

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA  
COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E  
LITERATURA COMPARADA

CLAUDIA ESTEVES DE OLIVEIRA

MAURICE MORGANN: APRESENTAÇÃO,  
TRADUÇÃO E NOTAS

SÃO PAULO

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA  
COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E  
LITERATURA COMPARADA

MAURICE MORGANN: APRESENTAÇÃO,  
TRADUÇÃO E NOTAS

CLAUDIA ESTEVES DE OLIVEIRA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA  
COMPARADA DO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA  
E LITERATURA COMPARADA DA FACULDADE DE  
FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PARA A OBTENÇÃO  
DE TÍTULO DE MESTRE EM LETRAS

ORIENTADOR: PROF. DR. SAMUEL DE VASCONCELOS TITAN JR.

SÃO PAULO

2012

## **Agradecimentos**

A meu orientador, prof. Samuel Titan Jr, por todas as conversas;

Aos professores Sandra Vasconcelos e Márcio Suzuki, pelas sugestões dadas no exame de qualificação;

A meus pais, por todo o apoio;

A meus amigos, em especial Ligia, Henrique e Artur, por terem me ajudado mais do que imaginam.

## Resumo

O presente trabalho consiste em uma tradução comentada do *Essay on the dramatic character of Sir John Falstaff*, de Maurice Morgann, e em um ensaio introdutório. Apesar de não ser um dos grandes nomes da crítica literária inglesa do século XVIII, Morgann é sempre lembrado por ser um crítico inteligente e, seu ensaio, um dos mais interessantes de sua época. A tradução, acompanhada de notas e inédita no português, é precedida por um ensaio no qual, após a apresentação e contextualização do autor, discute-se alguns dos aspectos centrais da obra, explorando o universo conceitual do ensaio – em especial as ideias de *character*, *wit* e *humour* –, tendo em vista a história da crítica shakespeariana na Inglaterra.

**Palavras-chave:** Maurice Morgann, Shakespeare, Falstaff, história da crítica literária inglesa, século XVIII.

## Abstract

The work consists of an annotated translation of Maurice Morgann's *Essay on the dramatic character of Sir John Falstaff* and an introductory essay. Although Morgann is not seen as one of the greatest names in the history of eighteenth-century English literary criticism, he is always remembered by his intelligence and his essay is considered by many as one of the most interesting ones of his time. The annotated translation is preceded by an essay in which the author is presented and contextualised, prior to an investigation of some central aspects of Morgann's work, such as the ideas of 'character', 'wit' and 'humour', bearing in mind the history of Shakespearean criticism in England.

**Keywords:** Maurice Morgann, Shakespeare, Falstaff, history of English literary criticism, 18th century.

## Índice

Introdução	7
Vida, obra e recepção	8
Shakespeare, a crítica e o século XVIII	14
O ensaio, a apologia	29
Morgann e a filosofia	35
<i>Wit, humour e character</i>	38
Nota sobre a tradução	51
<i>Ensaio sobre o carácter dramático de Sir John Falstaff (1777)</i>	52
Referências bibliográficas	156

*Les Anglois nos voisins aiment le sang,  
dans leurs jeux, par la qualité de leur  
temperament, ce sont des insulaires,  
separés du reste des hommes.*

(René Rapin, *Réflexions*)

*With us islanders Shakespeare is a kind of  
established religion in poetry.*

(Arthur Murphy, *Shakespeare vindicated,  
in a letter to Voltaire*)

# Maurice Morgann: apresentação, tradução e notas

## Introdução

Se o século XVIII foi importante para o desenvolvimento na Inglaterra daquilo que conhecemos hoje por crítica literária, certamente não foi devido a Maurice Morgann. Pode-se dizer que, à sombra de Samuel Johnson, todos os outros pareçam pequenos, mas alguns são menores do que outros. Assim, para os leitores conhecedores da história da crítica literária, certos nomes soam ao menos familiares; Joseph Addison, Richard Steele, John Dennis, Hugh Blair e tantos outros não são completamente desconhecidos. Poucos, entretanto, se lembrarão de Maurice Morgann. Talvez à menção de seu *Essay on the dramatic character of Sir John Falstaff* seu nome passe a ser um pouco familiar mas, ainda assim, podemos dizer que Morgann não ocupa um lugar de destaque na história da crítica literária.

Por que, então, tomar a sua obra como objeto de pesquisa? Será que, assim como Morgann faz a apologia de Falstaff, queremos fazer a apologia de Morgann e elevar, num pedestal, sua injustiçada obra de crítica shakespeariana? Certamente não. Mas acreditamos que o lugar que ele ocupa na história de crítica literária talvez não seja apenas esse que normalmente lhe é dado – autor de um ensaio divertido sobre a coragem da Falstaff, na linha do ‘*character criticism*’. Além disso, como veremos, o ensaio sobre Falstaff é, à sua maneira, um marco na história de crítica literária shakespeariana e é frequentemente lembrado por ser um trabalho excepcional. Entretanto, ele nunca foi traduzido para o português – e o exercício da tradução, se bem executado, proporciona uma oportunidade de se conhecer uma obra a fundo e tentar entender que papel ela ocupa no sistema crítico do qual ela faz parte. Assim, a

tradução da obra de Morgann é precedida por um breve ensaio introdutório no qual apresentamos o autor e o contexto literário no qual sua obra foi escrita e uma análise de alguns dos temas explorados por ele.

### **Vida, obra e recepção**

Pouco se sabe da vida de Maurice Morgann, nascido em 1725 no País de Gales. Conforme seu pedido, todos seus papéis pessoais foram destruídos após sua morte, em 1802, deixando-nos, assim, sem qualquer informação sobre sua família e sua educação e sem detalhes sobre sua vida profissional. Sabemos que ele tinha conhecidos na política, ligados aos *tories* galeses, e talvez por meio deles ele tenha conseguido um posto na Royal Mint (a Casa da Moeda britânica) em 1758, sinecura que manteve até a sua morte. É possível também que, por intermédio de seus amigos na política, ele tenha sido apresentado a William Petty, segundo conde de Shelburne. Por mais de 20 anos Morgann foi secretário particular do conde, ganhando, a certa altura, o posto de administrador colonial de New Jersey e ajudando Shelburne a desenvolver suas políticas de expansão colonial. Seu interesse por política já lhe havia rendido duas obras publicadas antes do ensaio sobre Falstaff. A primeira, de 1757, intitulada *An Inquiry Regarding the Nature and End of a National Militia*, tratava da questão da existência de um exército permanente, à qual Morgann, assim como os *tories*, se opunha. Mais tarde, em 1772, ele expôs suas ideias com relação à escravidão – Morgann acreditava que era algo que ia contra as leis naturais – no seu *Remarks upon the Slave Trade*. Após o ensaio sobre Falstaff, Morgann publicou, em 1779, *A Letter to my Lords the Bishops, on Occasion of the Present Bill for Preventing Adultery*, um ataque – em tom jocoso – a um projeto de lei que impediria



adúlteros de se casarem novamente, como meio de desencorajar as pessoas e diminuir os casos de adultério. Morgann sugeriu que o que realmente surtiria efeito era o contrário: forçar os adúlteros a se casar seria, na verdade, uma medida efetiva no combate a esse crime. A última obra que Morgann publicou foi *Considerations on the Present Internal and External Condition of France*, em 1794, uma crítica ao radicalismo francês, tendo em consideração o início da guerra entre o Reino Unido e a França revolucionária. Durante o tempo que trabalhou para Shelburne, Morgann passou duas temporadas na América – a primeira, em 1767 ou 1768, no Canadá, para recolher informações sobre a província para a elaboração de um novo projeto de lei; e a segunda, em 1782, quando Morgann foi enviado para Nova York por Shelburne com a missão de tentar reaproximar o Reino Unido dos Estados Unidos, cuja independência havia sido declarada em 1776. Ao retornar para Londres, em 1783, Morgann recebeu mais uma sinecura pelos serviços prestados e aposentou-se, passando a viver em Knightsbridge, onde morreu, de causas desconhecidas, em 1802.<sup>1</sup>

O ensaio de Morgann sobre Falstaff, escrito em 1774 e publicado anonimamente em 1777, obteve certo sucesso, com os editores pedindo a Morgann que permitisse uma nova edição – o que não aconteceu, a pedido de Morgann. Apesar disso, parece que Morgann revisou o ensaio extensivamente por volta de 1789,<sup>2</sup> documento que hoje se encontra na Folger Library. Depois de sua morte, o ensaio foi reeditado duas vezes no século XIX (uma em 1820 e outra em 1825) e mais duas no século XX (em 1912, por William Arthur Gill e em 1972, por Daniel A. Fineman – esta uma edição bastante detalhada e precedida por uma introdução na qual Fineman expressa grande admiração por Morgann). Além disso, o ensaio aparece – na totalidade ou apenas partes – em algumas coletâneas de textos críticos.

---

<sup>1</sup> Oxford Dictionary of National Biography online.

<sup>2</sup> Fineman (1972), p.10.

Na crítica literária, o nome de Morgann, sempre lembrado por seu ensaio sobre Falstaff, costuma ser associado ao que ficou conhecido por *character criticism*. Esse tipo de crítica esteve bastante em voga durante todo o século XIX e início do século XX, só perdendo sua popularidade por volta da década de 30. Na Inglaterra, o *character criticism* teve início no final do século XVIII e esteve fortemente associado à crítica shakespeariana, como veremos mais adiante. Como método de análise, foi popular no século XIX, quando as análises focadas em personagens eram frequentes nas obras de Coleridge, Hazlitt e Lamb, e encontrou em A. C. Bradley, já no início do século XX, um de seus maiores adeptos. Talvez, então, não seja tão surpreendente o fato de que Bradley tenha sido um dos maiores fãs de Morgann.

Durante o século XIX, apesar de o ensaio ter sido reeditado duas vezes, a obra de Morgann é pouquíssimo citada – e não há qualquer evidência, por exemplo, de que Coleridge ou Hazlitt o tenham lido.<sup>3</sup> Há algumas referências mais obscuras, mas o ensaio só volta a ganhar certo destaque no início do século XX, quando David Nichol Smith o inclui na sua antologia *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, publicada em 1903. No prefácio, Nichol Smith demonstra grande apreço pelo ensaio, dizendo que Morgann “*has met with unaccountable neglect*”<sup>4</sup> e que seu livro foi “*the true forerunner of the romantic criticism of Shakespeare*”.<sup>5</sup> Na mesma época, Bradley mostra que compartilha da opinião de Nichol Smith: ao publicar suas aulas de poesia ministradas em Oxford durante a primeira década do século XX, inclui ao final do capítulo referente à aula sobre Falstaff (“*The rejection of Falstaff*”) uma nota sobre

---

<sup>3</sup> Em 1930, P. L. Carver tenta sugerir que Hazlitt foi, com certeza, leitor de Morgann. A única evidência que ele aponta, no entanto, é uma frase de uma resenha que talvez nem seja de autoria de Hazlitt de fato. No texto, o pintor Godfrey Kneller é descrito como sendo “*at once the butt and the wit, the jester and the jest*”. Se, por um lado, as palavras soam familiares aos leitores de Morgann (cf. p. 20 do ensaio de Morgann), por outro, a mera presença delas num texto que talvez tenha sido escrito por Hazlitt não nos parece ser prova suficiente de que este tivesse lido e estivesse citando Morgann.

<sup>4</sup> Smith (1903), p. xxxvii

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Morgann, em benefício daqueles não familiarizados com a sua obra. Bradley não poupa elogios e diz que Morgann foi “*a remarkable and original man*” e que o ensaio “*deserves to be republished and better known*”.<sup>6</sup> Ele ainda elogia o método de Morgann – a interpretação de Shakespeare ‘de dentro para fora’ [*from within*] – e até mesmo adota sua opinião, dizendo que não há provas de que Falstaff foi, de fato, um covarde, usando argumentos muito similares aos propostos pelo autor do século XVIII.<sup>7</sup> Bradley chegou a dizer, sobre o ensaio de Morgann, que “*there is no better piece of Shakespearian criticism in the world*” e deixou claro que acreditava que o crítico foi *avant la lettre*, uma vez que o ensaio “*appears for long to have had scarcely any influence on criticism. Its time was not yet. Indeed, its time is only now.*”<sup>8</sup>

O nome de Morgann também aparece na *História da Crítica Moderna*, de René Wellek. Incluído no capítulo intitulado “Os críticos ingleses e escoceses menores”, Morgann aparece ao lado de outros críticos como Edward Young, Lord Kames, Hugh Blair e Wellek não escreve mais do que um parágrafo sobre ele; no entanto, deixa clara sua opinião sobre o inglês iniciando o parágrafo dizendo que “a crítica mais consciente e original do século 18 sobre Shakespeare é de Maurice Morgann”. Apesar de não fazer muito mais do que apresentar um breve resumo do ensaio sobre Falstaff, Wellek afirma que “se bem que pareça difícil provar uma influência direta, Morgann antecipa os métodos de Lamb, Coleridge e Hazlitt”.<sup>9</sup> A discussão, porém, não se aprofunda e ficamos com a impressão, mais uma vez, que encontramos apenas um elogio à uma obra que, sendo a “mais consciente e original” de seu tempo, mereceria um olhar mais cuidadoso e uma análise mais detalhada.

---

<sup>6</sup> Bradley (1999), pp. 275-6.

<sup>7</sup> Bradley (1999), pp. 266-9.

<sup>8</sup> “Eighteenth Century Estimates of Shakespeare”, *Scottish Historical Review*, i (1904), pp. 291 e 295.

<sup>9</sup> Wellek (1967), p. 105.

Mas o *character criticism* acabou por encontrar fortes opositores no século XX e a associação de Morgann ao método parecia clara àqueles que criticavam, em especial, A. C. Bradley. No famoso ensaio “*How many children had Lady Macbeth?*”, de 1933, L. C. Knights critica o *character criticism* por tomar personagens do drama por seres históricos, isto é, analisá-los como se fossem pessoas reais, com vidas que se passam fora da cena, imaginando seus sentimentos e atitudes em ações que não vemos no palco – e Morgann lança mão desse artifício diversas vezes, induzindo o leitor a imaginar, por exemplo, como tenha sido toda a carreira militar de Falstaff (p. 32).<sup>10</sup> Knights é taxativo quando diz que “*more than any other man, it seems to me, Morgann has deflected Shakespeare criticism from the proper objects of attention by his preposterous references to the aspects of a ‘character’ that Shakespeare did not wish to show*”<sup>11</sup> e, de uma só vez, atrela Morgann ao sucesso do *character criticism* e o condena por isso. Knights, em seu ensaio, procura mostrar a necessidade de novos rumos para a crítica shakespeariana, uma vez que o *character criticism* vinha sendo o método dominante desde meados do século XVIII. Ele achava que conjecturar sobre o paradeiro de Hamlet quando da morte de seu pai,<sup>12</sup> por exemplo, não fazia jus à obra de Shakespeare e que apenas uma análise das palavras, do texto do drama (que ele faz questão de chamar de “poema dramático”), daria conta de revelar sua verdadeira grandeza. E Knights não é o único a associar Morgann ao *character criticism* e deixar claro que, como método de análise literária, ele deveria ter sido abandonado há tempos: Harry Levin afirma que esse foi um ciclo “*that should have exhausted itself*

---

<sup>10</sup> Sempre que citarmos o ensaio de Morgann, a referência é a edição de W. A. Gill (Londres: Henry Frowde, 1912). Essa é uma edição fac-similar e o número de página citado refere-se à paginação dessa edição de 1912, que aparece no texto da tradução entre colchetes.

<sup>11</sup> Knights (1933), p. 24.

<sup>12</sup> Como A. C. Bradley o faz em seu *Shakespearean Tragedy* (1904).

*between Morgann's Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff and L. C. Knights's "How Many Children Had Lady Macbeth?"*.<sup>13</sup>

Se o *character criticism* perdeu popularidade durante o século XX, isso não fez com que Morgann perdesse por completo sua reputação. Ele continua a ser pouco lembrado pela crítica (à exceção do trabalho de edição minucioso feito por Fineman), mas, quando seu nome surge, ainda que as falhas de sua obra sejam evidenciadas, o elogio – menos intenso do que o de Bradley, é verdade – continua acompanhando-o. Brian Vickers, por exemplo, em 1981, aponta que, apesar de sua inventividade, Morgann escolhe caminhos um tanto dúbios na sua defesa da coragem de Falstaff. Além disso, ele critica o ensaio por ser, em essência, não mais que uma defesa moral do personagem – uma preocupação, da parte de Morgann, que condiz muito com o interesse da crítica literária de sua época, como veremos a seguir. Porém, apesar de ser excessivamente partidário em sua obra, Morgann ainda é descrito por Vickers como um crítico importante e um escritor de rara inteligência.<sup>14</sup> Entretanto, mais uma vez não há qualquer discussão mais extensa sobre as questões de sua obra que seriam exemplos dessa inteligência rara.

Fica claro, então, que uma leitura mais atenta da obra de Morgann se faz necessária, na tentativa de evidenciar os motivos pelos quais ele é tão frequentemente elogiado – e assim, talvez, possamos entender melhor qual foi a sua contribuição para o desenvolvimento da crítica literária. Morgann foi um homem de seu tempo, como veremos, e não foi um dos grandes críticos da época, mas ainda assim foi capaz de trazer novas ideias e ampliar o espectro da crítica shakespeariana.

---

<sup>13</sup> Levin (1952), p. 370.

<sup>14</sup> Vickers (1976), vol. 6, pp. 21-2.

## Shakespeare, a crítica e o século XVIII

Um dos primeiros registros de elogio a Shakespeare é o panegírico escrito por Ben Jonson, publicado no primeiro folio, em 1623. Nele o bardo já é descrito como um monumento, cuja obra nunca poderá ser elogiada em excesso: “*He was not of an age, but for all time!*”<sup>15</sup>, profetizava – e talvez hoje possamos dizer que corretamente – um dos versos. Ter um nome de peso como o de Jonson por trás de tamanha celebração de uma obra certamente ajudou a fama de Shakespeare a manter-se viva depois de sua morte – e talvez esse tenha sido um dos primeiros passos para a apreciação de Shakespeare como um dos maiores nomes da literatura mundial. Mas a famigerada bardolatria – como diria Bernard Shaw – não foi um fenômeno instantâneo; na verdade, durante boa parte dos séculos XVII e XVIII, apesar de nunca ter caído no esquecimento, Shakespeare não era unanimidade entre os críticos. Numa época dominada por parâmetros que já não eram mais os mesmos em vigor de quando suas obras foram escritas, durante décadas a crítica literária viu Shakespeare como um autor louvável, sim, mas também cheio de falhas e digno de reprovação.

Shakespeare sempre ocupou um lugar central entre os dramaturgos elisabetanos e jacobinos e, depois da Restauração, passou a ser cada vez mais citado pelos críticos. Além disso, outro fenômeno teve início nesse momento: a adaptação de peças shakespearianas para os palcos recém-reabertos por Carlos II – cabe lembrar que, durante o *Interregnum* inglês (1649 – 1660), “passatempos” considerados não-virtuosos pelos puritanos, como o teatro, foram banidos. Com a reabertura, não só novas peças são escritas, como também a crítica é mais praticada; e se, por um lado, talvez ainda seja muito cedo para se falar em crítica shakespeariana, por outro,

---

<sup>15</sup> Vickers (1976), vol. 1, pp. 23-4.

quando o assunto é teatro – ou, como diziam, poesia dramática – já nesse momento vemos o nome de Shakespeare aparecer em diversas obras.

Mas o final do século XVII inglês viu crescer uma forte influência francesa nos escritos críticos. Thomas Rymer, depois de traduzir as *Réflexions* de René Rapin, adota o sistema de valores críticos do neoclassicismo francês, um tanto rígido e obsolecente. Tendo sempre por base uma leitura muitas vezes estreita da *Poética* de Aristóteles, franceses como Rapin e o Abbé D'Aubignac prescreveram regras para o drama não só tendo em conta a regra das três unidades, como também pensando na obrigação que eles acreditavam que o teatro deveria ter em elevar a mente de seu público, sempre fornecendo exemplos de ações virtuosas. Ou seja, já há, nessa época, uma preocupação com o valor moral da peça de teatro – preocupação essa que, na Inglaterra, ainda duraria até o final do século XVIII. Assim, para os críticos dessa época, Shakespeare era um dramaturgo que merecia mais ser atacado do que louvado. Rymer leva as prescrições tão a sério que, em seu *Short View of Tragedy* (1693)<sup>16</sup>, acaba por fazer uma investida brutal contra *Otelo*, apontando todos os seus defeitos: a incapacidade de Shakespeare na mimesis de seus personagens, já que uma tragédia nunca deveria representar os homens como são, mas sim trazer sempre personagens elevados, uma vez que esses devem servir de modelo para o público; ele não seguia nunca as unidades de tempo e lugar; a linguagem dada aos personagens era, com frequência, cheia de exageros e trocadilhos; o caráter de Iago era muito vil para ser exposto no palco; a morte de Desdêmona era injusta, já que ela era inocente, o que demonstra que Shakespeare não se preocupava com a moralidade. Ou seja, Shakespeare quebra todas as regras e Rymer o condena sem perdão.

---

<sup>16</sup> Vickers (1976), vol. 2, pp. 25 – 59.

Rymer não foi o único – apesar de talvez ter sido o mais radical – dos neoclassicistas. Até meados do século XVIII, a obra shakespeariana vai ser analisada sob o prisma da leitura neoclássica dos escritos aristotélicos e sua relação com os críticos será simples: quando Shakespeare escreve de acordo com as regras, ele está certo e, portanto, agrada. Assim, o que encontraremos nesse período são obras que reconhecem Shakespeare já como um nome importante da história da literatura inglesa, mas que, ao mesmo tempo, estão longe de conceder-lhe o status de “gênio infalível” que o bardo possui atualmente. Obras como a de Rymer e a de Jeremy Collier (que em seu *A Short View of the Immorality, and Profaness of the English Stage* (1698) ataca o teatro inglês baseado fortemente na obra de Rapin) acabaram gerando uma defesa de Shakespeare, principalmente feita por John Dryden e John Dennis – mas, ainda assim, todos mantêm-se no âmbito do neoclassicismo, uma vez que Dryden e Dennis procuram justificar as escolhas do dramaturgo baseados no princípio de justiça poética. As peças mais elogiadas da época são *A tempestade* e *As alegres comadres de Windsor*, porque são as que chegam mais perto de cumprir os requisitos das unidades de tempo, lugar e ação.<sup>17</sup>

Outra categoria do neoclassicismo aplicada a Shakespeare e que acabou por se tornar central para o debate crítico é a diferença entre Arte e Natureza. A dicotomia horaciana já havia sido usada em 1664 por Richard Flecknoe que, no seu *Short Discourse of the English Stage*, opõe Shakespeare a Jonson dizendo que a diferença entre os dois é, respectivamente, a diferença entre Natureza e Arte<sup>18</sup>. Shakespeare não teve a mesma educação de Jonson, não tinha a mesma erudição, e isso ainda seria um argumento usado contra sua obra durante boa parte do século XVIII; mas, ele possuía o engenho, o talento natural, e esse foi um dos ganchos usados por seus críticos

---

<sup>17</sup> Cf. Vickers (1976), vol. 2, p. 4.

<sup>18</sup> Vickers (1976), vol. 1, pp. 45-6.



daquela época que precisavam, de alguma maneira, justificar sua admiração pelo dramaturgo. Assim, Dryden, por exemplo, em seu *Essay of Dramatic Poesy* (1668), após uma longa discussão sobre temas em voga na época, como a querela dos Antigos versus os Modernos, franceses versus ingleses, dramaturgos elizabetanos versus os da Restauração, acaba tomando o lado de seus compatriotas e, ao analisar a peça *Epicene, ou A mulher silenciosa* [*Epicene, or The Silent Woman*] de Jonson, aponta a superioridade dos ingleses. Mas ele faz questão de deixar claro que Shakespeare “*did not perfectly observe the laws of Comedy*” e que “*he is many times flat, insipid; his Comic wit degenerating into clenches, his serious swelling into Bombast*”<sup>19</sup>. A impressão que Dryden tinha de Shakespeare, contudo, não se resumia a falhas e problemas e o tom de suas observações será parecido com o que encontraremos nas próximas décadas em diversos críticos. Dryden declara que

*[Shakespeare] was the man who of all Modern, and perhaps Ancient Poets, had the largest soul. All the Images of Nature were still present to him, and he drew them not laboriously, but luckily: when he describes any thing, you more than see it, you feel it too. [...] He is always great, when some great occasion is presented to him.*<sup>20</sup>

O próprio Dryden, mais tarde, descreve um sentimento de ambiguidade em seu *Defence of the Epilogue* (1672), quando diz que é o Janus dos poetas, porque “*he wears almost everywhere two faces; and you have scarce begun to admire the one, ere you despise the other.*”<sup>21</sup> Um dos defeitos que Dryden via em Shakespeare era o uso que este fazia da língua, o que era visto por ele como um problema da época em que o poeta viveu: eram tempos bárbaros e a língua ainda não tinha alcançado o nível de refinamento que teria mais tarde.

---

<sup>19</sup> Vickers (1976), vol. 1, pp. 136-140.

<sup>20</sup> Vickers (1976), vol. 1, p. 138.

<sup>21</sup> Vickers (1976), vol. 1 p. 149.

A crítica que apareceu mais tarde seguia a mesma toada. O primeiro livro dedicado exclusivamente a Shakespeare foi o *Essay on the genius and writings of Shakespeare*, de John Dennis, publicado em 1712. Com seu forte perfil neoclássico, Dennis desprezava a falta de Arte em Shakespeare, que ele acreditava ser consequência da falta de erudição – e, sobretudo, de conhecimento dos clássicos – do bardo. Ainda assim, o crítico considerava Shakespeare “*one of the greatest geniuses that the world e’er saw for the tragic stage*”<sup>22</sup>.

Aos poucos a admiração pelo bardo aumentava, e não só no campo da crítica: em 1740, um quarto de todas as produções oficiais nos dois teatros de Londres eram peças de Shakespeare.<sup>23</sup> Mas, na tentativa de consertar o lado ruim de Shakespeare e torná-lo bom o suficiente para os palcos da época, entram em jogo dois procedimentos que marcaram a história das obras shakespearianas no final do século XVII e boa parte do XVIII: a criação de adaptações das peças e o surgimento de novas edições. O próprio Dryden escreveu adaptações para *Julio César*, *Troilus e Cressida* e *A tempestade* (esta última em parceria com William D’Avenant, que por sua vez adaptou outras obras, entre elas *Macbeth*) e muitos outros se aventuraram nessa empreitada. Algumas obras sofriam mudanças drásticas, como no caso da adaptação de Nahum Tate para *Rei Lear*, onde as últimas cenas da peça foram totalmente modificadas para que houvesse um final feliz – a cena na qual Cordélia aparece morta, carregada nos braços do pai foi, durante muito tempo, abominada por ser muito explícita e cruel. Mas é engano pensar que a adaptação das peças era sinônimo de falta de consideração pelas obras shakespearianas – ao contrário: fosse para atender a interesses políticos da época, ou fosse para agradar o gosto do público, as adaptações foram um veículo muito importante para a canonização de Shakespeare durante o

---

<sup>22</sup> Vickers (1976), vol. 2, p. 174.

<sup>23</sup> Levin (1986), p. 217.

século XVIII<sup>24</sup>. Sem elas, talvez sua obra teria caído no esquecimento, uma vez que não é possível negar o fato de nelas haver muitos elementos que não era compatíveis com os parâmetros da época. Dryden diz que “*if I would compare [Ben Jonson] with Shakespeare, I must acknowledge him the more correct Poet, but Shakespeare the greater wit. [...] I admire him, but I love Shakespeare.*”<sup>25</sup> – e as adaptações podem ser vistas como ferramentas que viabilizaram a paixão por Shakespeare, uma vez que os critérios estéticos neoclássicos do final do século XVII e boa parte do XVIII não eram favoráveis às obras do bardo. Podemos dizer que havia um respeito crescente pela imagem de Shakespeare, ainda que muitos autores da época não sentissem o menor pudor em alterar e mutilar seu texto – o que também ocorria com frequência nas edições que foram feitas ao longo do século, especialmente nas duas primeiras, a de Nicholas Rowe (1709) e a de Alexander Pope (1725).

As edições também foram instrumento importante no processo de canonização de Shakespeare, mas os primeiros editores não tinham experiências prévias que pudessem servir de guia para seu trabalho e, assim, acabaram por cometer certos deslizes, na tentativa de “melhorar” o texto, corrigindo o que achavam necessário e simplesmente excluindo trechos que acreditavam não ser bons o suficiente. Ainda assim, apesar de todos os defeitos que encontravam, era possível encontrar nos prefácios às suas edições elogios ao bardo e justificativas para seus erros – Pope deixa claro, por exemplo, que julgar “*Shakespear by Aristotle’s rules is like trying a man by the laws of one country, who acted under those of another*”<sup>26</sup>. Com o passar do tempo, novas edições foram feitas, com os editores preocupados em dar um tratamento mais acadêmico à tarefa e algumas delas destacaram-se na época, como a de Lewis

---

<sup>24</sup> Para um discussão detalhada de como as adaptações de Shakespeare foram desenvolvidas durante o século e sua participação no processo de canonização do dramaturgo, ver Michel Dobson, *The making of the national poet* (Oxford: Clarendon, 1992).

<sup>25</sup> Vickers (1976), vol. 1, p. 139.

<sup>26</sup> Vickers (1976), vol. 2, p. 406.

Theobald (1733) e, claro, a de Samuel Johnson (1765). A edição de Johnson é especialmente interessante por seus comentários, nos quais ele parece tentar guiar seu leitor, indicando passagens que achava especialmente interessantes ou agradáveis – num momento histórico em que a crítica é uma das atividades centrais praticada pela esfera pública que vem se desenvolvendo, sobretudo na instituição da *coffeehouses*, não é de causar espanto que um editor tão sério quanto Johnson preocupe-se em apontar a seu leitor trechos que agradem os critérios estéticos da época (e a discussão sobre o gosto [*taste*] é importante naquele momento<sup>27</sup>) e aqueles que nem o próprio Johnson conseguia ler – a já mencionada cena da morte de Cordélia, no *Rei Lear*, era uma delas. Mas a contribuição mais importante de Johnson para os estudos shakespearianos foi, sem dúvida, seu prefácio à sua edição das peças. Não que haja no prefácio uma quebra total com os parâmetros que vinham sendo adotados pela crítica shakespeariana das últimas décadas, mas fica claro que o padrão neoclássico está desaparecendo, aos poucos dando lugar para uma crítica que iria, eventualmente, abraçar Shakespeare por completo.

Já havia outros sinais da apreciação de Shakespeare em circulação: uma compilação dos trechos mais belos, “sem defeitos”, feita por William Dodd, intitulada *The beauties of Shakespeare* (1752), era um sucesso e já havia sido reeditada inúmeras vezes. Quando chegamos em Johnson, ainda persiste, sim, a ideia de que Shakespeare apresenta certas “deformidades”, mas para ele já está claro que Shakespeare já se encontra, pelo passar do tempo, em outro patamar e “*may now begin to assume the dignity of an ancient, and claim the privilege of established fame and prescriptive veneration*”<sup>28</sup>. Quando lista os defeitos, podemos notar que Johnson

---

<sup>27</sup> E está, claro, atrelada à ideia de crítica, uma vez que é ela que pode ser cultivada e torna-se, assim, o veículo para o refinamento do senso natural do belo – como explica Hume em seu *Of the standard of taste* (1757).

<sup>28</sup> Vickers (1976), vol. 5, p. 56.

ainda habita os reinos do neoclassicismo, ao dizer que “*he sacrifices virtue to convenience, and is so much more careful to please than to instruct that he seems to write without any moral purpose*”<sup>29</sup> – ou seja, há uma falha com relação aos padrões da poética clássica e com os propósitos morais da época. Johnson sabe que os tempos de Shakespeare eram outros, mas ainda assim demonstra a busca por elementos condizentes às expectativas do século XVIII. Além disso, ele lista outros problemas, como anacronismos, construções “soltas” (“*the plots are often so loosely formed that a very slight consideration may improve them*”<sup>30</sup>), estilo por vezes obscuro e o gosto de Shakespeare por trocadilhos e jogos de palavras. A justificativa de Johnson é que Shakespeare tinha a difícil tarefa de agradar a todos, inclusive “*the rude people*”<sup>31</sup>. Parece que Shakespeare cada vez mais ganha certa vantagem que permite que seus defeitos sejam atribuídos a quaisquer outros fatores que não a sua capacidade e habilidade poética. Ainda que não abandone a ideia de decoro, Johnson percebe que a vida não é feita só de momentos puramente cômicos ou trágicos e assim o drama shakespeariano, em sua mistura de gêneros (que era mais um dos defeitos apontados pelos neoclássicos), ganha a capacidade de alcançar, melhor do que qualquer outro, o objetivo final da poesia, que é educar e deleitar (ainda que, como acabamos de ver, pareça que o poeta por vezes prefira um ao outro). Depois de atacar essa regra, o editor continua e trata daquele que era um dos fundamentos da crítica neoclássica, a regra das três unidades. Johnson apela justamente para a razão e faz uma diferenciação que hoje parece óbvia a qualquer um: há uma linha entre realidade e ficção e os espectadores de uma peça de teatro sabem muito bem diferenciar racionalmente uma coisa da outra. Assim, quando se diz que deve haver unidade de

---

<sup>29</sup> Vickers (1976), vol. 5, p. 65.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Vickers (1976), vol. 5, p. 69.

tempo porque uma ação que demora meses ou mesmo anos para ocorrer não pode ser justamente representada em algumas horas no palco e, do mesmo modo, a unidade de espaço deve ser respeitada porque o palco, como lugar da ação, tem uma posição fixa e, com isso, uma ação que, entre um ato e outro, se passasse em terras distantes comprometeria a verossimilhança, não se está levando em consideração que o público sabe que um teatro é um teatro e os atores são atores. É esse o ponto de Johnson: um espectador sabe que, ao adentrar um teatro em Londres, não foi magicamente levado à Itália, ou ao Egito, ou à Dinamarca. Não há então qualquer absurdo ou comprometimento da qualidade de uma obra quando se dá a quebra das unidades de tempo e espaço, já que *“imitations produce pain or pleasure not because they are mistaken for realities but because they bring realities to mind”*<sup>32</sup>. Johnson é categórico em sua argumentação e conclui que *“nothing is essential to the fable but unity of action”*<sup>33</sup>, livrando Shakespeare de certas amarras críticas que o perseguiram há décadas.

A reavaliação de Shakespeare pela crítica estava acontecendo aos poucos durante o século XVIII e o ensaio de Johnson, nesse sentido, foi um marco. Como parte do processo de canonização, a obra do bardo começa a ganhar ares de clássico, não só porque o passar do tempo possibilitou que Shakespeare adquirisse *“the dignity of an ancient”*, mas porque Johnson via suas peças como um verdadeiro *“mirror of life”*. Naquele momento, já era lugar comum considerá-lo o *“poet of nature”*, e Johnson lhe confere um caráter que vai ainda mais longe: as criações de Shakespeare *“are the genuine progeny of common humanity, such as the world will always supply, and observation will always find [...] In the writings of other poets a character is too*

---

<sup>32</sup> Vickers (1976), vol. 5, p. 71.

<sup>33</sup> Vickers (1976), vol. 5, p. 72.

*often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species*<sup>34</sup> – e aí estava a semente da ideia que, mais tarde, se espalharia e se tornaria outro lugar comum: a de que as obras de Shakespeare são universais. Johnson, com sua generalização, levou Shakespeare ainda mais perto do status de clássico que hoje lhe é dado – e o próprio século XVIII seria testemunha, alguns anos depois da publicação da edição e do prefácio de Johnson, da consagração do dramaturgo, com a organização do festival em Stratford-upon-Avon para celebrar o jubileu do poeta, em 1769. David Garrick, pupilo de Johnson e idealizador do festival, fez um discurso na ocasião que colocou o dramaturgo num patamar ainda mais alto, apresentando-o como “*the god of our idolatry*”<sup>35</sup>. O jubileu é uma referência central no processo do estabelecimento de Shakespeare como o poeta nacional inglês e, a partir daí, mais e mais entusiastas e amantes passaram a tomar o poeta como hobby, publicando ensaios sobre suas obras e, aos poucos, demonstrando interesse na análise de alguns personagens específicos. O ensaio de Morgann aparece nessa época, mas não é o único: William Richardson, alguns anos antes, já havia publicado o seu *Philosophical Analysis and Illustration of some of Shakespeare’s Characters* (1774) e, mais tarde, escreve seu *Essay on Shakespeare’s Dramatic Characters of Richard the Third, King Lear, and Timon of Athens. To which are added, an Essay on the Faults of Shakespeare: and Additional Observations on the Character of Hamlet* (1783); Thomas Whately, em 1785, publicaria seu *Remarks on Some of the Characters of Shakespeare* e muitos outros, na época, dedicaram ensaios a personagens específicos – e um dos objetos favoritos para esse tipo de tarefa, na época, era Hamlet<sup>36</sup>. Esse é o contexto no qual a obra de

---

<sup>34</sup> Vickers (1976), vol. 5, p. 57.

<sup>35</sup> Vickers (1976), vol. 5, p. 345.

<sup>36</sup> Cf. Vickers (2004) p. 13.

Morgann está inserida e, mantendo-o em mente, poderemos entender melhor as particularidades de seu ensaio sobre Falstaff.

Como já vimos, a crítica shakespeariana de Morgann foi descrita, por diversas vezes, como se fosse uma espécie de precursora do Romantismo. As razões normalmente apontadas são o fato de ele supostamente psicologizar Falstaff e tratá-lo como um ser histórico e não só dramático. Nichol Smith diz que

*Morgann's attitude to the characters is the same as Coleridge's and Hazlitt's; his criticism, neglecting all formal matters, resolves itself into a study of human nature. It was he who first said that Shakespeare's creations should be treated as historic rather than as dramatic beings. And the keynote of his criticism is that "the impression is the fact." He states what he feels, and he explains the reason in language which is barely on this side idolatry.<sup>37</sup>*

Ele não está errado em enfatizar a importância da Impressão no ensaio, uma vez que é aí que Morgann fundamenta o seus princípios de análise para a defesa da coragem de Falstaff; além disso, parece impossível desvincular a memória do ensaio de um de seus trechos mais lembrados – a nota de rodapé na qual Morgann diz, com todas as letras, que os personagens de Shakespeare podem, e devem, ser tratados como seres históricos e não só dramáticos. Porém, situar Morgann como uma espécie de visionário, sozinho, antecipando aquilo que mais tarde seria desenvolvido por Coleridge e Hazlitt, entre outros, nos parece uma leitura um tanto parcial e superficial de sua obra. O ensaio apresenta, sim, novidades em relação à crítica shakespeariana que vinha sendo feita até então, mas o movimento aqui não é de ruptura total com padrões anteriores e sim o de ampliação desses padrões: Morgann não rompeu com o século XVIII e sua tradição crítica; na verdade, ele a explorou e a levou até novos limites.

A ambiguidade com relação a Shakespeare que era presença constante na

---

<sup>37</sup> Smith (1903), pp. xxxvii – xxxviii.



crítica feita desde o século XVII não se manifesta do mesmo modo em Morgann. Ao contrário do que normalmente ocorria, no ensaio sobre Falstaff não encontramos as acusações típicas de falta de decoro ou falta de erudição por parte do dramaturgo; menções à falta de talento (que, como já vimos, era só o que Shakespeare possuía aos olhos de seus críticos, uma vez que lhe faltava a arte), seja para a comédia ou para a tragédia; recriminações por não respeitar as unidades aristotélicas e por criar personagens incoerentes ou indecorosos. Morgann resolve seus problemas com Shakespeare de modo muito mais simples: as peças que, por qualquer motivo, não atendem aos critérios de excelência, são classificadas como apócrifas<sup>38</sup>. Shakespeare nunca falha; se há falhas, não pode ser Shakespeare. É um argumento fraco, que Morgann não desenvolve profundamente e parece não fazer muita questão de explicar muito bem ao leitor quais são as evidências que certificariam que essa ou aquela peça (que ele chama de “estorvo” e “lixo”) não foi, de fato, escrita pelo poeta. Entretanto, já podemos notar que, para Morgann, a questão dos defeitos de Shakespeare está, de certa maneira, resolvida. Mas ele não quebra por completo com as categorias de sua época, não diz que todas as peças atribuídas a Shakespeare são obras-primas de um gênio, isto é, ele não deixa de ver defeitos em algumas dessas obras; a diferença é que, ao invés de culpar o poeta, ele culpa a atribuição errônea de autoria pelos editores. Durante a discussão da autoria não vemos, em nenhum momento, Morgann introduzir novos parâmetros que representem de fato uma nova perspectiva.

Em outra ocasião, o crítico traz a figura de Aristóteles para o ensaio, em mais um dos momentos (abundantes) de elogio ao gênio de Shakespeare. Morgann acredita que o grego nunca repreenderia o poeta como certos críticos, do alto de seu ponto-de-vista neoclássico, fizeram. Em suas mãos, o Estagirita vira personagem, ganha voz e

---

<sup>38</sup> Cf. pp. 49-50 nota e pp. 63-4.

expressa grande admiração pelo dramaturgo inglês – vemos um dos grandes símbolos da crítica neoclássica enaltecendo Shakespeare. Morgann, assim como Samuel Johnson, acredita que as regras da unidade de tempo e unidade de espaço podem ser quebradas sem prejuízo para a peça teatral. Parece haver certa consonância entre Johnson e Morgann: aquele acreditava que a experiência do público no teatro era sempre mediada pela razão e, assim sendo, ninguém esquecia que estava no espaço físico do teatro (e não em qualquer outro lugar onde se passava a ação da peça); Morgann, por sua vez, fala de uma “natureza de efeitos”, à qual as unidades não importariam. Na verdade, essa ideia de uma natureza de efeitos está ligada a uma das teses que Morgann apresenta em seu ensaio, a da recepção e percepção da obra teatral. Ele está interessado em mostrar a seus leitores que é preciso prestar mais atenção às impressões que as peças no causam, antes de tentarmos analisá-las racionalmente. E se a impressão é o que importa, então se a imitação que vemos no palco for apenas de efeitos, isto é, ainda que seja uma ação absurda, mas que tenha sido escrita para causar certos efeitos no espectador e tenha tido sucesso nessa tarefa, então as unidades de tempo e espaço (pois Morgann também refere-se apenas a essas duas) deixam de ser obrigatórias. Mas não nos parece que Morgann esteja aqui rompendo com as tradições de sua época, mas apenas, de certo modo, testando seus limites. E é também dentro desses limites que o “*character criticism*” passa a ser praticado.

De certo modo, o “*character criticism*” foi inovador porque, até então, nenhum crítico havia se interessado pela psicologia dos personagens. Na verdade, até as últimas décadas do século XVIII, a crítica shakespeariana que era praticada não se focava apenas em um elemento: normalmente a discussão recaía sobre todas as categorias consideradas importantes para o neoclassicismo: ação, enredo,

personagens, modos, a questão do educar e deleitar e etc<sup>39</sup>. Os ensaios sobre personagens específicos apareceram como continuação da crítica que era feita na época e, ainda que fossem uma novidade no gênero, não representaram uma quebra com a tradição que vinha sendo desenvolvida até aquele momento. Na verdade, de certo modo o “*character criticism*” dá continuidade a certos parâmetros da teoria neoclássica, já que há, no geral, uma preocupação em mostrar que os personagens são consistentes e que têm algum tipo de propósito moral – nas palavras de Brian Vickers, era esperado que os personagens “*seek virtue, avoid or condemn vice, and be rewarded or punished accordingly*”<sup>40</sup>. A princípio podemos pensar que Morgann não tenta redimir o caráter de Falstaff mostrando que este tenha algum propósito moral – tarefa essa talvez impossível de ser realizada naquela época – e que, por isso, não se conforma às ideias neoclássicas. De fato, a leitura do ensaio nos mostra um crítico que admite todos os vícios de Falstaff e só está interessado em uma questão apenas – a da coragem – e não em livrá-lo de toda a sua má reputação de glutão, mulherengo, mentiroso e ladrão. Porém, nas últimas páginas, Morgann dá sua cartada final e nos leva de volta ao neoclassicismo e a justiça poética: em algumas páginas, ele mostra que, na verdade, a morte do bufão é justa e que Shakespeare nos prepara tal ao mostrar, nas cenas finas da segunda parte de *Henrique IV*, um Falstaff que se abandona nos excessos do vício, mais do que o tinha feito até então. E um personagem vicioso como esse não merece mais que a justa morte poética. Assim, ainda que Morgann não aponte um propósito moral para Falstaff, ele acredita que o personagem foi punido conforme suas ações – mostrando assim que leitor ou espectador algum deveria sentir-se enternecido ao ouvir o relato da morte em *Henrique V*: “sua morte foi digna de seu nascimento e sua vida” (p. 184), sentencia.

---

<sup>39</sup> Vickers (1981), p. 11.

<sup>40</sup> Vickers (1981), p. 12.

Morgann, como podemos ver, não é uma figura destacada de sua época – na verdade, em certos momentos, ele parece estar escrevendo do auge da tradição neoclássica do século XVIII. O que dizer, então, àqueles que, durante anos, o consideraram uma espécie de precursor dos Românticos? Morgann tem, sim, certos aspectos em comum com a crítica romântica que seria produzida mais tarde: um deles é a sua crença de que os personagens shakespearianos são seres históricos cujas personalidades individuais estão parcialmente escondidas e que, por isso, podem ser desdobradas e descobertas. Além disso, quando Morgann diz que os personagens de Shakespeare são “arrancados *inteiros*, por alguma habilidade fortuita que não consigo compreender claramente, da massa geral das coisas, do bloco, como se fosse da natureza” (p. 154), ele parece aproximar-se de Coleridge e sua ideia de que as obras de Shakespeare eram “*true imitation of essencial principles*”<sup>41</sup>. Mas essas ideias de Morgann articulam-se de modo diferente em sua obra: ele não as usa do mesmo modo que um crítico romântico usaria. O maior exemplo disso é o fato de que, para Morgann, assim como para demais os críticos do século XVIII, a obra shakespeariana é analisada sempre do ponto-de-vista dos efeitos que produz em seu público – é aí que tem início o ensaio de Morgann, num pedido aos leitores que reexaminem suas primeiras impressões sobre Falstaff. Assim, por mais que se aproxime dos românticos, Morgann não pode ser visto como um precursor porque sua análise da obra shakespeariana não divide, com eles, a mesma finalidade: “*the controlling question the Romantic critics ask, the question that overtly or implicitly directs and motivates other queries, is, what does Shakespeare express in a given character?*”<sup>42</sup> A crítica do século XVIII, incluindo a de Morgann, nunca faz essa pergunta; o interesse é no efeito e suas consequências – daí a ênfase na importância do educar e deleitar. Para os

---

<sup>41</sup> Apud Fineman (1972), p. 125.

<sup>42</sup> Fineman (1972), p. 103.

românticos, os personagens não são apenas seres históricos, mas sim “*the expressions of a creativity and wisdom which, so embodied, are the primary value of the play*”<sup>43</sup>; para Morgann, são, na verdade, um produto do gênio e da habilidade de Shakespeare criados para causar no público certas Impressões – e, no caso de Falstaff, o público parece ter esquecido essas Impressões e ter tomado o personagem por algo que não era aquilo que tinha sido planejado. Daí, então, a necessidade da apologia da coragem de Falstaff.

### **O ensaio, a apologia**

Desde o prefácio, Morgann deixa claro que sua intenção é provar que Falstaff, ao contrário do que é normalmente dito, não é um covarde. Para o leitor moderno, a tentativa de defender o caráter de um personagem de uma obra literária pode parecer uma ideia um tanto sem propósito, uma vez que, no geral, nos preocupamos com outros aspectos dos personagens (sua função estrutural na obra, por exemplo) e não com o fato de eles serem ou não bons ou maus exemplos morais. A princípio, podemos pensar que o ensaio de Morgann tornou-se irrelevante numa época em que a crítica literária moralizante já é desacreditada. Mas há, muitas vezes, a busca por um entendimento do sistema de valores ou, talvez, da filosofia de Shakespeare. Northrop Frye, discutindo o desenvolvimento da comédia na obra shakespeariana, faz uma observação muito clara e inteligente sobre o tipo de crítica que desconsidera a função técnica que um personagem tem na estrutura de uma obra e procura vê-lo apenas como símbolo de alguma verdade sobre a vida:

---

<sup>43</sup> *Ibidem.*

*Many of the most cherished problems of Shakespearean criticism turn into pseudo problems as soon as the critical perspective is reversed. An example is the question: "Is Falstaff a coward?" Falstaff appears in plays largely devoted to warfare: warfare of this kind is based on a heroic code involving physical courage and readiness to die. Falstaff seems to be fairly detached about most of this code, and, unlike his predecessor Fastolfe in Henry IV, is articulate enough to suggest alternative values connected with saving one's life and retreating from trouble. The word coward implies a moral judgment, and whether we apply it to Falstaff or not depends on whether we accept the heroic code as a value, instead of simply as a dramatic postulate. Naturally we prefer to say that it is not we but Shakespeare who accepts or rejects the value. A though-minded critic will insist that Shakespeare did accept it and that Falstaff is a coward; a tender-minded one will insist that he did not accept it and that he made Falstaff in an ironic hero. One approach turns Shakespeare into a stupid snob; the other turns him into a dishonest snob. When we reach a conclusion like that it is clearly time to retrace our steps.<sup>44</sup>*

Assim, ainda que a coragem de Falstaff não seja mais um tema que gere debates acalorados, o argumento de Frye é sempre válido e acreditamos que possa ser estendido para a obra de Morgann também. Frye continua, afirmando que *"Shakespeare's plays reflect the anxieties of his time: they do not show that he shared those anxieties"*<sup>45</sup> – e o mesmo pode ser dito sobre Morgann. Se, por um lado, a discussão sobre a coragem e a covardia de Falstaff é apenas mais uma evidência de que ele é um crítico do século XVIII, por outro não podemos achar que ele realmente acreditava na tal "coragem constitucional" de Falstaff – e o próprio Morgann, no prefácio de seu ensaio, aponta que o que estamos prestes a ler é um experimento. Não podemos descartar o ensaio pela possível ingenuidade com que Morgann conduz a apologia da coragem de Falstaff, porque afinal, como ele mesmo diz, ela "não é, com efeito, o objeto destas páginas (...) o objetivo real é o exercício" (prefácio, pp. 4-5).

---

<sup>44</sup> Frye (1965), pp. 40-1.

<sup>45</sup> Frye (1965), p. 41.

Morgann nos avisa de antemão sobre o caráter experimental de sua obra e, desde o início, seu discurso se assemelha muito àquele de um advogado diante do júri. Já sabemos desde o início que seu discurso será retórico e que ele procurará convencer o leitor da existência do que ele chama “coragem constitucional” em Falstaff. Morgann sabe que está prestes a expor uma ideia um tanto contrária à opinião pública. Assim, logo no início, ele procura ganhar a simpatia do júri, isto é, de seus leitores, dizendo que reconhece que está “totalmente à mercê do julgamento do público” (p. 2). Por diversas vezes o leitor é alvo de pedidos de paciência e Morgann reconhece, por exemplo, que não será fácil explicar seu ponto de vista (p. 14) – daí a necessidade da paciência – e pede um certo nível de “benefício da dúvida” por parte do leitor em relação a certos pontos de sua argumentação (pp. 17-8). Morgann tem um réu a defender e construir seu caso não parece tarefa fácil.

A posição de advogado de defesa é explicitada logo no prefácio e reafirmada no decorrer da obra: “foi por obra das já mencionadas circunstâncias que o autor assumiu em geral mais o caráter e tom de um advogado de defesa do que de um procurador [*Inquirer*]” (prefácio, p. 2), “defendo sua *coragem* e não suas mentiras” (p. 141). Mas, ainda que não tivesse dito nada, a própria estrutura do ensaio já evidencia a intenção de Morgann, que não quer fazer apenas um elogio a Falstaff e Shakespeare.

A apologia da coragem de Falstaff serve como fio condutor do ensaio, ainda que Morgann teça longos comentários sobre o fazer poético de Shakespeare e ainda, como ele mesmo diz, sobre “a própria natureza humana” (p.185). Algumas dessas discussões ele introduz nas notas de rodapé; outras, mais frequentes, aparecem intercaladas em seu discurso apologético, como pequenas (e às vezes nem tanto) digressões. Mas o ensaio segue uma linha retórica muito clara, com Morgann dirigindo-se diretamente ao leitor por diversas vezes, deixando claro que entende

muito bem o ponto de vista oposto (tentando conquistar a simpatia dos leitores) e, mais tarde, apresentando todas as “provas” e “evidências” perante o júri – a escolha do vocabulário aí não se deu por acaso e só fortalece seu posicionamento como advogado de defesa. É uma das estratégias do Morgann advogado – que acaba ocupando boa parte do ensaio – é “interrogar” certas testemunhas (é exatamente essa a palavra usada por ele), listando qualquer tipo de relato ou opinião que tenham emitido sobre Falstaff nas duas partes de *Henrique IV*. Os depoimentos que ele apresenta são bastante diversos, incluindo falas da estalajadeira Quickly, do Chief Justice Shallow, Lord Bardolph, Coleville, Westmoreland e John de Lancaster; e são apresentados numa ordem estratégica, tendo início com o personagem mais baixo – a estalajadeira – até chegar na própria família real. Na verdade, Morgann deixa claro desde o início que planejou uma estratégia de defesa do caráter de Falstaff, quando avisa que deixará para mais tarde a análise de seu comportamento durante o roubo em Gadshill e a cena subsequente na taverna, um dos momentos mais divertidos, no qual bem transparece a sua famigerada covardia. Assim, um dos primeiros passos é esse, tomar o depoimento das testemunhas na tentativa de fazer com que o leitor simpatize com o réu. Só que, para alcançar seu propósito, Morgann precisa lançar mão de outro procedimento: a valoração do caráter de suas testemunhas, especialmente quando suas palavras não muito favoráveis ao réu. É nesse momento que presenciamos um certo grau de ingenuidade na argumentação de Morgann – não duvidamos de sua capacidade como leitor de Shakespeare, mas algumas de suas artimanhas parecem denotar uma visão forçada de certos personagens. Quando o “depoimento” de Coleville é citado por Morgann, ele é apresentado como um cavaleiro, rebelde famoso e homem importante (Falstaff o chama de “cavaleiro furioso e inimigo valoroso”<sup>46</sup>)

---

<sup>46</sup> 2 *Henrique IV*, IV, iii, 39.



que, no entanto, de acordo com a leitura de Morgann, acaba rendendo-se a Falstaff por medo, já que a reputação de cavaleiro valente de sir John era conhecida por todos. Mas, quando a testemunha é o príncipe John de Lancaster – que, ao contrário de seu irmão Hal, não nutre os mesmos sentimentos de simpatia pelo gorducho cavaleiro – é necessário mostrar que sua opinião não pode ser considerada como as outras e a justificativa de Morgann é que não podemos dar crédito ao caráter de Lancaster, uma vez que suas críticas a Falstaff eram feitas apenas para que ele, o príncipe, tivesse mais crédito aos olhos dos outros membros da corte: o que ele fala sobre sir John é mero insulto, fruto de intriga, e não algo que possa ser levado à sério na avaliação do caráter de Falstaff. Além disso, o caráter do próprio Falstaff é reconstruído, com Morgann criando um suposto passado para o cavaleiro, um passado que sem dúvida inclui uma origem nobre e durante o qual sua reputação foi sendo desenvolvida – afinal, de acordo com ele, poucos conheciam o “velho Jack”, mas o mundo sabia quem era “sir John Falstaff”.

Está claro que a leitura de Morgann pode ser bastante tendenciosa, e o mesmo acontece quando o autor decide examinar a conduta de Falstaff em dois momentos que normalmente são citados como exemplares da covardia do cavaleiro: o roubo em Gadshill e a batalha de Shrewsbury. Aqui, mais uma vez o advogado de defesa analisa os fatos como lhe convém e ambas as cenas acabam se transformando em suas mãos. A fuga de Gad’s Hill, ao ser atacado pelo príncipe e por Poins disfarçados, é justificada por uma espécie de “covardia momentânea”, fruto do medo gerado pela situação num homem já velho e pouco ágil – isto é, apenas um ato excepcional, que não é representativo do caráter de Falstaff. A batalha de Shrewsbury e cena da falsa morte – sem dúvida um dos momentos mais engraçados de Falstaff no palco – é interpretada como sendo um artifício que revelou não a covardia, mas sim a mente

estratégica desse grande militar: afinal, diante um momento de grande perigo, é muito mais inteligente poupar sua própria vida do que caminhar para a morte certa. Morgann argumenta que foi essa a lógica de Falstaff no momento em que ele decidiu fingir-se de morto e que, portanto, isso nada teve a ver com qualquer tipo de covardia. É como se o crítico, na sua posição de advogado de defesa, dissesse que, nesse momento, Falstaff agiu por “legítima defesa” e não por falta de coragem.

Se, por um lado, podemos dizer que Morgann realiza muito bem o papel a que se propôs, reunindo suas testemunhas, interpretando seus depoimentos e defendendo as escolhas de seu cliente em determinados eventos, por outro fica a impressão de que Falstaff diminui como personagem cômico, talvez por um movimento ingênuo por parte do crítico. Morgann leva os “momentos falstaffianos” das obras muito a sério: depois de sugerir que a cena da falsa morte em Shrewsbury foi um estratagema de um soldado valente que só buscava a autopreservação, será que resta ao público algum motivo para ver qualquer graça na cena? Se acharmos que Falstaff é sempre vítima de injustiça e se realmente considerarmos a sério todos os exemplos que Morgann apresenta da bravura de Falstaff como soldado, suas trapalhadas talvez não incitem mais nosso riso, e sim nossa pena. Mas o crítico é um homem do século XVIII e, como tal, preocupa-se não com a função de Falstaff na estrutura da peça, mas sim com seu caráter moral – portanto, não nos surpreende o fato de ele apresentar-se como advogado de defesa de um soldado que vem carregando a pecha de covarde por anos. Pode parecer um caso muito improvável e com chances mínimas de ser vencido – como foi apontado por seus contemporâneos – mas é condizente com as questões de sua época.

## Morgann e a filosofia

O vocabulário de uma das ideias centrais de Morgann – a de que os leitores devem abandonar por um instante seu Entendimento [*Understanding*] e dar lugar, ou ainda, tentar resgatar as primeiras Impressões [*Impressions*] que tiveram diante de uma peça de teatro – deve muito à filosofia do século XVIII. Morgann sabe que o seu leitor está familiarizado com os conceitos: “o leitor perceberá que faço uma distinção entre *Impressões mentais* e *Entendimento*. – Gostaria de evitar tudo que possa parecer com sutileza e refinamento; mas essa é uma distinção que todos entendemos” (p. 5). As Impressões são, para ele, certos sentimentos que ainda não passaram pelo crivo do Entendimento e, quando se trata da experiência da recepção de uma obra artística, elas devem prevalecer sobre o Entendimento. Esses termos ecoam a filosofia de David Hume e é difícil não lembrar de seu *An Enquiry concerning Human Understanding* (1748), no início do qual o filósofo diferencia “ideias” de “impressões”, estas últimas sendo caracterizadas como produto direto e vívido da experiência imediata e aquelas, como meras cópias das impressões originais. E parece que encontramos no ensaio de Hume uma das premissas de Morgann: “*ideas are not always, in every instance, derived from the correspondent impression*”<sup>47</sup>: assim, pode ser que o julgamento que seus leitores têm de Falstaff a respeito da covardia não seja o verdadeiro fruto das impressões iniciais que o personagem causou. A partir daí, Morgann tenta mostrar que, na verdade, Shakespeare furtivamente causa certas impressões em seu público, com o intuito de criar personagens cheios de incongruências e assim levar a plateia ao riso.

---

<sup>47</sup> Hume (2007), p. 18.

Em seguida, Morgann, ainda na tarefa de tentar convencer o leitor a dar uma chance à sua defesa da coragem de Falstaff – afinal, justificar uma opinião tão contrária à da maioria não era tarefa fácil e fazer com que os leitores embarcassem em seu argumento requeria certa insistência – inicia certo questionamento sobre o relacionamento do público com o cavaleiro, insinuando que “todos gostamos do *Velho Jack*; no entanto, por obra de um destino estranho e perverso, todos abusamos dele e lhe negamos a posse de uma única característica boa ou respeitável que fosse” (p. 10). Morgann sabe que não é apenas obra de “um destino estranho e perverso”, afinal já declarou que, na verdade, o Entendimento é culpado por nos fazer ignorar certas Impressões iniciais. Mas nesse instante, ao falar diretamente com seu leitor e lhe sugerir uma reflexão sobre sua recepção do Falstaff dos palcos, Morgann, apesar de usar um vocabulário que remeta a Hume, aproxima-se mais de outro filósofo do século XVIII: Anthony Ashley Cooper, o terceiro Conde de Shaftesbury – o que, na verdade, faz de seu ensaio um dos mais interessantes de sua época.

Em seu “*Sensus Communis, an Essay on the Freedom of Wit and Humour in a Letter to a Friend*”, Shaftesbury propõe uma defesa da zombaria [*raillery*], o que, a princípio, pode parecer um tanto indecoroso (para usar o vocabulário da época). Mas o que o filósofo prega é um riso que acaba gerando uma sociabilidade amigável e está, assim, completamente de acordo com as normas sociais do século XVIII. Para ele, também a crítica literária deve seguir esse ideal de uma sociabilidade benévola e não residir na sátira ou outros gêneros que expõem, ridicularizam e procuram punir os vícios. Assim, Shaftesbury nos alerta contra um certo tipo de zombaria, que força “*the discovery of more truth than can conveniently be told*”<sup>48</sup> e a importância da crítica em desmascarar o riso que não seja benévolo:

---

<sup>48</sup> Shaftesbury (1999), p. 30.

*se o riso era uma reação até certo ponto justificável ao fanatismo e ao dogmatismo, trata-se agora de apontar a inadequação do riso, fazendo a crítica da sátira inadequada, do ridículo sem nenhum propósito ou interesse. E aqui chegamos ao ponto crucial, o da diferença entre sátira e crítica para Shaftesbury. A crítica é a única capaz de identificar onde há um erro, falta de gosto ou refinamento na sátira e no ridículo. Em geral, se ridiculariza a “falsa seriedade” (false earnest). Mas a “falsa troça” passa ilesa e se torna um “engodo errante [errant deceit] tanto quanto aquela”. Isso porque, voltando-se para o partido oposto, faz com que imperceptivelmente reforce a aparência de verdade do seu próprio partido.<sup>49</sup>*

A crítica de Morgann mantém sempre esse estado amigável e busca, de certo modo, reprimir em seus leitores esse riso abusivo. Em diversos momentos o crítico nos lembra que rimos de Falstaff e não lhe damos chance de prosperar em seu caráter militar por inveja à sua agudeza. Parece que, como espectadores de Falstaff, às vezes somos cruéis demais, o que nos impediria de ser verdadeiramente justos em nosso julgamento crítico de Falstaff. De acordo com Shaftesbury, isso ocorre porque

*A sociedade, assim como o indivíduo, é dividida em humores. Há um humor sério e um humor jovial, que correspondem grosso modo à razão e ao desejo (appetite) dos homens. A vontade humana oscila entre esses dois extremos, como se fosse uma bola de futebol ou um pião (a foot-ball or top) aguerridamente disputados por dois garotos. Toda a arte da política ou da crítica consistirá em saber fazer com que cesse a disputa entre os dois meninos, e com que comecem a jogar alegremente um com o outro.<sup>50</sup>*

A crítica de Morgann parece buscar exatamente esse equilíbrio entre humores, porque, por um lado, o crítico acusa o público de submeter-se em excesso ao Entendimento e, desse modo, deixar-se levar por conclusões errôneas sobre a coragem de Falstaff e, por outro, há o riso abusivo que também nos impede de ser justos. É um equilíbrio shaftesburiano na crítica que nos permitirá ver Falstaff mais claramente e

---

<sup>49</sup> Suzuki (2004), pp. 14-5.

<sup>50</sup> Suzuki (2004), p. 20.

tecer um julgamento mais bondoso [*good-natured*], conforme dita a cultura da benevolência do século XVIII.

### ***Wit, humour e character***

Na construção de seu caso a favor de Falstaff, Morgann precisa detalhar para seu leitor todas as qualidades e defeitos de Falstaff. Conforme a leitura avança, podemos notar que alguns termos são bastante recorrentes sua análise – sim, Morgann trata da coragem e menciona muito a honra e o caráter militar, mas acreditamos que, além dessa questão, três conceitos ocupam lugar vital na obra: *wit*, *humour* e *character*. De início podemos apontar a dificuldade de traduzir esses conceitos: não há uma definição estável para qualquer um deles durante o século XVIII, como vários autores da época frisam. A tradução, com isso, torna-se bastante complicada, uma vez que há, na língua de origem, uma instabilidade com relação às possíveis acepções de cada palavra. Desse modo, todos esses termos acabaram acumulando, em inglês, vários significados que, por sua vez, em português, seriam descritos por palavras diferentes – dificultando ainda mais sua tradução. “*Humour*” por “humor” é o mais simples porque, ainda que imediatamente o leitor de língua portuguesa não pense em “humor” como “líquido secretado pelo corpo e que era tido como determinante das condições físicas e mentais do indivíduo”, o vocábulo carrega essa acepção em português e, uma vez conhecendo o contexto em que a obra foi escrita, fica fácil ter em mente também esse sentido. Já “*character*” apresenta um desafio porque não há, em português, um termo que signifique “caráter” e “personagem”. Na tradução, tentamos entender a intenção do autor para escolhermos entre um e outro. Na maior parte do ensaio, acreditamos que Morgann trate de “caráter” e “caráter dramático”, como já aparece no título, e entendemos que “caráter dramático” não é sinônimo de

“personagem”, porque no contexto específico da obra de Morgann a palavra “caráter” está relacionada a tipo cômico, humor e à preocupação moral que permeava a crítica daquela época. E “*wit*”, desde o princípio, nos pareceu ser o mais delicado. O conceito é quase uma instituição da cultura inglesa e nossa primeira vontade foi a de não traduzi-lo. Mas após pesquisar, decidimos usar a palavra “agudeza” na tradução, porque esta nos pareceu adequada o suficiente para ser usada na tradução de uma obra do século XVIII<sup>51</sup>, ainda que não carregue todas as acepções que “*wit*” veio a acumular depois daquela época.

Para Morgann, a agudeza e o humor eram os componentes mais evidentes de Falstaff: “Parece-me, então, que a qualidade principal do caráter de Falstaff, e aquela da qual todas as outras tiram seu colorido, é um alto grau de agudeza e humor, acompanhados por grande vigor natural e vivacidade mental” (pp. 17-8). Além dessa declaração inicial, Morgann retoma o par de conceitos (agudeza e humor) diversas vezes e o agrupa a outros, como alegria [*cheerfulness*], prazer [*pleasure*], riso [*laughter*] e deleite [*delight*], que acabam formando um campo semântico no qual o crítico transita frequentemente. Ainda que a proposta do ensaio seja a demonstração da “coragem constitucional” de Falstaff, Morgann estrategicamente não se limita a tratar dos méritos – ou da falta deles – de um caráter militar. Buscando ter mais chances de convencer seu leitor da coragem de Falstaff, Morgann procura explorar por completo o caráter de sir John – e, ao fazê-lo, acaba oferecendo uma investigação do lugar e da importância do humor e da agudeza na comédia.

Essa discussão teve início bem antes da empreitada de Morgann e seguiu paralela ao exame do papel social e da natureza do riso, além da investigação da

---

<sup>51</sup> A palavra “agudeza” aparece nas preceptivas retóricas do século XVII e refere-se não só à faculdade mental – a capacidade inventiva engenhosa – como também ao fruto da mesma, aquilo que é dito “de modo agudo”. Cf. Hansen (2000), “Retórica da agudeza”.

natureza da própria comédia. Se pensarmos em reconstituir uma história da teoria da comédia, poderíamos voltar a Aristóteles e traçar o desenvolvimento dos conceitos que eram vistos como centrais em cada momentos histórico diverso. Mas como o objetivo deste ensaio é fazer uma apresentação do ensaio de Morgann, nos parece mais significativo centrar a discussão em obras de críticas literárias que foram escritas a partir da Restauração.

A afirmação feita por Stuart Tave de que “*Falstaff entered the eighteenth century a fat parcel of gross humors – a cowardly, lying, gluttonous buffoon – and departed an entirely lovable old rogue – a courageous, honest, trim-figured philosopher*”<sup>52</sup> pode nos dar a impressão de que, nas primeiras décadas do século XVIII, Falstaff não era apreciado como um personagem cômico, o que está longe de ser verdadeiro. A grande popularidade do personagem com o público teve início já nas primeiras encenações da primeira parte de *Henrique IV* e depois das reaberturas dos teatros, era fácil encontrar Falstaff em algum dos teatros de Londres.<sup>53</sup> Mas Tave não está errado: Falstaff pode ter sido um favorito desde suas primeiras aparições, mas não foi sempre visto como um “patife adorável” e, durante muito tempo, seu nome foi frequentemente precedido por adjetivos nada elogiosos. Dryden, por exemplo, diz que Falstaff é “*the best of Comical Characters*”, mas o descreve com uma lista de características nada lisonjeiras: “*Old, Fat, Merry, Cowardly, Drunken, Amorous, Vain and Lying*”<sup>54</sup>. O fato de que, algumas décadas depois, o mesmo Sir John é descrito como alguém que possui “*Generosity, Chearfulness, Alacrity,*

---

<sup>52</sup> Stuart M. Tave, ‘Corbyn Morris: Falstaff, Humor, and Comic Theory in the Eighteenth Century’, *Modern Philology*, 50 (1952), p. 120.

<sup>53</sup> Cf. Charles Beecher Hogan, *Shakespeare in the theatre: a record of performances in London, 1701-1800*, 2 vols (Oxford: Clarendon Press, 1952). Na verdade, ao examinarmos no livro a reprodução dos programas dos teatros, veremos que em algumas performances, apenas o nome do ator que interpreta Falstaff é impresso.

<sup>54</sup> John Dryden, ‘Of Dramatic Poesy’, p. 60.



*Invention, Frolic and Fancy superior to all other Men*”<sup>55</sup> e até mesmo “coragem constitucional” (p. 23) indica que, durante aquele período, houve diversas mudanças na crítica e na teoria do cômico.

A tradição na qual Morgann se insere, com relação à agudeza e o humor, é, nas palavras de Tave “*empirical, liberal and expansive, scientific, democratic and commercial, one that emphasized variety and the individual rather than conformity and the class*”.<sup>56</sup> Depois da Revolução Gloriosa, em 1688, obras como o “*Of poetry*”, de William Temple, revelam a posição central que o humor havia adquirido na formação de um “caráter inglês”. Em seu ensaio, publicado em 1690, Temple declara que os ingleses realmente sobressaem nas artes da poesia dramática, em especial na comédia “*a Vein Natural perhaps to our Country, and which with us is called Humour, a Word peculiar to our Language too*”.<sup>57</sup> A partir daquele momento, no qual passa a ser visto como produto de um país de liberdade e prosperidade, o humor ganha uma boa reputação que não será facilmente abalada. Mas, com a valoração do humor, outro conceito torna-se objeto de análise e de comparação (inevitável) e a agudeza passa a ser centro das discussões, com os críticos tentando estabelecer seu valor. De um lado estava a defesa da agudeza, baseada numa ênfase no refinamento da linguagem e no caráter deleitável que era dado a comédia por críticos como Dryden. Este, em seu epílogo à segunda parte de *The Conquest of Granada* diz que “*Our ladies and our men now speak more wit | In conversation, than those poets writ*”.<sup>58</sup> Do outro lado, Thomas Shadwell via a comédia apenas como meio para educar, no qual o vício deveria ser central, para que o riso pudesse, então, ser usado

---

<sup>55</sup> Corbyn Morris, *An Essay Towards Fixing the Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule*. (London: 1744), p. 26.

<sup>56</sup> Stuart M. Tave, ‘Corbyn Morris: Falstaff, Humor, and Comic Theory in the Eighteenth Century’, *Modern Philology*, 50 (1952), p. 103.

<sup>57</sup> William Temple, ‘Of Poetry’, p. 103

<sup>58</sup> Apud Tave (1960), p. 106.

como um corretivo social.<sup>59</sup> Mas ainda que essa disputa entre contemporâneos possa ajudarnos a entender a história da agudeza e do humor, ambos os conceitos não tinham o mesmo significado exato nem mesmo para os dois autores.<sup>60</sup> Aos poucos, entretanto, a agudeza passou a ser mais apreciada e ganhar um papel maior na constituição de peças cômicas – mas nunca ultrapassando a superioridade do humor. O “*Large Account of the Taste in Poetry*”, de John Dennis, foi a primeira obra na qual foi desenvolvida uma teoria mais completa sobre a vantagem do humor na comédia. O argumento de Dennis era baseado no fato de que o humor é muito mais abrangente do que a agudeza, porque engloba todas as paixões humanas – ele define humor como sendo “*subordinate Passion expressed in a particular manner*”.<sup>61</sup> Dennis também lista outras razões práticas do porquê o humor ser mais apropriado à comédia do que a agudeza: o humor é “*harder to write*”, cria “*a necessary occasion for Action*” e “*it distinguishes the Characters better*”.<sup>62</sup> Muitos, como John Hughes, Edward Filmer e Charles Gildon, concordavam com Dennis, mas sua opinião não era unânime,<sup>63</sup> já que para muitos o humor ainda estava ligado ao ridículo, que não era visto com bons olhos, uma vez que não gerava, necessariamente, alegria e o riso benévolo [*good-natured*]. Como Tave explica, havia “*a lot of contradictory, or underdeveloped, ideas in the air, especially in the first half of the [eighteenth] century*”.<sup>64</sup> É esse o cenário que serve de pano de fundo para a leitura do ensaio de Morgann: um no qual o lugar do humor e da agudeza é debatido mas, mais importante, um no qual é possível ver a importância da comédia como meio de representação e seus problemas.

---

<sup>59</sup> Cf. Shadwell’s ‘Preface’ to *The Humorists*.

<sup>60</sup> Tave (1960), p. 107.

<sup>61</sup> John Dennis, ‘A Large Account of the Taste in Poetry, and the Causes of the Degeneracy of it’, *The Critical Works of John Dennis*, ed. by Edward Niles Hooker, 2 vols (Baltimore : Johns Hopkins Press, 1939-1943), volume 1, p. 284.

<sup>62</sup> Dennis, p. 282.

<sup>63</sup> Ver, por exemplo, *Spectator* nº 62, de Joseph Addison.

<sup>64</sup> Cf. Tave (1960), pp. 110 – 139.

Perto do final do ensaio, Morgann até tenta definir “agudeza” e “humor”, mas não se atreve a “dar uma definição completa quando tantos já falharam” (p. 163). Ele tem razão em ser cauteloso, uma vez que esses conceitos parecem sobre uma modificação sutil constante ao longo do século XVIII – é provável que, numa análise detalhada das obras de cada autor que verse sobre esse assunto, encontremos pequenas variações de significados. Uma tentativa de definição e a constatação da dificuldade da tarefa já tinham sido estabelecidas em 1695, em obras como a *Letter Concerning Humour in Comedy*, de Congreve, na qual ele declara que “*to Define Humour perhaps were as difficult as to Define Wit*”.<sup>65</sup> Claro que algumas acepções gerais eram conhecidas e vistas como mais comuns. Em seu dicionário, Samuel Johnson lista oito acepções para “*wit*”. A primeira, que ele diz ser o significado original da palavra, é bem abrangente: “*the powers of the mind; the mental faculties; the intellects*”. As outras sete aparecem como especificações da primeira, e vão desde “*imagination*” até “*a man of genius*” e “*stratagem*”. A agudeza pode ser causa, efeito e agente, e pode ser vista como “*quickness of fancy*”, “*sentiments produced by quickness of fancy*” e “*a man of fancy*”. Para “*humour*”, o dicionário de Johnson dá, inicialmente, a acepção mais concreta, relacionada ao corpo e à medicina humoral da Grécia Antiga, e, em seguida, os significados mais abstratos, que vão de “*jocularity*” e “*merriment*” a “*morbid disposition*”, “*caprice*” e “*peevishness*”. Se atualmente os dois conceitos parecem ser bastante distintos, naquela época as diferenças entre “agudeza” e “humor” começavam, aos pouco, a se tornar mais aparentes e concretas. Mas o fato de ambos aparecerem juntos no dicionário de John Trusler intitulado *The distinction between words esteemed synonymous in the English language* (1776), por exemplo,

---

<sup>65</sup> William Congreve, ‘Letter Concerning Humor in Comedy’, in Spingarn (1908), III, pp. 242-3.

evidencia não só a ligação que existia entre os conceitos, mas também como estavam amalgamados. Trusler tenta fazer delimitações e diz que

*‘Wit’ relates to the matter; ‘humour’, to the manner. Our old comedies abound with wit, and the players of those times added considerably to the representation, by the great fund of humour, they threw into the parts. Humour, always excites laughter; wit, does not. A fellow of humour, will set a whole company in a roar. There is a certain smartness in wit, that it cuts while it pleases. Wit, always implies sense and abilities; humour, does not. Humour is chiefly relished by the vulgar, whilst intellectual excellence is requisite to comprehend wit’.*<sup>66</sup>

Morgann, por sua vez, declara suas ideias sobre a essência do humor e da agudeza em forma de perguntas ao leitor:

*Afinal, o que é humor no humorista [humourist] senão incongruência, seja ela de sentimento, de conduta ou de modos? E no homem de humor [man of humour], senão um raciocínio rápido e uma sensibilidade aguda para essas incongruências? E o que é a própria agudeza – sem me atrever a dar uma definição completa quando tantos já falharam – senão um talento, na maior parte, em marcar com veemência e vivacidade pontos inesperados de semelhança em coisas supostamente incongruentes e pontos de incongruência em coisas supostamente semelhantes? (p. 163)*

O vocabulário de Morgann é condizente com aquele que era usado, na época, para tratar dos conceitos e, no geral, denota uma atitude positiva em relação a ambos. Para ele, tanto a agudeza quanto o humor eram características positivas da comédia e não vemos, em seu ensaio, qualquer hierarquia entre eles. O Falstaff de Morgann é um produto “da agudeza e do humor”, ou seja, de uma combinação dos dois conceitos, de tal modo que parecem até mesmo ser indissociáveis. A discussão com relação à comédia ser lugar da agudeza ou do humor, e, por extensão, se a sua função era,

---

<sup>66</sup> Trusler, John, *The distinction between words esteemed synonymous in the English language, pointed out, and the proper choice of them determined. Useful to all who would either write or speak with Propriety and Elegance* (London, 1783), p. 7.

respectivamente, instruir ou deleitar, como na rixa entre Dryden e Shadwell<sup>67</sup>, já tinha passado. O triunfo do humor sobre a agudeza tampouco era uma questão ainda corrente e Morgann segue um caminho aberto por Corbyn Morris anos antes, e levando-o adiante. Para Morris, a combinação de agudeza e humor é o que tornaria uma comédia o mais agradável e apropriada [*agreeable*] possível. Para Morgann, ambos os conceitos têm o mesmo mecanismo – ambos resultam da incongruência – e podem compartilhar uma existência intrínseca, “sendo possível, creio, haver um homem de humor sem agudeza, mas não um homem agudo sem humor” (p. 163). O humor de Falstaff dá o colorido a todas as suas ações e, sua agudeza, as contorna; Morgann usa ambos como moldura para suas justificativas do comportamento de Falstaff. Em suma, é quase como se dissesse que Falstaff não pode ser um covarde porque possui agudeza e humor. Essa afirmação pode parecer um exagero, mas ecoa uma ideia que já estava presente nas primeiras discussões sobre a agudeza e o humor; então, quando Congreve diz que “*every Man has it [humour] not in quantity to become Remarkable by it*”<sup>68</sup>, é possível ver o ensaio de Morgann como uma resposta – e uma que declara que Falstaff tem humor suficiente para ser digno de nota [*remarkable*]. E, mesmo que sem intenção, o método crítico de Morgann – a análise minuciosa do caráter de Falstaff – dialoga ainda mais com Congreve, que acreditava que “*true Humour cannot be shwen without a Dissection of Nature, and a Narrow Search to discover the first Seeds from whence it has its Root and growth*”.<sup>69</sup> Assim, forma e conteúdo parecem estar conectados no ensaio de Morgann, já que para descrever o caráter de Falstaff, ele teve que apoiar-se na questão da agudeza e do

---

<sup>67</sup> Cf. Tave (1960), pp. 91 – 105.

<sup>68</sup> Congreve, p. 250.

<sup>69</sup> Congreve, p. 248

humor, mas só conseguiria de fato completar a tarefa de descrever o humor de Falstaff ao fazer uma *'dissection of nature'*.

Num movimento retórico, Morgann primeiramente diminui o valor da agudeza e do humor de Falstaff, num dos momentos do ensaio no qual seu estilo mais nos lembra de um advogado em um tribunal:

Alguém dirá que ele tem agudeza, jovialidade e humor do tipo mais característico e cativante. Mas será isso suficiente? Serão o humor e a graça do vício tão cativantes? Será a agudeza, característica da baixeza e de todas as qualidades negativas, capaz de ganhar o coração e conquistar os sentimentos? O aspecto de tal humor e os lampejos de tal agudeza, revelando ainda mais a deformidade do caráter, não deveriam suscitar efetivamente o nosso ódio e desprezo pelo homem? (pp. 10-11)

Ao longo do ensaio, Morgann diz repetidas vezes que Falstaff “nos diverte” [*amuses us*]. Esse era o vocabulário do bom humor [*good humor*] e da hilaridade [*mirth*], não só adotado por Morgann – para quem “doçura” [*mellowness*] é sinônimo de “bom humor” (p. 21) – mas por muitos daqueles que, durante o século XVIII, participavam das discussões sobre o riso e suas teorias. Por um lado, o riso podia ser produto do ridículo, que era “*a weapon that cuts with as keen an edge as argument*”,<sup>70</sup> mas, por outro, o poder destrutivo do riso já não fazia mais parte do ideal da época, e por certo não tinha lugar no mundo da polidez [*politeness*]. E assim, em obras como a de Shaftesbury,<sup>71</sup> na qual encontramos a ideia de que a zombaria pode ser um instrumento para testar a verdade e a razão, o riso passa a ser visto como algo positivo – contanto que seja um riso amável [*amiable*], claro –, diferentemente daquilo que havia sido descrito por Hobbes.<sup>72</sup> Morgann coloca a origem do riso na incongruência e, ao fazê-lo, mais uma vez mostra que era um homem de seu tempo.

---

<sup>70</sup> Tave (1960), p. 31.

<sup>71</sup> Shaftesbury (1999), pp. 29-69

<sup>72</sup> Cf. Tave (1960), p. 46.

Francis Hutcheson foi um nome central no desenvolvimento de uma teoria do “riso benévolo”. Ao explorar as possibilidades de efeitos geradas pela agudeza e delimitar, a seu ver, o conceito, Hutcheson descobriu uma nova origem para o riso. Ele sugeriu que Hobbes estava errado ao declarar que o riso é resultado de um sentimento de superioridade porque, entre outras coisas, se isso fosse verdade não seria moralmente errado rir da desgraça alheia. Hutcheson chega à conclusão de que a ideia de Hobbes levava em consideração apenas um tipo de riso – chamado por ele de ridículo [*ridiculed*] – mas que, na verdade, havia várias espécies de riso. Para ele, o princípio geral que dá origem ao riso é a incongruência: “[*it seems generally [that] the cause of laughter is the bringing together of images which have contrary additional ideas as well as some resemblance in the principal idea*”].<sup>73</sup> Mais uma vez podemos escutar ecos no ensaio de Morgann, como no trecho que já citamos (“Afinal, o que é humor no humorista [*humourist*] senão incongruência, seja ela de sentimento, de conduta ou de modos?). E o caráter de Falstaff é essencialmente incongruente, como Morgann nota e descreve: porque Falstaff é “alvo de ridículo e homem espirituoso, fanfarrão e homem de humor, pedra de toque e saco de risadas, bufão e tolo” (p. 20). Se conectarmos todas essas ideias, veremos formado o quadro de um personagem teatral que, apesar de possuir diversos vícios, ou melhor, porque possui vários vícios, mas também agudeza e humor notáveis, não é fonte de derrisão, mas sim de riso afável. Ele não é um soldado velho, covarde e beberão, mas sim o “doce Jack Falstaff! Amável Jack Falstaff! Verdadeiro Jack Falstaff! Valente Jack Falstaff!”, digno que causar até mesmo no grande Samuel Johnson sentimentos ternos: “*But Falstaff unimitated, unimitable Falstaff, how shall I describe thee? Thou*

---

<sup>73</sup> Francis Hutcheson, ‘Reflections upon Laughter’, in Elledge (1961) I, p. 383.

*compound of sense and vice; of sense which may be admired but not esteemed, of vice which may be despised, but hardly detested.*”<sup>74</sup>

Além de “agudeza” e “humor”, outro conceito que ganha destaque – a começar pelo título – no ensaio de Morgann é “caráter”. Apesar de não ter uma trajetória tão explorada no século XVIII, a mudança nas acepções desses conceitos também são de grande interesse. Apesar do uso inicial no campo da tipografia – um “*character*” é uma letra em algo impresso – e de sua outra acepção mais genérica (a de “marca” ou “selo”) a palavra “caráter” logo ganhou o significado corrente de “conjunto das qualidades pessoais de um sujeito”. Aos poucos, porém, em inglês, esse último significado se alastrou e passou a delimitar o conjunto de qualidades não só de uma pessoa real, como também de personagens de ficção. Johnson, em seu dicionário, já inclui essa acepção e a ilustra com um trecho retirado de uma obra de Dryden – ou seja, podemos deduzir que ela estava em circulação há, pelo menos, setenta anos. Ainda assim, essa ideia inicial de “*character*” como “personagem” não nos parece ser a mesma que temos hoje. Inicialmente, o “*character*” ficcional não era qualquer personagem – mesmo porque na época em que entra em circulação, a literatura ainda é dominada pela poesia e pelo teatro (ou poesia dramática, como gostavam os neoclássicos) – mas sim, no mais das vezes, um tipo, isto é, uma combinação de características que acabavam compondo uma espécie de estereótipo. Os tipos já estavam presentes na comédia grega de Teofrasto e, a partir daí, deram início a uma tradição e continuaram nas comédias através dos séculos. Na Inglaterra, o personagem-tipo terá seu desenvolvimento entrelaçado com o conceito de humor que, em meados do século XVII, ainda tinha seu significado relacionado apenas aos humores corporais. Assim, cada combinação de humores (sanguíneo, colérico,

---

<sup>74</sup> Johnson (1765), p. 287.



melancólico e fleumático) gera um novo tipo, como podemos notar nas peças de Ben Jonson (*Every Man in his Humour* e *Every Man out of his Humour*). Não se pode dizer que um personagem-tipo tenha uma “personalidade individual”, como imagináramos hoje ao pensarmos em um personagem de romance, uma vez que ele é basicamente uma fórmula que pode ser repetida em diversas peças.

Morgann estava certo de que Falstaff não era um tipo cômico: “*Falstaff* está, de fato, tão longe de me parecer um *Miles Gloriosus* que, do alto de meu gosto e discernimento, ele não mostra, exceto como consequência do roubo, o menor *traço* de tal caráter” (p. 78) – mas, em seu ensaio, a palavra “*character*” ainda não abrangia a compreensão moderna de “personagem”. Nele, encontramos ainda resquícios da ideia de um conjunto específico de qualidades – daí Morgann tratar do caráter militar de Falstaff, por exemplo, ou do caráter dramático: o que se levava em consideração era apenas um conjunto de características (no caso do caráter militar de Falstaff, por exemplo, vemos Morgann diversas vezes listar em sua composição a coragem e a habilidade), mas que, de certo modo, eram únicas a Falstaff, uma vez que seu caráter era, além de tudo, temperado por seus humores. Era como se cada caráter representasse uma faceta do personagem. Ficamos com a impressão, após ler o ensaio de Morgann, de que todos esses conceitos ainda são um tanto instáveis, mas que é justamente essa instabilidade que demonstra uma mudança na crítica literária – e no mundo da literatura – maior até do que somente a recepção de Shakespeare.

Não há registros da relação entre a crítica shakespeariana e a ascensão do romance inglês durante o século XVIII. Morgann não se expressa sobre o assunto além de dizer que, para os romancistas, suas obras são veículo de instrução moral (p. 47). A relação entre o “*character criticism*”, o desenvolvimento do romance e a compreensão moderna de personagem é uma hipótese merecedora de um estudo

profundo porque é a partir do “*character criticism*” que a crítica literária se ocupa em desdobrar o caráter dos personagens de ficção. Ainda que não tenha sido um romântico *avant la lettre*, Morgann contribuiu muito para o desenvolvimento desse método.

A recepção do ensaio de Morgann não foi unânime nem entre seus contemporâneos. Alguns foram veementes na expressão de sua desaprovação: Richard Stack, por exemplo, escreveu um ensaio no qual refuta, ponto a ponto, todas as ideias de Morgann sobre a coragem de Falstaff. Samuel Johnson também não aceitou a apologia da coragem do conhecido covarde e disse que “*all he [Morgann] should say, was, that if Falstaff was not a coward, Shakespeare knew nothing of his art*”<sup>75</sup> – essa é, na verdade, uma das maiores críticas feitas a Morgann e com razão. Afinal, qualquer espectador que esteja familiarizado com as duas partes de *Henrique IV* não tem dúvidas de que há diversas cenas em que podemos presenciar, entre outras coisas, a covardia de Falstaff. Ainda assim, o ensaio de Morgann merece uma leitura detalhada e atenta porque, mais do que qualquer coisa, nele podemos testemunhar todas as mudanças e instabilidades do século que foi responsável por avanços críticos, filosóficos e literários que acabaram, entre outras coisas, por colocar Shakespeare num pedestal que, desde então, não ousamos questionar.

---

<sup>75</sup> Apud Fineman (1972), p. 14.

## Nota sobre a tradução

O texto de Morgann é, por vezes, um tanto obscuro e sua pontuação, um tanto arbitrária. Procuramos na tradução alcançar um equilíbrio entre possibilitar a melhor compreensão do texto e manter fidelidade ao estilo original do autor. Assim sendo, apenas alteramos a pontuação onde pareceu necessário, de acordo com as regras do português atual, mas não tentamos esclarecer qualquer trecho que nos parecesse mais vago ou consertar certo sentimento de estranheza (por vezes devido à sintaxe) que em determinados momentos encontramos no texto original.

Com relação aos trechos das peças de Shakespeare citados por Morgann, sempre os comparamos às edições atuais das peças publicadas pela Arden. Quando a citação de Morgann difere em algo, apresentamos em nota de rodapé tanto o texto citado por Morgann, como a versão encontrada nas edições da Arden. Caso contrário, traduzimos as citações no corpo do texto e apresentamos apenas o original em inglês, do modo como foi citado por Morgann, em nota de rodapé. Como o objetivo deste trabalho é a tradução da obra de Morgann e não das peças de Shakespeare, achamos por bem tomar como base para a tradução dos trechos citados as traduções das peças feita por Barbara Heliodora para a Lacerda Editores, alterando-as como achamos pertinente.

Nas notas, a primeira parte de *Henrique IV* é sempre indicada por *1 Henrique IV* e a segunda parte, por *2 Henrique IV*. As notas feitas por Morgann aparecem marcadas, ao final, pela abreviação [N. A.], isto é, nota do autor, para diferenciá-las de nossas notas.

*Ensaio sobre o caráter dramático de Sir John Falstaff (1777)*

Maurice Morgann

[Folha de rosto]

UM ENSAIO SOBRE O CARÁTER DRAMÁTICO DE SIR JOHN FALSTAFF

Eu não sou seu avô *John de Gaunt*, mas também não sou *nenhum* COVARDE, *Hal*.

HENRIQUE IV, *parte 1*

LONDRES:

IMPRESSO PARA T. DAVIES, NA RUA RUSSEL, COVENT GARDEN.

MDCCLXXVII

## [1] PREFÁCIO

As páginas a seguir foram escritas por conta de uma conversa entre amigos, que por acaso enveredou pelo caráter de Falstaff, durante a qual, mantendo contra a opinião geral que esse caráter não devia ser visto como covarde, o autor foi desafiado a expor e justificar tal opinião em impresso, com o penhor – que ele agora teme ter sido esquecido, pois tudo isso se deu há três anos – de que receberia uma resposta pelo

[2] mesmo canal: assim incitado, estas páginas foram escritas em pouco tempo, mas não sem os cuidados, bem sucedidos ou não, que pareciam necessários para que as mesmas passassem da prensa às mãos do público. Foi por obra das já mencionadas circunstâncias que o autor assumiu em geral mais o caráter e tom de um advogado de defesa do que de um procurador [*Inquirer*]; contudo, não tivesse antes investigado [*inquired*] e se convencido, o autor jamais teria

[3] tentado entreter a si mesmo e aos outros com o assunto. – Entretanto, passado o ímpeto da ocasião, estas páginas foram deixadas de lado e quase esquecidas: mas há pouco, após serem examinados por alguns amigos, que observaram que o autor não se alongara tanto apenas em prol de Falstaff, mas que o argumento também servia ao deleite crítico, os amigos persuadiram-no a revisá-las e enviá-las a prensa. Assim foi feito, muito embora o autor tema ter sido precipitado, já que achou conveniente

[4] acrescentar, quando estas páginas já estavam em vias de ser impressas, algumas considerações sobre o caráter integral de Falstaff; o que devia ter sido acompanhado de uma pequena correção de algumas passagens precedentes, que podem, à luz dessa adição, sugerir uma representação demasiado favorável de sua moral.

A apologia da coragem de Falstaff na verdade não é, com efeito, o objeto destas páginas, assim como um velho carvalho fantasmagórico, ou uma rocha grotesca, não podem ser o objetivo de um passeio matutino; mas

[5] sendo propostos como tais, uns e outros podem servir para limitar a distância, e dar forma ao percurso: o objetivo real é o exercício e o deleite que uma região rica, bela, pitoresca e talvez desconhecida possa suscitar de todos os lados. Tal exercício pode admitir pequenos desvios, mantendo todavia a estrada em vista; mas parece excluir todo sinal de lida e labuta. Segundo essa ordem de sentimentos, o autor tentou preservar em seu texto certo ar de leveza e jovialidade;

[6] mas bem sabe que o tom da discussão não está *todo o tempo*, especialmente no início, à altura de seu desígnio. – Se o livro tiver a fortuna de ser reimpresso, talvez possa se fazer uma separação, de modo que as partes mais pesadas que se possa descartar sejam reduzidas a seu devido lugar, - a uma nota de rodapé.

O autor teme igualmente ter errado na direção oposta; e que, acreditando-se no [7] direito, mesmo na argumentação, a certo grau de discussão brincalhona, tenha talvez, em alguns momentos, beirado a leviandade. Esse erro pode ser mais facilmente corrigido do que o outro. – O livro talvez seja, assim como está, volumoso demais para o assunto; mas se soubesse a quantas considerações prementes o autor resistiu, conforme o livro crescia, considerações que entretanto mereciam ser ouvidas, o leitor mais prontamente o desculparia.

O todo é um mero experimento, e o autor o considera como tal:

[8] talvez tenha as vantagens, mas igualmente padece de todas as dificuldades e perigos da *novidade*.

[1]

Sobre o caráter dramático de Sir John Falstaff

As ideias que fui formando sobre a coragem e o caráter marcial do Sir John Falstaff das peças de teatro são tão diferentes daquelas que vejo geralmente vigorar no mundo, que tomarei a liberdade de expor meus sentimentos sobre o assunto, na esperança de que alguém tão descomprometido quanto eu venha ou corrigir e emendar meu erro à respeito; ou, concordando ele mesmo com a minha opinião, me redimir daquilo que posso talvez chamar de veredito de singularidade.

[2] Devo admitir, pois, que não tenho tanta certeza que Sir *John Falstaff* mereça a pecha tão largamente atribuída a ele de ter um caráter absolutamente covarde; ou, em outras palavras, que não creio que *Shakespeare* tenha jamais decidido fazer da covardia uma parte essencial de sua constituição.

Sei o quão universalmente a outra opinião vigora; e sei o respeito e a consideração que a voz pública merece. Mas se à declaração desta singularidade eu adicionar todas as razões que me levaram a ela, e reconhecer que estou totalmente à mercê do julgamento do público, espero assim evitar a condenação por excesso de audácia e indecoro.

Deve-se, em primeiro lugar, admitir-se que as evidências nesse caso são particularmente fortes e impressionantes; e assim tinham de ser, para servir de base a uma censura tão geral. Vemos esse caráter fora do comum, quase a partir do primeiro momento em que travamos contato com ele, envolvido em

[3] circunstâncias de aparência desonrosa; e escutamos seus companheiros mais íntimos chamá-lo à vontade de covarde. Nós o vemos, durante o roubo em *Gads-Hill*, justamente fugindo do Príncipe e de *Poins*; e o observamos, noutra ocasião em que o



dever de honra se impõe, à plena luz do dia, em meio à batalha, no exercício de sua profissão de soldado, escapando de Douglas até para o outro mundo, simulando morte e desertando sua própria existência; e damos com ele na primeira ocasião induzido de modo traiçoeiro àquelas *mentiras* e *bazófiás*, que normalmente acompanham a covardia nos militares e nos aspirantes à glória. Essas circunstâncias não são apenas fortes em si mesmas, mas são, além disso, realçadas, impostas à nossa atenção como objeto de nosso riso, como o grande assunto da cena; não é de se estranhar, pois, que se diga em toda parte que *Falstaff* é mostrado como um caráter covarde e desonroso.

Cabe a mim descobrir as evidências contrárias, como, creio eu, logo se verá.

[4] Mas estas encontram-se tão dispersas, tão latentes e tão propositadamente obscurecidas, que o leitor deverá ter um pouco de paciência enquanto as reúno num só corpo e faço delas objeto de observação seguida e ordenada.

Mas o que temos a ver, perguntarão meus leitores, com princípios *tão latentes*, *tão obscuros*? Na composição dramática a *Impressão* é o fato; e o autor que, querendo produzir certa impressão, produz outra, não é digno de consideração.

É muito desagradável ter, logo de início, tantos preconceitos e tão fortes a combater. No caso, tudo que se pode fazer é rogar ao leitor que tenha um pouco de paciência no começo; e que reserve sua reprovação, se tiver que ser assim, para a conclusão. Se sua bondade me permite, portanto, atrevo-me a declarar minha opinião, de que o *todo* do caráter de Falstaff não foi calculado de modo a

[5] causar nas mentes de uma plateia sem preconceitos uma impressão de covardia; muito embora haja, devo confessar, alguma coisa na *composição* em grau suficiente para confundir e portanto enganar o Entendimento. – O leitor perceberá que faço uma distinção entre *Impressões mentais* e *Entendimento*. – Gostaria de evitar tudo que possa parecer com sutileza e refinamento; mas essa é uma distinção que todos

entendemos. – Não há ninguém entre nós que desconheça certos sentimentos ou sensações da mente, que não parecem ter passado pelo Entendimento; efeitos, suponho, de certas influências secretas e exteriores, agindo sobre certo sentido mental, e produzindo sentimentos e paixões correspondentes à força e à variedade de tais influências, por um lado, e à rapidez da nossa sensibilidade por outro. Seja qual for a causa, é assim que as coisas certamente são, o que é tudo que me interessa. E é igualmente fato, como a experiência de todos pode assegurar, que esses sentimentos e o Entendimento estão frequentemente

[6] em desacordo. Os primeiros surgem a partir das menores circunstâncias, e muitas vezes de tal ordem que o Entendimento é incapaz de estimar, ou sequer reconhecer; ao passo que o Entendimento se deleita com abstrações e afirmações gerais; as quais, apesar de verdadeiras quando consideradas como tais, só raramente, quase diria *nunca*, são perfeitamente aplicáveis a um caso singular. Daí, entre outras causas, que nós frequentemente condenamos ou aplaudamos caracteres e ações por conta de um processo lógico, enquanto nossos corações se revoltam, e bem gostariam de nos levar a uma conclusão muito diferente.

O Entendimento parece em geral tomar conhecimento apenas de *ações*, e a partir dessas inferir os *motivos* e o *caráter*; mas o sentido de que falamos procede de modo contrário; e examina as *ações* a partir de certos *princípios de caráter primeiros*, que parecem completamente fora do alcance do Entendimento. Não podemos realmente fazer outra coisa senão admitir que devam existir

[7] diversos princípios de caráter em cada indivíduo distinto: a variedade manifesta mesmo na mente das crianças nos compele a isso. Mas o que *são* esses princípios de caráter primeiros? Não são os objetos, estou convicto, do Entendimento; e, entretanto, eles produzem em nós Impressões tão fortes quanto se pudéssemos compará-los e

ordená-los num silogismo. Muitas vezes amamos ou odiamos à primeira vista; e de fato, em geral, rejeitamos ou aprovamos algo por meio de alguma referência secreta a esses *princípios*; e julgamos até mesmo a conduta, não a partir de alguma ideia abstrata do bem ou do mal na natureza das ações, mas referindo tais ações a um suposto caráter original do homem em questão. Não quero dizer que *falamos* assim; na verdade não poderíamos, se quiséssemos, explicar-nos em detalhe nesses assuntos; tampouco sabemos dar conta das Impressões e paixões, ou comunicá-las a outros por meio de *palavras*: entonações e olhares às vezes transmitem a *paixão*, estranhamente, mas a *Impressão* é incomunicável. As mesmas causas podem de fato produzi-la ao mesmo tempo em muitas pessoas, mas ela é sempre possessão exclusiva de cada qual, [8] intransferível por natureza: é um tipo de instinto imperfeito, e, na mesma medida, mudo. – Se quiséssemos, poderíamos confessar candidamente uns aos outros que somos fortemente tomados por tais sentimentos, e não somos de maneira alguma tão *racionais* em todos os aspectos como gostaríamos de ser; mas isso seria uma traição dos interesses daquela faculdade maior, o Entendimento, da qual tanto nos orgulhamos, e que dizemos ser apenas nosso. Não pode ser assim; e deste modo encobrimos a questão, ocultando-a, tanto quanto possível, tanto de nós como dos outros. De fato, naqueles livros em que caráter, motivo e ação são regularmente submetidos ao Entendimento, o caso costuma ser muito claro; e chegamos a conclusões a partir de todos eles: e assim estamos dispostos a aprovar *Candide*<sup>76</sup>, muito embora ele mate o Senhor Inquisidor e esfaqueie o Barão *Thunder-ten-tronchk*, filho de seu benfeitor e irmão da sua amada *Cunégonde*: mas na vida real, acredito que os *Senhores Juizes* tenderiam a declarar aos

---

<sup>76</sup> Conto filosófico de Voltaire, escrito em 1759.

[9] *Senhores do júri*, que o *Senhor Inquisidor* foi morto injustamente; pois *Candide* não agiu premido pela urgência do momento, mas sim na expectativa de um dano futuro. E de fato essa percepção clara, em romances e peças, bem como uma unidade de caráter e ação que não se encontra na natureza, é o principal defeito de tais composições, e o que faz delas apenas maus retratos da vida humana e péssimos guias de conduta.

Mas se jamais existiu *um homem* no mundo capaz de fazer um desenho mais perfeito da natureza verdadeira e furtivamente causar tais Impressões em seu público, sem que este se desse conta, controlando-o apesar de qualquer erro de seu Entendimento, aventurando-se, desse modo, a introduzir uma aparente incongruência de caráter e de ação, para fins que pretendo logo explicar – então, tal imitação seria digna de nossa curiosidade e atenção meticulosa. Mas, num caso como este, o leitor poderia esperar que falássemos apenas a língua do Entendimento;

[10] isto é, que condenássemos assim a ação com parca investigação conscienciosa da *mesma*; e que transferíssemos a reprovação, nas cores mais odiosas, ao próprio ator; não importando o quanto nossos corações e sentimentos pudessem secretamente se revoltar: pois a *Impressão*, como já observamos, não se pronuncia; nem sua influência e seu modo de operar se deixam converter em objeto de conferência e conversação.

Acreditamos que essas observações não se aplicarão somente à *coragem* de Falstaff: nenhuma parte de seu caráter parece estar firmada por completo em nossas mentes, ao menos há algo estranhamente incongruente no que dizemos e sentimos em relação a ele. Todos gostamos do *Velho Jack*; no entanto, por obra de um destino estranho e perverso, todos abusamos dele e lhe negamos a posse de uma única característica boa ou respeitável que fosse. Há algo extraordinário nisso: deve haver um estranho artifício em Shakespeare capaz de dirigir nosso gosto e nossa boa

vontade para um objeto tão ofensivo. Alguém dirá que ele tem agudeza, jovialidade e humor do tipo mais característico e cativante.

[11] Mas será isso suficiente? Serão o humor e a graça do vício tão cativantes? Será a agudeza, característica da baixeza e de todas as qualidades negativas, capaz de ganhar o coração e conquistar os sentimentos? O aspecto de tal humor e os lampejos de tal agudeza, revelando ainda mais a deformidade do caráter, não deveriam suscitar efetivamente o nosso ódio e desprezo pelo homem? Entretanto, não é esse nosso *sentimento* diante do caráter de Falstaff. Quando ele termina de nos divertir, não encontramos em nós aqueles sentimentos de aversão; mal podemos perdoar a ingratidão do Príncipe em sua recém-nascida condição de Rei e maldizemos a severidade da justiça poética que entrega nosso velho, afável e encantador companheiro à custódia do *guarda* e às desgraças da *Fleet*<sup>77</sup>.

Todavia, estou disposto a admitir que se um escritor dramático ao menos preservar em qualquer caráter as qualidades de uma mente forte, em particular a coragem e a habilidade, não será mais tarde uma tarefa difícil (como terei ocasião de explicar)

[12] livrar-se da *aversão* que é causada por modos depravados; e até mesmo nos ligar à causa e objeto de nosso riso com certo grau de afeição (supondo-se que tal caráter contenha alguma qualidade produtora de alegria e riso).

Mas a questão que devo discutir é de natureza muito diversa: trata-se de uma questão de fato e relativa à qualidade que forma a base de todo caráter respeitável; uma qualidade que é a própria essência do homem militar e que nos é oferecida, em praticamente todos os incidentes cômicos da peça, como objeto de nossa observação.

---

<sup>77</sup> Morgann refere-se aqui à última cena do quinto ato da segunda parte de *Henrique IV*. *Fleet* é o nome de uma prisão em Londres, localizada perto do córrego Fleet Ditch (daí seu nome), para a qual Falstaff é

É estranho que devamos nos perguntar, se Falstaff é, ou não, um homem de coragem; e se nós de fato o menosprezamos pela falta ou o respeitamos pela posse dessa qualidade: e, no entanto, acredito que o leitor descobrirá que não resolveu essa questão, nem sequer consigo mesmo. – Se então verificarmos que essa dificuldade é fruto da habilidade de

[13] Shakespeare, que tramou para nos causar Impressões secretas de coragem e preservar tais Impressões em favor de um caráter que, de outro modo, seria exposto à zombaria e ao riso devido a ações de aparente covardia e desonra, teremos porém menos ocasião de nos surpreender, uma vez que Shakespeare é um nome que contém toda arte e gênio dramáticos.

Se neste momento o leitor de modo impertinente e prematuro objetar que as observações e distinções que custei a estabelecer são completamente inaplicáveis, não estando ele próprio ciente de alguma vez ter recebido qualquer Impressão do tipo, só posso remetê-lo às páginas seguintes; pelo número delas, o leitor poderá julgar o quanto respeito sua objeção, bem como pela variedade de provas que usarei para persuadi-lo a desfazer-se dela e a reconhecer, em seu lugar, certos sentimentos, talvez escondidos e encobertos, mas não apagados pelo tempo, raciocínio ou autoridade.

[14] Nesse meio tempo, talvez não seja fácil para o leitor explicar como é que, ao mesmo tempo em que vemos Falstaff como um caráter de natureza semelhante às de Parolles ou Bobadil<sup>78</sup>, mantemos certo grau de respeito e boa vontade para com ele, mas sentimos grande desdém e desprezo pelos outros, apesar de todos estarem envolvidos em situações semelhantes. O leitor, creio, muito se surpreenderia se visse

---

<sup>78</sup> Parolles é personagem da comédia de Shakespeare *Bem está o que bem acaba* [*All's well that ends well*]. Bobadil é personagem de *Cada homem com seu humor* [*Every man in his humour*], de Ben Jonson.

Parolles ou Bobadil manter a calma em situação de perigo: qual poderia ser a causa, então, do nosso pouco espanto quando vemos a alegria e despreocupação de Falstaff nas mais árduas circunstâncias, – e por que nunca pensamos em acusar Shakespeare de afastar-se, assim, da verdade e da coerência de caráter? Talvez, afinal, o caráter *real* de Falstaff seja diferente do *aparente* e é possível que essa diferença entre realidade e aparência, que ao mesmo tempo gera o nosso gostar e o nosso desaprovar, possa ser a verdadeira ponta de humor no caráter e a fonte de todo nosso riso e deleite.

[15] Podemos calhar descobrir, se apenas investigarmos um pouco a natureza daquelas circunstâncias nas quais ele acidentalmente se envolveu, que ele foi pensado para ser visto como um caráter de muita coragem e resolução naturais; e seremos obrigados, então, a revogar aquelas decisões baseadas no crédito de algumas proposições gerais porém inaplicáveis – fonte comum de erros em outros e mais elevados assuntos. Um pouco de reflexão pode talvez nos trazer de volta ao nosso ponto de partida e unir nosso Entendimento a nosso instinto. – *Suspendamos* então por um momento ao menos nossas decisões e perguntemos franca e calmamente se Sir John Falstaff é, de fato, aquilo que tão frequentemente críticos e comentadores, homens e mulheres, dizem que ele é – um *covarde por constituição*.

Quase não é possível considerar a coragem de Falstaff como algo de todo separado de suas outras qualidades: mas declaradamente não escreverei sobre qualquer parte de seu caráter além daquilo que pode ser incluído sob o

[16] termo *coragem*, não importa o quanto eu incidentalmente forneça informações adicionais sobre o todo. – Ao leitor é desnecessário dizer que esta investigação se converterá, é claro, em uma crítica do gênio, da arte e da conduta de *Shakespeare*: pois o que é Falstaff, o que é Lear, o que é Hamlet ou Otelo, senão diferentes modificações do pensamento de Shakespeare? É verdade que esta investigação se

restringe quase a um só ponto: mas a crítica inespecífica é tão pouco instrutiva quanto é fácil: *Shakespeare* merece ser examinado em detalhe; – uma tarefa até agora não tentada.

Talvez seja mais apropriado, em primeiro lugar, examinar brevemente todas as partes do caráter de Falstaff e então seguir adiante para descobrir, se conseguirmos, quais *Impressões*, de coragem ou covardia, ele causou nas outras personagens do drama: na sequência, examinaremos a evidência de personagens ou fatos que sejam relevantes ao assunto; e da melhor maneira possível explicaremos aquelas aparências, que parecem ter sugerido a ideia de covarde por constituição.

[17] A cena do roubo – e as desgraças que nela se sucedem – que está no início da peça e nos faz tomar conhecimento de Falstaff, peço que a deixemos *de lado* (uma vez que julgo que essa cena foi a fonte de muito preconceito irracional) até que tenhamos entendido mais completamente o caráter de Falstaff; e portanto espero que o leitor não aluda a isso durante certo tempo, bem como à zombaria do príncipe e de Poins em consequência daquela desafortunada aventura.

Ao delinear as partes do caráter de Falstaff, que é por onde começarei esta investigação, tomarei a liberdade de incluir a bravura constitucional em sua composição; mas que o leitor faça a gentileza de considerar o que direi por ora a esse respeito como algo dito hipoteticamente, para ser guardado na memória ou descartado, como ele ao fim determinar.

Parece-me, então, que a qualidade principal do caráter de Falstaff, e aquela da qual todas as outras tiram seu colorido, é um alto grau de agudeza

[18] e humor, acompanhados por grande vigor natural e vivacidade mental. Assim acompanhada, essa qualidade provavelmente o levou bem cedo à vida e o tornou muito bem-vindo para a sociedade; tão bem-vindo a ponto de fazer com que a



aquisição de qualquer outra virtude lhe parecesse desnecessária. Daí, talvez, seus incessantes atos de depravação e dissipação de todo o tipo. – Ele parece, por natureza, ter tido uma mente livre de astúcia ou má índole; mas nunca se deu ao trabalho de adquirir boas qualidades. Viu-se estimado e querido apesar de todos os seus defeitos; não, *por causa* de seus defeitos, todos associados ao humor e, na maior parte dos casos, originários dele. Como possivelmente ele não tinha nenhum vício exceto aqueles que acreditava poder admitir abertamente, acabava por parecer mais dissoluto devido à ostentação. Ao caráter de agudeza e humor, ao qual todas suas outras qualidades dão a impressão ter-se ajustado, ele parece ter acrescentado um esteio muito necessário, o da profissão de *soldado*. Presumo que tivesse, por natureza, um espírito ousado e empreendedor; o que, numa época militar,

[19] apesar do serviço intermitente, manteve-o sempre acima do desprezo, assegurou-lhe uma posição entre os grandes e foi mais conveniente para seu modo peculiar de humor e de vício. Vivendo assim continuamente em sociedade, mais ainda, em tavernas, e regalando-se na depravação e na aprovação alheia; em bebedeiras e mulheres, na gula e no ócio; permitindo-se toda ficção [*liberty of fiction*], talvez necessária à sua agudeza, e frequentemente recorrendo a falsidade e mentiras, ele parece ter desdenhado, aos poucos, toda reputação sóbria; e encontrando recursos inesgotáveis em sua agudeza, ele toma emprestado, ludibria, trapaceia e até rouba, sem vergonha. – Riso e aprovação acompanham seus maiores excessos; e, uma vez que ele visivelmente não é governado por nenhuma má índole enraizada ou má intenção, a diversão e o humor respondem por tudo e encobrem tudo. Aos poucos, no entanto, adquire maus hábitos, transforma-se em fanfarrão, torna-se enormemente corpulento e sofre os achaques da velhice; ainda assim jamais abandona, em nenhum

momento, uma única leviandade ou vício da juventude, nem perde nada daquela jovialidade

[20] de espírito que lhe permitiu viver a vida com tranquilidade e alegrando aos outros; e assim, por fim, misturando juventude e velhice, ímpeto e corpulência, agudeza e insensatez, pobreza e extravagância, nobreza e bufonaria, inocência no propósito e perversidade na prática; nem atraindo sobre si o ódio devido à má índole ou o desprezo devido à covardia, e todavia envolvido em circunstâncias que geraram imputação de ambos; alvo de ridículo e homem espirituoso, fanfarrão e homem de humor, pedra de toque e saco de risadas, bufão e tolo, sir John Falstaff, no momento da vida em que o vemos, transformou-se talvez no mais perfeito caráter cômico jamais levado à cena.

Talvez não seja totalmente inapropriado observar, neste momento, que se sir John Falstaff possuísse ao menos um pouco daquela qualidade cardinal, a prudência, guardiã da virtude e protetora do vício – qualidade, de cuja posse ou falta o caráter e destino dos homens nesta vida tomam seus contornos, e não de vícios ou virtudes reais; se ele tivesse considerado sua agudeza como somente um *acessório* e não algo de *principal*, como instrumento do

[21] poder e não como poder em si; se ele tivesse tido muita baixeza para esconder, se ele tivesse tido menos daquilo que é chamado de doçura ou bom humor, ou menos saúde e espírito; se ele tivesse esporeado e cavalgado o mundo com sua agudeza ao invés de suportar que o mundo e toda sua trupe o cavalgassem; – ele poderia ter sido, sem qualquer outra mudança essencial, o objeto de admiração, e não de escárnio, da humanidade: – ou, se vivesse nos nossos dias, e ao invés de se afeiçoar a um príncipe, renunciasse a *todas* as amizades e a *todos* os afetos, e se prontamente se apresentasse como instrumento e palhaço de cada ministro que vem e que vai, ele talvez tivesse

recebido a grande honraria de estampar sua mortalha ou decorar seu caixão o vívido brilho de ao menos um coronel<sup>79</sup> irlandês, se não de um britânico: em vez disso, apesar de incitar o riso em pessoas de todos os ânimos, ele aparece, agora, como um caráter de que todo homem sábio se apieda e se afasta; que todo patife condena e todo tolo teme: e portanto *Shakespeare*, sempre fiel à natureza, fez com que *Harry* o abandonasse e *Lancaster* o repreendesse: ele morre onde viveu, numa taverna, [22] com o coração partido, sem um amigo sequer; e quando por fim sai de cena, fica à mercê da derrisão dos tolos. E seu infortúnio não termina aí; o escândalo que surge do mau uso de sua agudeza e seus talentos parece ser imortal. Encontrou tão pouca justiça ou clemência em seus derradeiros juízes, os críticos, quanto em seus companheiros de palco. Com as faces ainda vermelhas de tanto rir, nós ingrata e injustamente o condenamos como covarde por natureza e tratante por índole: muito embora, se esse fosse o caso, seria melhor, para nós mesmos, que o encarássemos antes com desgosto e reprovação do que com prazer e deleite.

Mas recordemos nossa pergunta – *Falstaff é um covarde por constituição?*

Quanto às demais fraquezas, à exceção da covardia, devemos considerar Falstaff tal como é no momento em que nos é apresentado. Se o vemos dissoluto, gordo ou o que seja, não temos que nos ocupar com sua juventude, quando talvez [23] tenha sido modesto, casto, “e tinha uma cintura de vespa”<sup>80</sup>. Mas *coragem por constituição* prolonga-se por toda a vida de um homem, faz parte de sua natureza, não é algo que se adota ou se abandona como mera qualidade moral. É verdade que existe um tipo de coragem fundada em *princípio*, ou melhor, um princípio independente de coragem, que às vezes age apesar da natureza; um princípio que prefere a morte à

---

<sup>79</sup> Em heráldica, *coronel* denomina um acabamento em forma de coroa aberta, modernamente encimando um escudo e que pode ser, consoante a sua forma, de duque, marquês, conde, visconde ou barão.

<sup>80</sup> “and not an Eagle’s talon in the waist”, *1 Henrique IV*, II, iv, 321.

vergonha, mas que sempre se refere, conforme sua própria natureza, aos modos de honra prevaletentes e aos costumes da época. Mas coragem natural é outra coisa: independe de opinião, adapta-se às ocasiões, conserva-se sob qualquer feição e pode valer-se tanto da fuga como da ação. Na última guerra, percebendo que uma tropa de *Highlanders* mantinha seu posto em situação desfavorável e sob um fogo que eles não poderiam retribuir a valer, alguns índios da América enganaram-se tanto sobre nosso sentido de honra que chegaram a supor, observando os trajés e

[24] a imobilidade daquelas tropas, que fossem na verdade as mulheres da Inglaterra, sem coragem para fugir. Esse tipo de coragem que tem fundamento na natureza e na constituição, ousou dizer que *Falstaff* o possuía; mas também reconheço que aquele princípio já mencionado, que se refere apenas à reputação, assim como todas outras qualidades morais, começou a abandoná-lo na velhice, isto é, naquele momento da vida no qual ele nos é apresentado; uma época, me parece, próxima dos *setenta anos*. A verdade é que ele era engraçado o suficiente para manter o crédito sem a honra e tinha destreza o suficiente para fazer até da conservação da própria vida um motivo de piada. O leitor sabe que me refiro, talvez prematuramente, à sua morte fictícia na batalha de Shrewsbury. Esse incidente no geral é interpretado de maneira negativa para *Falstaff*: é um episódio que leva as características externas da covardia; é também exacerbado aos olhos do espectador pelas fúteis artimanhas do ator, que veste [25] nessa ocasião todos os trejeitos e desvarios do medo, mais desejoso, ao que parece, de interpretar um Caliban do que um *Falstaff* – e mais parecido a uma pobre e vagarosa tartaruga do que a qualquer um dos dois. Sofrível, o ator cômico esparramase, deitado sobre a barriga e não apenas se cobre por completo com o manto à maneira de um casco, como também forma um tipo de costado de tartaruga, usando não sei qual enchimento ou artifício; não bastasse isso, ele por vezes levanta, abaixa e balança

a cabeça e olha de um lado para outro, tão parecido com o pobre animal, que ninguém reclamaria ao ver o ambicioso imitador servido como uma iguaria, para diversão do público. – Não há qualquer alusão a essa momice na peça: seja lá o que houver de desonroso na conduta de *Falstaff*, ele não diz nem faz nada nessa ocasião que indique pavor ou perturbação da mente: muito pelo contrário, justamente esse ato é prova de que ele está em total posse de suas faculdades, um estratagema, em si nada impróprio para um

[26] bufão cujo destino seria especialmente árduo se não lhe fosse permitido aproveitar-se do próprio caráter quando este lhe pudesse ser mais útil. Devemos lembrar, como atenuante, que a mão resolute e destruidora de *Douglas* pairava sobre ele: “era hora de fingir, senão aquele monstrengo escocês o pegava, de alto a baixo.”<sup>81</sup> Só tinha uma opção; foi obrigado a passar pelo ritual da morte, fingida ou infligida; e não nos surpreenderemos com o desfecho se recordarmos suas inclinações. A vida (e em especial a vida de *Falstaff*) pode bem ser uma pilhéria, mas ele não via graça nenhuma em morrer: ser abatido, para ele, significaria perder tanto a vida como o caráter: ele viu a questão da honra, como todas as demais, à luz do ridículo e tratou de renunciar à sua tirania.

Mas avancei muito e devo realizar uma retirada estratégica. Não devo esquecer que a opinião da maioria me é contrária e que devo abrir caminho apenas com a força

[27] e o peso das evidências, sem as quais não espero ganhar o leitor: nenhum artil, nenhuma insinuação será eficaz. Recorro, então, às evidências. A coragem de *Falstaff* é o meu tema: e não pouparei nenhuma passagem da qual qualquer coisa possa ser inferida com relação a esse ponto. Seria inútil e imprudente tentar omitir: como

---

<sup>81</sup> “It was time to counterfeit, or that hot termagant Scot had paid him scot and lot too.” *1 Henrique IV*, V, iv, 112-13.

escaparia de ser descoberto? A peça está na memória de todos e uma única passagem lembrada teria, na mente do observador parcial, cinquenta vezes mais peso do que na realidade. De fato esta argumentação não teria razão de ser se negasse qualquer dificuldade; se não contrariasse, não provocasse oposição. Assim, apresentarei toda passagem, da qual, em minha opinião, alguma inferência, favorável ou não, tenha sido ou possa ser obtida; mas não metodicamente, não formalmente, como textos para comentário, e sim como a sorte ou a conveniência ditarem; mas, seja de que modo for, elas sempre serão destacadas, como dignas de nota. E assim,

[28] com a atenção à verdade e à sinceridade que devem acompanhar até nossos divertimentos mais leves, passo a oferecer tantas provas quanto o caso admitir, que a *coragem* é parte do *caráter de Falstaff*, que ela integra sua constituição e que ela se manifestou em sua conduta e proceder durante toda a vida.

Examinemos, então, como fonte de informação autêntica, quais Impressões *Sir John Falstaff* causou nos personagens do drama; e que opinião fazem dele os homens em geral, quando se trata de coragem pessoal. Mas as citações que usaremos para esse e outros propósitos devem, confesso, ser lidas com cuidado, e não devemos confiar demais em nenhum trecho isolado, seja a favor ou contra Falstaff. Tudo que ele mesmo diz ou que dizem dele é tão fantasticamente colorido de humor ou insensatez ou zombaria, que devemos, na maior parte dos casos, não levar tudo ao pé da letra, [29] atentar ao espírito do que é dito e, por fim, confiar apenas no conjunto final.

Começaremos, então, se o leitor permitir, investigando que Impressão as pessoas mais comuns tinham de *Falstaff*. Se não for de covardia, qualquer outra Impressão – seja de um homem violento, seja de “*rufião idoso*”<sup>82</sup>, como Harry o descreve, ou ainda outra qualquer – servirá a meu propósito, pouco importa o quão

---

<sup>82</sup> Morgann: “*a Ruffian in years*”. Arden: “... that reverend Vice, that grey Iniquity, that father Ruffian, that Vanity in years?” *1 Henrique IV*, II, iv, 441-2.

insignificantes os personagens e incidentes citados possam parecer; pois estas Impressões devem ter sua origem seja no contato pessoal ou na observação; ou ainda na fama comum, o que será melhor para meus propósitos. Contudo devo admitir que parte dessas evidências parecerá tão fraca e insignificante que certamente deverão ser apresentadas apenas como tais, como Impressões.

A *Hostess Quickly* serve-se de dois oficiais para prender *Falstaff*: à menção de seu nome, um deles imediatamente comenta “que talvez algum deles percam [30] a vida, porque ele é de apunhalar. – Que tristeza,” diz a estalajadeira, “tomem cuidado com ele, eu nem sei que mal ele pode fazer, se estiver com a arma para fora; ele faz fundo em qualquer diabo, e não poupa homem, mulher, nem criança.”<sup>83</sup>. Com efeito, descobrimos que, quando eles o prendem, ele resiste ao máximo e pede a *Bardolph*, cujo braços estavam livres, que pegasse em armas. “Fora daqui, crápulas! Puxe, Bardolph! Corte para mim a cabeça do vilão! Joguem a rameira no canal!”<sup>84</sup> Os oficiais clamam por *socorro, socorro!* Mas o *Chief Justice* chega e a briga termina. Em outra cena, sua amante *Doll Tearsheet* pergunta “quando é que vai parar de brigar \*\*\*\*\* e começar a remendar seu velho corpo para o céu”<sup>85</sup>. Isso porque ele havia empunhado o espadim, depois de muito provocado, e levado *Pistol*, que também empunhava sua arma, para o andar inferior e o ferido no ombro. Encurrular *Pistol* não foi nenhuma proeza; nem menciono o fato como tal; mas nesta ocasião foi necessário.

---

<sup>83</sup> Morgann: “that it may chance to cost some of them their lives, for that he will stab. – Alas a day,” says the hostess, “take heed of him, he cares not what mischief he doth; if his weapon be out he will foine like any devil; He will spare neither man, woman or child”. Arden: *Snare*: It may chance cost some of us our lives, for he will stab. *Hostess*: Alas the day, take heed of him – he stabbed me in mine own house, most beatly in good faith. A cares not which mischief he does, if his weapon be out; he will foine like any devil, he will spare neither man, woman nor child. *2 Henrique IV*, II, i, 11-17.

<sup>84</sup> Morgann: “Away, varlets, draw Bardolph, cut me off the villain’s head, throw the quean in the kennel.” Arden: “... throw the quean in the channel.” *2 Henrique IV*, II, i, 45-6.

<sup>85</sup> “when he will leave fighting \*\*\*\*\* and patch up his old body for heaven”. *2 Henrique IV*, II, iv, 229-30.

“Uma porcaria de um vilão gabola!” ele diz, “o malandro fugiu de mim mais depressa que mercúrio”<sup>86</sup>. Expressões que, ao apontar para a

[31] covardia de *Pistol*, parecem provar que *Falstaff* não se deu o devido valor nessa aventura. Pode-se extrair algo até de *Davy*, criado de *Shallow*, que chama *Falstaff*, em ignorante admiração, de *homem de guerra*. Devo mencionar aqui, e peço que o leitor repare, que não há uma expressão sequer, pronunciada por essas pessoas ou por qualquer dos seguidores de *Falstaff*, da qual se possa inferir a menor suspeita de covardia em seu caráter; e isso, creio, é tamanha *negação implícita* que merece ter seu devido peso.

Mas, passemos a um nível mais elevado, se é que considerar a opinião de *Shallow* significa ir para um nível mais elevado: é ele, no entanto, quem mais conta sobre o passado de Falstaff. Ele *lembra-se de Falstaff quando este era pajem de Thomas Mowbray, Duque de Norfolk*: “Eu o vi quebrar”, ele conta, “a cabeça de Scoggin no meio do pátio, quando era um molecote, deste tamaninho”<sup>87</sup>. *Shallow*, do começo ao fim, considera-o um grande líder e soldado e relata essa anedota como indicação precoce de sua futura coragem. *Shallow*, é verdade, é [32] um caráter ridículo, mas algo causou nele tais Impressões e não outras, de tendência contrária. Quero, no momento, apenas provar que *Falstaff* gozava de boa reputação mesmo então, quando o vemos perto dos setenta anos, depois de passar pela carreira militar durante seus anos de ação. Nesse período a reputação pode muito bem ser considerada como *selo* de seu caráter, um selo que talvez não deva ser rompido por conta de uma circunstância futura qualquer.

---

<sup>86</sup> “A Rascal bragging slave,” he says, “the rogue fled from me like quicksilver”. 2 *Henrique IV*, II, iv, 224-5.

<sup>87</sup> Morgann: “He broke”, he tells, “Schoggan’s head at the Court-Gate when he was but a crack thus high”. Arden: “I see him break Scoggin’s head at the court gate, when a was a crack, not thus high”. 2 *Henrique IV*, III, ii, 28-30.



Mas continuemos. *Lord Bardolph* era um homem do mundo, sensato e ponderado. Ele informa *Nothumberland*, aliás erroneamente, que *Percy* havia vencido o Rei em Shrewsbury. “O Rei”, de acordo com ele, “quase morreu dos ferimentos; morreram o príncipe Henry e os dois Blunts e certos nobres”, que ele cita, “debandaram e o leitão do tal sir John Falstaff foi preso.”<sup>88</sup> Como pôde *Falstaff* entrar nessa lista? Sua reputação o pôs ali. Ele

[33] deve muito à reputação. Mas, não tivesse ele sido um soldado de renome, tão valente quanto gordo, tivesse ele sido *apenas robusto*, e teria sido mais adequado que esse lorde o listasse entre a bagagem ou as provisões. O fato, parece, é que há uma excelência real em *Sir John Falstaff* que não é trazida à tona: nós o vemos apenas em momentos familiares; entramos na taverna com *Hal* e *Poins*, nos juntamos à risada e *nos damos ao luxo de zombá-lo*: mas talvez seja bem verdade o que ele próprio escreve ao príncipe: que apesar de ele ser “Jack Falstaff para os íntimos, ele é *Sir John* para o resto da Europa”<sup>89</sup>. Já se observou, e creio ser verdade, que nenhum homem é herói aos olhos de seu valet de chambre; e *assim* é: somos testemunhas apenas da fraqueza e bufonaria de *Falstaff*; nosso conhecido é *Jack Falstaff*, *Plump Jack* [Jack Gorducho] e *Sir John Paunch* [sir John Pança]; mas se buscamos *Sir John Falstaff*, devemos pôr, como disse *Bunyan*, os óculos da ponderação. A respeito, por exemplo,

[34] de seu comando militar em Shrewsbury, nada vem à tona senão a familiaridade do príncipe ao dizer, no tom que normalmente assumia ao falar de *Falstaff*, “vou

---

<sup>88</sup> Morgann: “*The king*”, according to him, “*was wounded; the Prince of Wales and the two Blunts slain, certain Nobles, whom he names, had escaped by flight, and the Brawn Sir John Falstaff was taken prisoner*”. Arden: “The King is almost wounded to death; | And, in the fortune of my lord your son, | Prince Harry slain outright; and both the Blunts | Kill’d by the hand of Douglas; young Prince John | And Westmoreland and Stafford fled the field; | And Harry Monmouth’s brawn, the hulk sir John, | Is prisoner to your son.” *2 Henrique IV*, I, i, 14-20.

<sup>89</sup> Morgann: “*Jack Falstaff with his familiars, he is Sir John with the rest of Europe*”. Arden: “Jack Falstaff with my familiars, John with my Brothers and sisters, and Sir John with all Europe”. *2 Henrique IV*, II, ii, 125-7.

conseguir para esse gordo safado um comando da infantaria”<sup>90</sup> e, em outro momento, “Conseguí para você, Jack, um comando da infantaria (...) encontre-me amanhã às duas horas no salão do templo”<sup>91</sup>. É de se deduzir que um príncipe de tão grande capacidade, cujo desenfreno era apenas exterior e simulado, não teria arranjado, numa situação tão precisa e crítica, um contingente de infantaria para um notório covarde. Mas, há mais ainda: descobrimos agora, a partir desse relato, ao qual *Lord Bardolph* dá crédito integral, que o mundo vê *Falstaff* como um oficial de mérito, que se espera ver em campo e cujo destino na batalha era objeto de preocupação pública: sua vida foi, me parece, de fato digna de nota; um fio tão confiável que a *ficção*, ao tecer o destino dos príncipes, não o julgou indigno, por grosseiro que fosse, de fazer parte do tecido.

[35] A seguir apresentaremos evidências oferecidas pelo *Chief Justice* da Inglaterra. Ele pergunta a seu auxiliar “se o homem que estava passando por ele era *Falstaff*, aquele que foi interrogado por roubo”<sup>92</sup>. O auxiliar responde que sim, mas recorda-lhe “que desde então ele prestou bons serviços em Shrewsbury”<sup>93</sup>, ao que o *Chief Justice*, repreendendo-o por sua devassidão, diz “que seu serviço de dia em Shrewsbury dourou um pouco a sua aventura à noite em Gad’s Hill”<sup>94</sup>. Isso é, sem dúvida, mais do que reputação: o *Chief Justice* devia conhecer o conjunto de seu caráter e devia ter informações autênticas, e nas cores mais verídicas, sobre seu comportamento durante aquela ação.

---

<sup>90</sup> “I will procure this fat rogue a Charge of foot”. 1 *Henrique IV*, III, i, 532.

<sup>91</sup> Morgann: “I will procure thee Jack a Charge of foot; meet me to-morrow in the Temple Hall”. Arden: “I have procured thee, Jack, a charge of foot.” 1 *Henrique IV*, III, iii, 185 e 198.

<sup>92</sup> “If the man who was then passing him was Falstaff; he who was in question for the robbery”. 2 *Henrique IV*, I, ii, 60.

<sup>93</sup> “that he had since done good service at Shrewsbury”. 2 *Henrique IV*, I, ii, 61-2.

<sup>94</sup> “that his day’s service at Shrewsbury had gilded over his night’s exploit at Gads Hill”. 2 *Henrique IV*, I, ii, 147-8.

Mas afinal, talvez, pode ser que os militares sejam os melhores juízes em questões desta natureza. Ouçamos, então, *Coleville, um soldado com título de cavaleiro, um rebelde famoso e* “cujos superiores, se o ouvissem, pagariam por eles bem mais caro”<sup>95</sup>: um homem importante

[36] o suficiente para ser vigiado por *Blunt* e levado à execução imediata. O homem rende-se ao mero nome e reputação de *Falstaff*. “Creio”, ele diz, “que o senhor seja Sir John Falstaff, e assim pensando, eu me rendo.”<sup>96</sup> Mas esse é apenas um entre os homens da espada; poderíamos apresentar dúzias deles, caso seja necessário. Quando o rei e o príncipe voltam de Gales, o príncipe procura e encontra *Falstaff* na devassidão de uma taverna; pouco depois *Peto* chega com más notícias do norte e completa “que enquanto ia, ultrapassou uns doze capitães, que suados, batendo nas tavernas, procuravam sem parar Sir John Falstaff.”<sup>97</sup> Na sequência, *Bardolph* informa *Falstaff* que “ele tem de ir logo para a corte. Há doze capitães à sua espera.”<sup>98</sup> Essas são evidências militares em abundância, e da corte também; pois o que poderíamos inferir a partir da convocação de *Falstaff* à corte, diante das más notícias, senão que aguardavam sua opinião, de militar hábil e experiente, sobre as medidas necessárias. E tampouco

[37] *Shakespeare* se dá por satisfeito, aqui, em deixar que apenas captemos o melhor caráter de *Falstaff* apenas por inferência e dedução: ele comenta o fato ao fazer *Falstaff* dizer que “os homens de mérito são sempre procurados; os sem mérito podem

---

<sup>95</sup> “whose betters, had they been ruled by him, would have sold themselves dearer”. 2 Henrique IV, IV, iii, 64-5.

<sup>96</sup> “I think”, he says, “you are Sir John Falstaff, and in that thought yield me”. 2 Henrique IV, III, iii, 16-7.

<sup>97</sup> “that as he came along he met or overtook a dozen Captains, bare headed, sweating, knocking at the taverns, and asking every one for Sir John Falstaff”. 2 Henrique IV, II, iv, 354-7.

<sup>98</sup> “He must away to the Court immediately; a dozen Captains stay at door for him”. 2 Henrique IV, II, iv, 368-9.

dormir, enquanto o homem de ação é chamado.”<sup>99</sup> Não quero deduzir o caráter de *Falstaff* de suas próprias falas, mas essa observação refere-se a um fato e funda-se na razão. Nem devemos rejeitar o que ele diz ao *Chief Justice* em outro momento, uma vez que se trata de um apelo ao que este último sabe. “Não há ação perigosa”, ele diz, “que levante a cabeça neste país e que EU não esteja enterrado nela”. Com sua resposta, o *Chief Justice* parece admitir o fato. “Muito bem, seja honesto, seja honesto, e Deus abençoe a sua expedição”. Mas a passagem toda merece ser transcrita.

Ch. Just. *O Rei separou o senhor do Príncipe Harry: soube que o senhor irá com Lord John de Lancaster, combater o Arcebispo e o Conde de Northumberland.*

[38] *Fals. Isso, graças às suas ideias. Mas peço que rezem, todos os que beijam a lady Paz em casa, para que nossos exércitos não se encontrem em dia quente; pois por Deus que só levo duas camisas comigo, e não estou querendo suas muito. Se o dia estiver quente, e eu brandir qualquer coisa que não seja uma garrafa, juro que nunca mais cuspo branco na vida. Não há ação perigosa que levante a cabeça neste país e que eu não esteja enterrado nela. Bem, não posso durar para sempre; mas sempre foi a mania da nossa nação inglesa, a de quando tem alguma coisa boa, deixá-la ser muito comum. Se quiser dizer que sou velho, tem de me deixar descansar. Quisera Deus que meu nome não fosse tamanho terror para o inimigo quanto é – seria melhor morrer comido por ferrugem do que acabar sumindo graças a este movimento perpétuo.*

---

<sup>99</sup> “*Men of merit are sought after: The undeserver may sleep when the man of action is called on*”. 2 *Henrique IV*, II, iv, 372-3.

Ch. Just. *Muito bem, seja honesto, seja honesto, e Deus abençoe a sua expedição.*<sup>100</sup>

*Falstaff* permite-se aqui um exagero humorístico [*humourous*]; – essas passagens não foram ditas a sério, e nem devemos supor que, então, foram [39] levadas a sério; – mas se não houvesse um fundo de verdade, se *Falstaff* não tivesse um certo grau de reputação militar passível de ser humoristicamente [*humourously*] aumentado e exagerado, o diálogo inteiro teria sido de todo estapafúrdio e absurdo e a resposta aquiescente do *Lord Chief Justice*, singularmente imprópria. Mas supondo-se que *Falstaff* fosse considerado, por seu todo, um oficial bom e valente, a resposta é justa e corresponde ao reconhecimento de pouco antes, de “que seu serviço de dia em Shrewsbury dourou um pouco a sua aventura à noite em Gad’s Hill. Pode agradecer a este tempo inquieto, diz o Chief Justice, pelas contas daquela ação estarem quietas”<sup>101</sup>, concordando com o que *Falstaff* diz em outro momento: “Deus seja louvado por esses rebeldes, que só ofendem os virtuosos; eu os louvo, eu os aplaudo.”<sup>102</sup> – Se isso foi dito num verdadeiro espírito de soldado ou não, não sei dizer; mas decerto não foi dito por um mero covarde e poltrão.

---

<sup>100</sup> Ch. Just. “*Well, the King has severed you and Prince Henry. I hear you are going with Lord John of Lancaster, against the Archbishop and the Earl of Nothumberland.*”

[38] “*Fals. Yes, I thank your pretty sweet wit for it; but look you pray, all you that kiss my lady peace at home, that our armies join not in a hot day; for I take but two shirts out with me, and I mean not to sweat extraordinarily: If it be a hot day, if I brandish any thing but a bottle, would I might never spit white again. There is not a dangerous action can peep out his head but I am thrust upon it. Well I cannot last for ever. – But it was always the trick of our English nation, if they have a good thing to make it too common. If you will needs say I am an old man you should give me rest: I would to God my name were not so terrible to the enemy as it is. I were better be eaten to death with a rust than to be scour’d to nothing with perpetual motion.*”

“*Ch. Just. Well be honest, be honest, and heaven bless your expedition.*

*2 Henrique IV*, I, ii, 202 – 223.

<sup>101</sup> “*that his day’s service at Shrewsbury had gilded over his night’s exploits at Gads Hill. – You may thank the unquiet time, says Chief Justice, “for your quiet o’erposting of that action;” 2 Henrique IV*, I, ii, 147-50.

<sup>102</sup> “*Well God be thanked for these Rebels, they offend none but the virtuous; I laud them, I praise them.*” *1 Henrique IV*, III, iii, 189-90.

[40] É desnecessário mostrar, o que poderia ser feito a partir de diversos detalhes, que *Falstaff* era conhecido e considerado na corte. *Shallow* quer sua amizade porque acredita que “um amigo na corte é melhor que dinheiro na bolsa”<sup>103</sup>; *Westmoreland* o trata como igual: quando *Falstaff* diz que achava que ele, *Westmoreland*, já estava em Shrewsbury, o lorde responde, “Na verdade, Sir John, já era mais que hora de estarmos lá, e o senhor também; o Rei, eu lhe garanto, espera que estejamos lá todos, e é preciso marchar ainda esta noite.” “Tsc, tsc,” diz Falstaff, “não tenha medo, estou tão alerta quanto um gato pronto a roubar leite gordo.”<sup>104</sup> – Ele pede, em outro momento, ao lorde John de Lancaster, “que, lá na corte, seu relatório fale bem dele”<sup>105</sup>. Seu trato e convívio com ambos lordes parecem ser simples e familiar. “Vá”, ele diz ao pajem, “leve esta carta para *milord* de Lancaster; esta para o Príncipe; esta para o Conde de Westmoreland; e esta” (porque ele não faz distinções) “para a velha dona Ursula”<sup>106</sup>, com quem o bandido [*rogue*] parece ter se casado muitos anos antes. Mas essas

[41] insinuações são desnecessárias: nós mesmos o vemos na *presença do rei*, aonde certamente não chegou por suas bufonarias; nem tinha o príncipe um caráter tal capaz de cometer tão alto indecoro como impingir, numa ocasião solene, um mero companheiro de taverna à presença de seu pai, especialmente no momento em que ele próprio abandona seu caráter mais desenfreado e assume aquele de *um príncipe de fato*. – Numa cena muito importante, quando todos esperam que *Worcester* retorne com as propostas de *Percy*, ele é recebido, delibera e retorna levando uma oferta de

---

<sup>103</sup> “*a friend at Court is better than a penny in purse*” 2 Henrique IV, V, i, 28-9.

<sup>104</sup> Morgann: “*Faith Sir John, ’tis more than time that I were there, and you too; the King I can tell you looks for us all; we must away all to night.* – “*Tut*, says Falstaff, *never fear me, I am as vigilant as a cat to steal cream*”. Arden: “*Faith, Sir John, ’tis more than time that I were there – and you too – but m powers are there already. The King, I can tell you, looks for us all. We must away all night.*” 1 Henrique IV, IV, ii, 53-6.

<sup>105</sup> “*that when he goes to Court, he may stand in his good report.*” 2 Henrique IV, IV, iii, 79-80.

<sup>106</sup> “*Go*”, says he to the page, “*bear this [letter] to my Lord of Lancaster, this to the Prince, this to the Earl of Westmoreland, and this (for he extended himself on all sides) to old Mrs. Ursula*”. 2 Henrique IV, I, ii, 239-242.

boa vontade da parte do Rei; nessa ocasião, o séquito do Rei é formado pelo *Príncipe de Gales*, *Lorde John de Lancaster*, o *Conde de Westmoreland*, *Sir Walter Blunt* e *Sir John Falstaff*. – O que podemos dizer disso? Falstaff não é introduzido aqui apenas para o prazer vil de uma plateia inculta; – ele pronuncia uma única palavra, como bufão, é verdade, mas à parte e somente ao príncipe. Não falta nada, me parece; se o decoro permitisse, ele poderia pronunciar uma frase solene na [42] presença do rei (o que presumimos que estivesse pronto a fazer se a ocasião pedisse; de outro modo sua agudeza não lhe serviria de nada), e então Sir John Falstaff poderia passar por sensato cortesão e conselheiro do Estado: “Se com isso crescer”, ele diz, “vou diminuir, me purgar, largar a bebida e viver como deve um nobre”<sup>107</sup>. A nobreza não lhe parecia estar a uma distância incomensurável; na sua cabeça, parece que ela era exatamente o próximo passo.

Mas voltemos. Pergunto agora o que poderia trazer *Falstaff* frente à presença do rei em tal ocasião ou justificar seu reconhecimento público pelo príncipe, senão sua estabelecida fama e reputação de mérito militar? Sendo breve, o mesmo mérito que levou Sir *Walter Blunt* às mesmas circunstâncias honrosas.

Mas pode-se alegar que introduzi-lo nessa cena é indecoroso por parte do autor. Mas baseados em quê fazemos [43] tal suposição? Baseados no fato de ele ser um notório covarde? Ora, é justamente esse o cerne da questão, que não pode ser contornado: eu mesmo afirmo o contrário e estou empenhando-me em prová-lo. Mas se o ponto de partida é outro, então não tem por que me interessar; em termos gerais, o indecoro de *Shakespeare* não me diz respeito. Não tenho dúvida que há momentos indecorosos na peça: o tratamento

---

<sup>107</sup> Morgann: “If I do grow great, he says, I’ll grow less, purge and leave sack, and live as a nobleman should do.” Arden: “If I do grow great, I’ll grow less, for I’ll purge and leave sack and live cleanly, as a nobleman should do.” *1 Henrique IV*, 5, iv, 163-5.

indecente do corpo de *Percy* é o maior deles; – a familiaridade do insignificante, rude e até mesmo hostil *Poins* com o príncipe é outro; – mas a admissão de *Falstaff* diante à presença do rei (supondo, o que tenho direito de supor, que seu caráter militar era incontestável) não parece estar, de maneira alguma, entre eles. No campo de batalha há apenas uma virtude e um vício; o mérito militar devora ou encobre tudo. Mas, no fim, por que nos preocupamos com momentos indecorosos? O indecoro está relacionado à adequação ou inadequação de se exibir certas ações; e não se estas são *verdadeiras* ou *falsas*. *Shakespeare*, para nós, é sinônimo

[44] de *verdade* e *natureza*: se abandonamos esse princípio, perdemos o chão; posso então alegar que o episódio do roubo e outras passagens são indecorosos e contrários à verdade do caráter. Em suma, podemos despedaçar e rasgar a peça, e cada um pode levar consigo as frases que mais gostar. – Mas por que essa inveterada má vontade contra o pobre *Falstaff*? Ele já tem a consciência pesada o suficiente sem que o carreguemos com a infâmia da covardia – salvo engano, uma acusação que, se verdadeira, estragaria nosso riso. – Mas tratemos disso mais adiante.

Parece-me que, em nosso julgamento precipitado de alguns acontecimentos, esquecemos as circunstâncias e a condição de toda sua vida e caráter, que todavia merecem nossa maior atenção. O autor, é verdade, pôs as mais vantajosas dessas circunstâncias em *segundo plano*, e não *realça na tela* mais que suas tolices e bufonarias. Descobrimos, contudo, que logo no começo

[45] de sua vida, era íntimo de *John de Gaunt*; o que não seria o caso tivesse ele pouca bravura e excelência pessoais, e tivesse nascido numa família, senão nobre, ao menos distinta.

Pode parecer extravagante insistir na linhagem de *Falstaff* como base da qual, por alguma inferência, pudéssemos derivar sua coragem pessoal, especialmente



depois de haver reconhecido que ele parece ter abandonado aquelas questões de honra características da sua condição. Mas devemos notar que em tempos feudais condição e riqueza não estavam relacionadas apenas a questões de honra, mas também à força pessoal e à coragem natural. Já se notou que coragem é uma qualidade tão passível de ser transmitida a gerações posteriores como as feições e o temperamento. Naquela época os homens adquiriam e mantinham sua condição e posses por meio de sua destreza e bravura; e suas alianças matrimoniais eram feitas, obviamente, entre famílias do

[46] mesmo caráter. E por essa via, e por seus exercícios na juventude, explica-se a notável força e bravura de nossos antigos barões. Não é então um despropósito indagar quais alusões à origem e ao nascimento de *Falstaff Shakespeare* possa ter feito em diferentes partes da peça; pois mesmo que aceitemos que *Falstaff*, na idade madura, e sob certas circunstâncias, pode ter abandonado a questão da honra, não podemos deixar de lado aquela coragem inalienável, que talvez possuísse por sua nobre e distinta linhagem.

Dirão que *Falstaff* foi, na verdade, apenas fruto da invenção, e que a referência à contingência do nascimento em tempos feudais serve apenas para confundir ficção e realidade; mas não é bem assim. Se as ideias de coragem e *origem* estavam fortemente associadas na época de *Shakespeare*, então a atribuição de uma origem nobre a *Falstaff* levaria às mentes do público, de caso pensado, a ideia associada de coragem,

[47] caso não houvesse nenhuma interferência que desfizesse a conexão; – e trata-se aqui dessa intenção e desse efeito.

Continuo, indo ainda mais longe, e faço algumas pequenas observações da mesma natureza: pois se *Shakespeare* preferia, por vezes, *causar uma Impressão* a

explicar, então nenhuma circunstância planejada com essa finalidade, diretamente ou por associação, será pequena demais para ser notada. Seja como for, há uma razão mais satisfatória ainda: o próprio argumento, como as histórias de nossos romancistas, é apenas um *veículo*; *para eles*, como declaram, de instrução moral; e *para mim*, de deleite crítico. A apologia da coragem de *Falstaff* não merece, por si só, a menor discussão séria; *Falstaff* é apenas uma palavra, o *tema* é *Shakespeare*: e muito embora este canal não se destine a propiciar divertimento irracional, ainda assim o leitor pode bem permitir que nem sempre eu me conforme à estrita severidade da investigação lógica.

*Falstaff*, podemos então dizer, foi introduzido no mundo (conforme nos dizem)

[48] com o nome de *Oldcastle*<sup>108</sup>. Isso valia por lhe atribuir uma origem nobre; mas uma vez que a família daquele sobrenome recusasse qualquer parentesco com seus vícios, ele foi, por isso, como se diz, enxertado em outra linhagem<sup>109</sup>, de modo nenhum menos distinta, apesar de caída em desgraças indelévels; e por esses meios [49] ele se tornou, se as conjecturas de certos críticos são bem fundamentadas, o sucessor dramático – ainda que, respeitando a cronologia, o *proavus*<sup>110</sup> – de outro Sir *John*, ninguém menos que um cavaleiro da Nobilíssima Ordem da Jarreteira<sup>111</sup>, para sempre difamado pela exposição frequente naquela história de caixas e clarins

---

<sup>108</sup> Acredito que havia, nos palcos, um esboço rudimentar de *Falstaff* antes da época de *Shakespeare*, sob esse mesmo nome de *Sir John Oldcastle*; e creio que esse nome foi mantido, durante algum tempo, no *Henrique IV* de *Shakespeare*, mas alterado para *Falstaff* antes da impressão da peça. A expressão “*Old Lad of the Castle*” [velho camarada do castelo], usada pelo príncipe, não é uma prova decisiva disso, já que pode ter sido apenas uma frase familiar e conhecida, trazida por descuido da peça antiga. [N. A.]

<sup>109</sup> Duvido que *Shakespeare* tivesse *Sir John Fastolfe* em mente quando decidiu chamar o personagem em questão de *Falstaff*. O título e nome de *Sir John* foram tirados de *Oldcastle*, e não de *Fastolfe*, e não há nenhuma semelhança entre esses personagens. Se ele se lembrou de *Fastolfe*, foi apenas imaginando que, ao apropriar-se do nome, ele poderia distanciar-se dele tanto quanto a diferença de caráter o fizesse necessário. [N. A.]

<sup>110</sup> Termo usado em pesquisas genealógicas. Bisavô.

<sup>111</sup> A mais alta ordem de cavalaria existente na Inglaterra, fundada em 1348.

conhecida como *A primeira parte de Henrique IV*, escrita, sem dúvida, ou melhor, exibida muito antes do nascimento de *Shakespeare*<sup>112</sup>, apesar de mais tarde corrigida, e creio

[50] polida por ele, aqui e acolá, com um pouco de sentimento e dicção. Essa família, se alguma

[51] descendência sua ainda existisse na época de *Shakespeare*, tinha razões para se orgulhar de seu parente teatral, se de fato tivessem qualquer direito legítimo de reivindicar *esse* que *Shakespeare*, talvez desprezando a covardia, nomeou *Falstaff* e não *Fastolfe*, o verdadeiro nome histórico do covarde da Ordem da Jarreteira.

Nos tempos de Henrique IV, o timbre e o brasão<sup>113</sup> de uma família eram prova autêntica de nobreza; e essa prova, entre outras, *Shakespeare* nos forneceu: *Falstaff* sempre carrega consigo, ao que parece, *o anel de sinete de seu avô, que valia*, como ele diz, *quarenta marcos*<sup>114</sup>: é bem verdade que o príncipe afirma, mas não a sério, creio, que o tal anel era de *cobre*. Quanto à existência das *apólices*, que eram, penso, as garantias negociáveis ou o papel-moeda da época, e que ele finge ter perdido, não

---

<sup>112</sup> Acredito que não seria difícil provar que todas as peças tiradas da crônica inglesa que são atribuídas a *Shakespeare* já eram encenadas antes da sua época e ele teria sido contratado pelos atores apenas para consertar e reparar, tomando cuidado para conservar o nome dos personagens e manter todos os incidentes mais populares. Algumas dessas peças, em especial as duas partes de Henrique IV certamente passaram por aquilo que se pode chamar de *reforma completa*; isto é, *Shakespeare* escreveu uma nova peça para os velhos nomes. No final de Henrique V ainda encontramos um pouco do velho material; e na peça que estou aqui criticando (*Henrique IV*) há muito pouco do novo material. Creio que não seria muito difícil tatear nosso

[50] caminho entre as peças e separar o joio do trigo. As duas peças sobre Henrique IV, admito, transformaram-se completamente, preservando as formas antigas; mas nas outras, não costuma haver qualquer união ou coalescência das partes, nem nenhuma delas se equipara, em mérito, àquelas peças especial e enfaticamente de *Shakespeare*. O leitor deve saber que não conto entre as obras de *Shakespeare* certas produções absurdas que seus editores fizeram o favor de lhe atribuir. Desaprovo, ativamente, até mesmo *A megera domada* [*The taming of the Shrew*]; não porque não tenha mérito algum, mas porque não traz as características e o traço típicos de *Shakespeare*.

As partes em verso das peças históricas são todas, penso, anteriores a *Shakespeare*. – Havia uma peça, acredito, dos *Atos do Rei John* [*Acts of King John*], na qual o bastardo *Falconbridge* era ao mesmo tempo herói e bobo; parece-me que ele falava somente em versos. *Shakespeare* o apresenta a nós nessa condição no final da segunda cena do primeiro ato de *King John*; contudo, mais tarde, no curso da peça, ele acreditou conveniente adotá-lo, dar-lhe educação e modos e fazê-lo seu. [N. A.]

<sup>113</sup> Heráldica. Brasão é um desenho, composto por um conjunto de figuras, criado para a identificação de nobres, cidades, Estados, indivíduos, etc.; o timbre é uma das peças das armas do brasão, uma insígnia que se coloca para indicar a nobreza de seu proprietário.

<sup>114</sup> Cf. *1 Henrique IV*, III, iii, 81-2.

tenho nada a dizer; mas o anel, acredito, era realmente de ouro, apesar de talvez fundido com numa liga com muito metal de pouco valor. Mas a questão não é essa: o *brasão* era, sem dúvida, genuíno; seu avô o portava, prova de nobreza antiga; uma condição, sem dúvida, em

[52] outros tempos ligada a riqueza e posses, ainda que o ouro da família tivesse sido aos poucos se alterado e, talvez, nas mãos de *Falstaff*, transformado em pouco mais que cobre. Essa observação é feita a partir da suposição de que *Falstaff* era considerado o chefe da família, o que acredito não ser verdade. Parece-me que ele deve ser visto como o caçula ou o filho mais novo, como parece indicar o nome familiar *John*, “o único (como ele diz) dado a ele por seus irmãos e irmãs”<sup>115</sup>. Seja como for, vemos que ele é capaz, apesar da dissipação de seus bens, de manter certa *distinção e dignidade* de aparência; mantendo não menos do que quatro, quando não cinco, criados ou servos em seu séquito. Parece-me também que tinha residência na cidade e também mesa cativa, dados os convites para jantar e cear que faz a *Master Gower*: e podemos inferir, a partir da pergunta que o príncipe faz, ao voltar de Gales, para *Bardolph*, “seu senhor está *aqui* em Londres?”<sup>116</sup>, que ele também tinha uma casa no campo. Pequenas

[53] provas, confesso, mas as inferências são tão prováveis, tão firmes, em sua própria natureza, que podemos apoiar-nos nelas. Fica claro que não morava na taverna, dadas as circunstâncias de sua prisão. Essas várias ocasiões de gastos, – servos, tavernas, casas e prostitutas, – sugerem, necessariamente, que *Falstaff* devia ter fundos que não são alçados à nossa atenção imediatamente. Que tais fundos não eram suficientes para seu estilo de vida está claro: talvez seu séquito deva ser considerado como um estorvo somente, que o orgulho de família e o hábito de uma opulência anterior impôs à sua

---

<sup>115</sup> Cf. 2 *Henrique IV*, II, ii, 125-7.

<sup>116</sup> “*Is your master here in London?*” 2 *Henrique IV*, II, ii, 136.

atual pobreza: não digo pobreza absoluta, mas sim com relação a seus gastos. Ter não mais que “sete moedas de quatro e uma de dois em sua bolsa”<sup>117</sup> e um pajem para carregá-la é verdadeiramente ridículo; e é por essa razão que nos familiarizamos tanto com seu conteúdo, “ele não acha”, ele diz, “remédio algum para essa tuberculose da bolsa; pedir emprestado pode prolongar a vida, mas a doença é incurável”<sup>118</sup>. Pode-se de fato acreditar que assim era, em sua conduta dissoluta: mas

[54] quero sugerir ao menos mais uma fonte de renda sua, muito mais constante e honrável do que os empréstimos. Contudo, a condição de *Falstaff* em relação à opulência ou à pobreza não é essencial a meu propósito: é suficiente saber que sua origem era distinta e sua juventude plena de bravura e excelência. Já tratei do primeiro e, quanto ao último, não estaremos perdidos se nos lembrarmos de que “na sua juventude ele foi pajem de Thomas Mowbray, Duque de Norfolk”<sup>119</sup>; uma condição desejada, naqueles tempos, pelos jovens das melhores famílias e maiores fortunas. A casa de cada grande nobre era, naquele momento, um tipo de escola militar; e é bem provável que *Falstaff* tenha sido particularmente hábil em seus exercícios: “Ele quebrou a cabeça de Scoggin (um esgrimista tempestuoso, suponho) quando era um molecote, deste tamaninho”<sup>120</sup>. *Shallow* lembra-se dele como *notavelmente habilidoso com a espada*<sup>121</sup>; e ele, naquela época, de acordo com seu próprio relato humorístico [*humourous*], “mal tinha uma cintura de vespa e podia

---

<sup>117</sup> “but seven groats and two-pence in his purse” 2 *Henrique IV*, I, ii, 236. “Groat” era uma antiga moeda inglesa que equivalia a quatro *pence*; *pence* é o plural de *penny*, que, por sua vez, era uma unidade monetária que equivalia (até 1971) a 1/12 de um *shilling* ou 1/240 de uma libra.

<sup>118</sup> “He can find” he says, “no remedy for this consumption of the purse, borrowing does but linger and linger it out; but the disease is incurable”. 2 *Henrique IV*, I, iii, 237-9.

<sup>119</sup> “he was in his youth a Page to Thomas Mowbray Duke of Norfolk” 2 *Henrique IV*, III, ii, 24-5.

<sup>120</sup> Morgann: “He broke Schoggan’s head” (some boisterous fencer I suppose) “when he was but a crack thus high”. Arden: “I see him break Scoggin’s head at the court gate, when a was a crack, not thus high”. 2 *Henrique IV*, III, ii, 28-30.

<sup>121</sup> Cf. 2 *Henrique IV*, III, ii, 62.

passar pelo anel de polegar de um vereador”<sup>122</sup>. Mesmo na idade em que nos é apresentado,

[55] nós o vemos *vencendo*, como ele mesmo diz, *nove milhas e tanto*, com incrível velocidade, para juntar-se ao exército do príncipe John de Lancaster; e declarando, após render *Coleville*, que “se tivesse uma barriga mais comum, seria o sujeito mais ativo de toda a Europa”<sup>123</sup>. E tampouco devemos ignorar aqui seu título de cavaleiro. Este foi, acredito, mais uma característica digna, assim como sua coragem e sua agudeza, que o autor quis rebaixar: seu título de cavaleiro por conta de situações baixas, sua coragem por obra de circunstâncias e imputações de covardia, e sua agudeza pela bufonaria. Mas como devemos imaginar que ele adquiriu essa honraria? Foi devido àquela própria coragem que insistimos em lhe negar. Certamente não lhe foi concedida, como os atuais títulos de cavaleiro da cidade, por sua riqueza e sobriedade: naquela época essa era uma honra militar e um símbolo autêntico de mérito militar.

Mas *Fasltaff* não era apenas um cavaleiro militar, ele possuía, além disso, uma *pensão* honrosa; recompensa e também adiantamento pelos seus serviços, e que parece (além talvez dos favores

[56] da Mrs. *Ursula*) ser a principal e única fonte sólida para cobrir suas despesas atuais. Mas citemos o trecho: “Que a peste leve esta gota! Ou que a gota leve esta peste! Uma ou outra está armando uma boa confusão com meu dedão do pé. Não tem importância que eu pare um pouco por aqui; tenho a guerra como desculpa, e minha

---

<sup>122</sup> “*scarcely an eagle’s talon in the waist, and could have crept thro’ an alderman’s thumb ring*”. 1 *Henrique IV*, II, iv, 321-2.

<sup>123</sup> “*had he but a belly of any indifferency he were simply the most active fellow in Europe*”. 2 *Henrique IV*, IV, iii, 20-2.

pensão vai parecer mais razoável”<sup>124</sup>. Creio que a menção que *Falstaff* faz aqui a uma pensão tem sido geralmente interpretada como referência mais a uma *expectativa* do que a uma *posse*; entretanto, não entendo por que: afinal, o possessivo MINHA, *minha pensão* (e não *uma pensão*) exige uma construção específica. Será que não conseguimos apreciar a agudeza até que a tenhamos despido de todo privilégio mundano e a reduzido abaixo do nível de nossa inveja? Pode ser talvez por essa razão, entre outras, que *Shakespeare* escondeu tanto as melhores partes de *Falstaff* e as instilou em segredo em nossos sentimentos, ao invés de revelá-las por completo à atenção de nosso entendimento. E como essa circunstância da pensão é introduzida, por assim dizer, e, apenas de modo passageiro, por uma vereda tão secundária, de inferência casual! E associada a infortúnio e doença! Entretanto

[57] me pergunto se nesse caso a *Impressão* desejada foi alcançada com êxito. Cabe ao leitor decidir se, naquela massa de coisas da qual *Falstaff* é feito, a pensão lhe vem à mente como parte da composição: o fato é que Falstaff recebia uma pensão e que se fosse destituído dela, seria mais sensato, porém não mais honrado. Deixo ao leitor a inferência que pode ser feita a partir desse fato. É sem dúvida uma circunstância muito vantajosa para *Falstaff* (falo das pensões de antigamente), seja considerada da perspectiva de um soldado ou de um fidalgo.

Não posso prever o temperamento do leitor, nem se ele está disposto a me acompanhar nesse gênero de observações. Alguns dos incidentes da peça que cito parecem muito pequenos, ao mesmo tempo que se referem a princípios, os quais

---

<sup>124</sup> “*A pox of this gout, or a gout of this pox; for one or the other plays the rogue with my great toe: It is no matter if I do halt, I have the wars for my colour and my pension shall seem the more reasonable.*” 2 *Henrique IV*, I, ii, 244-8.

podem parecer muito gerais. Muitos pontos precisam ser explicados; algo deve ser dito sobre a natureza dos caracteres<sup>125</sup> dramáticos de *Shakespeare*;

---

<sup>125</sup> O leitor com certeza sente que há algo na composição dos caracteres de *Shakespeare* que faz com que eles sejam essencialmente diferentes daqueles criados por outros autores. Os caracteres das peças de teatro dividem-se, de fato, em grupos; mas nos grupos dos outros poetas, as partes que não são vistas simplesmente não existem. Mas há certo volume e integridade nas formas de *Shakespeare* que lhes proporciona independência e vínculo, tanto que muitas vezes nos deparamos com um trecho que, apesar de perfeitamente sentido, não pode ser suficientemente explicado em palavras sem que desdobremos o todo do caráter de quem fala: e talvez seja isso o que terei que fazer com relação a *Lancaster*, a fim de explicar algumas palavras ditas por ele em repreensão a *Falstaff*. – E apresento aqui algo que talvez fosse muito pesado para o texto, à maneira de uma conjectura sobre a composição dos caracteres de *Shakespeare*: não foram o resultado, acho, de uma atenção detalhada e diligente, e sim de certa energia da mente, que inclui todos os frutos do sistema e do trabalho.

[59] Corpos de todos os tipos, sejam eles metais, plantas ou animais, supostamente contem certos princípios iniciais de vida e têm uma existência independente daqueles acidentes, que determinam sua magnitude ou crescimento: tais acidentes devem originar-se a partir dos elementos circundantes, mas não de modo indiscriminado; cada planta e cada animal absorve apenas aquilo que é próprio à sua natureza distinta e que tem, além disso, tal relação secreta com os outros elementos a ponto de ser capaz de formar uma perfeita união e coalescência: mas os elementos circundantes são dispostos e misturados de modo tão variado que cada corpo específico, até aqueles da mesma espécie, ainda tem alguma peculiaridade própria. *Shakespeare* parece ter considerado a existência e o crescimento da mente humana como algo análogo a esse sistema: há certas qualidades e capacidades que ele considerou como princípios primários, entre os quais, essencialmente, certa energia de coragem e diligência, de grau variável; assim como de diferentes graus e tipos de sensibilidades, e uma capacidade, também de grau variável, de discernimento e inteligência. O resto da composição

[60] é retirado da atmosfera circundante; isto é, das várias influências de diferentes leis, religiões e sistemas políticos do mundo; e das diferentes condições e desigualdades na sociedade; e das diferentes profissões dos homens, que encorajam ou reprimem paixões de tipos específicos, e induzindo modos de pensar e hábitos de vida diferentes; e ele parece ter sabido, intuitivamente, quais influências em particular esta ou aquela constituição original mais livremente absorveria, e quais mais facilmente se associariam e coalesceriam. Mas sendo todas essas coisas, em situações diferentes, dispostas diferentemente, tendo ele distinguido exatamente essas diferenças, não encontrou qualquer dificuldade em marcar cada indivíduo, mesmo entre caracteres do mesmo tipo [sort], com algo peculiar e distinto. – Ambiente e temperamento reclamam sua influência, “Se esta for sua aparência depois de morta, te matarei e te amarei depois” (“*Be thus when thou art dead, and I will kill thee, and love thee after*”, *Otelo*, V, 2, 18-9), é um sentimento característico e digno de ser expressado apenas por um *Mouro*.

[61] Mas não foi suficiente para *Shakespeare* formar seus caracteres com a mais perfeita verdade e coerência; era necessário ainda que ele tivesse a maravilhosa facilidade de imprimir, por assim dizer, seu próprio espírito nessas imagens e dar um ânimo diverso às formas. Não havia como fazê-lo *de fora para dentro*; ele sentia cada situação diversa e falada por meio do órgão que havia formado. Tal compreensão intuitiva das coisas e tal facilidade devem unir-se para produzir um *Shakespeare*. O leitor não se surpreenderá se eu afirmar que aqueles caracteres de *Shakespeare* que são vistos apenas parcialmente são, contudo, passíveis de ser desdobrados e entendidos por completo, cada parte, na verdade, relacionando-se e interferindo em todo resto. É verdade que a ação ou sentimento específico mais relevante é sempre exposto à nossa atenção especial. Mas quem não percebe que há nele algo de peculiar, que transmite um gosto do todo? E, muito frequentemente,

[62] quando nenhum ponto em particular se ressalta, ele, com audácia, faz com que um personagem aja ou fale a partir daquelas partes da composição que são apenas sugeridas, e não distintamente apresentadas. Isso produz um efeito maravilhoso; parece nos levar além do poeta para a própria natureza e dá uma integridade e verdade aos fatos e caracteres que não poderia ser obtida de outro modo: e consiste nisso, na verdade, aquela arte em *Shakespeare* que, quando não damos por ela, chamamos enfaticamente de natureza. Creio que o ápice da composição poética está no sentimento de coerência e verdade a partir de causas invisíveis. Se os caracteres de *Shakespeare* são assim integrais, e originais, ao passo que aqueles de quase todos outros escritores são meras imitações, talvez seja apropriado considerá-los como seres históricos mais do que dramáticos; e, quando a ocasião pedir,



[58] por meio de quais habilidades eles foram formados e em quê diferem daqueles de outros autores; e também algo mais diretamente sobre o próprio

[59] *Shakespeare* e o caráter peculiar de seu gênio. Feito tal exame, talvez não julgemos nenhuma consideração feita a partir

[60] da peça, ou da natureza em geral, muito pequena ou vasta demais.

*Shakespeare* é, de fato, um autor cuja criação imitativa [*mimic*] corresponde tão perfeitamente

[61] à natureza que não é apenas maravilhosa na dimensão do que é grande, mas abre uma nova oportunidade de nos surpreendermos com as descobertas do microscópio.

Fomos acusados por um autor estrangeiro de admirar excessivamente esse *bárbaro*: se

[62] admiramos com conhecimento ou se, cegamente, seguimos sentimentos de afeto

a que não pudemos resistir, não sei dizer; mas o fato é que *Shakespeare* não deveu

muito ao trabalho de seus editores. Eles são, contudo, em sua maior parte, do mais alto escalão da fama literária; mas alguns

[63] tinham suas próprias posses no Parnaso, grandes e importantes demais para lhes permitir atenção diligente aos interesses de outros; e entre os críticos mais

profissionais, o melhor e mais hábil infelizmente buscou reconhecimento antes para seu próprio engenho do que para suas conjecturas justas. O caráter de suas emendas

não é tanto *certo* ou *errado*, como *warburtoniano*<sup>126</sup>, uma vez que é extremo. Desde

então, outro crítico já tomou a custódia de nosso autor, que ele parece considerar

como uma espécie de louco ou de Proteu<sup>127</sup> indômito, com efeito ele o castiga com

seu cajado crítico, sempre que o autor ultrapassa a linha da discrição sóbria que esse

---

considerar sua conduta a partir do caráter *integral*, dos princípios gerais, dos motivos latentes e das práticas não declaradas. [N. A.]

<sup>126</sup> William Warburton, um dos vários editores de *Shakespeare* no século XVIII. Sua edição, publicada em 1747, foi considerada arrogante, pretensiosa e acabou sendo fortemente criticada por seus contemporâneos.

<sup>127</sup> Deus marinho da mitologia grega, pastor dos rebanhos de Poseidon. Tinha a habilidade de prever o futuro, mas mudava de forma para não fazê-lo; só contava o futuro àqueles que conseguiam capturá-lo.

versado editor parece ter traçado: e, no entanto, esse editor, “um homem, o melhor dos melhores”<sup>128</sup>, é muito respeitado por sua capacidade e sua erudição. O que podemos reclamar com relação a esses senhores é que, mesmo se autodeclarando, como dizem, guardiões e

[64] curadores de *Shakespeare*, jamais cuidaram de pôr fim ao infame estorvo de certas obras desprezíveis, que por muito tempo pesaram sobre sua fama. Além das evidências do gosto, que são de fato comunicáveis, há ainda outras provas, mais gerais, de que esses estorvos não foram escritos por *Shakespeare*: as frases em *latim* espalhadas por esse lixo são, por si sós, prova decisiva. *Trabalhos de Amores Perdidos* [*Love's Labour Lost*] contém evidência conclusiva de outro tipo; apesar de o último editor, em sua sagacidade crítica, ter eliminado a evidência e removido o registro.

Entretanto, quaisquer que sejam a negligência de uns ou a desaprovação de outros, há aqueles que acreditam firmemente que esse desvairado, esse bárbaro inculto ainda não obteve metade da fama que lhe cabe; e que acreditam que um novo Estagirita<sup>129</sup> surgirá, e, ao invés de apenas bicar a superfície das coisas, entrará na alma íntima de suas composições e expelirá, por meio da força de sentimentos congeniais,

[65] aquelas impurezas alheias que mancharam e desgraçaram suas páginas. E quanto às *manchas* que restarão, elas talvez se tornem invisíveis àqueles que as procurem em meio às suas belezas, em vez de procurar tais belezas, como se costuma fazer, através da fumaça de alguma obscuridade real ou atribuída. Quando a mão do tempo tiver varrido seus atuais editores e comentadores, e quando o próprio nome de *Voltaire*, e mesmo a memória da língua na qual ele escreveu não mais existirem, os *Apalaches*, as

---

<sup>128</sup> “*a man, take him for all in all*”, Hamlet, I, 2, 187.

<sup>129</sup> Alcinha de Aristóteles.

margens do *Ohio* e as planícies de *Sciota* ecoarão as cadências desse bárbaro: em sua língua materna ele fará vibrar as paixões genuínas da natureza; nem serão os pesares de *Lear* aliviados, nem o charme e a agudeza de *Rosalind* abatidos pelo tempo. Não há nada perecível nele, exceto aquela própria erudição ao que dizem ele não possui. Não a tinha suficiente, é verdade, para as exigências da época em que viveu, mas talvez tivesse demais para a amplitude

[66] de seu gênio e o interesse de sua fama. *Milton* e *Shakespeare* carregarão os restos em decomposição e os arrebiques da mitologia antiga a épocas mais distantes do que esta poderia alcançar por suas próprias forças; e as metamorfoses de *Ovídio*, sustentadas por eles, pleiteiam novamente uma imortalidade imerecida.

*Shakespeare* é um nome tão interessante que é perdoável deter-se por um momento – mais ainda, seria indecente passar por ele sem o tributo de alguma admiração. Ele difere na essência de todos os outros escritores: podemos dizer que o sentimos mais que o entendemos; e é seguro dizer, em muitas ocasiões, que somos possuídos por ele e não que o possuímos. E não é de se surpreender; – ele espalha as sementes das coisas, os princípios de caráter e ação, com uma mão tão astuta e um ar tão despreocupado e, senhor de nossos sentimentos, submete-se tão pouco a nosso julgamento, que tudo aí parece superior. Não discernimos seu método, não vemos conexão de causa e

[67] efeito, somos arrebatados por uma admiração ignorante e não aspiramos a fazer nossas as suas habilidades. Todos os incidentes, todas as partes parecem fruto do acaso, ao mesmo tempo em que sentimos e somos conscientes de que o todo é planejado. Seus caracteres não só agem e falam em estrita conformidade com a natureza, mas também em estrita referência a nós mesmos; só o necessário é exibido, só o necessário é sugerido; ele envia todas as passagens do texto para as nossas

mentes e nossos corações, ele nos molda a seu bel-prazer, e o faz com tanta facilidade que nunca trai seu próprio esforço. Vemos que esses caracteres agem a partir de motivações mistas de paixão, razão, interesse, hábito e temperamento, todos em sua proporção, quando supostamente nem eles mesmos o sabem; e somos levados a reconhecer que suas ações e sentimentos são necessariamente resultantes daquelas motivações. Ele ao mesmo tempo mistura e distingue tudo; – tudo é complicado, tudo é simples. Refreio outras manifestações de minha admiração, com receio de que elas não pareçam cabíveis

[68] a um homem; mas é de fato espantoso que um mero ser humano, apenas um fragmento de humanidade, pudesse tão perfeitamente compreender o todo; e que ele possuísse uma habilidade tão excepcional que toda mulher e toda criança sintam o efeito total, ao passo que seus doutos editores e comentadores, tão frequentemente se enganam ou parecem ignorar a causa. Em suas mãos, um cetro ou um talo palha, são de igual eficácia; ele não precisa escolher; torna tudo excelente; nada é muito grandioso, nada é muito modesto. Se um caráter é eficiente como *Ricardo*, não temos nada mais a desejar: se, ao contrário, é como *Hamlet*, produz igual admiração: a ação produz um modo de excelência e a inação, outro: a crônica, o romance ou a balada; o rei ou o mendigo, o herói, o louco, o beberrão ou o bobo; é tudo uma coisa só; – nada é pior, nada é melhor: o mesmo gênio permeia e é igualmente admirável em tudo. Ou, quando um caráter é exibido em mudança progressiva, e os episódios

[69] de anos são comprimidos em uma hora – com que mão mágica ele prepara e difunde seus feitiços! O Entendimento deve, em primeiro lugar, ser subjugado; e veja o leitor como os preconceitos arraigados da criança brotam para confundir o homem! Surgem as bruxas<sup>130</sup> e a ordem é extinta. As leis da natureza devem ceder e não

---

<sup>130</sup> As bruxas que Morgann menciona são as Weird Sisters, de *Macbeth*.

deixam mais que desenfreado e horror em nossas mentes. Nenhuma pausa para reflexão é permitida: o terror, a culpa furiosa e a contrição, adagas imaginárias, assassinatos, fantasmas e sortilégios nos agitam e *nos possuem completamente*. Enquanto isso, o processo é concluído. *Macbeth* muda diante de nossos olhos, *o leite da bondade humana*<sup>131</sup> *é transformado em fel; ele encheu-se de horrores*<sup>132</sup>, e seu rumo de vida *inclina-se para as amareladas folhas secas*<sup>133</sup>; ao passo que nós, tolos pasmos, não nos damos conta da mudança de lugar e do lapso temporal, e, até cair o pano, nem uma única vez acordamos para a verdade das coisas, ou reconhecemos as leis da existência. – Em uma ocasião como essa, um sujeito como *Rymer*<sup>134</sup>,

[70] ao acordar do transe, erguerá seu bastão de autoridade e ordenará que, em nome de *Aristóteles*, esse grande mago, esse audaz *praticante de artes proibidas*, renda-se; ao passo que o próprio *Aristóteles*, repudiando seu ignóbil representante, cairia a seus pés e reconheceria sua supremacia. – Oh, suprema excelência dramática! (*diria ele*,) que não seja imputada a mim a insolência dos tolos. Os bardos da *Grécia* eram confinados ao estreito círculo do coro, e por isso viram-se obrigados, no mais das vezes, a praticar a precisão e copiar os detalhes da natureza. Eu os segui, e não sabia que um círculo mais amplo podia ser desenhado, e que o drama podia estender-se a todo o âmbito do gênio humano. Convencido, vejo que uma *natureza* mais copiosa pode ser obtida; uma natureza apenas de *efeitos*, à qual nem as relações de lugar, nem a continuidade do tempo sejam sempre essenciais. A natureza, condescendente às faculdades e às preocupações do homem, desenhou,

[71] de um extremo a outro da vida humana, uma cadeia regular de causas e efeitos visíveis: mas a poesia delicia-se na surpresa, esconde seus passos, apodera-se

---

<sup>131</sup> “*the milk of human kindness*”, *Macbeth*, I, 5, 17.

<sup>132</sup> “*he has supped full of horrors*”, *Macbeth*, V, 5, 13.

<sup>133</sup> “*the way of life is fallen into the sear, the yellow leaf*”, *Macbeth*, V, 3, 22-23.

<sup>134</sup> Thomas Rymer, um dos críticos mais ferrenhos de Shakespeare, que o condenava por não se enquadrar nas regras ditadas pela crítica neoclássica.

subitamente do coração, e alcança o sublime das coisas sem exhibir os degraus de sua ascensão: a verdadeira poesia é *magia*, e não *natureza*; um efeito de causas secretas ou desconhecidas. Ao mago não prescrevo leis; sua lei e seu poder são um só; seu poder é sua lei. A ele, que nem imita, nem está ao alcance da imitação, nenhum precedente pode ou deve amarrar, limite algum deve conter. Se seu fim é alcançado, quem questionará seu caminho? Os meios, sejam eles aparentes ou obscuros, são justificáveis na poesia por seu êxito; entretanto, quanto mais ocultos, mais perfeitos e admiráveis são<sup>135</sup>. – Mas

---

<sup>135</sup> Essas observações me trouxeram para tão perto do reino da *magia* poética (uso a palavra aqui em seu sentido mais estrito e próprio, e não livremente como no *texto*) que, apesar de ele não estar diretamente em meu caminho, posso

[72] me permitir neste espaço apontar esse aspecto ao leitor. Chamamos de *natureza* a um sentimento de adequação, ou de verdade na arte, a partir de uma causa oculta porém supostamente adequada. Um tal sentimento de adequação e verdade, supostamente sem causa ou aparentemente parecendo derivado de causas inadequadas, fantásticas e absurdas – como varas de condão, círculos, encantamentos e assim por diante – atende pelo nome genérico de *magia*, incluídos aí todo tipo de superstições, bruxas, fantasmas, fadas e o resto. – *A razão* limita-se à linha da existência visível; nossas *paixões* e nossa *fantasia* penetram a fundo no *obscuro*; mas por mais que suas operações pareçam ser sem lei, as imagens que elas tão desenfreadamente formam ainda têm relação com a verdade, e são as sombras, não importa o quão fantásticas, da *realidade*. Não estou examinando o assunto, apenas passando por ele, e devo, portanto, deixar para trás muita especulação interessante. Sobre as personificações, entretanto, deve-se notar que aquelas que se fazem de ideias abstratas são criaturas apenas do Entendimento. Dessa maneira,

[73] dentre os modos mistos, a virtude, a beleza, a sabedoria e outras – o que são elas senão ideias muito obscuras de *qualidades* abstraídas de um *sujeito* qualquer? A mente não consegue contemplar constantemente uma tal abstração: o que ela faz então? – Inventa ou imagina um objeto a fim de servir de suporte para essas qualidades; e assim temos as ninfas ou as deusas da virtude, da beleza, ou da sabedoria; é exatamente a obscuridade das ideias a causa de sua conversão em objetos sensíveis, com precisão tanto de caráter como de forma. Mas, assim como a *razão*, também a *paixão* tem suas personificações. – Toda paixão tem seu objeto, ainda que muitas vezes distante e obscuro; – para ser trazido para mais perto e então para se tornar mais evidente, ele é personificado; e a fantasia fantásticamente embeleza ou piora a *forma*, e dá “uma moradia e um nome” (“a local habitation and a name”, *Sonho de uma noite de verão*, V, 1, 18). Mas a paixão deixa-se enganar por seu próprio artifício e *toma por real* a imagem que formou. A teologia grega era uma mistura desses dois tipos de personificação. Das imagens produzidas por paixões deve-se dizer que são

[74] imagens, na maioria dos casos, não das próprias paixões, mas sim de seus efeitos remotos. *A culpa* olha através do meio e vê um demônio; *o medo* – espectros de todo tipo; *a esperança*, um querubim sorridente; *a maldade* e *a inveja* veem bruxas e feiticeiras e magos horrendos; ao passo que os inocentes e os jovens contemplam com temeroso deleite a fada ligeira, cuja forma impalpável a lua ilumina com seus raios mais suaves. – Por mais extravagante que tudo isso pareça, suas leis são tão precisas que nos tornamos cientes de uma magia local e temporal e de uma universal; as primeiras derivadas da natureza geral da mente humana, influenciadas por hábitos particulares, instituições e clima; e a última da mesma natureza geral, abstraída dessas considerações: o *maquinismo* em *Macbeth* é um exemplo surpreendente do primeiro tipo; um maquinismo que, por mais excepcional que fosse naquela época, já perdeu boa metade de sua força; e agora a plateia ri em algumas passagens onde devia arrepiar-se: – mas a magia da *Tempestade* é duradoura e universal.

[75] Há, além disso, uma espécie de escrita para a qual não temos nenhum termo artístico, e que ocupa um lugar intermediário entre a natureza e a magia; refiro-me àquelas ocasiões em que a fantasia,

[72] para onde estou indo! Esse tema copioso e aprazível me levou muito além do que desejava: apresso-me em voltar a meu assunto e tomarei cuidado, ao menos por um tempo, em não sucumbir à tentação de divagar.

[73] Eu ponderava sobre a dignidade de *Falstaff* e como ela pode estar conectada com ou pode ser produzida pelo mérito militar e ao menos atribuí a ele *reputação*, se não *fama*, ligações nobres, berço, servos, título e

[74] uma pensão honrosa; todas elas provas presumíveis de mérito militar e motivos de ação. Talvez seja hora de passar ao que se depreende desses itens, bem como a razão pela qual são tão obscuros.

[75] Examinei, a essa altura, todos os personagens do drama de cujas falas podemos apreender qualquer coisa relacionada à coragem de *Falstaff*, exceção feita ao *príncipe* e a *Poins*, cujo testemunho pedi para *reservar* para mais tarde,

---

seja sozinha, ou misturada à razão, ou a razão assumindo a aparência de fantasia, governa certa existência real; porém essa arte é retratada por completo em uma única peça; na loucura real de *Lear*, no desvario simulado de *Edgar* e no *capricho* profissional do *Bobo*, todos operando para contrastar e salientar uns aos outros. *Shakespeare* realizou ainda outra façanha desse tipo; – ele personificou a *maldade* em seu *Caliban*; um caráter formado pela mistura de três naturezas distintas, a diabólica, a humana e a animal [*brute*]. O restante de seus seres sobrenaturais são imagens de *efeito* apenas e só podem subsistir quando cercados pela atmosfera das paixões das quais são derivados. *Caliban* é a própria paixão, ou melhor, um composto de maldade, servilismo e lascívia *substanciados* – e, portanto, melhor exibido em contraste com a leveza de

[76] *Ariel* e a inocência de *Miranda*. – *As bruxas* às vezes são existências substanciais, supostamente possuídas por ou aliadas ao insubstancial; mas as bruxas em *Macbeth* são um tipo grosseiro de sombras, “bolhas da terra”, bem as descreve *Banquo* (“*The earth hath bubbles, as the water has, / And these are of them.*” *Macbeth*, I, 3, 79-80.) – *Fantasmagorias* diferem de outros seres imaginários na medida em que não pertencem a nenhum elemento, não têm uma natureza ou caráter específico, e são, por mais ríspida que seja a expressão, efeitos supostamente sem causa; e a razão para isso é que eles não são criação do poeta, mas cópias e transcrições servis da imaginação popular, conectadas a uma suposta realidade e à religião. Se o poeta designasse uma causa verdadeira e os chamasse de meros desenhos ou *cunhagens do cérebro*, ele acabaria por frustrar seus próprios fins e destruir o ser que criou. Se designasse causas fictícias e adicionasse uma natureza específica e uma habitação local, não criaria algo de resistente; ou o efeito se perderia na conversão de um ser em outro. A aproximação à realidade nesse caso

[77] derrota todos os artificios e mecanismos da ficção. – A peça *A Tempestade* é, toda ela, de natureza tão mais alta e superior que *Dryden*, que em vão tentou imitá-la, pode muito bem exclamar que

“*Shakespeare’s magic could not copied be,*  
“Within that circle none durst walk but He.” [N. A.]

[A magia de Shakespeare não pode ser copiada,  
Só ele se atreveu a explorar aquele reino.] (tradução nossa)

[76] e ainda pela repreensão muito severa que lhe faz Lorde *John de Lancaster*, a qual considerarei agora: mas primeiro devo dizer que, com exceção da zombaria do *príncipe* e de *Poins* e da repreensão de *Lancaster*, não há uma

[77] expressão sequer, dita por qualquer outro personagem do drama, que possa ser interpretada como depreciação da coragem de *Falstaff* – observação feita anteriormente com relação a algumas das testemunhas e que agora pode se estender a todos; e, muito embora o silêncio ser apenas prova negativa, não podemos confiar muito nele, em minha opinião, dadas as circunstâncias do caso, e por mais incontestável que ele seja. Se a intenção era fazer de *Falstaff* um *Miles Gloriosus*, seu comportamento deveria e teria sido comentado pelos outros. *Shakespeare* raramente confia na percepção de seu público; seus caracteres interpretam continuamente uns para os outros, e, quando menos suspeitamos, lá está ele, lançando mão desse recurso tão hábil e secreto:

[78] a conduta de *Shakespeare*, com relação a isso, é admirável, e eu poderia apontar mil trechos que envergonhariam os partidários de um coro formal e provariam que há tão pouca necessidade quanto graça num artifício tão mecânico<sup>136</sup>. Mas confino minha desaprovação do coro unicamente a seu uso como comentário e interpretação.

*Falstaff* está, de fato, tão longe de me parecer um *Miles Gloriosus* que, do alto de meu gosto e discernimento, ele não mostra, exceto como consequência do roubo, o menor *traço* de tal caráter. Todos os seus discursos presunçosos são humor, apenas humor, e cuidadosamente dirigidos a pessoas que não os entenderão mal e que não se impressionam facilmente. Eles contêm, de fato, na maior parte, uma ridicularização de si próprio desmedida e imprudente,

---

<sup>136</sup> Aenobarbus, em *Antony and Cleopatra* [*Antônio e Cleópatra*] é, de fato, o coro da peça, assim como Menenius Agrippa o é em *Coriolanus* [*Coriolano*]. [N. A.]



[79] o tópico usual de sua alegria bem humorada [*good humoured merriment*]. Na companhia de pessoas ignorantes, como os Justices, ou seus próprios seguidores, ele é notavelmente reservado e não se arrisca com nada que possa ser mal interpretado, mesmo pelo viés do humor: realmente em momento algum ele parece suspeitar que seu caráter esteja sujeito à repreensão nesse sentido, ou que ele necessite das habilidades do impostor. “Nem o Turco Gregório realizou feitos de armas tais como os que fiz neste dia”<sup>137</sup>, ele diz ao príncipe, enquanto recupera o fôlego depois da ação, em tom de humor alegre [*jolly humour*] e a fala não contém nada além de uma leve ridicularização de sua própria inatividade; isso está longe de ser vanglória verdadeira, assim como quando ele diz, antes da batalha, “queria que fosse hora de ir para a cama, Hal, e que tudo estivesse bem,”<sup>138</sup> está longe de ser vileza ou desânimo. Esse desejo articulado não é o clamor temeroso de um *covarde*, mas sim o respiro, franco e honesto, de um *colega generoso* que não espera ser acusado seriamente de ter tal caráter. Na verdade, ao invés de merecer ser chamado de *covarde* vanglorioso, talvez sua

[80] modéstia nesse campo e sua caprichosa ridicularização de si mesmo tenham sido as principais fontes dessa acusação.

Mas tratemos da repreensão muito severa que lhe faz aquele rapaz de *sangue frio*, como Falstaff o chama, *Lancaster*. *Lancaster* negocia um tratado de paz solene com o *Arcebispo de York, Mowbray, &c.* e estes, acreditando na boa fé do tratado, dispersam suas tropas. Assim que isso acontece, *Lancaster* prende os chefes e persegue os *dispersos*: uma operação, a propósito, tão especialmente perversa, que eu gostaria que *Shakespeare*, para seu próprio crédito, não a tivesse permitido passar sob sua pena sem marcá-la com os traços mais escuros da infâmia. Durante essa operação,

---

<sup>137</sup> “*Turk Gregory never did such deeds in arms as I have done this day*” *I Henrique IV*, V, iii, 46-7.

<sup>138</sup> “*Wou’d it were bed-time, Hal, and all were well*” *I Henrique IV*, V, i, 125.

*Falstaff* chega, junta-se à perseguição e toma Sir *John Coleville* como prisioneiro. Ao ser visto por *Lancaster*, este se dirige a ele assim:

[81] “Falstaff, onde esteve o tempo todo?

Só aparece quando acabou tudo.

Eu juro que esses truques de atrasado

Na forca vão pesar na hora certa.”<sup>139</sup>

Essa pode parecer uma passagem formidável. Podemos dizer que é dita para que o exército escute, e por alguém autorizado por seu ranque para decidir sobre conduta militar. Se nenhuma punição é dada a *Falstaff* imediatamente, a clemência pode ser atribuída à consideração pelo Príncipe de Gales, já que era sabido que o delinquente tinha, sem merecer, caído em suas boas graças. Mas esse raciocínio de modo algum se aplica às reais circunstâncias do caso. O efeito dessa passagem dependerá do crédito que estamos dispostos a dar a *Lancaster* por sua integridade e franqueza e, mais ainda, dos fatos que servem de base para essa repreensão, que *Shakespeare* oferece razoavelmente à nossa atenção.

[82] Examinaremos as evidências resultantes de ambos e para isso temos que, em primeiro lugar, desdobrar um pouco o caráter desse jovem comandante; a partir daí poderemos, de modo mais claro, entender os estímulos gerais e os motivos secretos de sua conduta. Esse é um procedimento que, creio, o caráter peculiar do teatro de *Shakespeare* bem justifique.

---

<sup>139</sup> “Now Falstaff, where have you been all this while?  
“When every thing is over then you come:  
“These tardy tricks of yours will, on my life,  
“One time or other break some gallows’ back.” 2 *Henrique IV*, IV, iii, 26-9.

Já sabemos muito bem o que pensar desse jovem: acabamos de ver uma bela manobra sua, numa situação de grande importância e, portanto, teremos menos motivos para nos surpreender se o encontrarmos praticando uma fraude menor com a devida habilidade e destreza. Aparentemente, ele era mesmo aquilo que *Falstaff* dizia, *um menino frio, sisudo e racional*<sup>140</sup>; conspirador, parece, por natureza; educado na escola de seu pai *Bolingbroke* e ensinado a trair: com coragem suficiente e talvez habilidade para ser um caráter notável e superior, mas com muito de [83] patife em sua composição e muito pouco de entusiasmo. Que um jovem como esse, mesmo a partir apenas das propensões de seu caráter, tomasse uma ocasião plausível para prejudicar um homem de agudeza e alegria, franco e indefeso, não me parece estranho. Mas ele tinha outros motivos. *Falstaff* já causava certo escândalo por sua notável agudeza e sua conhecida pobreza, de modo que um pouco de crueldade e injustiça com a sua pessoa passaria, aos olhos dos sóbrios e prudentes, por um estratagema respeitável, oriundo da virtude e presteza de *Lancaster*. Mas *Lancaster* tinha motivos ainda mais decisivos: *Falstaff* era um favorito, mas sem o poder que acompanha tal caráter e o temperamento da corte não lhe era nem um pouco favorável, já que o viam como alguém que desencaminhava e corrompia o príncipe, que naquele momento estava muito longe para lhe dar auxílio imediato e proteção. Um arranhão, entre o jocoso e o severo, [84] que não ofendesse muito o príncipe, mas que deixasse uma mácula vergonhosa sobre *Falstaff*, seria então algo bastante condizente com o temperamento e a condição das partes e dos acontecimentos. Com essas observações em mente, retornemos à passagem: ela é claramente planejada para desonrar, mas quão cuidadosos, quão insidiosos são os modos! Ela pode passar por pura jocosidade e humor: *Lancaster*

---

<sup>140</sup> 2 *Henrique IV*, IV, ii, 84.

assume o fraseado familiar e o tom zombeteiro de *Harry*; e a força, como ele diz, levaria a pior num encontro com *Falstaff*. Isso é um tipo de *minghing malicho*<sup>141</sup>: é dito para de fato insultar, mas não há nele precisão suficiente para que seja chamado de acusação formal ou para dar a *Falstaff* qualquer base certa e determinada para defesa. “Truques de atrasado” talvez signifique não covardia, mas apenas negligência, apesar de a *maneira* parecer carregar a acusação de ambos. A resposta de *Falstaff* é exatamente condizente às qualidades da fala, porque

[85] a *Falstaff* nunca falta habilidade, apenas conduta. Ele responde ao efeito geral dessa fala com um sentimento e uma denúncia séria de injustiça; usa sua defesa para vindicar tanto sua diligência como sua coragem, mas abandona o tom sério aos poucos e, tomando o bastão da jocosidade que *Lancaster* lhe tinha estendido, prudentemente contenta-se, consciente do alto ranque e condição de *Lancaster*, em deixar tudo passar por bufonaria e humor. Entretanto, a questão não é a destreza e a conduta das partes: nosso ponto é, depois de desconsiderar o crédito de *Lancaster*, descobrir o que pode haver de verdade e de fato ou na acusação de um, ou na defesa do outro. É só a partir daí que seremos capazes de tirar nossas conclusões com justiça e com imparcialidade. O leitor já possui a acusação contra *Falstaff*, segue a defesa:

[86] Fals. “*Eu sentiria muito, milord, se fosse de outro modo. Nunca soube que a repreensão e a frieza fossem o prêmio da bravura. Julga acaso que eu seja andorinha, flecha ou bala? 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 (deixando aos poucos seu tom sério por um de mais habilidade e vantagem); e aqui, mesmo que ainda*

---

<sup>141</sup> Expressão de significado incerto usada por Shakespeare em *Hamlet*, III, ii, 131. Acredita-se que seja de cunho negativo, referente a má ações, crimes, delitos.

*manchado com a viagem, consegui com minha pura e imaculada bravura capturar sir John Coleville da Várzea, cavaleiro furioso e inimigo valoroso.*”<sup>142</sup>

*Falstaff* responde, então, dizendo que tentou com extrema urgência juntar-se ao exército. Sugerir que ele não o fez por covardia é o maior alcance da acusação feita contra ele e, para acabar com essa insinuação, *Falstaff* apresenta como evidência um fato presente e manifesto: a captura de *Coleville*, na presença do qual ele fala e a quem,

[87] portanto, deveria apelar. Não nos resta nada a fazer a não ser, então, investigar se a resposta de *Falstaff* estava realmente baseada em verdade. “Precipitei-me para cá”, ele diz, “com o máximo de minhas possibilidades”: se assim foi, ele está inocentado; mas temo, afinal não devemos esconder nada, que *Falstaff* realmente demorou-se muito com sua devassidão em Londres, ao menos se tomarmos a sério as palavras do Chief Justice.

“Ch. Just. Então, sir John? Que briga é essa em que está? Será que isso convém a seu POSTO, ao MOMENTO, à sua TAREFA? Já devia estar longe, a caminho de York.”<sup>143</sup>

Aqui, parece-me, há um atraso digno de reprovação e, se pudéssemos supor que por “truques de atrasado” *Lancaster* não quis dizer nada além de ócio e

---

<sup>142</sup> “*I would be sorry,, my lord, but it should be thus: I never knew yet but that rebuke and check were the reward of valour. Do you think me a swallow, an arrow, or a bullet? Have I in my poor and old motion the expedition of thought? I speeded hither within the very extremest inch of possibility. I have foundered ninescore and odd posts, (deserting by degrees his serious tone, for one of more address and advantage) and here travel-tainted as I am, have I in my pure and immaculate valour taken Sir John Coleville of the dale, a most furious Knight and valorous enemy.*” 2 Henrique IV, IV, iii, 30-9.

<sup>143</sup> “*How now, Sir John? What are you brawling here? Doth this become your PLACE, your TIME, your BUSINESS? You should have been well on your way to York.*” 2 Henrique IV, II, i, 63-5.

devassidão, eu não me preocuparia em livrar *Falstaff* da acusação; mas tais palavras implicam, a meu ver, uma fuga do perigo planejada e deliberada.

[88] No entanto, podemos encontrar evidências plenas e completas do contrário. *Falstaff*, assim que sai de Londres, revela uma incrível avidez e impaciência para juntar-se ao exército e abandona sua gula, sua alegria e seu sossego. Nós o vemos em seu caminho convocar alguns recrutas na casa de *Shallow* e, apesar de ter ali certo interesse financeiro, incitação alguma o detém: ele não toma nada, não pode *ficar para o almoço* e vai embora com pressa<sup>144</sup>; “Não usarei”, ele diz aos Justices, “muitas palavras consigo. Passem bem, cavalheiros, ambos; eu lhes agradeço. Tenho ainda uma dúzia de milhas esta noite.”<sup>145</sup> Nessa ocasião, ele faz uso condenável do erário real, é verdade, mas isso não importa, pelo menos não agora; isso pertence a outras partes de seu caráter. De fato, parece que *Shakespeare* pretendia mostrar *Falstaff* realmente sendo tão rápido quanto lhe fosse possível. Ele chega quase que literalmente *o mais cedo que lhe era possível* e se *Lancaster* não tivesse acelerado a ação com um golpe pérfido,

[89] muito mais sujeito à acusação de covardia do que a devassidão de *Falstaff*, este teria chegado a tempo de participar dos perigos de uma decisão justa e honesta. Mas parece que grandes homens têm privilégio e “aquilo que num *General* é apenas uma fala irritadiça, no *soldado* é verdadeira blasfêmia”<sup>146</sup>. No final, *Falstaff* chegou a tempo, parece, de juntar-se aos abomináveis êxitos do dia e fazer de *Coleville*, um *cavaleiro furioso e inimigo valoroso*, prisioneiro. Examinemos o fato e se encontrarmos nesse incidente qualquer prova surpreendente da coragem e da fama militar de *Falstaff*, sua defesa contra *Lancaster* será mais forte do que aquela que o

---

<sup>144</sup> Cf. *2 Henrique IV*, III, ii, 186.

<sup>145</sup> “*I will not*, he says to the Justices, *use many words with you. Fare ye well Gentlemen both; I thank ye, I must a dozen miles to night.*” *2 Henrique IV*, III, ii, 283-5.

<sup>146</sup> “*that in the General’s [Arden: captain’s] but a choleric word, which in the Soldier were flat blasphemy.*” *Shakespeare, Medida por medida [Measure for measure]*, II, ii, 130.

leitor tem direito de exigir. *Falstaff* encontra *Coleville* no campo e, depois de perguntar seu nome, está pronto para atacá-lo, mas *Coleville* pergunta se ele não é Sir *John Falstaff*, sugerindo, por meio disso, uma proposta de rendição. *Falstaff* nem ao menos lhe fornece uma desculpa, e apenas responde

[90] que *ele é alguém tão bom quanto*<sup>147</sup>. “O senhor se rende, ou terei de suar para tê-lo?” “Creio”, diz *Coleville*, “que o senhor seja sir John Falstaff, e assim pensando, eu me rendo.”<sup>148</sup> Esse fato e os incidentes que o acompanham falam alto; parecem ter sido projetados pelo autor com o propósito de isentá-lo da repreensão tão autoritariamente feita por *Lancaster*. O fato é posto às claras para refutar repreensão e o próprio *Lancaster* parece abandonar sua acusação – mas não sua má fé, pois quando *Falstaff* pede permissão para passar por Gloucestershire, engenhosamente desejando que depois da volta de *Lancaster* para a corte *ele caia em suas graças*, *Lancaster* parece combinar maldade e absolvição em sua resposta: “Passe bem, *Falstaff*. Eu, pelo meu posto, hei de falar melhor do que você merece”. “Preferiria”, diz *Falstaff*, que é deixado em cena, “que você tivesse a agudeza, seria bem melhor do que seu ducado”<sup>149</sup> Ele continua no palco por um tempo, ruminando sobre a desonra que, apesar de todo seu desembaraço,

[91] não consegue engolir bem. “Juro” ele diz, tentando explicar para si mesmo a conduta ofensiva de *Lancaster* da melhor maneira que podia, “que esse menino com toda essa frieza não gosta de mim.”<sup>150</sup> Nisso ele podia acreditar. “Não há homem”, ele diz, “que o faça rir. Nenhum desses rapazolas assim recatados acaba bem; mas não é

---

<sup>147</sup> 2 *Henrique IV*, IV, iii, 11.

<sup>148</sup> “Do you yield Sir, or shall I sweat for you?” “I think, says *Coleville* “you are Sir John Falstaff, and in that thought yield me.” 2 *Henrique IV*, IV, iii, 11-12 e 16-17.

<sup>149</sup> “Fare ye well, Falstaff, I in my condition shall better speak of you than you deserve.” “I would, says Falstaff, who is left behind in the scene, “You had but the wit; ’twere better than your Dukedom.” 2 *Henrique IV*, IV, iii, 82-5.

<sup>150</sup> “this sober-blooded boy does not love me.” 2 *Henrique IV*, IV, iii, 85-6.

de espantar, eles não bebem *sack*.”<sup>151</sup> *Falstaff*, parece-me, não conhecia nenhum bebedor de *sack*<sup>152</sup> que fosse covarde, ou pelo menos isso não lhe parecia familiar e habitual. “Todos eles”, ele diz, “sucumbem a uma espécie de doença verde masculina e, de modo geral, são tolos e covardes.”<sup>153</sup> A raiva leva vantagem e acho que *Falstaff* teria todo direito de fazer o feitiço virar contra *Lancaster*, se pudesse – mas *Lancaster* certamente não era um tolo e nem covarde, no geral. Entretanto, a doença verde masculina<sup>154</sup> da qual *Falstaff* fala parece ter infectado suas maneiras e seu aspecto e apagado todas indicações externas de bravura e coragem. Ele se comporta na batalha de Shrewsbury melhor do que prometiam sua aparência e postura:

[92] “Por Deus que eu me enganava sobre Lancaster”, diz Harry, “não sabia que tinha tanto espírito!”<sup>155</sup> Nem seu pai ficou menos surpreso “ao vê-lo enfrentar Percy com a espada com bravura maior do que esperava de um guerreiro estreante.”<sup>156</sup> Mas, por mais que tenha agido bem e inesperadamente naquela ocasião, ele não parecia ter um temperamento que confiaria muito e frequentemente sua segurança à fortuna; é por isso que, para manter o controle durante o ocorrido, ele vicia o dado, neste caso, com vileza e falsidade – mas acaba por piamente atribuir o ocorrido, como jovem sábio e

---

<sup>151</sup> Morgann: “*A man, he says, cannot make him laugh; there’s none of these demure boys come to any proof; but that’s no marvel, they drink no sack.*” Arden: “*nor a man cannot make him laugh; but that’s no marvel, he drinks no wine. There’s never none of these demure boys come to any proof.*” *2 Henrique IV*, IV, iii, 86-9.

<sup>152</sup> Tipo de vinho branco fortificado, produzido na Espanha e nas Canárias.

<sup>153</sup> Morgann: “*They all, he says, fall into a kind of Male green sickness, and are generally fools and Cowards.*” Arden: “*and making many fish meals, that they fall into a kind of male green-sickness; and then when they marry they get wenches. They are generally fools and cowards.*” *2 Henrique IV*, IV, iii, 90-3.

<sup>154</sup> Referência à clorose ou “doença verde” [*green disease*], uma doença de interesse psiquiátrico que era descrita como um problema grave e comum entre meninas adolescentes. As mulheres diagnosticadas com a doença apresentavam fadiga, palidez, cansaço, perda de peso, mudanças no apetite e irritabilidade. A doença desapareceu dos registros médicos por volta da terceira década do século XX e especula-se, hoje, que a clorose era um tipo de anemia ou transtorno alimentar.

<sup>155</sup> “*By heaven [Arden: By God] thou hast deceived me Lancaster, says Harry, “I did not think thee Lord of such a spirit!”* *1 Henrique IV*, V, iv, 16-17.

<sup>156</sup> “*at his holding Lord Percy at the point with lustier maintenance than he did look for from such an unripe [Arden: ungrown] warrior.*” *1 Henrique IV*, V, iv, 20-2.



prudente que é, sem venerar a si mesmo como realmente mereceria, à graça especial e intervenção divina.

“Com tambores busquem os que fogem:

Deus, e não nós, salvou o dia, hoje.”<sup>157</sup>

Mas o profano *Falstaff*, menos informado e menos conhecedor das coisas sobrenaturais,

[93] atribui sua conduta total às pequenas doses e ao não beber em excesso *xerez* bons e excelentes. Ele tem tão poucas dúvidas quanto à covardia e má intenção deste jovem que fica formulando causas e pensando em hipóteses que explicassem e desse conta do todo de seu comportamento – mas ele e o doutor *Cadogan*<sup>158</sup> que se entendam sobre isso como quiserem.

Já examinamos detalhadamente a única acusação séria contra *Falstaff* – acusação essa feita por uma grande autoridade, o comandante-chefe, e concebida como punição e reprovação. Nos parece que foi fundada em má-fé, no caráter singular de *Lancaster* e na arrogância e insolência do poder e o autor trouxe à nossa atenção provas totais e plenas da injustiça dessa acusação. E assim, quanto mais a fundo examinamos o caráter de *Falstaff*, mais fortes são nossas convicções de que ele não foi

[94] concebido para ser visto como um covarde constitucional: a reprovação não consegue segurá-lo, até a maldade se vai e mais da metade o declara inocente.

---

<sup>157</sup> “Strike up your drums, pursue the scattered stray.

“Heaven, and not we, have safely fought to-day.” *2 Henrique IV*, IV, ii, 120-1.

<sup>158</sup> Provável referência a William Cadogan, médico britânico do século XVIII cuja obra mais influente foi *An Essay on the Nursing and Management of Children* (1748), um ensaio sobre como tratar bebês e crianças.

Até agora, porém, nos ocupamos principalmente com palavras e evidências circunstanciais e nos referimos a  *fatos*  apenas incidentalmente. Mas  *fatos*  têm influência muito mais operante: eles podem ser apresentados não só como argumento, mas como registro; não apenas para questionar, mas para decidir. É hora, então, de observar  *Falstaff*  de fato atuando como soldado, em perigo e no campo de batalha. Já apresentamos um fato na sua defesa contra a acusação de  *Lancaster* ; um fato extremamente inequívoco e decisivo. Mas o leitor sabe que tenho outros e sem dúvida irá antes de mim à ação em  *Shrewsbury* . Durante o calor da batalha, vemos  *Falstaff*  apresentar-se; quais são suas palavras? “Já mandei meus maltrapilhos para serem liquidados; não sobram mais que três vivos, dos meus cento e cinquenta.”<sup>159</sup>

[95] Mas para  *quem*  ele diz isso? Para si mesmo apenas; ele fala em  *solilóquio* . Não há dúvidas:  *ele os*  guiou,  *eles foram*  massacrados,  *não sobraram mais que*  três vivos. Ele teve sorte, sendo no tamanho igual a quaisquer dois deles, de ter escapado ileso. Que o autor responda por isso, a mim não cabe fazê-lo: ele foi o criador poético de todo o  *corpo de exército*  e pode livrar-se dele como bem entender. O Chief Justice poderia muito bem, como agora percebemos, reconhecer os serviços de  *Falstaff*  na batalha daquele dia; um reconhecimento que amplamente confirma o fato. Um oficial moderno que tivesse realizado tamanho feito esperaria não só ser elogiado por ter cumprido seu dever, como também ser chamado de herói. Mas o pobre  *Falstaff*  tem agudeza demais para prosperar: apesar da probabilidade, apesar da inferência, apesar do fato, ele ainda deve ser um covarde. Infelizmente, ele calhou de ter mais agudeza que coragem, e portanto estamos decididos, malevolentes, de que não tem coragem alguma. Mas suponhamos que seus modos de expressão,

---

<sup>159</sup> “*I have led my Rag-o-muffians where they are peppered; there’s not three of my hundred and fifty alive.*” *1 Henrique IV*, V, iii, 357.

[96] mesmo em *solilóquio*, admitam certo desconto; quanto podemos descontar? Digamos que ele tivesse salvado *cinquenta* ao invés de *três* – um capitão moderno, creio, tenderia a se gabar depois de uma ação com dois terços de seus homens na barriga, por assim dizer. Com certeza *Shakespeare* não quis mostrar esse homem como um covarde constitucional; se ele quis, seus meios foram tristes destruidores de sua finalidade. Nós o vemos, depois de ter acabado com seus maltrapilhos, com espada e escudo no meio da batalha, perfeitamente sob controle e cheio de humor e alegria. Ele, presumo, corria perigo pessoal iminente e também corria perigo de uma derrota geral: era muito corpulento para a luta e, se fosse feito prisioneiro, provavelmente seria executado. No entanto, o vemos rindo e tranquilo, oferecendo ao príncipe uma garrafa de *sack* ao invés de uma arma, fazendo trocadilhos e dizendo a ele que “dá pra saquear uma cidade.” “E isso é hora (diz o príncipe) para brincar e vadiar?”<sup>160</sup> Não, um caráter sóbrio

[97] não faria graça em tal ocasião, mas um covarde tampouco poderia fazê-lo: não teria nem a disposição, nem o poder. E o que poderia sustentar *Falstaff* em tal situação? Não os princípios, já que não suspeitamos que ele tenha o ponto de honra – ele parece, de fato, negá-lo com sinceridade. “A honra não pode remendar uma perna ou um braço; não entende de cirurgia. O que é honra? Uma palavra, mero ar. Não pode ser sentida pelos mortos e a maledicência não deixa que ela viva com os vivos.”<sup>161</sup> O que o sustenta, então, senão uma forte coragem constitucional natural, que nada conseguia extinguir ou desanimar? Nas passagens a seguir, o caráter

---

<sup>160</sup> “*there was that which would sack a city.*” – “*What is it a time, (says the prince) to jest and dally now.*” *I Henrique IV*, V, iii, 54-6.

<sup>161</sup> Morgann: “*Honour cannot set a leg or an arm; it has no skill in surgery: – What is it? a word only; meer air. It is insensible to the dead; and detraction will not let it live with the living.*” Arden: “*Can honour set to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honour hath no skill in surgery, then? No. What is honour? A word. What is in that word ‘honour’? What is that ‘honour’? Air. A trim reckoning. Who hath it? He that died o’Wednesday. Doth he feel it? No. Doth he hear it? No. ’Tis insensible then? Yea, to the dead. But will it not live with the living? No. Why? Detraction will not suffer it.*” *I Henrique IV*, V, i, 131-9.

verdadeiro de *Falstaff*, na questão da coragem e do princípio, é elegantemente examinado e as diferentes cores são, ao mesmo tempo, bem misturadas e diferenciadas. “Se Percy ainda estiver vivo, eu o perfuro. Se ele aparecer no meu caminho, tudo bem; mas se não, se eu aparecer no caminho *dele* por querer, que faça picadinho de mim. Não me atraí a sorridente honra de Sir Walter. Eu quero é vida que, se eu puder salvar, tudo bem; se não, é por que me apareceu uma honra imprevista, e é o fim.”<sup>162</sup> Não é possível determinar o que

[98] prevalece aqui, se profligação ou coragem; ambas estão tingidas pelo mesmo humor e misturadas em uma só massa. Entretanto, quando levamos em consideração a força superior de *Percy*, assim como devemos fazer agora com a de *Douglas*, secretamente, creio, tenderemos a perdoá-lo. Essas passagens são ditas em solilóquio e durante a batalha: se todo solilóquio feito em circunstâncias parecidas fossem tão audíveis quanto o de *Falstaff*, a acusação talvez seria vista como muito comum para ser condenada. Estas estão entre as passagens que fizeram com que o mundo tivesse a impressão de que há covardia em *Falstaff* – e por quê? Ele está decidido a aceitar seu destino: se Percy aparecer em seu caminho, *que assim seja*; se não, ele não irá atrás da destruição inevitável; está disposto a salvar sua vida, mas se assim não for, bem, “é por que me apareceu uma honra imprevista, e é o fim.” Certamente esse não é o idioma da covardia: não contém nem a vanglória nem a lamúria desse caráter. Ele ridiculariza a situação, é verdade, e parece renunciar àquele ídolo dos militares fanáticos, a *honra*. Mas

[99] *Falstaff* era um tipo de livre pensador militar e, assim sendo, arcou com a infâmia de sua condição. Apoiava-se apenas na coragem natural e no senso comum e

---

<sup>162</sup> “If Percy be alive, I’ll pierce him. If he do come in my way, so: – If he do not, if I come in his willingly, let him make a Carbonado of me. I like not such grinning honour as Sir Walter hath; give me life; which, if I can save, so; if not, honour comes unlook’d for, and there’s an end.” *1 Henrique IV*, V, iii, 57-62.

tem, ao que parece, agudeza demais para um herói. Mas quero deixar bem claro: não justifico a renúncia de *Falstaff* à questão da honra; isso foi resultado de um afrouxamento geral da mente e profligação do temperamento. A honra é pensada para ajudar e fortalecer a coragem natural, que pode agir como tal sem honra, não deixando de ser coragem natural, exatamente qualidade que desejo assegurar a *Falstaff*. E se, sem a ajuda da honra, ele é capaz de agir com firmeza, seu destino é ainda mais eminente e distinto. Num caráter como o dele, devemos procurar por convicção nas ações, não nos sentimentos. Mas pode-se ainda argumentar, em nome de *Falstaff*, que talvez exista falsa honra, assim como existe falsa religião. É verdade; mas mesmo nesse caso, a franqueza me obriga

[100] a confessar que os melhores homens são os mais propensos a conformar-se e deixar-se enganar por sua própria virtude. Talvez seja possível argumentar mais razoavelmente que há princípios específicos tanto na honra como na religião e seria a maior das tolices não questioná-los. Buscar, atrair a destruição certa, sem deixar um único benefício, isso pode muito bem ser adicionado à lista: e é justamente esse o disparate que *Falstaff* parece renunciar – e nem nós, talvez, tenhamos o direito de dizer nada mais para reprová-lo, além de que ele não tinha virtude suficiente para deixar-se enganar pela honra, nem prudência o suficiente para segurar sua língua. Entretanto estou disposto, se o leitor quiser, a encerrar o assunto e reconhecer, de minha parte, que *Falstaff* era, em todos os aspectos, um *velho soldado*, que se colocou sob a disciplina sóbria da discrição e renunciou, ao menos em grande parte, o que poderia chamar de vaidades e superstições da honra, se o leitor

[101] admitir, de sua parte, que talvez isso seja, sem a sua renúncia, ao mesmo tempo a firmeza natural e a resolução para as quais ele nasceu.

Mas há uma objeção formidável por trás disso tudo. *Falstaff*, de modo muito vil, finge ser atacado por *Douglas*; ele simula, num espírito covarde, a aparência da morte para fugir à realidade. Mas não havia igualdade de forças, nem a menor chance de vitória, ou vida. E ainda assim *achamos* que é dever da coragem verdadeira ir ao encontro da *morte certa*, que não traria benefício algum para a sociedade? Ou será apenas a ilusão da honra? Uma invenção dessas é muito infame e um homem de boa honra talvez a *cobiçasse*. Mas devemos nos lembrar que *Falstaff* tinha um caráter duplo e era uma pessoa espirituosa tanto quanto era *soldado*; e sua coragem, por mais eminente que fosse, era apenas um *acessório*: sua agudeza era o *principal* e era a parte que, numa competição com a coragem, ele tinha

[102] o maior interesse em manter. A licenciosidade dos seus princípios seria de fato vã, buscasse ele a morte como um fanático – e sem a recompensa da honra – quando poderia viver pela agudeza e ampliar a reputação dessa agudeza ao viver. Mas por que elaboro essa questão? Já a antevimos e nossa familiaridade melhorada com *Falstaff* agora requer não mais que uma breve narrativa do fato.

Na batalha de Shrewsbury, enquanto anima e encoraja o príncipe, que está ocupado com o *Espírito Percy* – “*Isso, Hal, para cima dele, Hal,*” –, ele mesmo é atacado pelo *Demônio Douglas*. Não havia luta; nada mais restava a não ser a morte ou um estratagema; sorrir à honra ou gargalhar a vida. Mas um expediente apresentase, um expediente alegre: faça sua escolha *Falstaff*, um momento de honra ou um momento de pilhéria? Não houve dúvidas: *Falstaff* cai, *Douglas* é enganado e o mundo ri. Mas ele cai como um covarde?

[103] Não, cai apenas como bufão; o princípio superior prevalece e *Falstaff* vive por causa de um estratagema oriundo de seu caráter, para provar que não é um  *fingidor*, para zombar, para ser aproveitado e para lutar de novo. Está claro que *Falstaff* se

estimava e esperava ser estimado pelos outros devido a esse exemplo de agudeza salvadora. Foi um estratagema, é verdade; demonstrou a predominância da mente; mas, mais do que isso, foi algo que o divertiu muito, uma piada muito engraçada. Assim ele o considera, porque continua a fingir até depois do fim do perigo, na esperança de que possa enganar também o príncipe e alçar o evento a mais risos. Ele poderia, ao que parece, ter escondido o procedimento – o príncipe estava seriamente atarefado para observar – e ter arranjado mil desculpas para sua queda. Mas não: ele permanece deitado e escuta, com toda a alegria brincalhona e leveza de seu caráter, o príncipe declamar seu epitáfio. O fato de ele ferir *Percy* na coxa e carregar [104] o corpo nas suas costas como se fosse bagagem é *indecoroso*, mas não covarde. A declaração, apesar de ser brincadeira, de que ele tinha matado *Percy* me parece *indolente*, mas não foi pensada ou calculada para ser *embuste*, afinal ela é dita ao *próprio príncipe*, o único homem no mundo a quem nada poderia, supostamente, ser imposto. Devemos ouvir, servindo à causa ou não, o que *Harry* tinha a dizer na presença dos restos mortais de seu velho amigo.

*P. Hen.* Velho camarada! 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 hoje rolou.

Dentro em breve o terei embalsamado;

Até então, terá Percy a seu lado.<sup>163</sup>

[105] Isso é admiravelmente apropriado para a ocasião: é afetuoso, é patético, e, no entanto, recorda suas vaidades e, com um leve raio de alegria relembada, até sua gordura e corpulência. É um gracejo suavizado e até mesmo feito insosso pela ternura, e é estragado pelo esforço doentio de um mísero trocadilho<sup>164</sup>. Mas voltemos a nosso propósito atual: por que sua covardia também não é lembrada? Por que não se surpreender com *Fasstaff*

[106] deitado ao lado do nobre *Percy* na cama da honra? Não é uma reflexão que a fuga, apesar de livre de doença, não pudesse beneficiar, que o medo não pudesse encontrar um subterfúgio contra a morte? Deverão sua corpulência e suas vaidades ser lembradas e a covardia, sua qualidade mais característica, mesmo num momento em que exigia observação e reflexão, ser esquecida? Se por perder homem melhor ele quis dizer um *soldado melhor*, não há dúvidas de que havia melhores soldados no exército, mais ativos, mais jovens, com mais princípios e mais conhecimentos – mas

---

<sup>163</sup> What old acquaintance! could not all this flesh  
Keep in a little life? Poor *Jack* farewell!  
I could have better spared a better man.  
Oh! I shou'd have a heavy miss of thee,  
If I were much in love with vanity.  
Death hath not struck so fat a *deer* to-day,  
Tho' many a *dearer* in this bloody fray;  
Imbowelled will I see thee by and by;  
Till then, in blood by noble *Percy* lye. *I Henrique IV*, V, iv, 101-9.

<sup>164</sup> A reprovação feita normalmente aos *trocadilhos de Shakespeare* não é, creio, bem fundada. Lembro-me de pouquíssimos, sem dúvida seus, que não podem ser justificados; e se *é assim*, não há maior exemplo da arte que ele tão peculiarmente possuía de converter coisas ordinárias em excelência.

“For if the Jew do cut but deep enough,

“I'll pay the forfeiture *with all my heart*.” (*The Merchant of Venice*, IV, i, 271-2)

Um jogo de palavras é o que mais se pode esperar de alguém que finge alegria sob a pressão de infortúnios severos; mas um brilho tão imperfeito, tão em pedaços

[106] só pode servir mais claramente para revelar a tristeza e a escuridão da mente; é um exercício de firmeza que, se falhar, torna-se mais verdadeiro, porque é o *pathos* mais sem afetação; e um ator habilidoso, administrando bem seu tom e ação, pode, com esse mísero trocadilho, levar toda uma plateia às lágrimas repentinamente. [N. A.]



nenhum, parece, considerando tudo, mais agradável. O comparativo *melhor* usado aqui dá a *Falstaff* ao menos o elogio de *bom*, e ser um bom soldado

[107] está longe de ser um covarde. A boa qualidade de *Falstaff*, desse modo, parece ter sido não só suficiente para redimi-lo da vergonha, como também para dar-lhe reputação; e se eu acrescentasse ainda *eminência* e *distinção*, as honras fúnebres pretendidas para suas exéquias e o fato de lhe terem dito para, até então, *ele ter Percy a seu lado*, corroborariam razoavelmente o que digo.

Com muitas das passagens ainda à nossa frente, por que não posso sensatamente esperar que o leitor de boa natureza (e não escrevo para nenhum outro), não ofendido pela leveza desse exercício, possa juntar-se a mim na opinião de que o caráter de *Falstaff*, no que compete a seu valor, pode com razão e honestidade ser resumido pelas exatas palavras que ele próprio usa com *Harry* e que parecem, nessa questão, terem sido escritas por *Shakespeare* como um *compêndio* de seu caráter? “O quê”, diz o príncipe, “um covarde, Sir John Pança?” *Falstaff* responde: “Eu não sou seu avô John de Gaunt, mas também não sou nenhum covarde, Hal.”<sup>165</sup>

[108] O roubo em *Gadshill* será agora considerado. Mas *aqui*, depois de uma argumentação tão longa, temos o direito de respirar um pouco.

Não sei que Impressão o leitor tem; muitas evidências foram apresentadas e ainda há muitas a oferecer. Mas quantos tipos de homem existem por aí que não são persuadidos por evidências! Quantos que, não conhecendo *Shakespeare* ou, esquecendo o texto, talvez leiam do mesmo modo tanto os gregos pagãos, ou as leis do país, como esse infeliz comentário? Quantos, orgulhosos e pedantes, odeiam qualquer novidade e a condenam sem clemência sob uma palavra compendiosa, “paradoxo”? Quantos mais que, por não derivar imediatamente suas opiniões da

---

<sup>165</sup> “*What, says the prince, a Coward Sir John Paunch!*” *Falstaff* replies, “*Indeed I am not John of Gaunt your grandfather, but yet no Coward, Hal.*” *1 Henrique IV*, II, ii, 64-6.

soberania da razão, agarram-se à vontade de algum senhor superior, a quem se ligaram por acidente ou disposição, e que, fiéis à sua vassalagem, estão decididos a não abandonar, sem permissão explícita, suas posses vis e desonestas? Esses, independente das aparências, são

[109] a turba, aqueles que zombam e gritam, aplaudindo ou vaiando, exatamente como seus vários líderes ordenem. *Objeto* a todos os jurados, por não possuírem opinião própria e, portanto, não serem competentes para condenar ou absolver. Mas o que dizer aos homens de boa honra? Não falo dos homens de bom serviço, mas daqueles como o Sr. \*\*\*\* “Almas de fogo e filhos do sol.”<sup>166</sup> Esses senhores, temo, não admitem, por honra ou prudência, qualquer mistura na boa mercadoria que é a coragem; *a mera suspeita é desonra*, e eles não podem se deter para negociar com a desonra. O infortúnio em casos como esses é que não é fácil obter um júri justo e imparcial: quando repreendemos os outros visando nosso próprio aplauso, raramente poupamos reprovações, ou perguntamos sobre as circunstâncias. E audaz é o homem que, tenaz defensor da justiça, aventura-se a medir as circunstâncias ou distingue entre a covardia e qualquer outra qualidade similar ou vizinha: assim como uma dama,

[110] virgem ou matrona, de honra imaculada, que ousa sentir pena ou mitigar a delicada imperfeição de alguma amiga incauta, e por meio disso confessar, por assim dizer, aqueles sentimentos de empatia que cabe a ela esconder sob o mais desdenhoso desprezo; um desprezo sempre proporcional, creio, a certa consciência que não devemos explicar. Temo que o pobre *Falstaff* tenha sofrido muito, e talvez ainda sofra mais, por esse melindre de temperamento. Mas apesar de acharmos esse tipo de homem um tanto desfavorável a nossos desejos, as damas, cujos sorrisos valem nossa

---

<sup>166</sup> “*Souls made of fire, and children of the sun.*” Provável referência ao poeta inglês Edward Young (1681 – 1765). A citação é retirada de sua tragédia *The Revenge [A vingança]* (1721): “*If cold white Mortals censure this great Deed, / Warn them, they judge not of superior Beings / Souls made of Fire, and Children of the Sun, / With whom Revenge is Virtue.*” (V, ii)

ambição, podem ser mais auspiciosas. Contudo, elas também, devido a uma obediência generosa aos *bravos*, tendem a adotar o tom elevado da honra. O heroísmo é uma ideia que concorda perfeitamente com a delicadeza natural e elevação de suas mentes. Portanto, ainda que tivéssemos a sorte de redimir *Falstaff* das acusações de covardia, a coragem plena, temo, não terá vez: seus heróis, creio, devem estar quase sempre na

[111] flor da idade, ou *bem onde a juventude termina, no recente auge da masculinidade*; mas se for “velho, frio e desagradável; gordo e sujo; pobre como Jó e calunioso como o demônio”<sup>167</sup>, levem-no! Ele não merece um julgamento justo; é ofensivo demais para ser mudado, odioso demais para ser tocado. Admito que o objeto de nossa preleção tem as suas deficiências: ele tinha três dedos de gordura ao redor das costelas, não tinha fôlego e seu hálito provavelmente não era o mais doce; ele tinha gota, ou algo pior, “que estava armando uma boa confusão com seu dedão do pé.”<sup>168</sup> Mas essas considerações não dizem respeito à nossa questão; devemos esconder essas ofensas o quanto pudermos; nosso assunto é apenas seu *coração*, o qual, como tentaremos demonstrar, está no lugar certo, e é firme e são, apesar de algumas indicações do contrário. Quanto à senhora, Sra. Montague<sup>169</sup>, lamento em saber que *a senhora* envolveu-se num erro popular; pelo menos isso a senhora me dará direito de dizer. Quanto ao resto, curvo-me diante de seu gênio e suas virtudes: a senhora deu ao

---

<sup>167</sup> “*Old, cold, and of intolerable entrails; to be fat and greasy; as poor as Job, and as slanderous as Satan.*” Cf. *As alegres comadres de Windsor* [*The Merry Wives of Windsor*], V, v, 152-4.

<sup>168</sup> “*which played the rogue with his great toe*” 2 *Henrique IV*, I, ii, 246.

<sup>169</sup> Elizabeth Montagu (1718 – 1800), escritora e crítica literária. Foi uma das fundadoras da *The Blue Stockings Society*, um movimento social e educacional de mulheres de meados do século XVIII. Montagu usou a fortuna da família para ajudar os pobres e patrocinar a literatura na Inglaterra e na Escócia. Morgann faz referência a seu *Essay on the Writings and Genius of Shakespear* (1769), no qual Montagu defende Shakespeare dos ataques de críticos estrangeiros, como Voltaire.

[112] mundo uma obra muito elegante; e soube que seus modos e sua mente são ainda mais puros, mais elegantes que seu livro. *Falstaff* era muito grosseiro, muito débil para o seu exame, mas se a senhora tivesse ousado olhar mais de perto, não teria encontrado a covardia entre as suas deficiências. Tentaremos redimi-lo dessa reprovação universal. Deixemos que a associação venal de autores bajule o *tolo de ouro*, deixemos que eles usem suas penas sórdidas para fins mercenários de louvor imerecido ou depreciação vil. O *velho Jack*, apesar de ter sido abandonado por príncipes, apesar de ter sido repreendido por um mundo ingrato e ter sido perseguido, ano após ano, por críticos e comentaristas, e apesar de nunca ter sido rico o suficiente para contratar uma prostituta literária, encontrará um defensor voluntário – e isso numa época em que todos os *nababos* exigem e necessitam defesa, enquanto seu ouro, quase incalculável e adquirido desonestamente, parece fugir de suas mãos inseguras, prontas a livrar-se de parte da enorme quantidade, para que possam

[113] se agarrar com mais firmeza ao restante. Mas, para que essa digressão tenha uma finalidade, ao sincero, ao alegre, ao elegante leitor, suplicamos: nosso exercício é muito leve para os olhos amargos da severidade rigorosa e tem apenas a pretensão de ser um divertimento. Contudo, esperamos que seja de um tipo mais racional do que a história da senhorita *Betsy*<sup>170</sup>, complementada pela história da senhorita *Lucy*<sup>171</sup> e o conto do senhor *Twankum*.<sup>172</sup> E assim, depois de um momento de lazer, e com um leitor bondoso [*good natured*] como amigo, com um ar atarefado e importante como se tivéssemos nos ocupado com o sério ofício de medir as *Pirâmides*, ou de

---

<sup>170</sup> *The History of Miss Betsy Thoughtless* (1751), romance de Eliza Haywood, no qual acompanhamos as aventuras durante um período de independência da protagonista, Betsy, depois de abandonar o marido e antes de casar-se novamente.

<sup>171</sup> Possivelmente *Miss Lucy in Town* (1742), comédia de Henry Fielding, na qual o autor satiriza os hábitos da sociedade londrina da época.

<sup>172</sup> Provável referência a um personagem das *Garrat Elections* que aconteciam em Surrey, sudeste da Inglaterra, durante o século XVIII. Eram simulações cômicas de eleições, na qual pessoas se apresentavam como candidatos com propostas absurdas, para satirizar a política da época. Em diversos anos, um dos candidatos que sempre aparecia era chamado lorde Twankum.

estabelecer a idade de *Stonehenge*, retornamos para conversar com esse jovial, esse gordo, esse malandro [*roguish*], esse fraco mas, creio, *não covarde* companheiro.

Ainda que o roubo em *Gads-Hill* e a suposta covardia de *Falstaff* na ocasião sejam o próximo assunto a ser contemplado, devo declarar de antemão que acredito que a discussão desse assunto seja *agora* desnecessária ao

[114] restabelecimento da reputação de *Falstaff* como um homem de coragem.

Porque, suponhamos que admitíssemos que *Falstaff* foi acometido pelo medo nessa única instância, que foi pego de surpresa e até mesmo que agiu como um covarde; o que podemos concluir senão que *Falstaff*, como outros heróis mais notáveis, teve um momento de fraqueza e não estava isento de sentir pânico e surpresa? Se uma única exceção pode destruir um caráter por completo, *Heitor*<sup>173</sup> era um *covarde* e *Antônio*<sup>174</sup>, um *poltrão*. Mas raramente ficaremos perplexos com essas contradições aparentes de caráter, se tivermos em conta a circunstância e a situação. No exemplo atual, *Falstaff* tinha cometido um ato ilegal, sua energia tinha acabado e ele tinha relaxado a mente em segurança. O espírito do empreendimento e o princípio estimulante da esperança recolheram-se: nessa situação ele foi atacado inesperadamente e não teve tempo para revocar seus pensamentos, ou levar sua mente à ação. Não é um momento em que ele conta com o controle e as vestes de um

[115] soldado; além disso, tem por companheiros conhecidos covardes. Aqueles que o atacam são vigorosos, repentinos e audazes; ele está com a consciência pesada e teme perigos atuais e futuros: a prisão e a força, assim como a espada e o fogo. Está cercado pela escuridão, e o xerife, o carrasco e todo o *Posse Comitatus*<sup>175</sup> o

---

<sup>173</sup> Mitologia grega. Filho do rei Príamo e da rainha Hécuba, era considerado um grande guerreiro, mas acabou sendo morto por Aquiles durante a Guerra de Troia, como nos conta a *Iliada*.

<sup>174</sup> Marco Antonio, célebre militar e político romano, que cometeu suicídio.

<sup>175</sup> Na *common law*, *posse comitatus* é o poder de conscrição de qualquer adulto sadio para algum fim específico que um oficial da lei pode exercer. Por extensão, a expressão passou também a denominar o grupo formado pelos conscritos.

espreitam. Sem um momento sequer para refletir, é de se espantar que, sob tais circunstâncias, “ele tivesse corrido e urrado, arrastando suas tripas com tanta destreza quanto podia?”<sup>176</sup>

Mas ainda que eu possa encerrar a questão nesses termos, restam muitos tópicos bons para a apologia; e como acredito que uma investigação mais minuciosa desse assunto só revelará mais evidências a favor da coragem constitucional de *Falstaff*, não recusarei a discussão. Peço permissão, portanto, para expor por completo, e também de modo justo,

[116] essa operação detestável, esse roubo infeliz em *Gads-Hill*.

Na cena em que temos contato com *Falstaff* pela primeira vez, seu caráter é apresentado numa maneira digna de *Shakespeare*: nós o vemos numa velhice cheia de vitalidade, afável, franco, alegre, tranquilo, corpulento, imoral, voluptuoso e sem princípios; um *ladrão*, como ele diz, *por vocação*.<sup>177</sup> Mas não é bem assim: havia, me parece, muita alegria e *divertimento* no caso: “os pobres abusos destes tempos”, ele diz ao príncipe, com malícia e humor [*humourously*] “estão com falta de patrocínio; e ele detesta ver todo empreendimento assim frustrado, como hoje, pelo freio enferrujado daquele Palhaço Velho, a lei.”<sup>178</sup> Quando ele sai de cena, nos damos conta de que ele está apenas indo para a taverna: “*Farewell*,” “Adeus,” ele diz, com um ar de jovialidade despreocupada e contentamento alegre, “me encontrarão em

---

<sup>176</sup> Morgann: “*he should run and roar, and carry his guts away with as much dexterity as possible?*” Arden: “And, Falstaff, you carried your guts away as nimbly, with as quick dexterity, and roared for mercy, and still run and roared, as ever I heard bull-carf.” *I Henrique IV*, II, iv, 251-3.

<sup>177</sup> *I Henrique IV*, I, ii, 99-100.

<sup>178</sup> Morgann: “*The poor abuses of the times*,” he wantonly and humourously tell the Prince, “*want countenance; and he hates to see resolution fobbed off, as it is, by the rusty curb of old father antic, the law*.” Arden: “for the poor abuses of the time want countenance” *I Henrique IV*, I, ii, 148 e “but I prithee, sweet wag, shall there be gallows standing in England when thou art king? And resolution thus fubbed as it is with the rusty curb of old Father Antic the law?” *I Henrique IV*, I, ii, 55-8.

Eastcheap.” “Adeus” diz o príncipe, “primavera tardia! Adeus, verão de outono!”<sup>179</sup>

Mas apesar de tudo isso ser excelente para os propósitos de *Shakespeare*, [117] até agora não achamos uma alusão sequer à covardia de *Falstaff*, nada de jactância, ou qualquer tipo de preparação para o riso nesse assunto. Assim que *Falstaff* se retira, *Poins* revela ao príncipe seu plano para um roubo duplo – e aqui, então, poderíamos com razão esperar ter acesso a essas partes do caráter de *Falstaff*. Veremos.

Poins. Pois então, meu querido e doce senhor, cavalgue conosco amanhã. Tenho uma brincadeira para fazer que não posso armar sozinho. *Falstaff*, *Bardolph*, *Peto* e *Gadshill* vão roubar aqueles homens, como já está combinado – mas você e eu não estaremos lá. E quando o butim já estiver com eles, se você e eu não os roubarmos de tudo – pode separar esta cabeça destes ombros.<sup>180</sup>

Há uma segurança muito grande em suas palavras; talvez lhe parecesse necessário nesse caso. “Mas como”, diz o príncipe, “haveremos de nos separar na saída?”<sup>181</sup> *Poins* já tem sua resposta pronta; ele amadureceu a ideia e poderia resolver [118] todas as dificuldades: eles poderiam partir antes ou depois deles, amarrariam seus cavalos no bosque, trocariam de máscaras e ele já tinha duas caixas de *linhã* barato para mascarar suas roupas.<sup>182</sup> Isso estava ficando sério e indo longe demais. Mas se examinarmos a peça, teremos mais capacidade para julgar essa atividade;

---

<sup>179</sup> “You will find me in East-Cheap.” “Farewell,” says the Prince, “thou latter spring; farewell, all hallown summer.” *1 Henrique IV*, I, ii, 149-51.

<sup>180</sup> Now my good sweet lord, ride with us tomorrow; I have a jest to execute that I cannot manage alone. Falstaff, Bardolph, Peto, e Gadshill shall rob those men that we have already waylaid; yourself and I will not be there; and when they have the booty, if you and I do not rob them, cut this head from off my shoulders. *1 Henrique IV*, I, ii, 151-8.

<sup>181</sup> “But how, diz o príncipe, shall we part with them in setting forth?” *1 Henrique IV*, I, ii, 159.

<sup>182</sup> Cf. *1 Henrique IV*, I, ii, 160-171.

descobriremos que havia ao menos tanta maldade quanto galhofa na intenção de *Poins*. A rivalidade entre *Poins* e *Falstaff* tinha causado, em ambos, muita inveja e má intenção, o que ocasionalmente aparecia, à maneira de *Shakespeare*, pelos cantos, sem se confundir com a ação principal; e pelo pouco que vemos desse tal *Poins*, ele parece ser um caráter no mínimo desagradável, se não estúpido e mau. Mas continuando: o príncipe diz em seguida, com certa prudência deliberada e saudável, “será que eles não vão ser fortes demais para nós dois?”<sup>183</sup> A resposta de *Poins* é notável: “bem, quanto a *dois* deles, sei que são os covardes de mais pura água que já fugiram por aí, enquanto o *terceiro*, se lutar um momento mais do que [119] achar justificado, eu abandono a vida militar.”<sup>184</sup> Há nessa resposta muita habilidade: havia *quatro* pessoas no total, como *Poins* bem sabia, e ele próprio tinha acabado de nomeá-las: *Falstaff*, *Bardolph*, *Peto*, e *Gadshill*. Mas agora ele omite uma da lista, que deve ser ou *Falstaff*, – que então não seria objeto de qualquer acusação com relação à coragem e, nesse caso, *Peto* seria o *terceiro* – ou, como prefiro pensar, para diminuir a força da objeção do príncipe, ele arditosamente omite *Gadshill*, que naquele momento não estava na cidade e, portanto, supostamente estaria menos visível ao príncipe. Nessa hipótese *Falstaff* seria o *terceiro*, que não lutaria um momento mais do que achasse justificado. Mas em qualquer uma das hipóteses, que evidência há de uma covardia pré-suposta em *Falstaff*? Ao contrário: não necessitamos de qualquer outra evidência de que a coragem de *Falstaff* mantinha-se, até então, depois de várias provações, completamente imaculada, além do fato de que *Poins*, o malevolente *Poins*,

---

<sup>183</sup> “*I doubt they will be too hard for us.*” *1 Henrique IV*, I, ii, 172.

<sup>184</sup> “*Well, for two of them, I know them to be as true bred Cowards as ever turned back; and for the third, if he fights longer than he sees cause, I will forswear arms.*” *1 Henrique IV*, I, ii, 173-5.



[120] – que atreve-se, para seu próprio proveito, a roubar, por assim dizer, *um* dos *quatro* da atenção e memória do príncipe, e que se mostra, por motivos piores, tão habilidoso em *diminuir* números quanto *Falstaff* parece sê-lo, mais tarde, em *aumentá-los* – esse mesmo *Poins* não se atreveu a incluir *Falstaff* na lista de covardes, apesar de a ocasião exigir fortemente que ele o degradasse. O que *Poins* ousa fazer, entretanto, nesse quesito, ele *faz*. “*E o terceiro*”, pois é assim que ele descreve *Falstaff*, (como se o nome desse veterano incitasse fortemente as ideias de coragem e resistência) “se lutar um momento mais do que achar justificado, eu abandono a vida militar.” Esse é um velho truque da maldade cautelosa e habilidosa: a mudança na expressão ou no tom de voz é tudo, porque as palavras em si, se analisadas de modo simples, podem certamente referir-se a qualquer homem que já viveu, exceto ao herói de cabeça de metal da *Suécia*.<sup>185</sup> Mas *Poins* acrescenta algo que pode ser ainda mais [121] decisivo: “o grande mérito da brincadeira vai aparecer nas mentiras incompreensíveis que esse safado gordo nos contará quando nos encontrarmos de noite para a ceia. Como eles brigaram com pelo menos trinta, como se defenderam, como atacaram, que terrores suportaram – a graça vai estar em desmentir tudo isso.”<sup>186</sup> Sim, e também aí está a *maldade*. Essa previsão infelizmente se concretizou, até para além das palavras – algo mais provável, talvez, às previsões de maldade do que às de afeto. Mas agora devemos ver o quanto a previsão e o evento depreciarão a coragem de *Falstaff*. O príncipe, que nunca é ludibriado, entende muito bem as opiniões de *Poins*. Mas deixemos isso para lá.

---

<sup>185</sup> Carlos XII da Suécia, soberano do império sueco de 1697 a 1718. Foi um líder militar excepcional mas, após ter sido derrotado numa guerra contra a Rússia, buscou exílio no Império Otomano, onde ganhou o apelido *Carlos Cabeça de Ferro*.

<sup>186</sup> “*The virtue of this jest will be, the incomprehensible lyes which this fat rogue will tell when we meet at supper; how thirty at least he fought with; and what wards, what blows, what extremities, he endured: And in the reproof of this lies the jest.*” *I Henrique IV*, I, ii, 176-80.

Na cena seguinte vemos todos os participantes em *Gads-Hill* preparando-se para o roubo. Examinemos cuidadosamente se a cena contém qualquer insinuação de covardia em *Falstaff*: ele é visto num momento de vexame, muito ridículo, por causa de seu cavalo, que se esconde dele; mas isso

[122] nada tem a ver com a questão, ou prova somente que o maior medo de *Falstaff* era ter que andar *oito jardas de terreno esburacado*.<sup>187</sup> Mas quando perguntam a *Gadshill* o número de viajantes, e este responde que eram de oito a dez, *Falstaff* exclama, “Pelas chagas de Cristo; será que eles não nos roubam?”<sup>188</sup> Se ele tivesse se expressado mais seriamente, – “será que eles não vão ser fortes demais para nós dois?” – teria apenas usado as palavras do próprio príncipe sobre uma situação menos alarmante. Isso não necessitaria defesa. Mas o príncipe, com seu estilo costumeiro de alegria, responde, “O que, um covarde, Sir John Pança?”<sup>189</sup> Normalmente esperaríamos de *Falstaff* uma resposta leve, mas somos surpreendidos por uma muito séria: “Eu não sou o seu avô, *John de Gaunt*, mas também não sou nenhum *covarde*, Hal.”<sup>190</sup> É um momento singular e exhibe, acredito, o verdadeiro caráter de *Falstaff*. Parece ter sido colocado *aqui*, numa conjuntura muito crítica, como um aviso ao público para não levar muito a sério aquilo que foi planejado apenas para ser fonte (usando as palavras do

[123] príncipe) “de discussões por uma semana, riso por um mês, e uma boa brincadeira para sempre.”<sup>191</sup> O total do passado de *Falstaff* não pôde, parece, fornecer uma resposta ao príncipe e, portanto, ele é obrigado a se contentar com a esperança

---

<sup>187</sup> *I Henrique IV*, II, ii, 24.

<sup>188</sup> “*Zounds! will they not rob us?*” *I Henrique IV*, II, ii, 63.

<sup>189</sup> “*What a Coward, Sir John Paunch!*” *I Henrique IV*, II, ii, 64.

<sup>190</sup> “*I am not indeed John of Gaunt your grandfather, but yet no Coward, Hal.*” *I Henrique IV*, II, ii, 64-5.

<sup>191</sup> “*as argument for a week, laughter for a month and a good jest for ever after.*” *I Henrique IV*, II, ii, 92-3.

futura. “Bem, (ele diz, *misteriosamente*) veremos o que acontece,”<sup>192</sup> tendo em mente o ataque planejado a *Falstaff* e prevendo um conclusão tão provável que poderia de fato arriscar-se a depender dela. Mas os viajantes se aproximam: o príncipe apressadamente propõe uma divisão de forças; ele e *Poins* deveriam tomar posto separados do resto, para que, se o viajantes escapassem de um grupo, fossem pegos pelo outro. *Falstaff* não se opõe, apesar de imaginar que o número de viajantes seja oito ou dez. Na sequência vemos *Falstaff* atacar esses viajantes com vivacidade, usando palavras costumeiras de ameaça e terror – eles não reagem e ele os amarra e rouba.

[124] Até aqui acredito que não tenha aparecido o menor *traço* nem de ostentação, nem de medo em *Falstaff*. Mas agora vem o cerne da ação, fonte de tanta desonra. *Quando estão dividindo o saque, (diz a rubrica) o príncipe e Poins os atacam e todos fogem; Falstaff, depois de um ou dois golpes, também foge, deixando o saque para trás.*<sup>193</sup> “Foi muito fácil”, diz o príncipe, como se suas expectativas tivessem sido superadas, “agora montemos alegres.”<sup>194</sup> *Poins* acrescenta, enquanto saem, “como urrou o salafrário.”<sup>195</sup> Mais tarde o príncipe se lembra dessa observação, e, forçando a zombaria contra *Falstaff*, diz, sem dúvida com toda a licença do exagero: “e você, *Falstaff*, arrastou suas tripas com tanta agilidade, com tanta rapidez e destreza, e urrou tanto pedindo misericórdia, e continuou a correr e a urrar, quanto jamais ouvi fazer o melhor dos bezerros.”<sup>196</sup> Se ele urrou por misericórdia, deve ter sido um tipo de urro muito inarticulado, pois não há uma palavra escrita para *Falstaff* que sugira tal urro, ou qualquer rubrica

---

<sup>192</sup> “*let the event try.*” Essa fala não existe, seja na primeira ou na segunda parte de *Henrique IV*, na edição da Arden.

<sup>193</sup> Ver rubricas em *1 Henrique IV*, II, ii, entre 98 e 101.

<sup>194</sup> “*Got with [Arden: much] ease*” [...] “*Now merrily to horse.*” *1 Henrique IV*, II, ii, 101.

<sup>195</sup> “*How the [Arden: fat] rogue roared.*” *1 Henrique IV*, II, ii, 108.

<sup>196</sup> “*And you Falstaff, carried your guts away as nimbly, with as quick dexterity, and roared for mercy, and still ran and roared, as I ever heard bull-calf.*” *1 Henrique IV*, II, iv, 251-3.

[125] para o ator agir desse modo; mas, no espírito do riso e do escárnio, a exclamação mais leve pode facilmente ser convertida em um urro de um bezerro.

Passamos agora por essa ação considerando-a simplesmente em suas circunstâncias, sem fazer referência a qualquer ostentação ou acusação futura. É com base nessas circunstâncias que o caso deve ser julgado, e qualquer colorido subsequente adicionado a ele, seja por agudeza ou por insensatez, deve ser desconsiderado. Se o tomarmos, então, como se encontra até agora, com referências apenas a suas circunstâncias precedentes e concomitantes, e à habilidade sem limites de *Shakespeare* para obter seus próprios efeitos, seremos obrigados a confessar que esse acontecimento não foi planejado por *Shakespeare* para revelar e expor as pretensões falsas de um covarde verdadeiro, mas sim para envolver um homem de conhecida coragem, que, em outros aspectos, tem um caráter muito peculiar, em tais circunstâncias e

[126] suspeitas de covardia que podem, com a manipulação daquelas peculiaridades, originar, mais tarde, muita alegria temporária entre seus companheiros familiares e íntimos – disso não podemos exigir uma prova mais contundente do que a grande atenção que é dada ao decoro e à verdade de caráter na rubrica já citada. Parece que não se achava *decente Falstaff* ter que correr de qualquer modo, até mesmo depois que tivesse sido abandonado por seus companheiros e tivesse trocado uns golpes com seus agressores – e assim, uma distinção justa é mantida entre a covardia natural dos três comparsas e o terror acidental de *Falstaff*.

Até aqui, creio que esteja claro que nenhum riso deveria ser ter sido gerado pela covardia de *Falstaff*. Porque, afinal, não é particularmente ridículo que um homem velho, sedentário e nada orgulhoso, ao que parece, e que nem possui pretensões extraordinárias

[127] ao heroísmo, empenhe-se em salvar a si próprio fugindo do ataque de dois agressores audazes e vigorosos. Justamente esses atores, que acredito serem os piores juízes de *Shakespeare*, acabaram por entender, suponho que depois de longa experiência, que não há nada nesse acontecimento que excite qualquer riso extraordinário; mas eles acreditam que isso é um defeito da habilidade do autor e, portanto, imagino que se vejam obrigados a preencher o vazio com qualquer bufonaria vulgar própria. Ao invés da rapidez necessária a essa ocasião, eles trazem *Falstaff*, com *enchimento e tudo*, bem para a boca do palco onde, com muita momice e caretas, ele se senta, com um saco de dinheiro de lona em sua mão, para dividir o espólio. Nessa situação é atacado pelo *príncipe* e por *Poins*, cujas espadas de latão pairam à toa no ar e demoram a golpear até que o ator *Falstaff*, que parece sofrer mais com a flatulência do que com o medo, seja capaz de levantar-se –

[128] o que só acontece depois de certo esforço ineficaz e com a ajuda (se não me falha a memória) de um dos ladrões, que fica para trás, apesar do medo, para esse propósito amigável. Depois disso, sem qualquer resistência de sua parte, ele é arrastado para fora do palco, como se fosse um touro gordo sendo levado ao matadouro, por esses vilões de *coração de pedra* cobertos em *linhão barato*. Não acredito que *urra* – talvez o ator não tenha nunca conseguido aperfeiçoar sua imitação de bezerro. Essa ação toda poderia ser mostrada entre os vãos de uma cena de fundo: nesses casos, quanto menos vemos, melhor compreendemos. Deveríamos testemunhar um pouco de resistência e, depois, um pouco de rapidez na fuga; do *urro* deveríamos saber apenas por meio de *Poins*. Também não há necessidade de todo aquele enchimento para aumentar o tamanho de *Falstaff*; eles não sabem distinguir entre exagero humorístico [*humourous*] e verdade necessária. O príncipe é chamado de

*faminto, língua de boi seca, bacalhau seco* e outros nomes da mesma natureza.<sup>197</sup> Eles podem então,

[129] do mesmo modo, procurar nas estufas por algum fomalheiro exausto que forneça os materiais adequados para o enchimento de um príncipe de *Gales* que corresponda suficiente a esse quadro.

Continuando, chegamos à cena da vanglória de *Falstaff*. Já vaguei demais por detalhes; no entanto, devo trazer *Falstaff* ao primeiro plano, nessa última cena a ser julgada, em suas cores e proporções verdadeiras. A descoberta progressiva do caráter de *Falstaff* é conduzida de modo excelente. Na primeira cena tomamos contato com a sua aparência, que, até certo ponto, devemos levar em consideração como parte de seu caráter; ficamos sabendo de sua gula e devassidão, e testemunhamos aquela mistura indistinguível de humor e licenciosidade que percorre todo o seu caráter. Mas o que mais nos chama a atenção é a naturalidade [*ease*] de seus modos e conduta, e a liberdade sem afetação e fertilidade maravilhosa de sua agudeza e seu humor. Nós o vemos, na cena seguinte,

[130] aflito e inquieto: esconderam seu cavalo e, nessa ocasião, ele faz uma descrição tão impressionante de sua angústia, suas palavras são tão vigorosas e tão cheias de calor e vanglória que, exceto pelo riso, deveríamos apenas sentir pena – no entanto, devemos rir perante à incongruência extrema de um homem ao mesmo tempo corpulento e velho juntando-se a jovens num empreendimento que exigia a maior extravagância de espírito e todo o desenfreamento de ação: e é justamente isso que torna suas reclamações completamente ridículas. “Dêem-me o meu cavalo!”<sup>198</sup> ele diz, mas não como *Ricardo*<sup>199</sup>; “oito jardas de terreno esburacado a pé,” acrescenta

---

<sup>197</sup> *I Henrique IV*, II, iv, 238-9.

<sup>198</sup> “*Give me my horse!*” *I Henrique IV*, II, ii, 29.

<sup>199</sup> Ricardo III e seu famoso “*A horse, a horse, my kingdom for a horse!*” *Ricardo III*, V, iv, 7.

esse *monteiro de Diana*, esse *ousado cavaleiro das sombras*, “são o mesmo, para mim, que três vezes vinte e mais dez milhas.”<sup>200</sup> No calor e na agitação do roubo, mais e mais exemplos extravagantes de incongruência aparecem. Apesar de provavelmente ser mais velho e mais gordo do que qualquer um dos viajantes, ele os chama de “saco de banha”, “salafrários engordados a toucinho” e “safados pançudos” e diz “Danem-se, avarentos gordos,

[131] eles odeiam nossa juventude! Os jovens precisam viver. Os senhores servem no júri, não é? Pois garanto que nós vamos jurá-los.”<sup>201</sup> Mas, até agora, ainda não vimos todo o seu tamanho: isso é reservado para a cena da vanglória. Esperamos por entretenimento, mas não sabemos de que tipo. *Poins*, com sua previsão, nos deu uma dica: mas não vemos ou sentimos que *Falstaff* seja covarde, muito menos prepotente – sem o que a covardia não é suficientemente ridícula; e é por isso que, no palco, sempre vemos as duas interligadas. É nesse momento de incerteza nossa que ele nos é apresentado, com uma preparação muito habilidosa: sua entrada é atrasada para estimular nossas expectativas até que, finalmente, para acabar com o aborrecimento do aguardo e para acrescentar surpresa ao deleite, ele é chamado, como se para outro motivo de riso, diferente daquele que nos foi dado: o vemos agitado com a história [*fluctuating with fiction*] e sofrendo com paixão e humilhação dissimuladas. Muito cheio para dizer qualquer coisa, *Poins* o provoca com umas poucas

[132] palavras simples, demonstrando um belo contraste de tranquilidade afetada. “Bem-vindo, Jack; por onde andou?”<sup>202</sup> Mas quando o ouvimos explodir, – “Raios partam todos os covardes! Dê-me uma taça de *sack*. Será que não existe mais

---

<sup>200</sup> “*Eight yards of uneven ground,*” [...]“*is threescore and ten miles a-foot with me.*” *I Henrique IV*, II, ii, 23-5.

<sup>201</sup> “*Hang them, fat chuffs, they hate us youth: What! young men, must live: – You are grand Jurors, are ye? We’ll jure ye, i’ faith.*” *I Henrique IV*, II, ii, 82-3 e 87-9.

<sup>202</sup> “*Welcome Jack, where hast thou been?*” *I Henrique IV*, II, iv, 109.

virtude?”<sup>203</sup> – temos, de uma só vez, o homem por completo e estamos prontos para abraçá-lo, pança, mentira e tudo mais, como fonte inesgotável de jocosidade e humor. *Covardia*, creio, está fora de nossos pensamentos, não se mistura com o nosso riso. Até esse ponto, como já disse e repito, somos, na minha opinião, enganados por nossa própria sabedoria, pelo raciocínio sistemático, pelo pensar duas vezes e pela reflexão posterior. Os primeiros espectadores não pensaram em nada a não ser na situação risível na qual estava se metendo um personagem tão singular, e adoraram ver uma pessoa espirituosa [*a wit*], humorosa [*humourous*] e sem princípios, alegremente tomada por suas próprias invenções, impedida de qualquer defesa racional, e levada ao ponto de ter que clamar,

[133] depois de alguns subterfúgios cômicos, “Agora chega disso, Hal, se me ama.”<sup>204</sup>

Não me vejo obrigado a discutir as mentiras de *Falstaff* a respeito da ação ocorrida em *Gad’s-hill*. Considerarei sua conduta independente daquelas mentiras; examinei a ação por completo separadamente e a vi livre de covardia ou medo, exceto por um momento, o qual tentei explicar e justificar. Tenho, portanto, o direito de inferir que aquelas mentiras são derivadas não da covardia, mas de alguma outra parte de seu caráter, que a mim não cabe examinar. Mas não me contentei, até agora, com esse tipo de defesa negativa; e o leitor, creio, já está ciente de que estou decidido (apesar, confesso, do cansaço) a livrar esse gordo bandido [*rogue*] do alcance de qualquer acusação que afete, ou pareça afetar, sua coragem natural.

[134] A primeira observação que nos ocorre, com relação à sua vanglória, é que ele se vangloria *depois dos fatos*. Em outros casos vemos o covarde da peça bazofiar e gabar-se por um tempo, falando de guerras distantes e duelos privados, fora do

---

<sup>203</sup> “*A plague on all Cowards! Give me a cup of sack. Is there no virtue extant!*” *I Henrique IV*, II, iv, trechos entre 110 e 114.

<sup>204</sup> “*No more of that, Hal, if thou lov’st me.*” *I Henrique IV*, II, iv, 274.



alcance do conhecimento e da evidência; falando de tempestades e estratégias, e de surpreender o inimigo por acaso, levando milhares à espada até que, finalmente, com um fato presente e visível como prova, ele é levado à vergonha escancarada e *duradoura* – e digo vergonha por ser *covarde*, porque o lado *mentiroso* da história é visto apenas como acessório e não é muito considerado como causa da desonra. Mas no exemplo diante de nós, tudo é invertido: a peça inicia com o *fato*, um fato que, devido às suas circunstâncias bem como à idade e inatividade do homem, é bastante perdoável e digno de apologia, se não de defesa. Esse fato não é precedido por bazófias ou qualquer fingimento – as mentiras e a vanglória vêm depois; mas [135] elas não são *gerais*: estão restritas e se referem somente ao fato; são detectadas *imediatamente*, e depois de um pouco de alegria e alguns risos, a vergonha da descoberta acaba, não *dura* como em outros casos. No restante da peça, o caráter mantém-se onde estava antes, *sem qualquer punição ou degradação*.

Para dar conta disso tudo, vamos supor que *Falstaff* fosse um homem de coragem natural, ainda que não tivesse princípios, mas que tenha sido surpreendido, em dado momento, por um ato de terror verdadeiro, o qual, ao invés de justificar com as circunstâncias, ele tenta encobrir com mentiras e bazófias – e essas mentiras tornam-se, logo após, a causa da descoberta. Com essas suposições, toda dificuldade desaparecerá de uma vez e tudo será natural, comum e claro. O *fato* em si será, é claro, *perdoável*, isto é, surgirá a partir da combinação de tais

[136] circunstâncias, aplicável a um caso apenas, e não destruirá o caráter no geral: não é *precedido* por qualquer bazófia, contendo qualquer traço de covardia, já que a covardia verdadeira não existiria no caráter. Mas o primeiro ato de covardia real ou aparente levaria um homem vão e sem princípios a usar mentiras e bazófias – e essas se refeririam apenas ao *fato em questão*, e não a outros casos, nem infetariam seu

caráter geral, que não deve necessitar qualquer embuste. De novo: a descoberta da covardia desse modo é mais divertida depois de um percurso de fingimento longo e variado, no qual a mentira do caráter é preservada, por assim dizer, por completo, e levada a tal magnitude que seja suficiente para uma descoberta explosiva. No entanto, meras mentiras eventuais, como as que *Falstaff* supostamente pronuncia, devem ser, para o propósito da diversão, descobertas no momento em que são contadas, porque, de fato, elas não podem durar por muito tempo – a exigência e o

[137] humor terão passado: a *vergonha* de *Falstaff* decorrente da descoberta das *pequenas mentiras* seria *apenas temporária*, uma vez que seu caráter, a esta altura, já seria conhecido e *tolerado por humor*. O resultado, portanto, só pode ser alegria e riso e o triunfo temporário de desconcertar uma pessoa espirituosa [*a wit*] em seu próprio jogo e levá-la a se render em absoluto – depois disso, não devemos nos surpreender se o virmos levantar de novo, como um menino que cai brincando, e partir para a próxima aventura com tão pouca desonra quanto antes.

Então, o que podemos dizer senão que está claro que são apenas as mentiras, e não a *covardia* de *Falstaff*, que aqui são detectadas? *Mentiras* que talvez contenham uma covardia incidental apenas, dando mais graça assim à pilhéria, mas sem afetar o assunto real da cena. E agora também podemos discernir mais claramente a verdadeira força e significado da previsão de *Poins*: “o grande mérito da brincadeira vai aparecer nas mentiras incompreensíveis

[138] que esse safado gordo nos contará quando nos encontrarmos de noite para a ceia. Como eles brigaram com pelo menos trinta – a graça vai estar em desmentir tudo isso”<sup>205</sup>, isto é, na detecção *apenas* das mentiras, porque, com relação à *coragem*, ele nunca se aventurou a insinuar nada além de que *Falstaff* não lutaria por mais tempo

---

<sup>205</sup> Cf. nota 114.

que acreditasse ser necessário. *Poins* esperava, de fato, que *Falstaff* caísse em desonra nessa ocasião, algo muito provável – mas esse não parecia ser o motivo principal de seus risos, e sim a detecção daquelas *mentiras incompreensíveis*, que *Poins*, com audácia, prevê, baseado em seu conhecimento do caráter de *Falstaff*, esse *bandido [rogue] gordo, não covarde*. Assim, essa previsão e sua realização atestam apenas contra a *veracidade* de *Falstaff*, e não contra sua *coragem*. “Essas mentiras”, diz o príncipe, “parecem com o pai que as gerou, do tamanho de uma montanha, escancaradas e palpáveis. Ora, gordo de miolo mole, tolo estúpido, como é que pode ver que os homens estavam de [139] verde musgo se estava tão escuro que não dava para ver a própria mão? Vamos, explique.”

*Poins*. Vamos, sua explicação, Jack; sua explicação.

Novamente diz o príncipe, “Repare como uma história muito simples derruba tudo o que disse. Que truque, que recurso, que buraco para se esconder pode você encontrar agora, para escapar dessa vergonha clara e aparente?”

*Poins*. Vamos, *Jack*; que truque lhe restou agora?”<sup>206</sup>

Tudo isso refere-se claramente às mentiras de *Falstaff* apenas *como tais*, e o problema parece ser que ele não as contou direito e com suficiente habilidade e verossimilhança. De fato nada parece ser exigido de *Falstaff* em qualquer momento, a

---

<sup>206</sup> “*These lyes, says the prince, are like the father of them, gross as a mountain, open, palpable. – Why thou clay-brained gutts, thou knotty patted fool; how couldst thou know these men in Kendal Green, when it was so dark thou couldst not see thy hand? Come tell us your reason.*”

“*Poins. Come your reason, Jack, your reason.*”

“*Again the prince, Hear how a plain Tale shall put you down – What trick, what device, what starting hole canst thou now find out to hide thee from this open and apparent shame?*”

“*Poins. Come let’s hear, Jack, what trick hast thou now?*” *I Henrique IV*, II, iv, 224-8 e 255-8.

não ser uma boa evasiva. A verdade é que há tanta alegria e tão pouca maldade ou embuste em suas histórias [*fictions*], que elas [140] podem ser consideradas, na maior parte, como meros esforços do humor e exercícios de agudeza, censuráveis apenas se apresentam defeito, quando acontece, da qualidade a partir da qual são principalmente derivadas. Nessa ocasião as evasivas de *Falstaff* o desapontam; ele está no limite de sua invenção<sup>207</sup> e parece justo que, com a falha de sua agudeza, seja submetido à reprovação temporária por aquela covardia da qual não conseguiu se desvencilhar com nenhuma evasiva. Sua melhor alternativa foi o *instinto*: ele foi, na verdade, *covarde por instinto* – naquela circunstância, *como um leão valente, que não atacaria o verdadeiro príncipe*<sup>208</sup>. Teria sido uma tentativa vã da parte de *Falstaff*, como o leitor facilmente perceberá, tentar o oposto e reabilitar sua coragem com uma apologia séria; isso confundiria o verdadeiro ponto da discussão: eram suas *mentiras*, não sua *coragem*, que estavam realmente em questão. Além disso, não havia escapatória da armadilha [141] na qual havia caído: ele deveria, pelo que disse, *ter lutado com ao menos meia dúzia deles por duas horas*, ao passo que, infelizmente, na verdade – e verdade essa muito evidente, da qual não conseguiu escapar –, parece que ele fugiu, com singular rapidez, de apenas *dois*, depois de ter trocado *alguns poucos golpes* somente. Isso impediu *Falstaff* de se defender racionalmente – mas não me impede de fazê-lo, já que defendo sua *coragem* e não suas mentiras.

Mas há outras singularidades nas mentiras de *Falstaff* que servem mais diretamente à sua apologia: *agora* já sabemos que elas se restringem a apenas uma cena e uma ocasião. Mas que podemos dizer de sua extravagância? As mentiras de *Parolles* e de *Bobadill* fazem certo sentido, mas as invenções de *Falstaff* são tão

---

<sup>207</sup> Isto é, sua faculdade inventiva.

<sup>208</sup> *I Henrique IV*, II, iv, 263.

absurdas e *incompreensíveis*, que podemos com razão duvidar se foram ditas com intenção de serem levadas a sério – e,

[142] assim, questionar se deveriam ser chamadas de *mentiras* e não de *humor*, ou de *rodamontadas humorísticas* [*humourous rhodamontades*], juntando tudo. É certo que elas acabam com seu propósito e claramente não são o resultado, nesse caso, da prática usual e habitual do embuste. A verdade real parece ser que, se *Falstaff*, descontraído e sem princípios como era, tivesse nascido covarde e sido criado como soldado, seria, naturalmente, um grande presunçoso, um verdadeiro *miles gloriosus*. Mas, se fosse esse o caso, ele deveria ter sido apresentado como um homem ativo e jovem, porque é evidente que a idade e a corpulência são desculpas, que não lhe devem ser concedidas, para a covardia. No presente caso, no qual não só ele se envolveu em circunstâncias suspeitas, como também passou por certos momentos conscientes de debilidade, e sem poder esperar qualquer explicação sincera por parte de seus companheiros risonhos, *Falstaff* desata a falar, de uma vez e com toda força, todas as suas invenções impensadas e absurdas, determinado a por à prova,

[143] nessa ocasião, seu alardeado talento para “jurar até acabar com a verdade na Inglaterra.”<sup>209</sup> Ele o testou aqui até seu limite, e infelizmente foi derrotado em seu próprio jogo – o que não poderia ter sido diferente, com uma mina como essa sob seus pés. Mas sem isso, ele teria misturado a seu engodo tanto humor caprichoso e tanto exagero fantástico, que teria sido descoberto – e aqui aparece a habilidade admirável de *Shakespeare*, que nos mostra vários espectros de *Falstaff*, não só o que ele é, mas o que seria sob apenas uma variação de caráter: a falta de coragem natural. Com uma habilidade não muito compreendida, ele preserva com sucesso o caráter real de *Falstaff* até mesmo no momento em que este parece abandoná-lo, ao fazer suas

---

<sup>209</sup> “swearing truth out of England” I Henrique IV, II, iv, 297.

mentiras soarem muito extravagantes para o embuste, ao baseá-las mais no humor do que no engano e ao transformá-las, como veremos a seguir, em uma prova justa e honesta de coragem geral, destinando-as a

[144] esconder apenas uma única exceção. E é por isso que o vemos apoiar-se tanto no seu crédito passado de coragem e feitos heroicos: “Nunca lutei tão bem minha vida toda – você bem sabe como eu fico em guarda.”<sup>210</sup> são expressões que claramente se referem a alguns feitos e defesas conhecidos de sua vida até então. Seus brados contra a covardia, sua menção à sua própria hombridade, “Vá em frente, velho Jack; morra quando quiser – se ser homem, um homem de verdade, não tiver sido esquecido na face desta terra, então eu sou um arenque seco”<sup>211</sup> – essas e várias outras expressões desse tipo seriam absurdos, e não embustes, farsa, e não comédia, se não tivessem sido calculadas para esconder um defeito supostamente desconhecido pelos ouvintes; ouvintes esses que eram, no caso, seus companheiros constantes e testemunhas diárias de sua conduta. Se antes dessa época ele tivesse sido desmascarado e fosse conhecido por ser covarde, e tivesse consciência de que não tinha crédito algum a perder, não vejo motivos para fugir tão violentamente de uma

[145] infâmia que já lhe era anteriormente atribuída; também não vejo porque certos fingimentos, que nesse caso aparentemente não eram para ser levados a sério, deveriam ser censurados ou chamados de mentiras ou embustes.

Que a ação toda não passou de uma brincadeira e que, como consequência, não houve qualquer mancha séria na coragem de *Falstaff*, está claro, não só pelo fato de que, depois de ter acabado a graça, ele pôde chamar a si mesmo, sem contradições, e na presença do próprio *Hal*, de “valente Jack Falstaff, ainda mais valente por ser o

---

<sup>210</sup> Morgann: “*I never dealt better in my life, – thou know’st my old ward, Hal*”. Arden: “*I never dealt better since I was a man.*” *I Henrique IV*, II, iv, 163 e “*Thou knowest my old ward.*” *I Henrique IV*, II, iv, 187.

<sup>211</sup> “*Die when thou wilt old Jack, if manhood, good manhood, be not forgot upon the face of the earth, then am I a shotten herring*” *I Henrique IV*, II, iv, 122-4.

velho Jack Falstaff<sup>212</sup>, como também por conta de vários outros pormenores e, sobretudo, da declaração que o príncipe faz naquela noite mesmo, sobre sua intenção de conseguir *um comando na infantaria para esse gordo bandido* – sem dúvida uma circunstância pensada por *Shakespeare* para limpar qualquer desonra aparente daquele dia. E a partir daí, não ouvimos mais qualquer acusação relacionada a essa ocasião: esta

[146] começa e termina num momento descontraído, não deixa rastros; e nem vemos mais, no caráter de Falstaff, as vanglórias e bazófias de um covarde.

Apesar de ter analisado o caráter de *Falstaff* com relação a apenas uma qualidade, tanto já foi dito aqui que não deve ter escapado à atenção do leitor o fato de que *Shakespeare* criou seu caráter cheio de incongruências: um homem ao mesmo tempo jovem e velho, ativo e gordo, uma pessoa ingênua e espirituosa, inofensivo e pernicioso, fraco em princípio e resoluto por constituição, covarde na aparência e valente na realidade, um patife sem maldade, um mentiroso sem falsidade, e um cavaleiro, cavalheiro e soldado, sem qualquer dignidade, decência e honra. Esse é um caráter que, ainda que possa ser decomposto, não poderia, creio, ter sido criado, nem seus ingredientes terem sido devidamente misturados, apenas seguindo-se uma receita. Foi necessária a mão do próprio *Shakespeare* para dar a cada

[147] parte um gosto do todo e, ao todo, o sabor de cada parte. Desse modo, o mesmo incongruente e idêntico *Falstaff* fala levemente de sua juventude ao sério Chief Justice, oferecendo *travessuras por mil marcos*<sup>213</sup>, e dirige-se à sra. Doll com gritos de “sou velho, sou velho!”<sup>214</sup>, apesar de ela estar sentada em seu colo e ele estar cortejando-a atrás de beijos. Como *Shakespeare* conseguiu pensar em uma

---

<sup>212</sup> “valiant Jack Falstaff, and the more valiant being, as he is, old Jack Falstaff” *I Henrique IV*, II, iv, 464-5.

<sup>213</sup> *2 Henrique IV*, I, ii, 192.

<sup>214</sup> “I am old, I am old” *2 Henrique IV*, II, iv, 268.

composição tão extraordinária e forni-la com discurso, humor e agudeza tão apropriados e característicos, não sei dizer. Mas posso, contudo, me aventurar a deduzir, com confiança, que alguém que entendia tão bem os usos da incongruência e sabia que o riso deveria ser fruto da existência de qualidades opostas num mesmo homem, e não daquelas que combinam ou concordam entre si, nunca teria tentado provocar o riso mostrando covardia num covarde sem fingimento e mitigado por todas as escusas de idade, corpulência e doença. E não há prova mais contundente disso do que *Shakespeare* ter fornido

[148] esse mesmo caráter, numa ocasião de medo real, com vanglória, bazófias e fingimento, ainda que justificáveis, ultrapassando qualquer covarde dos palcos com sua agudeza, humor e engenho superiores.

Considerando tudo isso, o que pode ser dito, então, senão que *Shakespeare* causou certas impressões ou produziu certos efeitos cujas causas achou melhor esconder ou encobrir? Como ele fez isso e com qual finalidade, tentaremos agora adivinhar. Antes da época em que *Shakespeare* escreveu, os bobos e palhaços [*zany*s] do palco eram feitos a partir dos materiais mais grosseiros e baratos: um pouco de tolice essencial, com um toque de patife, um chapéu de bobo e pronto. Mas *Shakespeare*, que apreciava dificuldades, estava determinado a elaborar uma refeição mais sofisticada e a dar a um bufão eminente uma bela pitada de agudeza, humor, berço, dignidade e coragem. Mas esse era um processo que exigia uma mão muito precisa e

[149] total habilidade e destreza: as qualidades enumeradas são, por sua natureza, geradoras de *respeito*, a impressão mais oposta possível ao riso. Era preciso, então, conter essa impressão em todas as ocasiões (o que talvez não poderia ser feito sem que se disfarçasse essa qualidades com formas fantásticas e cores que não as suas



próprias) e, com isso, enganar os olhos com demonstrações de baixeza e insensatez, enquanto ele furtivamente dava ao paladar um *goût* mais saboroso e intenso. Quantos artifícios, quantas sutilezas utilizou para esse fim! Como afundou esse caráter singular em maus hábitos por cinquenta anos e o reergueu, impregnado com todo tipo de insensatez e vício não destrutíveis ao seu caráter essencial e não incompatíveis com seu plano original! Com essa finalidade, ele privou *Falstaff* de todos os bons princípios; e, com outra finalidade em mente, que discutiremos em breve, acabou escondendo todos os maus princípios. *Shakespeare* também lhe deu todas as doenças [150] que muito provavelmente não suscitariam nossa compaixão e que tornariam ridículos, de modo apropriado, nem suas melhores qualidades, nem seus vícios. Juntou leviandade e devassidão com *idade avançada*, corpulência e moleza com *coragem* e, salafrariamente [*roguishly*], aliou a gota às *honras militares* e uma *pensão à sífilis*. Do mesmo modo, colocou esse personagem em situações das quais ele não poderia livrar-se, nem por agudeza, nem por coragem, com sua honra intacta. A surpresa em *Gads-hill* levaria até mesmo um herói a fugir e o encontro com *Douglas* o deixou sem qualquer outra escolha que não a morte ou um estratagema. Quando Falstaff tenta um segundo embuste, procurando redimir sua má fortuna com mentiras e bazófilas, suas ideias são inúteis; nem a agudeza, nem as evasivas ajudaram. E quando ele tem a chance de parecer respeitável, em sua pessoa, seu ranque e sua conduta, o tal respeito é diminuído ou dispensado! *Shakespeare*, de fato, lhe deu um tipo de séquito – mas composto por quem? Por aquele calhorda covarde e empolado do *Pistol* e seu parceiro de poucas palavras, o [151] igualmente inútil *Nym*; pelo beberrão, cujo zelo queima em seu nariz, *Bardolph*; e pelo pajem, que carrega uma bolsa com *sete moedas de quatro e uma de dois*<sup>215</sup> –

---

<sup>215</sup> Cf. nota 44.

um rapaz que lhe foi dado com o objetivo de ser treinado e a quem Falstaff *lidera*, de acordo com sua própria descrição, “como uma porca que matou toda a sua barrigada menos um.”<sup>216</sup>

Mas não foi suficiente fazer Falstaff parecer ridículo em sua aparência, situações e aparelhamento – *ainda assim* suas características respeitáveis teriam se destacado, ao menos ocasionalmente, acabando com a nossa graça; ou teriam irrompido durante a intervenção desses obstáculos tão pequenos e resplandecido por todos os lados. Era necessário, portanto, ir além e cobri-lo com aquele ridículo substancial, que apenas as incongruências do vício verdadeiro podem fornecer – vício que deveria ser mesclado e misturado com a sua figura para dar cor e um caráter durável ao todo.

[152] Mas talvez agora seja necessário deter o leitor por um momento para informá-lo de minhas intenções futuras – sem o quê talvez eu ponha em risco aquele bom entendimento que, espero, tenha sido mantido entre nós até aqui.

Até este momento, examinei apenas a coragem de *Falstaff*, uma qualidade que, excluída de sua constituição, tentei defender perante o Entendimento dos meus leitores, uma vez que a Impressão causada em seus sentimentos (aquilo em que consiste qualquer verdade dramática) já está, suponho, a favor do personagem. Na busca por esse objeto, levei em consideração, como qualquer pessoa, a Impressão causada pelo caráter completo e, quando necessário, a transmiti ao leitor, juntando-me ao sentimento comum da afabilidade de *Falstaff*, sua aparente falta de princípios e sua agudeza camarada e bom humor – nada mais podemos fazer com um personagem de teatro,

---

<sup>216</sup> “*like a sow that had overwhelmed all her litter but one.*” 2 *Henrique IV*, I, ii, 10-11.

[153] no momento da exibição; por que o que é isso que chamamos de realidade, senão uma Impressão, uma aparência, que podemos nos aventurar a aplaudir ou a condenar como tal, sem averiguação ou investigação mais profunda? Mas se fôssemos explicar nossas Impressões, ou certos sentimentos ou ações de um caráter, não derivados de seus princípios aparentes e que, no entanto, sem sabermos o motivo, nos parecem naturais, seríamos obrigados a olhar mais fundo e examinar se não há, no caráter, algo além daquilo que é *mostrado*; algo sugerido, que não é trazido à nossa atenção em especial – em suma, deveríamos olhar para a habilidade do escritor e para os princípios da natureza humana para descobrir as causas secretas de tais efeitos. Mas essa é outra questão. As considerações anteriores diziam respeito apenas à Impressão, sem considerar o Entendimento; mas esse problema está relacionado apenas ao Entendimento. É verdade que há poucos caracteres dramáticos

[154] que suportariam esse tipo de investigação, não tendo sido criados exatamente conforme aqueles princípios de natureza geral aos quais devemos nos referir. Mas esse não é o caso dos personagens de *Shakespeare*: eles são arrancados *inteiros*, por alguma habilidade fortuita que não consigo compreender claramente, da massa geral das coisas, do bloco, como se fosse da natureza. E é mais fácil, creio, fazer um esboço justo de uma pessoa a partir dessas formas teatrais – que só posso considerar como originais – do que desenhá-las a partir da vida real, entre tanta complexidade, obliquidade e falsidade. Portanto, se para buscar mais provas da coragem de *Falstaff*, ou apenas por curiosidade, ou ambos, eu mudasse de posição e passasse a examinar as causas ao invés dos efeitos, o leitor não deverá se surpreender se vir o *Falstaff* anterior desaparecer como um sonho, e outro, de aspecto mais repulsivo, se apresentar a seus olhos – um de cuja punição final nem de longe nos arrependeríamos, estando prontos a entregá-lo à danação eterna.

[155] O leitor facilmente compreenderá que um caráter, que sem dúvida condenaríamos se existisse na vida real, pode, no entanto, ser colocado no palco em certas situações peculiares e ser moldado, por influências externas, numa aparência temporária, que pode fazer com que tal caráter seja, por um tempo, bastante aceitável e divertido e até mais distinto – devido a qualidades que, nesse cenário, seriam apenas acidentais – do que um outro caráter que realmente possua essas qualidades, mas que, pressionadas pela mesma situação e influências, são distorcidas ou completamente perdidas em timidez e fraqueza. Então, se o caráter diante de nós for passível desse tipo de apuração, nossa investigação terá certa dignidade, considerando que se estenderá aos princípios da natureza humana e ao gênio e habilidades daquele que melhor capturou todas as formas variadas da mente humana e as transmitiu com a maior alegria e exatidão.

[156] Voltemos, então, aos vícios de *Falstaff*. Frequentemente nos referimos a eles chamando-os de maus hábitos, mas talvez o leitor não esteja ciente do quão vicioso ele de fato seja: ele é ladrão, glutão, enganador, bêbado e mentiroso; lascivo, vaidoso, insolente, devasso e profano. Uma bela infusão, e do tipo que, se não for feita por um cozinheiro excelente, põe no prato uma quantidade excessiva de *fumet*.<sup>217</sup> Foi uma operação precisa: esses vícios não deveriam apenas ser de um certo tipo, mas era necessário que fossem preservados por completo: protegidos, por *um lado*, de qualquer manifestação de motivo maldoso – na verdade, de qualquer mau princípio que pudesse gerar *repugnância*, uma sensação tão oposta ao riso quanto o *respeito* – e, por *outro*, da observação, ou até mesmo da percepção, por parte dos espectadores, de um *efeito pernicioso*, que produz *compaixão* e *terror* e é território apenas da tragédia.

---

<sup>217</sup> Caldo muito concentrado, normalmente de peixe, que tem como objetivo principal transmitir perfume e sabor ao prato.

[157] *Ações* não podem, com propriedade, ser chamadas de virtuosas ou viciosas. Essas qualidades, ou atributos, pertencem apenas aos *agentes*, e são derivadas, até mesmo em relação a *elas*, apenas da intenção. Abstrair as qualidades e considerá-las como independentes de um *sujeito*, e aplicá-las, mais tarde, a ações não relacionadas ao agente, é uma operação equivocada que não fingirei entender. Todas as ações podem muito corretamente ser chamadas, em sua própria natureza, de *neutras*, apesar de, no discurso comum e na escrita que não demanda precisão, com frequência as denominarmos *viciosas*, transferindo, nessas ocasiões, um atributo do *agente* para a *ação*; e às vezes as chamamos de *nocivas*, ou dizemos que têm efeito pernicioso, ao transferir, do mesmo modo, os danos à vida, à felicidade ou ao interesse dos seres humanos que incidentalmente surgem a partir de certas ações, à operação natural, seja ela moral ou física, das próprias *ações*. *Uma coisa é dar um colorido*

[158] a elas fruto da *intenção*, no que consiste, creio, todo tipo de torpeza moral; *outra é fazê-lo pelo efeito*; e se, portanto, um escritor dramático usar certas habilidades para manter a intenção viciosa o mais escondida possível e não nos deixar notar qualquer consequência maldosa, ele pode fazer com que ações de motivação muito viciosa se passem, sem má impressão, por meras *incongruências* e efeito de *humor* somente – *palavras essas* que, aplicadas à conduta humana, são usadas para encobrir muito daquilo que mereceria nome muito pior.

A diferença entre permitir e prevenir que um efeito nocivo surja a partir de ações exatamente da mesma natureza é tão grande que é, com frequência, *toda a diferença* entre a tragédia e a comédia: o distinto cavalheiro da cena cômica, que tão prontamente desembainha sua espada e fere, sem matar, um outro senhor do

[159] mesmo tipo e *aquela* da tragédia, cujas punhaladas são mortais, normalmente não diferem em nenhum outro ponto. Se nosso *Falstaff* tivesse realmente *acabado*

(como ele mesmo diz) *com dois bandidos com roupas de linhão barato*, a conclusão teria sido muito diferente: poderíamos esperar que a prosa essencial de *Falstaff* fosse convertida em versos brancos e o veríamos afastar-se, a passos lentos e uniformes, como o City Prentice ao ouvir os sinos fúnebres dobrar – “ele ficaria tão bem quanto qualquer outro no carro dos condenados, maldita seja sua educação.”<sup>218</sup>

Todas as incongruências num ser humano são fontes de riso, sejam elas relacionadas aos modos, sentimentos, conduta, ou mesmo vestuário, ou situação. Mas a maior de todas as incongruências possíveis é o vício, seja na própria intenção, seja ao ser transferido e se tornar mais manifesto em ações: é inconsistente com a capacidade moral, ou melhor, com a própria racionalidade e todas as finalidades e propósitos de nosso ser. Nosso autor

[160] descreve o ridículo natural do vício veementemente em seu *Medida por medida* [*Measure for measure*], onde, depois de fazer os anjos chorarem pelos vícios dos homens, ele acrescenta que, tivessem eles *nosso temperamento* [*spleen*], ririam como mortais<sup>219</sup>. Se realmente tivéssemos total entendimento sobre a finalidade desta vida e pudéssemos nos proteger da compaixão, da repugnância e do terror, os vícios da humanidade seriam uma fonte inesgotável de entretenimento. A grande diferença entre *Heráclito* e *Demócrito*<sup>220</sup> está, parece, apenas em seus temperamentos [*spleen*], uma vez que um homem sábio e bom pode ou rir ou chorar sem parar. E também não é fácil pensar (para exemplificar em um caso apenas) num objeto mais risível ou mais melancólico do que o ser humano, consideradas sua natureza e longevidade, que troca, com sinceridade e ansiedade, sua paz de espírito e integridade consciente por ouro – ouro este que muitas vezes não lhe é necessário e que ele não ousa gastar. Mas

---

<sup>218</sup> “*he would have become a cart as well as another, or a plague on his bringing up.*” *I Henrique IV*, II, iv, 483-4.

<sup>219</sup> *Medida por medida*, II, ii, 122-3.

<sup>220</sup> Heráclito de Éfeso e Demócrito de Abdera, filósofos pré-socráticos. Heráclito era conhecido como “o filósofo que chora” e Demócrito, “o filósofo que ri”.

[161] *Voltaire*, com um de seus livros, tornou todos os *argumentos* supérfluos: ele nos contou, em seu *Candide*, a mais alegre e divertida história de trapanças, assassinatos, massacres, estupros, pilhagem, devastação e destruição que acredito ser possível inventar; e nos deu *motivo* e *efeito*, com todos os exageros possíveis, para aperfeiçoar a zombaria. Pode-se achar difícil fazer com que o ponto do ridículo, num caso como esse, não seja diminuído por emoções contrárias, mas agora que a proeza foi realizada, parece fácil imitá-la, e muito me surpreende que a nossa turma de imitadores ainda não tenha feito nada do tipo; seria vantajoso, sem contar que poderia ser empregado para usos morais. As habilidades de *Voltaire* consistem em: assumir um tom alegre, tranquilo e leve; nunca levar seus leitores à reflexão, uma vez que ele mesmo não o faz; nos impelir com uma rapidez de narração capaz de impedir nossas

[162] emoções de permanecer em qualquer ponto específico – e, para isso, entrelaçou tanto a conclusão de um fato com o começo de outro que nos vemos atraídos por um assunto novo antes de nos darmos conta de que já terminamos com o anterior; além disso, ele fez com que seus crimes fossem tão grandes que não nos entristecemos em comiseração, nem tomamos parte na culpa. Mas o que é realmente singular nesse livro é que parece que não foi escrito com nenhum propósito moral, mas apenas (se não estou enganado) para satirizar a providência divina – um intento tão enormemente profano que talvez seja a parte mais ridícula da composição toda.

Mas se o vício, despido da repugnância e do terror, é assim de natureza tão ridícula, não devemos nos surpreender que os mesmos vícios que espalham medo e devastação através da cena trágica possam encher a cena cômica

[163] do mais alto deleite e riso; e que lágrimas, alegria, e até humor e agudeza tenham como raiz a incongruência. Afinal, o que é humor no humorista [*humourist*] senão incongruência, seja ela de sentimento, de conduta ou de modos? E no homem

de humor [*man of humour*], senão um raciocínio rápido e uma sensibilidade aguda para essas incongruências? E o que é a própria agudeza – sem me atrever a dar uma definição completa quando tantos já falharam – senão um talento, na maior parte, em marcar com veemência e vivacidade pontos inesperados de semelhança em coisas supostamente incongruentes e pontos de incongruência em coisas supostamente semelhantes? E é por isso que agudeza e humor, apesar de distintos, são com frequência emparelhados; sendo possível, creio, haver um homem de humor sem agudeza, mas não um homem agudo sem humor.

Mas levantei tantos assuntos novos que o leitor deve ter perdido as esperanças de

[164] ver essa discussão chegar ao fim, tanto quanto a história de *Tristram*.<sup>221</sup> Talvez ele imagine que agora eu esteja preparado para me voltar para um ensaio moral ou dramático, ou ainda que esteja pronto para delimitar as fronteiras entre vício e virtude, ou entre a comédia e a tragédia, como a imaginação ditar. Ledo engano: estou compelido, sinceramente e com certa impaciência, a chegar à uma conclusão. Os princípios que mencionei agora são necessários para o propósito de avaliar o caráter de *Falstaff*, em relação à natureza humana. Com toda rapidez irei trazê-lo de volta, então, à sua condição teatral e, devolvê-lo, sem danos, espero, ao palco.

Há, de fato, uma ou duas veias de argumento percorrendo a questão que agora me cercam e eu talvez as explore para meus propósitos mais peculiares; mas, tendo resistido a tentações muito maiores, devo abandoná-las por completo. Não deve ser esquecido, entretanto,

[165] que se *Shakespeare* usou certos procedimentos para diminuir nosso respeito por *Falstaff*, seria justo deduzir que, sem esses procedimentos, seu caráter teria ganhado

---

<sup>221</sup> Referência ao romance *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne, por seu grande número de volumes (nove), publicados ao longo de dez anos, a partir de 1759.



um *respeito* inconsistente com o riso e que, sem a coragem, ele não seria respeitável de maneira alguma. Foi necessário unir habilidade e coragem para sustentar suas outras qualidades mais acidentais com alguma coerência. Coragem e habilidade são princípios de caráter primeiros e não podem ser destruídos enquanto a estrutura combinada de corpo e mente se mantiver inteira e intacta: esses são os pilares nos quais ele se apoia firme, apesar de todos os seus vícios e desonras. Mas se retirarmos a coragem, e contarmos a covardia entre seus defeitos, nem toda a inteligência e toda a agudeza do mundo conseguiriam sustentá-lo numa única peça sequer.

O efeito de retirar a influência dessa qualidade sobre os modos de um [166] caráter, ainda que a qualidade e a influência sejam apenas presumidas, é evidente nos casos de *Parolles* e *Bobadil*. *Parolles*, pelo menos, parecia ter agudeza suficiente – mas ambos personagens são reduzidos praticamente à uma não-existência, e, depois de suas desgraças, passam apenas por uma cena ou duas, mero arremedo de suas existências prévias. *Parolles* mudou tanto que nem o *bobo*, nem o velho lorde *Le-feu* puderam reconhecê-lo prontamente e sua agudeza parece ter sido aniquilada com sua coragem.

Que ninguém diga aqui que *Falstaff* é universalmente considerado um covarde! De fato o chamamos assim, mas isso não é nada se o próprio caráter não age a partir de uma consciência desse tipo e se nossos sentimentos tomam seu partido e se revoltam contra nosso entendimento.

Quanto às habilidades usadas por *Shakespeare* para encobrir os vícios de *Falstaff*, como [167] são subservientes apenas à graça da peça, não acredito ser necessário tratar de seus pormenores.

Mas talvez valha a nossa curiosidade investigar a composição do caráter de *Falstaff*. Todo homem que observamos tem dois caracteres, isto é, todo homem pode ser visto externamente e de fora para dentro, ou podemos dividi-lo e iluminá-lo de dentro para fora.

Do caráter externo de *Falstaff*, conhecemos muito pouco. Estamos familiarizados com *Jack Falstaff*, mas parece que *Sir John* era mais conhecido *pelo resto da Europa*<sup>222</sup> do que por seus companheiros íntimos. Entretanto, nós o vemos de relance tantas vezes, e ele nos é apresentado ocasionalmente em pontos-de-vista tão variados, que não estaremos errados em descrevê-lo como um homem de berço e de alta estirpe, educado em toda a erudição e excelência

[168] da época; de habilidade e coragem em todas as situações, capaz dos mais altos feitos; treinado em armas e possuidor do tom, conduta e modos de um cavalheiro. E, no entanto, essa excelência pessoal e essas vantagens mal se agarram a ele e são usadas com desleixo e descuido. Uma predileção exagerada pelas qualidades do humor e da agudeza o atrai muito para um lado só e destrói a graça e o fino arranjo de suas outras qualidades pessoais. Assim, ele acaba ficando fortemente marcado por uma desvantagem, prejudicando e fazendo o espectador praticamente esquecer todo o resto. Do mesmo modo, alguns de seus vícios irrompem e mancham seu exterior: seu modo de falar revela certa licenciosidade mental e aquele tom aristocrático característico de sua condição foi empurrado e transformado em insolência insensível e opressão. “Não hão de ser esse aspecto confiante”, diz o Chief

[169] Justice, “nem a torrente de palavras que jorram do senhor com tamanho abuso que poderão afastar-me de uma avaliação equilibrada.” “*Milord*,” responde *Falstaff*, “o senhor chama de abuso minha honrada ousadia; o homem que faz medidas e não

---

<sup>222</sup> 2 *Henrique IV*, II, ii, 127.

diz nada é virtuoso. Não, *milord*, lembrando o meu humilde dever, não hei de lhe pedir nada. Eu lhe digo que quero ser solto por esses oficiais, tendo pressa para que possa me ocupar logo de assuntos do Rei.” “O senhor fala”, responde o Chief Justice, “como se tivesse poder para agir errado.”<sup>223</sup> Seu comportamento perante o Chief Justice, que ele desistiu de conquistar com bajulação, é especialmente insolente e o leitor se lembrará de muitos exemplos de sua insolência para com outros. Seus modos também não estão sempre livres da mancha da sociedade vulgar: “Esta é a verdadeira elegância da esgrima, *milord*,” (ele diz ao Chief Justice, sem qualquer decoro) “toque por toque, e separação limpa.” “Que o Senhor o ilumine;” pondera o Chief Justice, “é um grandíssimo tolo.”<sup>224</sup>

[170] Um caráter como esse aqui descrito, fortalecido por tal vigor, robustez e vivacidade da mente, como *Falstaff* possuía, deveria espalhar medo e temor entre os ignorantes, os medrosos, os recatados e os fracos; e, no entanto, quando a ocasião pede, ele é capaz de adaptar-se e bajular. Para conseguir a proteção e a patronagem dos grandes, tão convenientes para seus vícios e sua pobreza, ele diariamente se submetia à necessidade de praticar e aperfeiçoar essas habilidades; uma vileza que, assim como outros homens sem princípios, ele compensa para si com um aumento da insolência dirigida a seus inferiores. Há também uma atividade natural em *Falstaff* que, por não ser usada de modo apropriado, transparece como um tipo de expansão ou alvoroço, correspondente, parece, a seu tamanho avantajado, como se sua mente tivesse inflado seu corpo, exigindo uma moradia com, no mínimo, aquele diâmetro. E

---

<sup>223</sup> “*It is not a confirmed brow*”, says the Chief Justice, “*not the throng of words that come with such more than impudent sauciness from you, can thrust me from a level consideration.*” “*My lord*, answers *Falstaff*, “*you call honourable boldness impudent sauciness. If a man will court’sie and say nothing, he is virtuous: No my lord, my humble duty remembered, I will not be your suitor. I say to you I desire deliverance from these officers, being upon hastily employment in the King’s affairs.*” “*You speak*, replies the Chief Justice, “*as having power to do wrong.*” *2 Henrique IV*, II, i, 109-112, 122-8.

<sup>224</sup> “*This is the right fencing grace, my lord*,” (says he to the Chief Justice, with great impropriety of manners) “*tap for tap, and so part fair.*” “*Now the lord lighten thee*,” is the reflection of the Chief Justice, “*thou art a very great fool.*” *2 Henrique IV*, II, i, 187-90.

assim ele segue, balançando (nas palavras de *Ossian*) como uma *baleia do oceano*<sup>225</sup>, espantando os peixes menores, mas, [171] ao mesmo tempo, sendo um nobre adversário para *Hal* e *Poins* que, continuando a comparação, posso dizer que são, no caso, como o tubarão-raposa e o espadarte.

Muitas das coisas que ele faz e diz e que parecem inexplicavelmente naturais podem ser atribuídas a essa parte do caráter de *Falstaff*.

Agora o examinaremos *de dentro para fora*: e aqui o veremos no ápice de sua falta de princípios e devassidão, ainda possuidor, de fato, da mesma coragem e habilidade, mas manchado por diversos vícios, inadequados não só para suas qualidades primárias, mas também para sua idade, corpulência, ranque e profissão; reduzido por esses vícios a um estado de dependência, e, no entanto, cheio de determinação e disposto a aproveitá-los a qualquer custo. Esses vícios já foram enumerados; são muitos e se tornam cada vez mais intoleráveis, por um lado, pelo [172] excesso de insolência insensível e, por outro, pela adaptação à vileza.

Mas, então, o que foi feito do *velho Jack*? É esse a companhia jovial e agradável chamada *Falstaff*, o favorito e querido dos palcos? De modo algum. Mas é, creio, o *Falstaff* da natureza, a verdadeira matéria que compõe o *Falstaff* dos palcos – porque não seria possível que ele fosse feito de qualquer outro material. A partir desse rascunho desagradável, com uma disposição adequada de luz e sombra e com a influência e condensação de coisas externas, seremos capazes, acredito, de montar o

---

<sup>225</sup> Ossian é um herói da mitologia gaélica, cujo nome foi associado a certos poemas publicados no século XVIII por James Macpherson. Macpherson alegou que traduziu os poemas a partir de obras épicas compostas por um poeta cego do século III chamado Ossian. Houve muita controvérsia em torno dos livros, com Samuel Johnson afirmando que tudo não passava de uma fraude. Morgann faz referência ao poema dramático *Malviana*: “*Like the whale of Ocean he roll'd his force uncontrol'd along.*”

*gorducho Falstaff*, a personificação do humor, o espírito da jovialidade e a alma da alegria.

Para atingir essa finalidade, *Falstaff* não deve mais ser analisado como um único caráter independente, mas sim como um agrupamento, como o vemos na peça. Sua habilidade deve ser degradada pela

[173] bufonaria e sua coragem, por circunstâncias duvidosas, para que essas qualidades sejam, assim, reduzidas a objetos de alegria e riso. Seus vícios devem ser encobertos por todos os lados e protegidos de qualquer intento vicioso e efeito nocivo, e devem, assim ser transformados em incongruências, assumindo apenas o nome de humor. Sua insolência deve ser subjugada pelo tom superior de *Hal* e de *Poins* e avocar a si o nome mais brando de espirituosidade ou alacridade da mente. Seu estado de dependência, seu acomodar-se e sua atividade devem todos combinar bem com os prazeres de seus humores – isto é, ele deve prosperar e bajular ao máximo sendo extravagantemente incongruente. Assim, sua própria disposição, estimulada por tanta atividade, o levará, com perfeita tranquilidade e liberdade, a todos os excessos necessários. Mas por que, podemos indagar, as incongruências colocariam *Falstaff* nas boas graças do príncipe? Porque o príncipe, teoricamente, possui grande gosto pelo humor

[174] e tem um temperamento e uma força que, seja qual for a atividade, deleitam-se no excesso. Parece que *Falstaff* entende isso perfeitamente e, assim, não só se permite todo tipo de incongruência, como também usa sua agudeza superior e seu humor contra si mesmo e intensifica o ridículo com todos os truques e artifícios da bufonaria, para os quais sua corpulência, sua idade e sua condição são excelentes materiais. Isso completa o caráter dramático de *Falstaff* e lhe dá aquela aparência de perfeita afabilidade, jocosidade, doçura e hilaridade da mente, pela qual o admiramos tanto e

quase o amamos – entretanto, sentimos certo receio, o que nos proíbe de ir tão longe. Mas a verdadeira razão disso é que sempre haverá uma diferença entre mera aparência e realidade e nem ignoramos, nem podemos ignorar, que quando a ação de uma influência externa sobre ele deixa de existir, total ou parcialmente, seu caráter retorna, [175] nas devidas proporções, à sua condição mais desagradável.

Um caráter que realmente possuísse as qualidades que *Falstaff* exhibe no palco seria melhor exibido por sua energia natural; qualquer alteração desalinhará tudo e nos faria sentir toda a dor da comisseração. A fonte de nosso deleite é a condição artificial de *Falstaff*: rimos dos seus infortúnios, zombamos dele e o fazemos sem qualquer traço de compaixão – e, quando o riso acaba, lhe damos crédito indevido pelo prazer que tivemos. Se alguém achar que essas observações são produto de refinamento excessivo e que, na verdade, nesse caso foi tudo muito mais obra do acaso do que intencional e deliberado, que ele tente a própria sorte, então: talvez a roda da fortuna lhe traga um *Macbeth*, um *Otelo*, um *Benedict* ou um *Falstaff*.

[176] Esse, creio, é o verdadeiro caráter desse bufão extraordinário e a partir daí podemos entender com qual propósito *Shakespeare* lhe deu talentos e qualidades, que depois foram encobertos e corrompidos para fins contrários à sua natureza: foi para fornecer ao palco um bufão muito peculiar, um tipo de touro de rodeio que suporta o tormento por cem peças e rende sempre o mesmo tanto de risos, seja quando *Hal* e *Poins* o atacam, ou quando ele joga pelos ares uns vira-latas como *Bardolph* e os *Justices*. Na verdade, é impossível demolir *Falstaff* completamente: ele tem tanto de invulnerável em sua composição que ridículo algum pode destruí-lo; está a salvo mesmo na derrota e parece levantar-se, como um *Anteu*<sup>226</sup>, após cada queda, com

---

<sup>226</sup> Figura das mitologias grega e berbere, filho de Poseidon e Gaia. Era extremamente forte e infatigável, só perdendo seus poderes quando não estava em contato com o solo. Hércules foi seu último oponente de lutas, uma vez que descobriu sua fraqueza, entendendo que cada vez que caía no chão, Anteu levantava-se revigorado.

vigor renovado – diferente, nesse e em todos os outros aspectos, de *Parolles* e *Bobadil*: eles caem ao primeiro golpe do ridículo, mas *Falstaff* é um alvo sobre o qual podemos lançar todas as nossas flechas, e a

[177] substância de seu caráter permanece intacta. Seus hábitos ruins e os acidentes da idade e da corpulência não são parte de sua constituição essencial; eles saltam à nossa vista e chamam nossa atenção, mas são naturezas secundárias, não *primárias*, meras sombras que perseguimos em vão. O verdadeiro *Falstaff* tem uma existência distinta e separada; ele ri da caça e, quando tudo acaba, junta todos seus maus hábitos e guarda-os tranquilamente no bolso. E é por isso que ele não foi feito para ser revelado apenas uma vez, mas sim para ser descoberto várias vezes; não foi criado apenas para uma peça, mas para pelo menos duas e o autor, ouvi dizer, cogitou usá-lo mais vezes e levá-lo até as guerras contra a *França*. *Shakespeare* poderia muito bem ter feito isso, porque não há nada de perecível na natureza de *Falstaff* – ele poderia, usando a parte viciosa do caráter, tê-lo envolvido em dificuldades novas e situações desfavoráveis, e poderia, usando a parte boa, tê-lo feito

[178] passar por alguns apuros, suportando e retrucando todas as brincadeiras e risadas de todos os espectadores.

Mas o que quer que nos digam sobre as intenções de *Shakespeare* de usar esse personagem mais vezes, há uma clara preparação, no final da segunda parte de *Henrique IV*, para a sua desgraça: a máscara cai e ele começa a ceder abertamente a todos os excessos do príncipe, assumindo o caráter mais tarde dado a ele de ser *tutor e apoiador de suas pândegas*.<sup>227</sup> “Vou depenar” (ele diz) “esses juízes. – Vou arrancar assunto desse Shallow para fazer o príncipe Harry ficar rindo sem parar até a moda mudar seis vezes. – Se a piaba serve de isca para o badejo” (referindo-se a seus planos

---

<sup>227</sup> 2 *Henrique IV*, V, V, 62.

para *Shallow*) “não vejo razão, nas leis da natureza, para eu não abocanhá-lo.”<sup>228</sup> Aqui o vemos abominavelmente dissoluto: as árduas artimanhas da fraude que ele usa [179] com *Shallow* para induzi-lo a emprestar-lhe mil libras geram *repugnância* – e ainda mais porque sabemos que muito provavelmente esse dinheiro nunca seria devolvido. É verdade que não nos compadecemos por *Shallow*, um vez que ele é um caráter muito mau, como ficaria claro se o desdobrássemos, mas nem por isso a deliberação de *Falstaff* na fraude é mais justificável. A morte do velho rei faz com que praticamente o detestemos. “Mestre Robert Shallow, escolha o posto que quiser na terra, que ele é seu. – Eu sou o administrador da Fortuna. – Peguemos os cavalos de qualquer um – as leis da Inglaterra estão ao meu dispor. Felizes os que têm sido amigos meus, e azar do lorde Chief Justice.”<sup>229</sup> Depois disso, não podemos reclamar ao vermos a justiça poética devidamente cair sobre ele e finalmente entregá-lo à vergonha e à desonra.

[180] Mas é notável que, durante esse processo, não ficamos sabendo do sucesso do plano de *Falstaff* contra *Shallow* até o momento de sua desgraça. “Se eu tivesse tido tempo” (ele diz a *Shallow*, enquanto o rei se aproxima) “para encomendar um uniforme novo, teria gasto as mil libras que lhe pedi emprestadas”<sup>230</sup> – e a primeira coisa que ele diz depois disso é “Mestre Shallow, eu lhe devo mil libras.”<sup>231</sup> Podemos concluir, a partir disso, que *Shakespeare* queria conectar essa fraude à punição de *Falstaff*, como um motivo mais reconhecido para a reprovação e a desonra; e o fato de

---

<sup>228</sup> “I will fetch off,” (he says) “these Justices.” 2 *Henrique IV*, III, ii, 295. “I will devise matter enough out of this Shallow to keep the Prince in continual laughter the wearing out of six fashions.” 2 *Henrique IV*, V, i, 75-7. “If the young dace be a bait for the old pike,” (speaking with reference to his own designs upon *Shallow*) “I see no reason in the law of nature but I may snap at him.” 2 *Henrique IV*, III, ii, 325-6.

<sup>229</sup> “Master Robert Shallow, chuse what office thou wilt in the land, – ’tis thine.” 2 *Henrique IV*, V, iii, 119-20. “I am fortune’s steward.” 2 *Henrique IV*, V, iii, 126. “Let us take any man’s horses. – The laws of English are at my commandment. – Happy are they who have been my friends; – and woe to my Lord Chief Justice.” 2 *Henrique IV*, V, iii, 132-4.

<sup>230</sup> “If I had time,” (says he to *Shallow*, as the King is approaching) “to have made new liveries, I would have bestowed the thousand pounds I borrowed of you.” 2 *Henrique IV*, V, v, 11-13.

<sup>231</sup> “Master Shallow, I owe you a thousand pounds.” 2 *Henrique IV*, V, v, 73.



essa passagem conter o humor cômico mais admirável e ser apropriada não diminui a verdade dessa observação.

Mas por mais que seja justo destruir *Falstaff* dessa maneira, certamente não foi *conveniente*, depois de mostrar-nos seus maus princípios. Se tivéssemos visto uma única representação

[181] sua, talvez teria sido apropriado, mas como o acompanhamos noite após noite, ano após ano, a repugnância gerada pelo *final* ao poucos se alastrou por todo o caráter; referências a seus maus princípios foram encontradas por todo lugar e, quanto mais o conhecíamos, mais se tornava menos aceitável. E, no entanto, era necessário, assim como com qualquer outro personagem teatral, trazê-lo à uma conclusão. Toda peça deve ser finalizada com algum evento que encerre os personagens e a ação. Se um *herói* obtém a coroa, ou uma amante, envolvendo assim a fortuna de outros, nos damos por satisfeitos e não queremos, mais tarde, participar de seu conselho ou entrar em seu quarto; ou se por ciúmes, infundados ou não, *um outro* mata sua querida esposa e depois suicida-se – eles estão mortos e há um final; ou se, em cenas de comédia, pessoas se envolvem e tramas são formadas para levar adiante

[182] ou impedir a realização daquele grande ato – a traição –, esperamos nos satisfazer com a questão tanto quanto a natureza de um caso tão encantador nos permitir, ou ao menos ver uma *disposição* evidente o suficiente para não nos deixar com dúvidas sobre o ocorrido. Aliás, só posso pensar que os escritores do passado trataram esse assunto como se fosse de maior importância e fizeram mais barulho sobre isso do que nossa época pode suportar; portanto espero que os autores dramáticos atuais, alguns dos quais, acredito, merecedores de muito louvor, considerem e tratem esse assunto como um incidente comum e natural, originário dos

modos modernos, e não como algo digno de ser considerado o objeto central e única finalidade de uma peça.

Mas qualquer que seja a questão, ou qualquer que seja o caráter, o pano deve cair não só

[183] diante de nossos olhos, como também diante das mentes dos espectadores, e nada deve ser deixado para suscitar mais investigações ou curiosidade. E como fazer isso em relação a *Falstaff*? Ele não fazia parte do destino da peça, não estava comprometido com nenhuma ação que carecesse um desfecho de sua parte, não estava ligado a nenhum sistema, não era atraído por nenhum centro – ele passa pela peça como um meteoro desgovernado e queremos saber que rumo irá tomar mais tarde. Ele é desmascarado e desacreditado, é verdade, mas ele vive para ser desmascarado e prospera na desgraça – e queremos vê-lo ser desmascarado e desacreditado novamente. A *Fleet* pode ser mais uma cena divertida; ele carrega *tudo* consigo e *não importa* seu destino, *contanto que ainda seja o mesmo*, possuindo a mesma força mental, a mesma agudeza e a mesma incongruência. *Shakespeare* tinha plena consciência disso e sabia que seu caráter não poderia ser completamente descartado a não ser pela morte. “Nosso autor” (diz o epílogo da segunda

[184] parte de *Henrique IV*) “continuará a história, com Sir John nela, e os [os espectadores] 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.”<sup>232</sup> Se tivesse sido prudente da parte de *Shakespeare* matar *Falstaff* com *opiniões cruéis*, ele teve os meios para fazê-lo; mas parece que *Falstaff* deveria morrer, de um jeito ou de outro, e um *suadouro* não seria uma catástrofe inadequada.

---

<sup>232</sup> “Our author, (says the Epilogue to the Second Part of *Henry IV*) will continue the story with Sir John in it, and make you merry with fair *Catherine* of *France*; where, for any thing I know, *Falstaff* shall dye of a sweat, unless already he be killed with your hard opinions.” 2 *Henrique IV*, epílogo, 27-31.

Temos razão para estarmos satisfeitos do jeito que aconteceu; sua morte foi digna de seu nascimento e sua vida: “ele nasceu”, ele diz, “às três da tarde, com a cabeça branca e a barriga redonda.”<sup>233</sup> Mas, se veio ao mundo à tarde e com essas marcas de idade, ele parte de manhã, em plena loucura e vaidade da juventude: “Ele padeceu” (nos contam) “de uma febre terçã diária; o jovem Rei tinha espalhado rumores a seu respeito; seu coração estava partido e fortalecido;

[185] e ele partiu entre meio-dia e uma da tarde, na mudança da maré, virando comida de corvo e indo direto para o seio de Artur, se algum homem alguma vez já foi para o seio de Artur.”<sup>234</sup> Esse foi o fim desse singular bufão; e com ele termina o ensaio, ao qual o leitor pode conferir o caráter que quiser; um ensaio que prometeu tratar da coragem de *Falstaff*, mas estendeu-se ao caráter completo e às habilidades e gênio de seu criador-poeta, SHAKESPEARE e, ambiciosamente, por meio dele, aos princípios da própria natureza humana.

FIM

---

<sup>233</sup> “*He was born, he says, about three o’clock in the afternoon with a white head, and something a round belly.*” 2 *Henrique IV*, I, ii, 186-8.

<sup>234</sup> “*He was shaked (we are told) “of a burning quotidian tertian;” Henrique V, II, i, 118-9. “the young King had run bad humours on the knight” Henrique V, II, i, 121. “his heart was fracted and corroborate” Henrique V, II, i, 124 “and a’parted just between twelve and one, even at the turning of the tide” Henrique V, II, iii, 12-13. “yielding the crow a pudding” Henrique V, II, i, 87. “and passing directly into Arthur’s bosom, if ever man went into the bosom of Arthur.” Henrique V, II, iii, 9-10.*

## Referências bibliográficas

### Bibliografia primária

Congreve, William, 'Concerning Humour in Comedy' (1695) in Spingarn, J. E., ed., *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 vols, Oxford: Clarendon Press, 1908, III

Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Hooker, Edward Niles. 2 vols. Baltimore : Johns Hopkins Press, 1939-1943, I

Elledge, Scott, ed., *Eighteenth-century Critical Essays*, 2 vols. Ithaca: Cornell University Press, 1961, que inclui:  
Addison, Joseph, 'Laughter and ridicule', *The Spectator*, n° 249  
-----, 'True Wit', *The Spectator*, n° 62  
Johnson, Samuel, 'Inappropriate Comedy', *The Rambler* (1750 – 1752), n° 125  
-----, 'Preface to *The Plays of William Shakespeare*' (1765)

Gill, William A., ed., *Morgann's Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff*. London: Henry Frowde, 1912

Hume, David, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, Stephen Buckle (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2007

Hutcheson, Francis, *Thoughts on laughter; and, Observations on 'The fable of the bees' in six letters*. Bristol : Thoemmes, c1989

Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language*, 3<sup>rd</sup> edition (London: 1765)

Morgann, Maurice, *Shakespearean Criticism*, Daniel A. Fineman, ed.. Oxford: Clarendon Press, 1972

- Morris, Corbyn, *An Essay Towards Fixing the Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule*. (London: 1744)
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of, *Characteristicks of men, manners, opinions, times*, Lawrence E. Klein ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- Shakespeare, William, *King Henry IV – part 1*, David Scott Kastan, ed. Third Series Arden Shakespeare. London: Thomson Learning. 2002
- \_\_\_\_\_. *King Henry IV – part 2*, A. R. Humphreys, ed. Second Series Arden Shakespeare. London: Thomson Learning, 1981
- \_\_\_\_\_. *King Henry V*, T. W. Craik, ed. Third Series Arden Shakespeare. London: Methuen Drama, 1995
- \_\_\_\_\_. *The Merry Wives of Windsor*, Goirgio Melchiori, ed. Third Series Arden Shakespeare. London: Thomson Learning, 2000
- \_\_\_\_\_. *Henrique IV – peça 1*. Barbara Heliadora (trad.). Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Henrique IV – peça 2*. Barbara Heliadora (trad.). Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.
- Smith, D. Nichol, ed. *Eighteenth Century Essays on Shakespeare* (Glasgow: James MacLehose and Sons, 1903)
- Temple, Willian, ‘Of Poetry’ (1690) in Spingarn, J. E., ed., *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 vols (Oxford: Clarendon Press, 1908), III
- Trusler, John, *The distinction between words esteemed synonymous in the English language, pointed out, and the proper choice of them determined. Useful to all who would either write or speak with Propriety and Elegance* (London, 1783)

Vickers, Brian (ed.). *William Shakespeare – The Critical Heritage*. 6 volumes. Nova York: Routledge, 1976.

#### Bibliografia secundária

Bradley, A. C., *Oxford Lectures on Poetry*. Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 1999

\_\_\_\_\_. *Shakespearean Tragedy*. New York: St. Martin's Press, 1904.

Carver, P. L. "The influence of Maurice Morgann" in *The Review of English Studies*, vol. 6, n. 23, (Jul. 1930), pp. 320-322.

Dobson, Michael, *The Making of the National Poet*. Oxford: Clarendon Press, 1992

Engell, James, *Forming the Critical Mind: Dryden to Coleridge*. Cambridge and London: Harvard University Press: 1989

Frye, Northrop, *A Natural Perspective: the Development of Shakespearean Comedy and Romance*. New York and London: Columbia University Press, 1965

Hansen, João A. "Retórica da agudeza" in *Letras Clássicas*, n. 4, pp. 317-342, 2000.

Hogan, Charles B., *Shakespeare in the theatre: a record of performances in London, 1701-1800*, 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1952

Knights, L. C., *How many children had Lady Macbeth*. Michigan: Minority Press, 1933

Levin, Harry. "Critical approaches to Shakespeare from 1660 to 1904", in Wells, Stanley (ed.) *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

\_\_\_\_\_. Resenha in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 3, No. 4 (Out., 1952), pp. 370-1.

Nisbet, H. B., et alli, eds, *The Cambridge History of Literary Criticism*. 8 vols  
Cambridge: Cambridge University Press, 1990 – 2006, IV (2005)

Suzuki, Márcio. "Quem ri por último, ri melhor. Humor, riso e sátira no 'Século da crítica'" in *Terceira Margem*, ano IX, n. 10, pp. 7-27, 2004

Tave, Stuart M., *The Amiable Humorist: a Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Century*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1960

\_\_\_\_\_. "Corbyn Morris: Falstaff, Humor, and Comic Theory in the Eighteenth Century", *Modern Philology*, 50 (1952), 102-115

Vickers, Brian. "The emergence of character criticism. 1774-1800" in *Shakespeare Survey*, vol. 34, Stanley Wells (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Wellek, René, *História da crítica moderna*. vol. 1. São Paulo: Herder, 1967

Online

Oxford Dictionary of National Biography. <http://www.oxforddnb.com/>