

SIR JOHN FALSTAFF: GULA E CARNAVALIZAÇÃO EM *HENRIQUE IV*

Elinês de A. V. e Oliveira (UFPB) ¹

RESUMO:

Esse trabalho analisará a hiperbolização das imagens de comida como um dos agentes catalisadores da carnavalização na peça *Henrique IV* (partes I e II), de William Shakespeare. O recorte do artigo incidirá sobre o personagem Sir John Falstaff por considerarmos ser ele o mais ilustre representante do Vício em todo conjunto da obra shakesperiana, seja pela sua obesa compleição física, seja por sua linguagem recheada de imagens ligadas ao comer e ao beber. A análise será alicerçada na teoria da carnavalização da literatura proposta por Mikhail Bakhtin (1996), no estudo sobre a imagística shakesperiana realizado por Spurgeon (2006) e, também, no trabalho de Fitzpatric (2007) que investiga o tema da alimentação dentro da obra de Shakespeare.

Palavras-chave: Shakespeare. Falstaff. Hiperbolização. Bakhtin. Carnavalização.

ABSTRACT:

This paper will analyze the hyperbolization of food imagery as one of the elements responsible for the process of carnivalization in the play *Henry IV* (Part I and II) written by William Shakespeare. The focus of the analysis will be on the character Sir John Falstaff for considering him as the best representation of the hyperbolic relationship between the material and the corporal, both for his physical obesity as for his employment of the language full of images related to the acts of eat and drink. The analysis will be based on the carnivalization theory, postulated by Mikhail Bakhtin(1996); on the study concerning the shakesperian imagery, developed by Spurgeon (2006) and, finally, on Fitzpatric's work (2007) which investigates the theme of food inside Shakespeare's plays.

Key words: Shakespeare. Falstaff. Hyperbolization. Bakhtin. Carnivalization.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC-SP – 2003. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.

Na primeira parte de *Henrique IV*, o príncipe Hal dirige-se a Falstaff como “minha querida criatura dos exageros” (1H.IV:II, iv, p.78)². Tomando-se como mote essa fala do príncipe, estruturaremos a argumentação desse artigo em duas etapas: a primeira delas contemplará a essência do exagero, ou da hiberbolização, como elemento basilar do sistema de imagens que caracteriza o grotesco dentro da teoria da carnavalização proposta por Bakhtin. Em seguida, trabalharemos imagens que representam os atos de comer e de beber e que, por conseguinte, estão ligadas principalmente ao personagem Falstaff, que acreditamos ser o expoente maior do que pretendemos demonstrar. Antes, porém, de entrarmos na análise propriamente dita, faz necessário uma contextualização da peça *Henrique IV* bem como do personagem Falstaff.

1. *Henrique IV*

A peça *Henrique IV* (Partes I e II) integra o conjunto de dez outros dramas escritos por Shakespeare que receberam o rótulo de “Dramas Históricos”. O objetivo maior dessas peças era usar a história como pano de fundo para dramas que tinham como meta despertar no público um sentimento de identidade nacional no momento em que a Inglaterra se consolidava politicamente. A primeira parte que compõe *Henrique IV* foi escrita entre 1596-7, enquanto a segunda parte da mesma peça foi escrita um ano depois, em 1598. O motivo pelo qual Shakespeare resolveu apresentar esta peça nesse formato peculiar, ninguém sabe ao certo. Mas, alguns indícios levam a crer que esta atitude do dramaturgo deveu-se ao grande sucesso popular alcançado pelo personagem Falstaff, sobre quem nos deteremos em breve.

A peça *Henrique IV*, portanto, retrata a vida do monarca que a intitula frente a uma Inglaterra que ainda lutava para se solidificar enquanto Estado, focalizando as várias guerras que eram continuamente deflagradas pelo poder. O cenário de instabilidade política tem como contraponto as aventuras e desmandos juvenis do jovem príncipe Hal, Príncipe de Gales e futuro Rei Henrique V. Esta rebeldia do herdeiro do trono inglês é justificada por Bárbara Heliadora (2000), quando ressalta que “[...] Eram parte da tradição do país histórias e dúbias aventuras do jovem príncipe que, com a morte do pai, se transformaria miraculosamente no melhor dos reis, o mais admirado e cultuado, de todo o passado [...]” (SHAKESPEARE, 1H.IV, p.06).

A peça *Henrique IV*, no entanto, é lembrada até hoje não pelos feitos do governante que a intitula, nem tão pouco pelas inconseqüências do jovem príncipe, mas, sim, por outro personagem que “rouba a cena”: Sir John Falstaff, o companheiro inseparável do Príncipe Hal durante sua temporada em Eastcheap. Harold Bloom (2000) defende a ideia de que Falstaff é o centro da ação em *Henrique IV* e que os demais personagens são ofuscados por seu esplendor. (Cf. BLOOM, 2000, p.347).

Qual seria, então, o esplendor de Falstaff apontado por Bloom? De que forma ele se sobressai frente aos personagens principais desse drama histórico?

² Para fazer este tipo de referência, usaremos a partir de agora, as formas reduzidas dos títulos da peça objeto desse artigo. A saber: 1ª. Parte de Henrique IV – **1H.IV** e 2ª Parte de Henrique IV **2H.IV**. Esta proposta foi apresentada por Caroline Spurgeon, que se encontra listada nas referências bibliográficas.

2. Falstaff

Corpulento, obeso, beerrão, caloteiro, mentiroso e covarde, Falstaff é a encarnação do Vício, personagem sempre presente na dramaturgia popular medieval. A construção dramática de Falstaff tem suas raízes fincadas nas Moralidades medievais (*morality plays*), cuja ação é caracterizada pelo confronto entre o Bem e o Mal. Seguindo a estrutura das Moralidades, Shakespeare coloca o jovem príncipe Hal como objeto da disputa moral, tendo ao seu lado direito o Bem, representado pelo seu pai Henrique IV e do seu lado esquerdo o Mal, representado por Falstaff. Esta distinção entre os planos do Bem e o do Mal é reforçada na concepção cênica da peça, construída em um movimento de cenas alternadas. Em *Henrique IV*, a ação é todo o tempo revezada entre o Castelo do Rei Henrique IV, pai de Hal e a Taberna Cabeça de Javali em Eastcheap, dominada pelo fanfarrão Falstaff. Dessa forma, a luta do Bem contra o Mal é desdobrada e exponenciada ao limite e, o resultado desta disputa era conhecido pelo público elisabetano: o Bem venceria o Mal, sempre. Era esta a mensagem que estava implícita nas Moralidades. No caso de *Henrique IV*, a audiência sabia que, em algum momento da peça, o Príncipe Hal despertaria para a responsabilidade tanto no plano pessoal quanto em relação ao Estado. Ou seja, em um determinado ponto, Falstaff seria o perdedor desta peleja.

No entanto, mesmo o público sabendo da convenção dramática que norteava a construção do personagem, o corpulento Falstaff destacou-se, agradando tanto os espectadores elisabetanos, que Shakespeare construiu nada menos que três outras peças no período compreendido entre 1596 a 1598: a primeira parte do drama histórico *Henrique IV* (1596-7), *As alegres comadres de Windsor* (1597) e a segunda parte de *Henrique IV* (1598). Todas essas peças gravitavam no entorno dramático protagonizado por Falstaff. Somadas as duas partes de *Henrique IV*, verifica-se que Falstaff detém nada menos que 1200 linhas de discurso dramático, perdendo em quantidade de falas apenas para Hamlet, comprovando assim o hiperbolismo linguístico do personagem. Hiperbolismo esse que irá se desdobrar em várias camadas, podendo-se citar, entre elas, o hiperbolismo das imagens ligadas à comida e ao corpo que é o tema dessa discussão. (Cf. BLOOM, 2000, p.351).

No conjunto das duas peças que constituem *Henrique IV*, a atenção do dramaturgo se volta para a representação do príncipe Henrique, futuro rei Henrique V, antes e depois dele assumir o trono. A ligação do príncipe Henrique, carinhosamente chamado de “Hal” por seu inseparável amigo Falstaff, gera uma das relações mais instigantes da dramaturgia shakesperiana, através da qual Falstaff acaba se projetando mais do que o próprio rei que nomeia a peça. A relação esdrúxula entre um jovem que viria a ser o futuro rei da Inglaterra e um velho boêmio, glutão e batedor de carteiras fez com que o público elisabetano se identificasse muito mais com Falstaff, do que com o príncipe, ou o rei seu pai. Como já foi mencionada, a trajetória de *Henrique IV*, possivelmente, poderia ter sido contada em única peça, mas Falstaff agradou tanto que Shakespeare precisou desdobrar a história original em outro trabalho no qual os seus defeitos de caráter e a sua linguagem grotesca aparecem ainda mais explícitos e sem nenhum tipo de filtro. Mesmo sabendo que a peça serve como modelo da vitória do Bem sobre o Mal, a verdade é que Falstaff conquista o público ao subverter situações cênicas, nas quais ele utiliza como principal artifício a linguagem popular oriunda da praça pública, com o objetivo de provocar o escárnio e o riso franco. Frye (1999) descreve o controvertido Falstaff da seguinte forma:

Ele é um bajulador, um tipo derivado da comédia clássica, **com a infinita capacidade de beber típica de um parasita** (desde o início é o príncipe Henrique que lhe paga as contas). É uma personagem cômica com quem se brinca só para ver a reação. É o Vício uma figura central das antigas moralidades que fazia o papel de tentador e provocava confusões, posteriormente uma personagem que tinha a função de iniciar uma ação cômica. Acima de tudo ele é o bufão, que usa a presunção ostensiva para manter a animação (FRYE, 1999, p. 96-7, grifo da autora).

Fica evidente que para Frye, Falstaff não passa de um personagem tipo, estereotipado. Um personagem clássico do teatro, vestido sob a máscara do Vício, comum nas peças de moralidades medievais, cuja importância restringe-se a manter a temperatura cômica da peça. Frye também sinaliza “a infinita capacidade de beber” do personagem que coaduna com a ideia desse artigo e que será desenvolvida posteriormente.

Indo de encontro ao pensamento de por Frye, Púchkin (1992) que era um grande entusiasta do personagem, o define da seguinte forma:

[...] É possível que em nenhum outro lugar o gênio amplíssimo de Shakespeare tenha se expressado com tanta variedade como em Falstaff, cujos vícios, um ligado ao outro, compõem uma cadeia divertida e monstruosa, semelhante a uma antiga bacanal. Analisando o caráter de Falstaff vemos que seu traço principal é a **gula**; jovem, é provável que tenha sido em primeiro lugar um vulgar e grosseiro cortejador de mulheres; agora, porém, que já passou dos cinquenta, engordou e parece envelhecido, **a gula e o vinho** ganharam de Vênus. [...] Não possui nenhuma regra. É fraco como uma mulherzinha e necessita de **um bom vinho espanhol** (*the sack*), de **um repasto substancial** e de dinheiro para suas **amantes**. Para consegui-los, está disposto a tudo, conquanto não corra sério perigo (PÚCHKIN apud PROPP, 1992, p. 141, grifo nosso).

Tanto na apresentação do personagem feita por Frye como na definição de Púchkin, são evidenciados os traços dos vícios que configuram o personagem. A gula, a bebida e a luxúria são indissociáveis do caráter de Falstaff. Ao contrário das moralidades medievais que privilegiava um dos vícios e o materializava em forma de personagem, Shakespeare cria um tipo que incorpora vários vícios, que é ao mesmo tempo cômico e trágico. A comicidade do personagem é ressaltada acima de tudo pelo exagero da sua composição – seja através do seu físico, seja pelo seu exagero verbal. A tragicidade, por sua vez, é confirmada quando o príncipe Hal, agora Henrique V, o renega na última cena da segunda parte de *Henrique IV*. Deduz-se, portanto, que através das mãos de Shakespeare, o personagem ganha um contorno dramático diferenciado, o que faz Púchkin (1992) afirmar que ele é “um tipo exclusivamente shakesperiano” (PÚCHKIN apud PROPP, 1992, p. 142).

Como vimos, Falstaff brilha também na segunda parte de *Henrique IV*, quando, mais uma vez, parece reivindicar vida própria, aparecendo mais do que o rei e mais do que o príncipe. O personagem agiganta-se em proporção, fato que obriga Shakespeare a ter que colocar um ponto final na trajetória de um de seus personagens mais emblemáticos. O destino de Falstaff é anunciado pelo personagem que cumpre a função do coro tradicional do teatro, neste caso o Boato, que encerra a peça declarando “ pelo que sei, Falstaff há de morrer de tanto suar, a não ser que já tenha sido morto por suas opiniões cruéis”(SHAKESPEARE, 2H.IV, p.179).

Sabemos, no entanto, que a verdadeira razão da morte de Falstaff não foi a sua gordura desmedida, mas, sim, o fato do rei Henrique V tê-lo renegado. Esse aviso nos é passado logo no início de *Henrique V*, quando somos informados de que Falstaff está mortalmente enfermo “Verdade, ele está muitíssimo adoentado” (H.V:II,i,p.45), cuja notícia a taberneira retruca: “Eu acho que um dia desses por agora ele ainda vai servir de comida pr’os verme. Nosso rei já lhe enterrou o coração” (H.V:II, i, p.45). Na fala da taberneira, quando essa afirma que o rei já enterrou o coração de Falstaff, tem-se a concretização do destronamento da coroação bufa vivido por Falstaff durante as duas partes de *Henrique IV*. Em *Henrique V*, a alegre relatividade do mundo às avessas deixa de existir, “entra nos eixos”, voltando ao seu formato oficial com a ascensão de Henrique V, o mesmo príncipe Hal que fora companheiro de aventuras de Falstaff durante sua permanência em Eastcheap.

Para esta trilogia de dramas históricos composta por *Henrique IV* (parte I), *Henrique IV* (Parte II) e *Henrique V*, a morte de Falstaff representa mais do que o fim de um personagem de alto grau de complexidade. Representa o fim de uma época de instabilidade política, uma vez que sem a presença de Falstaff ou de sua prosa irreverente, inquietante e desestabilizadora, a ordem política do estado é, enfim, reestabelecida.

Todavia, a voz de Falstaff não é calada com a sua morte dramática. A força vivificante da sua linguagem faz com que sua voz extrapole o palco que a imortalizou, tornando-o, através de muitos desdobramentos, o signo de uma época e de uma estética. Seu peso é tão significativo que o libertou do discurso teatral, levando-o a enveredar por outras linguagens, como é o caso da música e da pintura. O italiano Giuseppe Verdi transformou Falstaff no personagem central que deu o título a uma de suas óperas mais famosas. Representações de Falstaff também são encontradas na linguagem pictórica: sempre corpulento, risonho, cercado de gente e invariavelmente com um copo de bebida à mão. Um destes exemplos é o óleo sobre tela *Falstaff Raising Recruits* (Falstaff selecionando recrutas), pintado por Francis Hayman em 1760. A pintura que se encontra na Galeria Nacional da Irlanda, em Dublin, retrata Falstaff numa taverna e ressalta uma das suas principais características: o ventre avolumado e o ar bonachão.

Após esta breve explanação sobre a construção dramática do personagem Falstaff, entraremos agora no cerne deste artigo: a hiperbolização corpórea e linguística de Falstaff exponenciada através de imagens ligadas aos alimentos.

3. A hiperbolização, o grotesco e a carnavalização

Todas as diversas representações do exagero estão ligadas à comicidade. Segundo Propp (1992), existe três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. Na

caricatura, tem-se o exagero de um detalhe, de um pormenor da personagem. No plano físico, pode-se evidenciar a calvície, um nariz grande ou uma barriga avantajada, por exemplo. Se na caricatura como afirmamos, evidencia-se um detalhe, na hipérbole acontece o exagero do todo. Já o grotesco, por sua vez, é considerado por Propp como o mais alto grau do exagero, tomando uma dimensão tão aumentada que ganha a proporção de monstruoso. (PROPP, 1992, p. 88-91).

Contemporâneo de Propp, o teórico russo Mikhail Bakhtin aprofundou o estudo da tipologia do exagero cômico de Propp, afirmando que estes elementos são basilares para o entendimento da teoria da carnavalização desenvolvida por ele. Para Bakhtin, é a lógica do exagero, e, conseqüentemente, o hiperbolismo resultante dessa prática que consolida o realismo grotesco. A princípio a palavra grotesco se reduzia a nomear as representações cômicas de baixa qualidade. No entanto, ao aplicarmos os estudos revelados por Bakhtin ao personagem Falstaff, percebe-se que o grande ventre de Falstaff, seu apetite voraz e sua sede alcoólica constante são elementos cujas raízes encontram-se fincadas no folclore carnavalesco da Idade Média e que atingiu seu ápice no Renascimento. Assim como Falstaff, Sancho Pança³ e Panurgo⁴ também são descendentes diretos dos demônios pançudos da fecundidade. Ainda segundo Bakhtin (1996), “o modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal dominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral, em algumas situações, predominando ainda no momento presente” (BAKHTIN, 1996, p.23).

Quanto à sua constituição física, o corpo de Falstaff é descrito como grande e gordo, tão exageradamente gordo, ao ponto de se tornar “monstruoso”. O personagem, representação do Vício da Gula e herdeiro direto das moralidades medievais, graças ao seu físico exagerado assume também o perfil do Rei Momo da cultura renascentista. A hiperbolização externada no físico avantajado de Falstaff, também é representada através de sua forma de expressão linguística. Seus improvisos, escapatórias, reflexões e repetição de imagens ligadas à comida são um reflexo direto da oralidade presente na cultura popular da época, que se encontrava impregnada da cosmovisão carnavalesca da praça pública. Vejamos o recorte abaixo:

Eu tenho todo um cardume de línguas nesta minha barriga, e nenhuma delas sabe dizer nada que não seja o meu nome. **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 que acaba comigo** (2H.IV: IV, iii, p.128, grifo da autora).

O apelo à comicidade está implícito no discurso acima. Na fala de Falstaff, fica evidente a deformidade do seu ventre se comparado com o ventre das pessoas “comuns”. O exagero do ventre do gordo fidalgo é hiperbolizado ainda mais graças às três repetições consecutivas que o autor faz da palavra “ventre”. Sempre se colocando em superlativo, Falstaff afirma que se tivesse um ventre comum “seria o sujeito mais ativo de toda a Europa”. O que é incontestável é que a representação do corpo grotesco de Falstaff é proporcional à sua importância dentro da galeria dos personagens shakespearianos, tão significativa quanto o tamanho do seu ventre, como ele mesmo afirma. Devido a sua forma e proporção, a imagem da terra pode ser

³ Personagem da obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes.

⁴ Personagem da obra *Gargantua e Pantagruel*, de François Rabelais.

associada à imagem do ventre de Falstaff, o que eliminaria a fronteira existente entre o corpo e o mundo, uma das bases do realismo grotesco.

Profundamente ligado à comicidade, o florescimento do realismo grotesco acontece ainda na Idade Média, atingindo o seu apogeu no Renascimento, através das diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro como os insultos, os juramentos e a linguagem da praça pública que penetraram no texto dramático. Ao entremear-se com a linguagem teatral, o sistema de imagens do grotesco rompe com o que seria a “unidade” do teatro, propiciando a combinação de gêneros, a aproximação do alto e do baixo e revelando, em toda a sua amplitude, o campo do gênero sério-cômico e, por conseguinte, do universo carnavalesco. Vejamos o que Bakhtin nos diz a esse respeito:

Apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (BAKHTIN, 1996:32).

Para Victor Hugo (2006), Shakespeare e Rabelais são os dois maiores representantes do sistema de imagens grotesco na literatura de todos os tempos. Apesar de não excluir Cervantes do conjunto de autores que trabalharam o grotesco, Hugo justifica o seu ponto de vista da seguinte forma: “*na licença e na audácia da língua, Shakespeare se iguala a Rabelais, que um cisne recentemente chamou de porco*” (HUGO, 2000, p.166).

Uma vez apresentado um panorama geral sobre o conceito de hiperbolismo grotesco dentro da teoria apresentada por Bakhtin e de como este conceito dialoga com o personagem que escolhemos como objeto desse artigo, faremos um recorte mais preciso sobre as imagens hiperbólicas ligadas ao comer e ao beber que se encontram em abundância no texto dramático de *Henrique IV*.

4. A hiperbolização da Gula

No estudo que realizou sobre a imagística encontrada na obra de Shakespeare, Caroline Spurgeon (2006) afirma que o “maior volume de metáforas e símiles de Shakespeare vem das coisas mais simples da vida cotidiana, que ele viu e observou” (SPURGEON, 2006, p.40, tradução nossa). A autora aponta ainda que as imagens, encontradas no conjunto literário shakesperiano, podem ser reunidas em dois grandes grupos – o grupo da natureza e o grupo da vida e dos hábitos domésticos. Uma vez que iremos analisar as imagens ligadas à comida e ao corpo, automaticamente o nosso trabalho estará inserido no segundo grupo demarcado por Spurgeon: o grupo da vida e dos hábitos domésticos.

O grande conjunto de imagens que representam a vida e os hábitos domésticos apresenta-se subdividido pela autora e um desses subconjuntos nos interessa em particular. Estamos

falando do subconjunto do **corpo** que, por sua vez, apresenta-se desmembrado em elementos ainda menores: corpo e ações corporais, comida, bebida, cozinhar, doença e remédio. Na precisão sistemática dos dados levantados por Spurgeon, as imagens ligadas à comida ocupam o terceiro lugar em incidência na obra do bardo, perdendo apenas para aquelas ligadas à mitologia clássica e para as imagens ligadas aos jogos e esportes.

Diante da constatação dos dados apresentados acima, que aponta as imagens ligadas à comida e, conseqüentemente, ao corpo como uma das representações mais efetivas na dramaturgia shakesperiana. Seguindo essa linha de pensamento, Joan Fitzpatrick na obra *Comida em Shakespeare* (2007), amplificou o trabalho empreendido por Spurgeon, implantando com seu livro o primeiro estudo detalhado sobre as referências a comida e a alimentação presentes nas peças do dramaturgo inglês. No estudo, a autora traça um panorama da sociedade elisabetana ressaltando a importância da comida para estas pessoas bem com sua relação com o corpo e com a manutenção da saúde em geral.

Segundo a estudiosa, o consumo de comida e bebida esteve presente no enredo de muitas das peças de Shakespeare. Acrescentando-se que, no universo shakesperiano, o consumo excessivo de comida e de álcool eram indicadores de outro excesso: o da atividade sexual. Neste sentido, pode-se afirmar que em *Henrique IV* (Parte I), Falstaff tem sua imagem associada ao consumo excessivo da comida e da bebida, enquanto em *Henrique IV* (Parte II), o foco será no excesso de atividade sexual. Todo este “excesso” cultivado por Shakespeare em suas peças vai de encontro com a ideia de moderação e equilíbrio alimentar cujo padrão era fomentado na sociedade da época.

Diante das constatações evidenciadas nos estudos de Spurgeon e Fitzpatrick deduz-se que, imagens de comida e bebida ligadas a Falstaff, são alguns dos ingredientes responsáveis por um novo contorno dramático que foi somado ao padrão do Vício medieval. Destarte, ao personagem estereotipado das moralidades, Shakespeare acrescentou o fermento da carnavalização presente no hiperbolismo grotesco tanto da sua imagem física como das inúmeras séries de imagens ligadas ao excesso do comer e do beber. Fitzpatrick (2007) ratifica esse ponto de vista ao afirmar que Falstaff é a maior representação da glotonaria em Shakespeare (Cf. FITZPATRICK, 2007, p.05, tradução nossa), dedicando um capítulo inteiro a ele em seu livro.

Faz-se necessário agora uma breve digressão histórica para se entender os motivos que levaram Shakespeare a potencializar a imagem da gula em *Henrique IV*. Afirmou-se anteriormente que a sociedade elisabetana primava pela moderação em todos os seus aspectos, entre os quais, o aspecto alimentar. Esse culto à moderação teve, provavelmente, o seu início no final do século VI quando o papa Gregório Magno apresentou uma lista de sete atitudes humanas que iriam de encontro às leis divinas. A lista passou então a ser conhecida como os sete pecados capitais. São eles: a luxúria, a gula, a avareza, a ira, a soberba, a vaidade e a preguiça. O pecado da gula configuraria o fato de comer apenas por prazer e em quantidade exagerada, superior aquela que o corpo precisaria para suprir suas necessidades diárias. O Papa ainda elencou as cinco formas em que se podia cometer o pecado da gula: *prae-propere* (ato de comer muito rápido), *laute* (a predileção por alimentos onerosos), *nimis* (comer demais), *ardente* (comer com avidez), *studiose* (comer pequenos bocados e de forma muito graciosa). (FITZPATRICK, 2007, p.11-2, tradução nossa).

No caso específico de Falstaff, a gula é exponenciada através da *nimis*, do ato de comer demais. A sua obesidade é a prova cabal disso. No entanto, a *nimis* não rege apenas o seu corpo, mas a sua linguagem. É rara a fala na qual Falstaff não se refere à comida ou a bebida. Através da linguagem do personagem o autor deixa claro que o mundo de Falstaff gira em torno da gula. Ele só sabe se expressar usando imagens que estão intrinsecamente ligadas à glotonaria.

Reiterando o pensamento anterior, logo na primeira fala do príncipe Hal na primeira parte de *Henrique IV*, Shakespeare utiliza-se desse conjunto de imagens para introduzir o gorducho fidalgo ao público:

FALSTAFF Então, Hal, que hora do dia temos, rapaz?

HAL Você está tão **obtus**o por beber grapa velha, se desabotoar depois da ceia e dormir em bancos de tarde, que se esqueceu de perguntar o que quer mesmo saber. O que diabos tem você com as horas do dia? A não ser que as horas fossem copos de vinho e os minutos capões e os relógios línguas 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 (SHAKESPEARE, 1H.IV:I, ii, 21).

No recorte acima, Falstaff é exposto na pujança de seus vícios. Através da fala de Hal, o público é apresentado à dimensão do vício da obesidade (obtus=arredondado=gordo) de Falstaff, vício esse que foi desdobrado nos atos de comer (=capões) e de beber (grapa= vinho). Além da gula o autor nos informa sobre a preguiça do personagem, que de barriga cheia, costumava dormir durante toda a tarde e também sobre o vício da luxúria nas referências às rameiras, aos bordéis e ao calor do sexo que é comparado ao sol.

Como foi verificado, apesar dos vícios de Falstaff estarem interligados, para os fins desse estudo, iremos nos concentrar nas referências ao pecado da gula. Assim, as imagens de comida anunciadas desde o início da peça reverberão por toda a narrativa dramática. Pode-se citar como exemplo, a imagem do capão. Na cultura elisabetana o capão podia ser uma referência tanto à carne de carneiro, como à carne de porco e, em casos mais raros, também à carne de frango. Castrados, esses animais ganhavam peso e, conseqüentemente, tinham sua carne mais saborosa e, portanto, mais valorada e apreciada. Acreditava-se que a carne dos capões era a melhor e mais “forte”, que “dava sangue” e que, por conseguinte, estimulava a luxúria.

O boi é outro animal com o qual Falstaff é comparado. Em uma cena em que agride Falstaff verbalmente por conta do seu físico, o Príncipe Hal o compara ao “boi de Manningtree”:

[...] Tem sido violentamente arrastado para longe da graça, **há um diabo que te assombra na forma de velho gordo**, tens por companheiro um **monte de carne**. Porque 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, esse pai dos rufiões, essa vaidade idosa? (SHAKESPEARE, 1H.IV:II, iv, p.84, grifo da autora).

No recorte acima sobressai uma miríade de palavras e metáforas usadas para descrever a obesidade de Falstaff: velho gordo, monte de carne, feixe de humores, barril de bestialidade, pacote de inchaços, vasto odre de vinho, sacola recheada de tripas e boi de Manningtree assado. Em uma fala pequena, Shakespeare emprega oito sinônimos diferentes para definir Falstaff acentuando mais ainda o hiberbolismo grotesco da sua figura.

A metáfora “boi de Manningtree” utilizada por Hal merece uma reflexão. Manningtree é uma cidade situada ao sul da Inglaterra famosa na Idade Média por suas feiras. Estas feiras ganharam um destaque acentuado tanto por atrair um grande número de peças de moralidades como também, para celebrar a excelência das pastagens, os proprietários costumavam assar anualmente em praça pública o maior de todos os bois da região. Logo, ao referir-se a Falstaff como de “boi de Manningtree”, sugere-se a comparação entre o corpulento fidalgo e o boi gordo e, por outro lado, Shakespeare também faz referência ao Vício, elemento presente nas moralidades que costumavam se apresentar na região, um caso típico da ambivalência das imagens carnavalescas trabalhadas pelo bardo.

É natural que graças ao vigor produzido pelas carnes vermelhas apontadas no texto que compõe as duas partes de *Henrique IV*, esse tipo de alimento fosse o combustível da juventude elisabetana. Shakespeare, no entanto, apresenta estes alimentos como os preferidos de um velho, gordo e parasita. Por contraste, o dramaturgo associa à juventude as imagens de peixe, alimento que não era consumido em grande quantidade à época por ser considerado um alimento “frio” e, conseqüentemente, pouco saudável. Entre outras credices acreditava-se que o peixe não estimulava a libido, logo não era aconselhável para os jovens.

Em outro momento da peça, é a vez de Falstaff agredir verbalmente Hal, o príncipe herdeiro. Os insultos por ele escolhidos são “sua enguia” e “bacalhau seco” (SHAKESPEARE, 1H.IV: II, iv, p.74). Através da imagem da enguia, tem-se a descrição física do príncipe Hal: por ser um peixe alongado a metáfora revela que o príncipe era alto e magro. Além disso, a enguia apresenta uma pele lisa e sem escamas o que a torna escorregadia e difícil de capturar. Ao utilizar esta imagem Shakespeare ratifica a verdadeira natureza do príncipe Hal, tão escorregadia quanto à enguia. Ou seja, o fato de está convivendo com os marginais de Eastcheap, sentando com eles à mesa da Taverna da Cabeça de Javali e fingindo ser doutrinado por Falstaff não o torna um deles. Hal tem consciência de que, muito em breve, tal como a imagem da enguia, escorregará desse mundo para assumir o seu lugar real na corte da Inglaterra, o que acontece em *Henrique V*, conforme já foi sinalizado anteriormente. Esse argumento se justifica através das palavras do príncipe no final da cena dois quando em um solilóquio proferido em verso⁵, ele afirma:

⁵ Lembrando aqui que, na dramaturgia shakesperiana, o discurso em verso era característico da realeza o que significa que o príncipe Hal, em nenhum momento, perdeu a noção do lugar ao qual pertencia e das responsabilidades que o esperavam.

Eu os conheço a todos, e algum tempo
 Vou apoiar seus desmandos sem freio.

.....

Assim, quando largar estes desmandos,
 E pagar as promessas nunca feitas,
 Tão melhor serei que só palavras,
 Tão mais eu serei falso ao que predizem.

(SHAKESPEARE, 1H.IV:I, ii, p. 31)

Além da enguia, o príncipe tem sua imagem associada ao bacalhau, peixe que tem como ambiente natural os mares de regiões frias. A forma longilínea do bacalhau também confirma a completude física de Hal. O valor dessa imagem, no entanto, mais do que o físico, revela com precisão o caráter do príncipe herdeiro: gelado em suas atitudes, como as águas nas quais vivem o bacalhau e que pode ser comprovado através de sua própria fala recorta acima.

O contraste entre o consumo de carne e o de peixe encontra o seu momento máximo na segunda parte de *Henrique IV*, em uma cena protagonizada por Falstaff na qual este afirma que o pior de comer muito peixe é que este ato provoca nos rapazes “uma espécie de anemia de mocinha para homem; e quando se casam só tem filhas mulheres” (SHAKESPEARE 2.H:IV,ii, p.132). Logo, segundo Falstaff, o consumo de peixe “esfriaria” o sangue e poderia ser responsável até pela baixa virilidade dos jovens da época.

Além da recorrência constante das imagens de carne e de peixe, outras representações de alimentos aparecem de forma esporádica ao longo da peça. São eles o ovo frito (SHAKESPEARE, 1H.IV:I, ii, p.22), a aveia (SHAKESPEARE, 1H.IV: II, i, p.46), o presunto curado (SHAKESPEARE, 1H.IV: II, i, p.46), raízes de gengibre (SHAKESPEARE, 1H.IV: II, i, p.46), açúcar (SHAKESPEARE, 1H.IV: II, iv,p.85), molho (SHAKESPEARE, 1H.IV: II, iv, p.89), pão (SHAKESPEARE, 1H.IV: II, iv,p.89), leite gordo (SHAKESPEARE, 1H.IV: IV, ii, p.132). Fitzpatrick (2007) relata que esses alimentos consumidos e/ou citados por Falstaff constituíam a base da dieta dos elisabetanos e que deveria ser familiar aos frequentadores do teatro. Ao empregar com tanta recorrência essas séries de imagens alimentares usando como porta-voz o personagem Falstaff, Shakespeare traz os costumes da praça pública para a literatura, perpetuando em suas linhas a cultura alimentar da época.

Indissociáveis das imagens ligadas à comida estão àquelas ligadas à bebida. Fato que, de acordo com Bakhtin (1996), tem uma sintonia visceral já que “o comer e o beber são uma das manifestações mais importantes do corpo grotesco” (BAKHTIN, 1996, p.245). Nesse sentido, o pecado da gula cometido por Falstaff é potencializado graças ao consumo exagerado que ele também faz de vinho.

Em detrimento da cerveja, que era a bebida mais popular e consumida da época, Falstaff é um apreciador em potencial de vinho, em uma abundância de situações que se estende nas duas partes de *Henrique IV*. Não é rara a cena na qual Falstaff se encontra bebendo, ou, se referindo ao vinho. Em uma delas, ele pede: “Dêem-me um copo de vinho; quero ser um crápula se já bebi alguma coisa hoje”. Ao que o príncipe responde: “Safado! Mal limpou os

beijos desde o último trago” (SHAKESPEARE, 1H.IV:II, iv, p. 69). Nesse episódio fica explícita a assiduidade com que o gordo fidalgo ingere vinho.

Ainda na primeira parte de *Henrique IV*, o príncipe Hal explica que o ato de beber em Eastcheap é conhecido como “tingir de vermelho”, numa referência explícita à cor do vinho tinto (SHAKESPEARE, 1H.IV: I, iv, p.62). Conforme Chevalier (2009) registra em seu dicionário de símbolos, “o vinho é geralmente associado ao sangue, tanto pela cor quanto por seu caráter o que o transforma na poção da vida ou da imortalidade” (CHEVALIER, 2009, p.956). Nesse sentido da palavra, o vinho seria, portanto, a bebida da saúde e do vigor. Assim como aconteceu nas imagens relacionadas ao consumo de carne vermelha, quando Falstaff consome vinho, tem-se novamente uma inversão típica da cosmovisão carnavalesca já que, é um velho que mal consegue se mover devido ao seu peso, que é o maior consumidor da bebida revigorante na peça. Chevalier (2009) aponta ainda que o vinho pode simbolizar o conhecimento e a sabedoria. Associando-se essa definição a Falstaff, tem-se nova ironia dramática, uma vez que a experiência de vida de Falstaff não era associada ao Bem. Em muitas cenas, à imagem do gordo fidalgo era diretamente associada à imagem do Diabo, a quem seria capaz de vender a própria alma por um copo de vinho, segundo Hal. (SHAKESPEARE, 1H.IV: I, ii, p. 52).

Em outro contexto, mais precisamente na Grécia antiga, o vinho substituía o sangue de Dionísio e, era por acreditar que o vinho era a bebida portadora da alegria, que Dionísio embriagava os seus fiéis. (CHEVALIER, 2009, p957-8). Essa ligação do vinho com a alegria é explorada por Shakespeare em um momento da segunda parte de *Henrique IV*, na cena em que, se referindo a Lancaster com quem acaba de contracenar, Falstaff dispara “Juro que esse menino com toda essa frieza não gosta de mim, e não há homem que o faça rir; mas não é de espantar, ele não bebe vinho” (SHAKESPEARE, 2H.IV:IV, iii, p. 132). Em seguida, ele critica o consumo da cerveja “porque a bebida aguada esfria demais o sangue” (SHAKESPEARE, 2H.IV:IV, iii, p. 132). Dessa forma, a imagem do vinho estaria associada ao bom humor e ao sangue quente, em outras palavras, o vinho assume o papel de catalisador da libido para Falstaff.

No final do quarto ato da segunda parte de *Henrique IV*, tem-se uma verdadeira apologia ao vinho. Como não poderia deixar de ser, é Falstaff quem a profere:

[...] Um bom vinho xerez opera de maneira dupla. Ele me sobe ao cérebro, onde seca todos os vapores tolos e apagados que o cercam, tornam-no apreensível, rápido, esquecível, cheios de formas ágeis, fogosas e deleitáveis, que transportadas para a fala, para a língua, que é a origem, se transformam em excelente espírito. A segunda propriedade do xerez excelente é a de despertar o sangue, que antes frio e parado, deixava o fígado branco e pálido, que é a marca da pusilanimidade e da covardia; mas o xerez o esquenta, e faz seu caminho das entranhas para as partes extremas. Ele 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 fluidos vitais, e os pequenos espíritos interiores, convocam todos para os eu capitão, o coração; que, grande e estufado, com todo esse séquito, realiza todo tipo de ato de bravura; e toda essa bravura vem do xerez. De modo que o domínio das armas não é nada sem vinho, que é o que o põe para trabalhar, enquanto o estudo não

passa de um monte de ouro guardado pelo demônio, até o vinho o pôr em marcha e fazer agir e ser usado. Vem daí que o Príncipe Harry é valente; pois o sangue frio que ele herdou naturalmente de seu pai, ele como se faz com a terra magra, estéril e nua, cobriu de esterco, arou e plantou, com notável diligência no consumo de muito e bom xerez fértil, tornando-se quente e valoroso. Se eu tivesse mil filhos, o primeiro princípio humano que eu lhes ensinaria seria o de abjurar bebidas aguadas, e fazê-los viciados em vinho”(SHAKESPEARE, 2H.IV:IV, iii, p. 132-3).

Na citação anterior, o vinho xerez tem as suas qualidades hiperbolizadas por Falstaff. O xerez, que é um vinho licoroso e encorpado, recebeu esta denominação graças à região de Jerez de la frontera na qual é produzido, ao sul da Espanha. Supõe-se que, por ser importado, seu preço não seria muito acessível à população elisabetana. Logo, se lembrarmos dos tipos de pecados ligados à gula elencados anteriormente; e, se lembrarmos que os atos de comer e de beber seriam interfaces desse mesmo pecado; logo a predileção de Falstaff pelo vinho xerez o inseria dentro do *laute*, que era a predileção por alimentos onerosos. Mas este pecado não estaria sozinho, uma vez que nosso personagem também comia e bebia muito rápido (*prae-propere*), comia e bebia demais (*nimis*) e também comia e bebia com avidez (*ardente*), como pudemos comprovar em vários momentos desse texto.

Ainda segundo Falstaff, a primeira ação do vinho xerez seria sobre o cérebro, tornando-mais ágil e deixando o espírito mais fogo e mais bem humorado. Além desses benefícios cognitivos, o vinho traria benefícios físicos uma vez que “aquecia” o sangue do indivíduo, prevenindo, inclusive, de doenças no fígado. A inovação da fala de Falstaff vem quando esse associa o vinho à coragem e à bravura “toda essa bravura vem do xerez” e ainda afirma que “a guerra não é nada sem vinho”. Numa aterrissagem carnavalesca brusca, toda a estratégia bélica fica reduzida a um copo de xerez. Para completar, ele afirma ainda que a causa do Príncipe Harry ser um valente não é a origem nobre de sua estirpe, mas sim, o xerez que ele consome e que o torna quente e valoroso. O gordo Falstaff declara também que, se tivesse mil filhos, ensinaria a todos eles a viciar-se em vinho. Esse, portanto, seria o maior legado que ele deixaria para sua prole.

Essa é a última grande fala de Falstaff em *Henrique IV* e é nela que a voz do Vício se ouve em toda a sua plenitude no enaltecimento das qualidades do vinho que é elevada à máxima potência significativa. A fala assume o papel de canto de cisne para Falstaff, que terá a sua voz silenciada em definitivo na peça *Henrique V*.

Além do que já foi exposto, outras conjecturas podem ser formuladas a partir desse recorte. A princípio, verifica-se a existência do destronamento característico da carnavalização. Hal, o futuro e glorioso Henrique V, é quente e valoroso por beber xerez e quem bebe este vinho com frequência é Falstaff e não Henrique IV, o seu pai biológico. Em outras palavras, o valor do príncipe vem dos ensinamentos aprendidos com Falstaff, a representação do Vício e não com o seu pai, o rei Henrique.

Neste momento, mesmo sabendo que Falstaff é a representação do Vício, que estaria posicionado do lado do Mal, e que, conseqüentemente perderia a peleja pela “alma” do jovem Hal, é impossível não torcer para que Hal não o abandone. Na fala de Falstaff, mais do que a celebração ao vício, tem-se a celebração à vida. O vinho para Falstaff representa a essência da

própria vida, a luz do mundo quando ele usa a metáfora do farol que ilumina a face. O homem não passaria de um “pequeno reino” que seria regido pelo deus-maior: o vinho. Até a perpetuidade da espécie humana e sua condição de seres humanos valorosos estaria condicionada ao consumo do vinho, tanto que ele afirma que “gostaria dever todos os seus filhos viciados em vinho”.

Como podemos observar durante toda esta discussão, o hiberbolismo, o exagero e acumulação de sinônimos ligados aos atos de comer e beber são uma constante nas duas partes que compõem *Henrique IV*. De acordo com Bakhtin (1996), essas evidências são sinais característicos do estilo grotesco na literatura que alcançou o seu apogeu no Renascimento e que teve em Shakespeare um dos seus principais representantes. Ainda segundo Bakhtin, a hiperbolização do alimento é paralela às mais antigas hiperbolizações do ventre, da boca e do falo. (BAKHTIN, 1996, p.159)

Shakespeare utiliza a hiperbolização das imagens de alimentos e bebidas em *Henrique IV* de forma a promover a comicidade do par cômico tipicamente carnavalesco através do contraste em Falstaff e o Príncipe Hal. Falstaff é gordo, o Príncipe Hal é magro, Falstaff é velho, o príncipe é jovem, Falstaff consome em larga escala alimentos e bebida que naturalmente seriam consumidos pelos jovens, enquanto a dieta do príncipe é comedida como convinha aos velhos.

Dentro da produção dramática shakesperiana, dentro desse universo carnavalesco, coube a Falstaff, sem dúvidas, ser o porta-voz do sistema de imagens grotescas, em especial das hiperbolizações ligadas ao ato de comer e beber. No entanto, a imagem do ventre protuberante de Falstaff significa muito além do grotesco. É a representação da própria cultura renascentista, carnavalesca e hiperbólica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. (trad. Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec/ Editora da UNB, 1996. 419p.

BLOOM, Harold. **Shakespeare:** a invenção do humano. (Trad. José Roberto O’Shea). Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. 896p.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. 996p.

FITZPATRICK, Joan. **Food in Shakespeare:** early moderns dietaries and the plays. Aldershot: Ashgate, 2007. 106p.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. (trad. Simone Lopes de Mello). São Paulo: EDUSP, 1999. 228p.

HUGO, Victor. **William Shakespeare**. (trad. Renata Cordeiro e Paulo Schmidt). Londrina: Campanário, 2000. 330p.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992. 215p.

SPURGEON, Caroline. **A imagística em Shakespeare**. (Trad. Bárbara Heliadora). São Paulo: Martins Fontes, 2006. 398 p.

SHAKESPEARE, William. **Henrique IV – peça I**. (trad. Bárbara Heliadora). Rio de Janeiro: Lacerda, 2000. 168p.

SHAKESPEARE, William. **Henrique IV – peça II**. (trad. Bárbara Heliadora). Rio de Janeiro: Lacerda, 2000. 179p.