqui nesta algazarra? Condiz isso com vosso tempo e cargo, com vossa posição?” (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, II, I: 229).

Porém, a opinião do juiz não importa a Falstaff, que o trata com desprezo e usa a condição submissa da estalajadeira, a qual atende todos os seus desejos, incorporando o papel de mulher servil. Aproveitando-se de uma condição social e cultural que lhe é favorável pelo facto de ser homem, Falstaff não hesita em ofender a estalajadeira publicamente. Ele não tem dificuldade em manter as mulheres submissas, graças à sua influência, seu charme, seu corpo e suas mentiras. Assim, ao solicitar dinheiro à estalajadeira, Falstaff está apenas interessado no lado material da relação, ela, todavia, solicita-lhe um beijo, ou seja, um contacto físico mais íntimo, ainda que superficial. Há aqui uma relação desigual de troca: um beijo por dinheiro. “E não me beijaste, então, pedindo que te fosse buscar trinta xelins? Vamos; avivo-te agora o juramento; nega-o, se fores capaz?” (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, II, I: 230). Na cena em que ela cobra o dinheiro através da lei, ele a chama e a convence, tal como se pode deduzir das palavras dela: “Sempre dizes a mesma coisa” (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, II, I: 231). A mesma coisa pode ser, possivelmente, porque ocorrera em outras cenas, um pedido de casamento, ou uma promessa, seguido de um pedido de empréstimo e o empenhar de sua palavra de cavalheiro a serviço do rei. Logicamente, ela prontifica-se a desfazer-se de sua louça, sua prata e seus tapetes, para lhe emprestar mais dinheiro. Para agradar-lhe e sentir-se perdoada, insiste ainda em fazer um jantar de despedida. Ela oferece-se para convidar uma amiga, Doll, prostituta, moradora da estalagem em que vivem todos eles, com quem Falstaff tem, também, uma relação próxima, ainda que dúbia. De facto, não era uma relação de cliente com prostituta, já que a prostituição pressuporia um pagamento por parte do cliente que usa a prostituta e pagar não fazia parte das negociações de Falstaff. Suas relações com as mulheres da peça eram todas de exploração, inclusive na peça *As alegres comadres de Windsor*, onde ele se aproxima de duas mulheres pensando em seduzi-las para ter acesso às bolsas dos maridos, que eram ricos.

Falstaff tinha o condão de ser fascinante com as mulheres para que elas gravitassem à sua volta, ainda que seja difícil justificar que um homem galante e fascinante faça acusações como a que se segue:

Falstaff – Deixais gordos os velhacos, mistress Doll.

Doll – Análise das relações sociais entre Falstaff e os personagens femininos em peças teatrais de William Shakespeare – Eu! Sou eu que os faço engordar? A gula e **as doenças** é que os deixam estufados, não eu.

Falstaff – Se o cozinheiro é auxiliar da gula, vós o sois das doenças, Doll – **É de vós que as apanhamos, Doll; é de vós que as apanhamos.** Concordai nisso, minha virtude; concordai nisso. (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, II, IV,.: 239, grifo nosso).

Logo, Doll mostra que a complacência feminina ao comportamento dominante masculino era completa, visto que ela era duplamente explorada, não só ao servi-lo, mas ao dar-lhe seus bens: “Doll – Sim, de nós apanhais jóias e correntes. Falstaff – Ah, vossos broches, pérolas e brincos!” (2H4, II, IV, p. 239).

Neste fragmento da peça, Falstaff incorpora o pensamento de dominação do masculino sobre o feminino, ao afirmar que se as mulheres têm algum problema, este se deve à falta do homem, uma vez que somente a presença e soberania masculina serão capazes, certamente, de resolver todos eles.

Estalajadeira – Não está se sentindo bem; tem náuseas.

Falstaff – **Assim são todas; quando as deixamos calmas, adoecem.**

Doll – Velhaco imundo, é esse o consolo que me dás? (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, II, IV,.: 239, grifo nosso).

As sociedades antigas, tanto a grego-romana quanto a judaico-cristã, reconheciam a mulher apenas como uma sombra do homem. A figura feminina tornou-se ainda mais estigmatizada na cristandade quando passou a acreditar-se que a mulher carregava dentro dela o sinal do pecado. O pecado original, em que Eva leva Adão a cometer o pecado ao experimentar o fruto que ela lhe oferecia, tornando-o pecador,¹ só levou a figura feminina a tornar-se ainda mais desprezada e depreciada. Além disso, segundo Sartre, há textos mais preocupados em denegrir a figura feminina do que em exaltar a figura masculina:

¹ A narrativa bíblica de Adão e Eva aparece no Bereshit, o equivalente hebraico do livro do Gênesis e o primeiro livro da Torá judaica, mas o conceito de pecado original é cristão.

Os textos que consagram a superioridade masculina se dedicam mais a denegrir o feminino do que a exaltar positivamente a masculinidade. Com certeza, os gêneros se constroem num confronto recíproco, mas o discurso de desvalorização das mulheres revela-se mais simples e apropriado na construção de um modelo de virilidade fundado em valores masculinos positivos. (Sartre, 2013: 46).

Afinal, como assevera Christian Biet, a dominação do feminino tem passado. E, certamente, ainda tem presente. A incorporação de toda a dominação do masculino sobre o feminino tem raízes profundas em ambos os gêneros, uma vez que, tanto um como o outro transitam dentro dessas performances. Neste sentido, Biet afirma que “A virilidade, esse agente duplo, não cessa de transitar de um sexo a outro, à medida que se origina num gênero. É assim que a dominação sexual existe: ela tem um passado e um futuro, obviamente” (Biet, 2013: 389).

De acordo com Butler, a masculinidade e feminilidade não nasceram prontas, não são características biológicas, como são os órgãos sexuais.

Os debates feministas contemporâneos sobre essencialismo levantam a questão da universalidade da identidade feminina e da opressão machista de outras maneiras. Reivindicações universais baseiam-se em, ou compartilham, um ponto de vista epistemológico comum, entendido como uma consciência articulada ou estruturas compartilhadas de opressão ou de estruturas ostensivamente transculturais da feminilidade, maternidade, sexualidade e/ou *écriture* feminina.² (Butler, 2003: 14).³

Estes conceitos são construídos, “o termo “fêmea” designa um conjunto fixo e auto-identificável dos fatos corporais naturais (uma presunção, por sinal, que é fortemente contestada pelo *continuum* de variações cromossômica), e o termo “mulher” designa uma variedade de modos através dos quais esses fatos adquirem significado

² Escrita feminina.

³ “The contemporary feminist debates over essentialism raise the question of the universality of female identity and masculinist oppression in other ways. Universalist claims are based on a common or shares epistemological standpoint, understood as the articulated consciousness or shared structures of oppression or in the ostensibly transcultural structures of femininity, maternity, sexuality, and/or *écriture* feminine.” (Butler, 2003: 14).

cultural (Butler, 2003: 14).⁴ Neste sentido, estes passam a existir através dos atos e pensamentos da sociedade, dos homens e também das mulheres.

Se o gênero é a interpretação cultural variável de sexo, então ele não tem a característica de fechamento, de fixidez de uma identidade única. Para ser um gênero, seja homem, mulher, ou não, deve ser envolvido em uma interpretação contínua de possibilidades culturais e, portanto, deve ser posicionado de forma dinâmica dentro de um campo de possibilidades culturais.

O gênero deve ser entendido como uma modalidade de assumir ou perceber possibilidades, um processo de interpretar o corpo, dando-lhe forma cultural. Em outras palavras, ser uma mulher é tornar-se uma mulher; não é uma questão de concordar com um estatuto ontológico fixo, no qual poderia ter nascido uma mulher, mas, preferir, em vez disso, um processo ativo de se apropriar, interpretar e reinterpretar dadas possibilidades culturais. (Butler, 1986: 36).

Os modelos femininos, representados em relação a Falstaff, estavam sujeitos às vontades deste, sempre em posição secundária, num mundo masculinizado que oprimia as ações femininas. Quando a senhora Quickly dá conselhos a Doll, pedindo-lhe que não brigue, que se aceite como a parte mais fraca, argumentando que são elas que têm que suportar, ela está falando não só por si e por seus pensamentos. Na verdade, carrega dentro de si vozes internalizadas de todos os segmentos da sociedade que contribuíram e pressionaram para que ela pensasse e agisse desta maneira. A senhora Quickly mais não faz do que verbalizar o que lhe foi dito e mostrado através de muitos comportamentos semelhantes, ou seja, a noção de que compete às mulheres retrocederem, entenderem e aceitarem. Ao veicular os ensinamentos que lhe passaram, legitimando a submissão feminina e ensinando Doll a ser, por sua vez, submissa e dócil para com um homem, Falstaff; a estalajadeira, sendo um ser dominado, é, no entanto, subliminarmente coarctada a sancionar o comportamento do opressor.

A justificativa para o controle que Falstaff exerce sobre as duas mulheres se deve totalmente à aceitação conformista da dominação por parte delas. Falstaff não precisava usar nenhuma força física para conseguir o poder e o domínio, apenas o poder

⁴ "The term 'female' designates a fixed and self-identical set of natural corporeal facts (a presumption, by the way, which is seriously challenged by the continuum of chromosomal variations), and the term 'woman' designates a variety of modes through which those facts acquire cultural meaning." (Butler, 2003: 14).

simbólico. Neste âmbito, Connell & Messerschmidt alertam para o apoio das forças culturais e institucionais que estariam por trás dos gestos e que, apesar de ninguém os invocar, estavam lá, norteados as ações. Os teóricos de gênero não se referem ao personagem de Falstaff, nem aos personagens que circulam na peça de Shakespeare, certamente, mas a relação apontada pela autora auxilia na interpretação do comportamento destes personagens:

Homens que receberam os benefícios do patriarcado sem adotar uma versão forte da dominação masculina podem ser vistos como aqueles que adotaram uma cumplicidade masculina. Foi em relação a esse grupo, e com a complacência dentre as mulheres heterossexuais, que o conceito de hegemonia foi mais eficaz. A hegemonia não significava violência, apesar de poder ser sustentada pela força; significava ascendência alcançada através da cultura, das instituições e da persuasão.(Connell & Messerschmidt, 2013: 245).

Sir John Falstaff – suas preocupações com o próprio corpo

Sir John Falstaff não estava livre das preocupações com os adereços que lhe enfeitavam; tinha preocupações com seu corpo e com os sinais de alerta que este corpo dava.

Falstaff, não raro, se referia a seu corpo em tom jocoso. Em muitas ocasiões, Falstaff ri de si mesmo e incentiva que outros também o façam. Falstaff costumava menosprezar-se a si próprio, talvez com o propósito de antecipar-se ao riso dos outros. Qualquer que fosse o propósito dessa insistência de zombar do próprio corpo, não fazia com que o próprio Falstaff se sentisse confortável, pois embora seu corpo escapasse dos parâmetros de beleza, a inteligência era seu motivo de orgulho:

Homens de toda a espécie encontram prazer em zombar de mim. O cérebro desse estúpido composto de argila que se denomina homem não é capaz de inventar coisa alguma que provoque o riso, além do que eu invento ou do que se inventa a meu respeito; não somente sou espirituoso por mim mesmo, como também a causa de que outros venham a ter espírito. Andando deste modo diante de ti, pareço uma porca que houvesse esmagado todos os leitões, com exceção a um. (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, I, II: 221).

Ao ressaltar sua não conformidade com a norma, salientando sua própria gordura, tenta justificar suas curvas através da não-associação com a pobreza:

Falstaff – A pobreza, não sei de onde lhes veio; quanto ao serem mal nutridos, tenho certeza de que não aprenderam comigo.

Príncipe – É o que eu ia jurar; a menos que dê o nome de magreza a três dedos de gordura nas costelas” (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte I, I, IV, II: 192).

Assim como todas as outras tentativas de cuidar da alma falharam, também beber menos e cuidar do corpo tornaram-se fracassos na vida de Falstaff, o que era mencionado diversas vezes, embora essas referências viessem disfarçadas de ironia: “Se tivesse que andar quatro passos mais a pé, faltar-me-ia fôlego” (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte I, II, II: 158), “Falstaff está morto de suar e engordura a terra magra” (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte I, II, II: 159), “Qual foi a última vez que viste teus joelhos? Meus joelhos? Quando estava com tua idade Hal.” (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte I, II, IV, 195, 169), “Item, um capão (...) vinho das Canárias, dois galões (...) que monstruosidade, Só meio penny de pão para esta intolerável quantidade de vinho” (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte I, II, IV: 174). Como percebemos, alusões à gordura de Falstaff, à comida em quantidade exagerada e à bebida são inúmeras.

Falstaff queria ser belo, pelo que, após à guerra, quando ganhou um novo cargo, “por bravuras”, pretendia se vestir de acordo com sua nova fidalguia, “Por ser **eu fidalgo de verdade**, estava certo de que me mandaria vinte e duas jardas de cetim; e, ao invés disso, me envia pedido de fianças (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, I, II: 221, grifo nosso).

J. Dover Wilson faz menção a críticos que associam Falstaff a festividades, à comida, ajudando a criar um mito. Falstaff é, assim, associado não só aos prazeres da mesa, mas também ao prazer do riso e do bom humor, ao amor pelos apetites físicos, como corrobora o trecho a seguir:

Mas é suficiente ter mostrado que ao aliciar a sua audiência com sugestões dos alimentos mais chiques que Londres e Eastcheap tinham para oferecer, sempre que a pessoa de Falstaff é mencionada, é como se Shakespeare erigisse as bases físicas do seu mito Falstaff.⁵ (Wilson, 2004: 31).

⁵ “But enough to have shown that by playing his audience with suggestions of the chickest food that London and Eastcheap had to offer, whenever the person of Falstaff is mentioned, Shakespeare lays, at it were the physical foundations of his Falstaff myth.” (wilson, 2004: 31)

É interessante perceber que, com tantas alusões à comida e às devastações que ela faz no corpo de Falstaff e, até mesmo, à sua moral, o personagem nunca é colocado em cena comendo ou bebendo.

Falstaff faz correlações com seu corpo e sua moralidade; ele tem consciência de que não tem mais um bom corpo (e muito menos uma moralidade) exemplar: “E agora, meus senhores, bom semblante e boa consciência. Falstaff – Já tive ambos, mas isso já se foi” (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte I, I, IV:173).

Na lógica do personagem, contraditoriamente às aparências, há uma associação direta entre a felicidade e estar gordo: “Que a peste carregue suspiros e tristezas! É isso que faz a gente ficar que nem uma bexiga estufada” (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte I, I, IV:167-70).

A Falstaff são atribuído temperamentos que se adequam à imagem que carrega. Seu corpo expressava suas características mais relevantes.

Falstaff - questões sobre a sexualidade

Falstaff estava sempre às voltas com mulheres. Há uma forte insinuação de que ele teria uma relação bem íntima com a senhora Quickly, que aparece casada com Pistol em Henrique V.⁶

Juraste-me sobre uma taça meio dourada, sentado no meu quarto do Delfim, na mesa redonda, ao pé de um bom fogo de carvão, (...) – não juraste, quando eu te lavava a ferida, que haverias de casar comigo e fazer-me milady tua esposa? (...) não me beijaste, então? (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, II, I: 230).

Ele também é muito próximo de Doll, o que sugeriria uma vida sexual plena. Devido à necessidade de ouvir, de conhecer uma verdade que imaginavam existir, o príncipe Henry e Poins decidiram espionar Falstaff. Assim, Falstaff é espiado pelos dois,⁷ com propósitos bem diversos do que se imiscuir na intimidade deste. Vamos à cena que se passa num quarto da taberna “Cabeça de Javali”, em Eastcheap:

Poins – Não é estranho que o desejo sobreviva tanto tempo à capacidade de satisfazê-lo?

⁶ Estalajadeira: Querido marido, vem depressa” (H5, II, I, p. 304).

⁷ Príncipe – Como será possível arranjar modo de **vermos Falstaff em suas verdadeiras cores**, sem que ele o perceba? Poins – Ponhamos jaqueta de couro e avental e vamos servi-lo à mesa como se fossemos empregados da taberna. (Shakespeare (1995). *Henrique V*, II, II, 1: 236. (Grifo nosso).

Falstaff – Dá-me um beijo, Doll.

Príncipe – Saturno e Vênus em conjunção este ano! Que diz a isso o almanaque?

Poins – Vede ali o trígono de fogo, seu escudeiro, como lambe o velho registro do patrão, seu livro de notas, a confidente.

Falstaff – Teus beijos são aduladores.

Doll – Juro que te beijo de todo o coração.

Falstaff – Estou velho! Estou velho!

Doll – Quero-te mais do que a todos esses casquilhos.

Falstaff – De que fazenda desejas o saíote? Receberei dinheiro na quinta-feira; amanhã terás o gorro. Vamos, uma canção alegre! Está ficando tarde; é hora de deitar; quando eu me for embora, tu nem te lembrarás de mim.

Doll – Se te pões a falar assim, far-me-ás chorar. Hás de ver se usarei roupa nova, enquanto estiveres longe. (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, II, IV:243).

O público não saberia nada sobre Falstaff e seu desempenho sexual, sua *viriliter*, se Poins e o príncipe não pretendessem surpreender Falstaff “em suas verdadeiras cores, sem que ele o perceba” (2H4, II, IV, p. 243). Poins lamenta e estranha que o desejo permaneça, quando a potência se foi há muito tempo, e que Falstaff tenha perdido sua *viriliter*, uma noção que “reenvia com certeza e primeiramente à ideia de portar-se sexualmente como um homem” (Thuillier, 2013:78).

Entretanto, Wilson argumenta que a cena não foi escrita para ser levada a sério:

A cena das 'carícias' de Doll não tinha a intenção nem de ser representada nem ser levada a sério. É introduzida a fim de tornar o gordo cavaleiro ainda mais ridículo, e deve ser considerada à luz do comentário de Poins: “não é estranho que o desejo deva sobreviver tantos anos à *performance*?”⁸ (Wilson, 2004:108).

O estudioso de Falstaff assevera, ainda, que a cena pode ter sido escrita para que leve o público a desprezar um pouco mais Falstaff:

⁸ “Doll's 'necking' was intended neither to be played nor to be taken seriously. The business is introduced in order to render the fat knight still more ridiculous, and should be considered in the light of point's comment, 'Is it not strange that desire should so many years outlive performance?’” (Wilson, 2004:108).

Pode até ser que Doll fosse destinada a piscar para a plateia quando protesta "por minha fidelidade, beijo-te com um coração mais constante." E ao convidar ao ridículo, Shakespeare também não nos pede desprezo? Em qualquer caso, quem despreza o espetáculo de Falstaff na última cena de *As Alegres Comadres*, com chifres como Herne, o caçador, e ciciando amor com a senhora Page, de um lado e a senhora Ford do outro, deve admitir que ele se mostra ainda mais desprezível nesta ocasião.⁹ (Wilson, 2004: 108).

Na peça, Falstaff é apresentando como um masculino que gosta de mulheres, pois quando a oportunidade se apresenta, tenta ter relações sexuais. Ele, nesta cena com Doll, está travando, metaforicamente, uma guerra, mas podemos, também, fazer analogia com a guerra real em que Falstaff deitou-se no chão, sujou-se de sangue dos corpos e fingiu-se de morto. Falstaff é um enganador em muitos sentidos; conforme suas próprias palavras: "só se é um simulacro de um homem quando não se tem a vida de um homem" (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte I, V, IV: 204).

Conclusão

As mulheres à volta de Falstaff incorporaram ideias de submissão, encarando-as como naturais, visto que acostumaram-se a ser submissas aos seus desejos. Falstaff, na taberna "Cabeça de Javali", em Eastcheap, junto a Doll e Quickly, segue livremente e soberanamente suas inclinações, pois, segundo este, "seguir a própria vocação não é pecado para ninguém" (Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte I, II: 147). Palavras similares disse o escorpião ao picar o sapo nas costas, na fábula moderna do *Escorpião e o Sapo*¹⁰, provocando não só a morte do sapo, mas também a sua própria, visto que atravessava o rio nas costas deste. O escorpião, mesmo que disso dependesse sua vida, considerou que não poderia ir contra sua natureza. Falstaff, como o escorpião, admite e age conforme sua natureza, que é de explorar pessoas que se deixam explorar, principalmente quando se tratam de figuras femininas. Falstaff é, pois, aquele que tem

⁹ "It may even be that Doll is meant to wink at the audience as she protests 'By my troth, I kiss thee with a most constant heart'. **And in inviting ridicule, Shakespeare also asks us to contempt?** Those at any rate who pour scorn upon the spectacle of Falstaff in the last scene of *The Merry wives*, antlered like Herne the Hunter and lispng love to Mistress Page on one side and to Mistress Ford to the other, must admit that he shows himself even more despicable on this occasion." (Wilson, 2004: 108). Grifo nosso.

¹⁰ *O Escorpião e o Sapo* é uma fábula sobre um escorpião que pede a um sapo que o leve através de um rio. O sapo tem medo de ser picado durante a viagem, mas o escorpião argumenta que se picar o sapo, o sapo iria afundar e o escorpião iria se afogar. O sapo concorda e começa a carregar o escorpião, mas no meio do caminho, o escorpião, de fato, ferroa o sapo, condenando ambos. Quando perguntado por que, o escorpião responde que esta é a sua natureza.

controle, autoridade sobre o outro, neste caso a mulher, a quem manipula conforme lhe convém, ou seja, ele é o protótipo do poder e dominação masculinas.

Por sua vez, os dois modelos femininos, Quickly e Doll, subordinaram-se à autoridade masculina, principalmente por serem duplamente dominadas, isto é, por sua condição feminina e por sua posição social baixa como prostitutas, acostumaram-se a atitudes autoritárias e arbitrárias como algo intrínseco ao masculino e passaram a crer que a subordinação é inerente à sua condição. Tanto a dominação quanto a subordinação tornaram-se ocorrências características de todo o sistema de relações sociais:

“Estalajadeira – É Ora, por tudo o que há! é preciso que um aguento o outro, e isso compete a vós, por serdes o vaso mais fraco, como eles dizem, o mais vazio” Shakespeare (1995). *Henrique IV*, parte II, II, IV: 239). Todavia, essa lógica de subserviência, não parece tão intrínseca assim, pois ainda que encaradas como “o vaso mais fraco”, esses modelos do feminino entendem-se como parte do todo, como elementos necessários de sustentação dessas relações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Biet, Christian (2013). Confusão de gêneros e experiência teatral. In: Alain Courbin et al. *História da virilidade 1: A invenção da virilidade – Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2013, pp. 371-416.
- Bloom, Harold (2004). *Sir John Falstaff*. Broomall, Chelsea House. (Bloom's Major Literary Characters).
- Connel, Robert W. & Messerschmidt, James W. (2013). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, Thousand Oaks, v. 19, n. 6, Dec. 2013. pp. 829-859.
- Butler, Judith (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, Judith (1986). Sex and Gender in Beauvoir's Second Sex. In: *Yale French Studies*, Simone de Beauvoir: *Witness to a Century*, nº 72, pp. 35-49. Disponível em <<https://mairakubik.files.wordpress.com/2012/06/51042202-judith-butler-sobre-el-segundo-sexo-de-simone-de-beauvoir.pdf>>. Acessado em 24.03.2016.
- Jurkevics, Vera Irene (2010). *Virgem maria: paradigma da superioridade espiritual feminina*. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1276543954_ARQUIVO_VIRGEMMARIAParadigmadasuperioridadeespiritualfem>
- Ribeiro, Silvana Mota (2000). *Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo*. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5357/1/MotaRibeiroS_EvaMaria_00.pdf>. Acesso em dezembro de 2013.
- Sartre, Maurice (2013). Virilidades gregas. In: Alain Courbin, et al. *História da virilidade 1: A invenção da virilidade – Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Vozes.
- Shakespeare, William (1995). *As alegres comadres de Windsor*. In: William Shakespeare. *Obra Completa. Vol. 2: Comédias e peças finais*. Tradução F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Pp. 67-135. Tradução de: *The Merry Wives of Windsor*. 1969. 3 v.
- Shakespeare, William (1995). *Primeira Parte do Rei Henrique IV*. In: William Shakespeare. *Obra Completa. Vol. 3: Dramas históricos, obras líricas, apêndice*. Tradução F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Pp. 139-209. Tradução de: *The First Part of Henry the Fourth* (1969).

- Shakespeare, William (1995). *Segunda Parte do Rei Henrique IV*. In: William Shakespeare. *Obra Completa*. Vol. 3: *Dramas Históricos, Obras Líricas, Apêndice*. Tradução F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. Pp. 211-288. Tradução de: *The Second Part of Henry the Fourth* (1969).
- Thuillier, Jean-Paul (2013). Virilidades romanas: vir, virilitas, virtus. In: Alain Courbin et al. (2013). *História da virilidade I: A invenção da virilidade – Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Vozes. Pp. 71-124.
- Wilson, J. Dover (2004). *The fortunes of Falstaff*. Cambridge: CUP.

Recebido: 18 de dezembro de 2014.

Aceite: 10 de março de 2016.