UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

DANIEL PADILHA PACHECO DA COSTA

TESTAMENTO DO VILÃO

INVENÇÃO E RECEPÇÃO DA POESIA DE FRANÇOIS VILLON

(versão corrigida)

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

TESTAMENTO DO VILÃO

INVENÇÃO E RECEPÇÃO DA POESIA DE FRANÇOIS VILLON

Daniel Padilha Pacheco da Costa

Tese apresentada ao Departamento de Letras modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras

Área de Concentração: Estudos Lingüísticos, Literários e Tradutológicos em Francês

Orientador: Prof. Dr. Alain Marcel Mouzat

São Paulo
2013

Ao meu pai

Agradecimentos

Ao Prof. Alain Marcel Mouzat, por ter orientado este trabalho.

À Profa. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, que me acolheu na Université Paris-Sorbonne (Paris IV), por ter me orientado durante o ano letivo 2011-2012.

Ao Prof. João Adolfo Hansen e ao Prof. Álvaro Faleiros, que indicaram na qualificação de mestrado a passagem para o doutorado direto, pela confiança e pelo estímulo.

Aos professores cujos cursos e cujas participações nas bancas de qualificação foram de fundamental importância para a realização desta pesquisa: o Prof. Leon Kossovitch, a Profa. Adma Fahul Muhana, o Prof. João Angelo de Oliva Neto, o Prof. Marcos Martinho dos Santos, a Profa. Adriane da Silva Duarte e a Profa. Verónica Galíndez Jorge.

A Valdomiro Lopes de Sousa Junior e à secretaria do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo.

À CAPES, que financiou esta pesquisa.

À minha família, pelo apoio sempre e, principalmente, nos momentos mais difíceis.

A Camille Rognant, sem a qual esta pesquisa jamais teria visto a luz.

– "You are not going to use the story, Mr. Scott?
–This is the West, sir,
when the legend becomes fact, print the legend!
– He's right, Ranse…"
(*The Man who shot Liberty Valance*, 1962)

RESUMO:

DA COSTA, D. *Testamento do Vilão – Invenção e recepção da poesia de François Villon*. 2013. f. 304. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta pesquisa busca articular problemas de invenção e de recepção dos testamentos e das outras formas poéticas atribuídas ao Mestre François Villon. Na primeira parte, tratamos do gênero dos dois testamentos enunciados pela personagem do "Vilão" (Villon), com base nos preceitos e modelos poéticos que orientavam a invenção das letras na França do séc. XV. Paródias do testamento amoroso da época, o *Pequeno* e o *Grande Testamento de Mestre François* Villon são unificados pelo exemplo do arrependimento do Vilão antes da morte. Na segunda parte, estudamos a constituição do corpo poético transmitido sob a sua autoridade desde as primeiras edições nos sécs. XV e XVI, passando pelas edições modernas nos sécs. XIX e XX até as traduções em português no final do séc. XX. Ao mesmo tempo, analisamos a sua recepção em cada um desses três momentos, segundo as concepções de autor como autoridade, como homem e como personagem, respectivamente. Assim, pretendemos investigar os sentidos do nome de "François Villon", utilizado para unificar aquele corpo poético.

Palavras-chave: Villon; autor; personagem; poética; recepção.

ABSTRACT:

DA COSTA, D. *Villains' Testament – Invention and reception of François Villon's poetry*. 2013. f. 304. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This work articulate problems of invention and reception of the testaments and other poetic forms attributed to Master François Villon. In the first part, we examine the gender of the two testaments enounced by the "Villain" (*Villon*), using the poetic precepts and models based on which the writing was invented in the 15c in France. Parodies of the lovers' testament from that time, the Small and the *Greater Testament* of Master François Villon are unified by the exemple of the Villain's repentance before dying. In the second part, we study the establishment of the poetic corpus transmitted under his authority since his first editions in the 15th and 16th century, passing throught his modern editions in the 19c and 20c, until his portuguese translations at the end of the 20c. Simultaneaously, we focus its reception in each one of those three moments, based of the conceptions of author as a authority, as a individual and as a character, respectively. We aim to investigate the senses of the name of "François Villon", which has been used to unify that corpus.

Key-words: Villon, author, character, poetic, reception.

SUMÁRIO

Resumo: 6
Abstract: 7
"EM TRADUÇÃO": FRANÇOIS VILLON 12

***PRIMEIRA PARTE* 23**

***A UNIDADE DOS TESTAMENTOS POÉTICOS* 23**

Capítulo 1. POESIA & MÚSICA EM VILLON 24
I. A ARTE POÉTICA "E" RETÓRICA 25
A. Invenção 29
1. Personagem 30
2. Exemplo 32
3. Provérbio e etimologia 33
B. Disposição 34
C. Elocução 36
II. A MÚSICA NATURAL DA POESIA 41
A. A diferença entre poesia e prosa 41
1. A prosa 42
2. A poesia métrica e rítmica 43
B. As Artes de Segunda Retórica 45
1. A música natural 48
2. Das rimas 50
III. AS FORMAS POÉTICAS DE VILLON 55
A. A oitava quadrada 55
B. As formas fixas do Grande Testamento 57
1. As baladas comuns 58
2. O virelay ou rondó duplo 60
C. As formas fixas esparsas 61
D. Um exemplo: A Sotte Balade 64

Capítulo 2. A PARÓDIA DO TESTAMENTO AMOROSO 68
I. A PERSONAGEM DO VILÃO NOS TESTAMENTOS 69
A. O teatro burlesco do séc. xv na França 69
B. A personagem do Vilão 71
C. O papel de testador 75
II. TESTAMENTO DO AMANTE MÁRTIR 81
A. O amante mártir e a bela dama sem misericórdia 81
B. O exórdio do pequeno testamento 86
C. Os legados burlescos 89
III. O LAMENTO DOS LOUCOS AMANTES 96
A. O debate sobre o Romance da Rosa 96
B. Os lamentos da bela armeira 101
C. O amor louco de Villon 104

Capitulo 3. A REVIRAVOLTA DO *GRANDE TESTAMENTO* 110
I. A PUNICÃO EXEMPLAR DO VILÃO 111
A. A maledicência do bispo 111
B. A defesa do testador 117
C. A libertação da prisão 119
II. O VILÃO ARREPENDIDO 122
A. A redenção do Vilão 122
B. A confissão do Vilão 125
C. O exemplo do Vilão 129
III. A MORTE DO VILÃO 133
A. A vida do testador 133

B. A escrita do pequeno testamento 135
C. A narração da morte do Vilão 140
CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE 145

***SEGUNDA PARTE* 147**

***O CORPO POÉTICO ATRIBUÍDO A VILLON* 147**

Capitulo 4. A AUTORIDADE POÉTICA DE VILLON 149
I. AS EDIÇÕES ANTIGAS DE VILLON 149
A. As edições póstumas 150
B. A edição Levet 152
C. A edição Marot 155
II. AS IMITAÇÕES DA POESIA DE VILLON 162
A. O nome do autor 162
B. A etiqueta "François Villon" 165
C. Os traços de Villon nos gêneros burlescos do séc. xv e xvi 168
III. A ANTIGA POESIA RENOVADA 175
A. A polêmica sobre a poesia em vernáculo 175
B. "As vidas" de françois villon 181

Capitulo 5. A VIDA "E" A OBRA DE VILLON 186
I. AS OBRAS DE UM SÓ HOMEM? 186
A. Os manuscritos apógrafos 186
B. as edições modernas 189
1. A variação dos títulos 189
2. A variação entre as edições modernas 190
C. Outros poemas atribuídos a Villon pelas edições modernas 194
1. As Baladas esparsas e a Epístola a Maria d'Orléans 194
2. O caso particular das Baladas em jargão 196
II. A CRÍTICA BIOGRÁFICA 199
A. O Villon histórico 199
B. A "auto-biografia" de Villon 202
C. O primeiro poeta moderno 207
III. O JARGÃO DO *COQUILLART* 210
A. As Baladas em jargão 210
B. O argot dos criminosos 214
C. A mensagem secreta 216

Capítulo 6. François Villon retraduzido 220
I. A NOVA CRÍTICA DE VILLON 221
A. A morte do autor 221
B. A personagem ficcional 223
C. Um sintoma do fim da Idade Média 227
II. UMA *PERSONA* DE EZRA POUND 233
A. O mestre da melopéia 233
B. Um pastiche de Villon 236
III. VILLON EM LÍNGUA PORTUGUESA 244
A. A crítica sobre Villon no brasil 244
B. As traduções das obras 249
C. A assinatura do Vilão 254
CONCLUSÃO DA SEGUNDA PARTE 257
FIM DE *TESTAMENTO DO VILÃO* 258

***ANEXOS* 285**

BIBLIOGRAFIA 260
ANEXOS 278

Tabela das gravuras
(tiradas da edição Levet do corpo poético atribuído a Françoys Villon)

Xilogravura de Villon……..p. 68

Xilogravura da Bela Armeira……..p. 96

Xilogravura do Bispo……..p. 110

Frontispício da edição Levet……..p. 147

Xilogravura dos enforcados……..p. 233

Observações sobre as citações :

1. Exceto as citações de composições poéticas, cujas traduções serão sempre indicadas nas notas de rodapé, todas as outras traduções de citações bibliográficas em língua estrangeira serão traduzidas por nós.

2. Para fazer referência ao corpo poético de Villon, utilizaremos como edição de referência a edição brasileira de Sebastião Uchoa Leite, pois ela é a mais completa em língua portuguesa. Ela será designada apenas por VILLON, F. Op. cit. p--.
   Todas as referências a outras edições serão sempre explicitadas ainda que repetidamente, sem jamais utilizar "Op. cit." para evitar confusão.

"EM TRADUÇÃO": FRANÇOIS VILLON

"Estoit il lors temps de moy taire?"
(François Villon, *Ballade de l'appel*)

A escultura de bronze de Auguste Rodin chamada *A Velha Armeira* emula a personagem poética inventada por François Villon. Rodin segue de perto a descrição física de seu próprio corpo realizada pela personagem da "Bela que foi Armeira" no *Grande Testamento*.[1] Lendo a respeito dessa escultura no livro de entrevistas de Paul Gsell intitulado *L'Art*, Antônio Cândido tomou pela primeira vez contato com a poesia de Villon, como ele relata no artigo *Crítica e Memória* (1997).[2] Oriundos dos *Lamentos da Velha Armeira* do *Grande Testamento*,[3] os versos citados naquele livro causaram-lhe uma rara impressão do poder da palavra poética.

Mais tarde, Cândido se lembrou de alguns filmes vistos na infância representando as aventuras de Villon, como *Amor de Boêmio*, *Se eu fosse Rei* e *O Rei Vagabundo*. Lido e relido durante sessenta anos em cada nova edição surgida, afirma o crítico brasileiro, "a poesia de Villon se tornou companheira".[4] Em *Crítica e Memória*, ele reconstituiu a memória de sua relação com um de seus poetas prediletos desde as primeiras impressões deixadas pelos filmes da infância e pelos primeiros versos do poeta até as diversas notas recolhidas ao longo da vida nas leituras das diversas edições, glossários e comentários de sua obra. O crítico brasileiro incorpora à sua crítica o que há de mais vivido em sua experiência como leitor.

Como exemplo de sua "apologia da experiência estética", Cândido cita a *Balada das damas dos tempos idos* do *Grande Testamento*.[5] Ele critica a excessiva importância dada pelos comentadores à identidade daquelas célebres mulheres tragadas pela morte, posto que secundária, se comparada ao efeito sugestivo produzido sobre o leitor pela sonoridade dos seus nomes próprios. O crítico brasileiro retoma a análise estilística

---

[1] VILLON, F. *Poesia*. Tradução, organização de notas de Sebastião Uchoa Leite, Edusp, São Paulo, 2000, p. 140-142.
[2] CÂNDIDO, A. "Entre Parêntesis: Crítica e Memória". In: FARIA, J.R. *et al.* (org.), *Décio de Almeida Prado: Um homem de teatro*, São Paulo, Edusp,1997, p. 335-344.
[3] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 134-146.
[4] CÂNDIDO, A. *Op. cit*. p. 328.
[5] VILLON, F. *Op. cit.,* p. 120-2.

dessa balada pelo filólogo austríaco Leo Spitzer (1887-1960), em "Estudo a-histórico de um texto: *Balada das damas dos tempos idos*".[6] Segundo Spitzer, a experiência estética não se reduz às informações recolhidas nas críticas, edições e comentários da balada de Villon, mas essas informações devem ser colocadas de lado para podermos fruir o desdobramento da pergunta levantada nela.

Esta pesquisa não pretende se substituir à experiência estética da poesia de François Villon – essa experiência só pode ser feita pelo leitor. Por outro lado, essa poesia não pode ser fruída abstraindo-se as suas diferentes interpretações históricas; caso fosse possível separar do "texto original" os diferentes comentários, edições e interpretações, acabaríamos por mistificá-lo como uma obra fechada em si mesma, como fizeram os filólogos do séc. XIX: "Para o filólogo, um texto só possui um sentido".[7] Por mais íntima que ela possa ser, a experiência estética de uma composição poética é ela mesma estruturada por uma concepção particular de "autor", "obra" e "público", segundo os critérios históricos socialmente partilhados na sua invenção e recepção.

Se isso é válido para as composições "literárias" em geral, tanto mais deve sê-lo para as *Obras de François Villon*, cuja rica fortuna crítica mal encontra paralelo dentre os demais poetas da língua. O corpo poético atribuído a François Villon foi composto na França da segunda metade do séc. XV por volta do fim do reinado de Charles VII e o início do reinado de Luís XI. Publicado pela primeira vez em Paris por Pierre Levet no final do séc. XV, esse corpo poético é constituído por dois poemas longos em forma de testamentos e por algumas formas fixas esparsas, em sua maioria baladas. Desde então, esse corpo poético de menos de três mil versos não cessou de ser editado, imitado, comentado, traduzido, interpretado, citado, musicado, representado, etc.

Um exemplo da atenção recebida por esse reduzido corpo poético é a própria *Balada das damas dos tempos idos*,[8] sem dúvida uma das mais célebres composições de Villon. Essa balada figura em todas as antologias de "Literatura Medieval Francesa", foi comentadíssima pela crítica moderna sobre o poeta e até transformada em uma canção popular pelo compositor George Brassens. O significativo eco produzido por essa antiga

---

[6] SPITZER, L. "Étude a-historique d'un texte: Ballade des dames du temps jadis". *Modern Language Quarterly*, Baltimore, vol. 1, n.1, 7-22, 1940.
[7] *Averroès et l'averroïsme*, O. C., t. III, p. 322; *apud.* REY, A. *Du discours à l'Histoire – L'entreprise philologique au XIXe siècle*, p. 4.
[8] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 120-122.

balada não foi fruto do acaso, pois a *Balada das damas dos tempos idos* talvez pudesse ser considerada como representativa de toda a poesia de Villon.

Essa balada dramatiza o tema central da sua obra – a morte. Como afirma François Rabelais no *Pantagruel*: "'Mas onde estão as neves de antanho?' Foi esta a maior preocupação que teve Villon, o poeta parisiense".[9] Essa passagem do *Pantagruel* cita a pergunta repetida no refrão das estrofes da *Balada das damas dos tempos idos*. Segundo o gênero do retrato, Rabelais pinta a figura do poeta parisiense como uma pessoa perseguida pelo tema da morte. Segundo o imaginário cristão, a morte não constitui um fim, mas uma angustiada transição para uma outra vida de eterno tormento ou regozijo.

Na *Balada das damas dos tempos idos*, a pergunta retórica "onde estão?" (*ubi sunt?*) introduz o nome próprio de mulheres ilustres. Figura chamada de "interrogação" pelos tratados de retórica da época, a pergunta retórica é utilizada quando perguntamos o que queremos afirmar ou negar.[10] Em uma balada sobre o mesmo tema, o poeta do séc. XIV Eustache Deschamps dá a seguinte resposta à interrogação: "Estão todos mortos, este mundo é só vanidade".[11] Segundo o lugar comum da "vaidade das vaidades" (Eclesiastes, I),[12] a pergunta pelo lugar aonde foram célebres personagens históricas que o tempo não poupou serve para ilustrar que, considerados da perspectiva cristã da salvação da alma, os bens terrenos como riqueza, glória, beleza, honra, poder etc. não possuem valor algum.

Em uma balada sobre o mesmo tema, o príncipe e poeta contemporâneo de Villon Charles d'Orléans já elegera belas e valorosas mulheres do passado para amplificar o mesmo tema.[13] Na *Balada das damas dos tempos idos*, no entanto, Villon selecionou precisamente mulheres responsáveis pela ruína dos homens, segundo o lugar comum da traição das mulheres. Retomando o discurso misógeno da época, ele lembra que a morte

---

[9] "'Mais ou sont les neiges d'antan?' C'estoyt le plus grand soucy qu'eust Villon le poete parisien" (RABELAIS, *Œuvres complètes.*, Paris, Garnier Frères, 1962, t.1, Livro II *Pantagruel*, cap. 14, p. 292).

[10] "*Interrogacion*: la quelle se fait quand nous demandons ce que nous voulons affermer ou ce que nous voulons nyer" ("Interrogação: a qual se faz quando nós perguntamos o que nós queremos afirmar ou o que nós queremos negar") (LEGRAND, J., *L'Archiloge Sophie*, Paris, Champion, 1986, p. 135).

[11] "Ilz sont tout mors, ce monde est chose vaine" (DESCHAMPS, E. *Œuvres complètes*, edição de Marquis de Queux de Saint-Hilaire e Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1878-1903, t. 3, Balade CCCLXVIII, p. 113, v.8). Disponível em < http://archive.org/details/oeuvrescomplte03descuoft>.

[12] *BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997.

[13] D'ORLÉANS, C. *Ballades et rondeaux,* tradução, apresentação e notas de J.-C. Mühlethaler, Paris, Librairie Générale Française, 1992, Balada LX, p. 192.

sobreveio à espécie humana depois da expulsão do paraíso por culpa da mulher primeva – Eva.

Na balada de Villon, prevalece a ordem temporal na enumeração das mulheres, avançando em um *crescendo* desde as personagens pertencentes a um passado distante na antigüidade até aquelas desaparecidas em um passado próximo. No fim da balada, o poeta terrorizado pela aproximação de sua própria morte interpela a Nossa Senhora: "Onde estão, Virgem soberana?"[14] Ao contrário da perdição do Homem representada por Eva, a mãe de Cristo representa a promessa da salvação da alma. A invocação convencional do príncipe na oferenda é recoberta de ironia, pois é de pouca monta ser príncipe nesta vida, se comparado ao "lugar" aonde se vai depois da morte. Segundo o lugar comum da igualdade da morte, Villon lembra que a morte não poupa a ninguém, dirigindo a pergunta do refrão ao príncipe: "Mas onde estão as neves de antanho?"[15] Retirada da bíblia (Jó, VI/15-17), a imagem de transitoriedade da neve associa a morte ao inelutável ciclo das estações da natureza.[16]

Primeira balada introduzida no *Grande Testamento*, a *Balada das damas dos tempos idos* é seguida por mais duas baladas consecutivas sobre o mesmo tema: a *Balada dos senhores dos tempos idos* e a *Balada em velha língua francesa*, respectivamente.[17] Essas baladas formam um tríptico no qual desfilam célebres personagens históricas, como reis, rainhas, imperadores, etc. Última balada do tríptico, a *Balada em velha língua francesa* é composta em "francês antigo" (*ancien français*), já desaparecido na época de Villon (cuja língua, chamada de "francês médio" (*moyen français*), é considerada um estágio intermediário entre o francês antigo e o francês moderno fixado progressivamente a partir da segunda metade do séc. XVI). Ao inventar formas imitando o francês antigo, Villon dramatiza na própria língua a transitoriedade do mundo temporal, como se a sua própria voz poética estivesse em vias de desaparecer enquanto ele lembra daquelas mulheres.

Pertencente aos "Lamentos" (*Regrets*) da primeira parte do *Grande Testamento*, esse tríptico de baladas desenvolve a reflexão sobre a iminência da morte da personagem de François Villon. A personagem assume a identidade do célebre malfeitor

---

[14] "Où sont ilz, Vierge souveraine?" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 120-122).
[15] "Mais ou sont les neiges d'antan?" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 120-122).
[16] *BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997.
[17] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 120-131.

"François des Loges, também chamado de Villon",[18] segundo documentos históricos da época. No *Grande Testamento*, a personagem daquele indivíduo histórico no papel de testador retoma a narrativa bíblica sobre o "bom ladrão" crucificado com Cristo.[19] Naquele tríptico de baladas, a enunciação poética dramatiza a angústia da personagem do "Vilão" (*Villon*) diante da dúvida sobre o lugar aonde a sua alma irá depois da morte.

Esse corpo poético produzido na França do séc. XV não é imediatamente acessível pelo leitor contemporâneo, mas é indissociável da longa história de sua transmissão até o presente. Com efeito, o corpo poético atribuído a Villon só possui edições póstumas e manuscritos apógrafos. Constituídas ao longo de cinco séculos, as diferentes "versões" de suas obras baseiam-se elas mesmas nas concepções de "autor", "obra" e "público" de seus editores. Além disso, até os francófonos precisam atualmente utilizar as traduções de Villon para o francês moderno, pois o francês utilizado pela poesia de Villon não é mais inteiramente compreensível. As traduções literais de Villon por Jean Dufournet,[20] por Jean-Claude Mühlethaler,[21] etc., visam a oferecer um apoio para a leitura do "texto original" por estudantes e apreciadores dessa poesia.

Os não francófonos dependem necessariamente das traduções para acederem à poesia de Villon; para facilitar a leitura dos lusófonos, ela será citada em suas traduções na língua. No ensaio citado acima, Cândido cita a primeira tradução de Villon em português pelo poeta modernista Guilherme de Almeida. Intitulada "Balata das damas dos tempos idos", a sua tradução da célebre balada de Villon foi escolhida para iniciar a coletânea de traduções intitulada *Poetas de França* (1936).[22] A decisão de introduzir a sua coletânea de importantes poetas modernos franceses por essa balada reflete a concepção historiográfica segundo a qual Villon representaria o nascimento do lirismo na França. Gustave Lanson, fundador da disciplina da história da literatura, elegeu em

[18] LONGNON, A. *Étude biographique sur François Villon d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales*, Paris, Menu, 1877, p. 137.
[19] LUCAS, 23, 33 (*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).
[20] VILLON, F. *Poésies*. Edição de Jean Dufournet, Flammarion, Paris, 1992.
[21] VILLON, F. *Lais, Testament, Poésies diverses*. Edição bilíngüe. Publicação, tradução, apresentação e notas por Jean-Claude Mühlethaler, seguido pelas *Ballades en jargon*. Publicação, tradução, apresentação e notas por Éric Hicks, Paris, Champion, 2004.
[22] ALMEIDA, G. *Poetas de França*. Editora Nacional, São Paulo, 1965 (1936).

sua *História da Literatura Francesa* (1894) Villon como o primeiro poeta moderno francês.[23]

Guilherme de Almeida nega a existência de um critério "objetivo" para a sua seleção dos poemas, recusando à sua coletânea de traduções o título de "antologia". Mas o poeta modernista brasileiro reivindicou os poemas traduzidos como fundadores de sua própria poética: enquanto poemas por si mesmos, as suas traduções se apresentam como emulações da poesia moderna francesa.[24] A sua tradução de Villon reproduz com o mais extremo rigor a forma e diversos efeitos poéticos daquela balada. O ritmo fluente do octassílabo francês intercalando versos masculinos e femininos é reconstruído em português por meio da alternância entre rimas de palavras oxítonas e paroxítonas. O tradutor mantém apenas três rimas repetidas ao longo das quatro estrofes, como na balada de Villon.[25]

Realizada duas décadas depois (1955), a tradução modernizante de Décio Pignatari da *Balada da Gorda Margô* do *Grande Testamento*[26] utiliza gírias paulistanas e expressões vulgares para recriar as obscenidades da *Sotte balade* de Villon em português.[27] A "transcriação" de Pignatari se inspira na tradução por Ezra Pound das *Traquínias* de Sófocles e de algumas odes selecionadas por Confúcio, onde ele utiliza as gírias e a dicção coloquial do *slang* norte-americano.[28] Retomando a concepção poundiana de tradução como renovação da tradição, o poeta concretista assume a "*persona*" de Villon para, explorando os recursos da língua falada no seu próprio contexto social, reproduzir os efeitos poéticos do texto original.

Ao contrário da tradução modernizante de Décio Pignatari, Guilherme de Almeida optou por uma tradução arcaizante da *Balata das damas dos tempos idos*. A criação ou a utilização de arcaísmos pela sua tradução produz um forte efeito de artificialidade. Mas o poeta modernista logra criar um distanciamento no leitor moderno, como se a sua tradução fosse ao menos tão antiga quanto a de Villon. Assim, o efeito produzido pela

---

[23] LANSON, G. *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1923 (1894), t. I, p. 133. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220864x.r=.langPT>.
[24] ALMEIDA, G. *Op. cit*, p. 21.
[25] Há apenas uma falha na rima em *–ano* (*damno*) da segunda estrofe, que deveria terminar em *–ana*, como as demais.
[26] VILLON, F. *Op. cit*., p. 256-8.
[27] PIGNATARI, D. *Poesia pois é poesia : 1950-2000*, Campinas, Editora Unicamp, 2004, p. 88-89.
[28] SOPHOCLES, *Women of Trachis.Version by Ezra Pound.* tradução de Ezra Pound, London, Neville Spearman, 1956; *The Classic Anthology defined by Confucius,* tradução de Ezra Pound, London, Faber and Faber, 1955.

tradução de Guilherme de Almeida é análogo àquele produzido pelo *Inferno* de Dante traduzido por Littré, que imitou o francês antigo em sua tradução do primeiro livro da *Divina Comédia*. A exploração de arcaísmos é própria a estilos graves, como a épica e, por meio das formas do francês antigo, Littré pretende tornar venerável a sua tradução do poema medieval considerado como o fundador da "Literatura Italiana".

Mas nem Dante nem tampouco Villon eram "medievais" em seu tempo. Diferentemente da tradução de Guilherme de Almeida, a *Ballade des dames du temps jadis* de Villon não produzia o mesmo efeito de distanciamento sobre os ouvintes da época. No entanto, a *Balada em velha língua francesa* do *Grande Testamento*[29] produzia um efeito nos ouvintes da época análogo àquele produzido pela tradução de Guilherme de Almeida no seu público contemporâneo. Da mesma forma que o léxico e a grafia da *Ballade en vieil langage françoys* imita o francês antigo, o léxico e a grafia da *Balata das damas dos tempos idos* traduzida por Guilherme de Almeida imita o galego-português. Assim, o poeta modernista brasileiro assimilou à sua *Balata das damas dos tempos idos* a exploração de arcaísmos da *Balada em velha língua francesa*, fundindo na sua tradução a primeira e a última balada do tríptico de baladas do *Grande Testamento*.[30]

Apesar do efeito de artificialidade, a utilização de arcaísmos pela tradução de Guilherme de Almeida faz ela parecer ser tão antiga quanto o poema "original", conferindo solenidade à balada. Portanto, a primeira tradução de Villon em língua portuguesa desloca a ênfase da dramatização da angústia do Vilão diante da morte para a antigüidade do poeta "fundador" do lirismo moderno na França. A exploração de arcaísmos pelo poeta e tradutor brasileiro produz um efeito de distanciamento no público contemporâneo, oferecendo a imagem do "primeiro poeta moderno francês". Esse exemplo mostra que, por meio de suas escolhas, o tradutor determina a maneira pela qual o poema "original" é recebido, contribuindo, assim, para a representação que o público produzirá dele.

Além de diversas traduções esparsas, as obras de Villon foram objeto de quatro traduções parciais ou integrais em português no final do séc. XX. Essas quatro traduções da poesia de François Villon na língua reproduzem a imagem do primeiro poeta moderno na França. Com base nessa imagem, a crítica moderna destacou François Villon

---

[29] VILLON, F. *Op. cit.,* p.128.
[30] LEITE, S. *Jogos e Enganos*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995, p. 30.

do contexto global da produção poética da época. Segundo o tradutor brasileiro Sebastião Uchoa Leite (1935-2003): "Ele deixou de ser um poeta do século XV para tornar-se moderno".[31] O lugar de destaque dado a Villon na *História da Literatura Francesa* como "mediador" entre a Idade Média e a Modernidade motivou a vertiginosa produção crítica sobre o poeta a partir do séc. XIX.

Com base nas concepções modernas de poesia como expressão e de autor como criador da obra e garantia da sua autenticidade, a poesia de Villon foi interpretada a partir da relação entre a biografia do suposto autor François des Loges e a sua "obra", considerada como uma autobiografia sincera ou ficcional do seu suposto autor empírico. Identificado à figura do célebre malfeitor da época, Villon exprimiria em sua poesia a sua vida de crimes, prisões, exílios, etc. Ao ser comparado com poetas contemporâneos, Villon foi considerado originalíssimo graças à sua biografia acidentada. O autor, a vida e a personagem de Villon estão indissociavelmente ligados na "experiência estética" da sua poesia na modernidade.

A crítica moderna elidiu os preceitos poéticos que orientavam a invenção das letras na França do séc. XV, como afirma Tony Hunt em *Villon's last Will*. Interpretada com base na concepção moderna de poesia, a enunciação dos testamentos e das formas fixas esparsasa de François Villon foi considerada como "a expressão impulsiva do sentimento natural".[32] Na época, "autor" (*auctor*) era quem dominasse os preceitos que regulavam a composição do gênero.[33] Assim, a poesia de Villon não pode ser isolada dos preceitos e dos modelos poéticos que orientavam a invenção das letras na época pois, ainda quando transgredidos, eles constituíam uma referência precisa a partir da qual os poemas eram compostos.

---

[31] LEITE, S. *Jogos e enganos*, p. 42.

[32] "There has been no detailed study of Villon's rhetoric nor any sustained attempt to show how carefully contrived and calculated his effects are. Equally lacking has been the placing of his writing in the context of instruction in the vernacular composition as illustrated by fifteenth century manuals of rhetoric. The *Testament* has been for so long been regarded as the impulsive expression of natural feeling that it is easy to forget that in the Middle Ages poetry was not seen as something spontaneous, but, rather, as the product of labor, skill, and patient attention" ("Não há estudo detalhado da retórica de Villon nem tentativa consistente de mostrar quão planejado e calculado os seus efeitos são. Igualmente inexistente é a inserção de seus escritos no contexto da instrução para a composição em vernáculo, tal qual ela é ilustrada pelos manuais de retórica do séc. XV. O *Testamento* foi por tanto tempo considerado como a expressão impulsiva do sentimento natural que é fácil esquecer que na Idade Média a poesia não era vista como algo espontâneo, mas como o produto do trabalho, da arte e da atenção paciente") (HUNT, T. *Villon's last Will*. Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 97).

[33] LATIN, B. *Tresor* In: MONTENEGRO, A.C.C. *O tesouro de Brunetto Latini: estudo e tradução do prólogo e da retórica.* 2010, Tese de Mestrado, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Introdução, 4.

Segundo as "Artes de Segunda Retórica" em circulação nos sécs. XIV e XV na França, a poesia em vernáculo (considerada como parte da música) estava destinada a ser recitada em voz alta. Fortemente influenciado pela descoberta da estrutura formular da poesia homérica,[34] o medievista Paul Zumthor define a poesia da época como essencialmente oral. Fundada na memória, a troca simbólica daquele tipo de sociedade estaria ligada à sua oralidade intrínseca.[35] Pelo seu caráter mnemônico, o poema constitui um suporte privilegiado de circulação simbólica. Segundo a natureza própria da poesia oral, a performance é determinada pelas circunstâncias sociais do seu desempenho.

Se a voz em ato é o que constitui a "obra", as circunstâncias, as performances e os rituais de sua execução são-lhe internos e o ator ou cantor também são "autores", não elos neutros entre a obra e o público. Neste contexto, obra não resulta da suposta "intenção do autor", mas de uma prática constantemente renovada de estruturação por diferentes atores – autores eles mesmos. De acordo com o suporte de uma determinada composição, ela devia ser interpretada pelos seus diferentes "autores", como cantores, recitantes, atores, copistas, etc.[36] Como afirma Paul Zumthor, a "movência" não é um acidente de transmissão, mas o próprio modo de existência da poesia em vernáculo na época.

Se a "obra" não está fechada sobre si mesma, mas inteiramente voltada para o seu público, esse não é externo a ela, mas determina os próprios efeitos poéticos visados pela enunciação. Assim, o sentido mesmo de uma composição é indissociável do seu público, entendido não apenas como os públicos empíricos responsáveis que receberam uma determinada composição em diferentes épocas, mas também como o público

---

[34] PARRY, M. *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

[35] ZUMTHOR, P. *Introduction à la Poésie Orale*. Paris, Seuil, 1983, p. 74.

[36] "Le terme d''oeuvre' ne peut donc être pris tout à fait dans le sens ou nous l'entendons aujourd'huy. Il recouvre une réalité indiscutable: l'unité complexe, mais aisément reconnaissable, que constitue la collectivité des versions en manifestant la matérialité; la synthèse des signes employés par les 'auteurs' successifs (chanteurs, récitants, copistes) et de la littéralité des textes. La forme-sens ainsi engendrée se trouve sans cesse remise en question. L'oeuvre est fondamentalement mouvante. Elle n'a pas de fin proprement dite" ("Assim, o termo 'obra' não pode ser tomado no sentido em que o entendemos atualmente. Ela recobre uma realidade indiscutível: a unidade complexa, mas facilmente reconhecível que constitui a coletividade de versões a manifestar a materialidade; a síntese de signos empregados pelos 'autores' sucessivos (cantores, recitantes, copistas) e a literalidade dos textos. A forma-sentido assim engendrada se encontra sem cessar recolocada em questão. A obra é fundamentalmente movente. Ela não tem fim propriamente dito") (ZUMTHOR, P. *Essai de Poétique médiévale*. Paris Seuil, 1972, p. 73).

pressuposto e virtualmente presente nas próprias composições.[37] Na medida em que as composições se dirigem a um público e ao mesmo tempo constituem-no enquanto tal, elas devem ser compreendidas como uma pragmática que, ao ser atualizada pelo público, é coletivamente construída no interior do enquadramento dramático produzido pela composição.

Nesta pesquisa, procuraremos abordar a constituição histórica do corpo poético atribuído a François Villon como o produto tanto dos critérios socialmente partilhados pela produção poética na época quanto dos processos de transmissão desse corpo poético desde então. Queremos tanto realizar uma análise interna dos testamentos e das formas fixas esparsas atribuídas ao poeta com base nos preceitos que norteavam a invenção poética na época quanto estudar a recepção desse corpo poético desde as suas primeiras edições até as suas traduções em português no final do séc. XX. Pretendemos confrontar a perspectiva sincrônica e a diacrônica, segundo o critério da verossimilhança histórica.

Nossa preocupação será não elidir o nosso próprio lugar de enunciação, procurando explicitar os próprios pressupostos históricos que nortearam a estruturação dessa poesia em torno do seu autor. Assim, pretendemos investigar os sentidos do nome de "François Villon", utilizado para unificar aquele corpo poético. A questão que orientará o nosso estudo será a de saber se esse nome próprio é suficiente para conferir unidade ao corpo poético atribuído a François Villon. A interrogação pelo lugar onde estão as personagens históricas da *Balata das damas dos tempos idos* será neste trabalho desdobrada nesta outra pergunta: "Onde está François Villon?"

Digades-m'u, em q paiz
He Flora, a fremosa Romana?
Archipiades, ob Thais,
Q foy sua prima germana?
Echo, a falar se rruydo emana
D'estagno ob rribeiras q vam,
Q belleza ouve mays q humana?...
Mas u sam as neves d'entam?

[37] JAUSS, H. R. *A Literatura como Provocação - História da Literatura como Provocação Literária*, trad. de Teresa Cruz, Vega, Lisboa, 1993.

U a muy acordada Heloiz
Por qm, crastado, poz sotana
Pero Abelardo, en Sam Denis?
Por seo amor ouve tal damno.
Ygualmente, u he a tirana
Q a Buridan fez, nhum curram,
Geytar oo Sena, sorte insana?
Mas u sam as neves d'entam?

E a rreynha Branca qual Liz,
Q cantava de voz louçana,
Bertrada a grade, Alliz, Beatriz,
Haremburga, do Maine ufana,
E a boa Lorena Jhoanna
Q Engreses queimarom en Ruam:
E u Sam, Virge soberana?...
Mas u sam as neves d'entam?

Principe, nam percaes somana
E ano, a esguardar u elas Sam,
Ca este refram vos nam engana:
Mas u sam as neves d'entam?[38]

[38] "*Dictes moy où, n'en quel pays/ Est Flora, la belle Romaine/ Archipiada, ne Thaÿs/ Qui fut sa cousine germaine/ Echo, parlant quant bruyt on maine/ Dessus riviere ou sur estan/ Qui beaulté ot trop plus qu'humaine ?/ Mais où sont les neiges d'antan!/ Ou est la tres sage Helloïs/ Pour qui fut chastré et puis moyne/ Pierre Esbaillart à Saint-Denis?/ Pour son amour ot cest essoyne./ Semblablement, où est la royne/ Qui commanda que Buridan/ Fust gecté en ung sac en Saine ?/ Mais où sont les neiges d'antan !/ La royne Blanche comme lis,/ Qui chantoit à voix de seraine ;/ Berte au grant pié, Bietris, Allis;/ Haremburgis qui tint le Maine,/ Et Iehanne, la bonne Lorraine,/ Qu'Englois brulerent à Rouan;/Où sont elles,Vierge souvraine?.../ Mais où sont les neiges d'antan !/ Prince, n'enquerez de sepmaine/ Où elles sont, ne de cest an,/ Que ce reffrain ne vous remaine :/ Mais où sont les neiges d'antan!*" (VILLON, F. *Œuvres Complètes*. Edição de Auguste Longnon, Paris, 1892, Librairie Alphonse Lemerre, p. 33-34).

PRIMEIRA PARTE

A UNIDADE DOS TESTAMENTOS POÉTICOS

Na primeira parte, procuramos compreender o corpo poético atribuído a François Villon no interior do contexto global da produção poética da época. Os testamentos e as formas fixas atribuídas ao poeta estão indissociavelmente ligados aos preceitos poéticos partilhados pela produção poética em vernáculo. Esses preceitos estão reunidos em tratados que ensinavam a compor todos os gêneros de discurso, fossem eles em prosa ou em verso. Como esses preceitos constituíam uma referência precisa a partir da qual os poemas eram então compostos, eles são indispensáveis para a compreensão dos efeitos poéticos visados pela enunciação daquele corpo poético.

Estudaremos os tratados produzidos em dois períodos distintos: as "Artes Poéticas" em latim dos sécs. XII e XIII e as "Artes de Segunda Retórica" em vernáculo dos sécs. XIV e XV. O estudo das primeiras – e em particular da *Poética Parisiense* de Jean de Garland (ca. 1190-1252) – nos permitirá compreender a concepção de poesia rítmica como uma arte situada na intersecção entre a retórica e a música. Essa concepção é retomada pelas "Artes de Segunda Retórica", que ensinavam a compor a poesia em vernáculo à época de Villon. Esse estudo nos permitirá compreender a retomada pelo *Pequeno* e pelo *Grande Testamento* das formas poéticas utilizadas pela lírica amorosa do círculo da *Bela dama sem misericórdia* de Alain Chartier.

Depois de tratar no primeiro capítulo dessas formas poéticas utilizadas por Villon, passaremos nos dois últimos capítulos desta parte à análise de sua ficção poética baseada nos preceitos ensinados pela retórica na época. A reconstituição dos preceitos retóricos da época nos permitirá compreender os dois testamentos como composições enunciadas pela personagem do "Vilão" (*Villon*). Essa personagem é a imitação poética do célebre malfeitor por um poeta – seja ele o "Villon histórico" ou qualquer outro. Mas a relação entre a personagem poético e o indivíduo histórico que ele imita é mediada pelos preceitos que regulam o gênero do testamento poético na época.

CAPÍTULO 1. POESIA & MÚSICA EM VILLON

No primeiro capítulo, tratamos da concepção de poesia rítmica das *Artes Poéticas* dos sécs. XII e XIII. Essas *Artes Poéticas* se situam na confluência entre a produção erudita em latim e o surgimento dos diversos gêneros de discurso em vernáculo. Nossa referência para essa análise é a *Poética Parisiense* de Jean de Garlande não apenas porque ela é o tratado mais completo da época a ensinar os preceitos para a composição de todos os gêneros de discurso (que eram divididos entre a prosa e as poesias rítmica e métrica), mas sobretudo porque ela é a primeira a definir a poesia rítmica como parte da música.

Podendo ser cantada e acompanhada por instrumentos, como, por exemplo, as canções dos trovadores, a poesia rítmica se estrutura pelo verso silábico e pela rima. Essa concepção é válida para toda a poesia composta em vernáculo, mas a partir do séc. XIV há uma separação entre a música dos intrumentos e do canto (chamada de música "artificial") e a música dos versos rimados (chamada de música "natural"). Fixam-se, então, as formas poéticas utilizadas por Villon, como a oitava, a balada, o rondó duplo e a quadra. Nesse capítulo, pretende-se compreender a utilização no *Pequeno* e no *Grande Testamento* de François Villon das formas poéticas da lírica amorosa da época.

I. A ARTE POÉTICA "E" RETÓRICA

"*Scribendi recte sapere est et principium et fons*"
(Horácio, *Arte Poética*)

Nas *Artes Poéticas* dos sécs. XII e XIII, não há separação nítida entre a retórica e a poética. Os preceitos ensinados pela retórica antiga são aplicados a todos os gêneros de discurso, sejam eles compostos em prosa ou em verso. A poesia se distingue da prosa essencialmente pela presença do verso, mas ambas estão subordinadas ao campo discursido unificado pelo "trívio latino", que inclui a gramática, a retórica e a filosofia. Neste item, são estudados os preceitos poéticos "e" retóricos ensinados pela *Poética Parisiense* de Jean de Garlande. Eles serão essenciais para compreender ficção poética do *Pequeno* e do *Grande Testamento de Mestre François Villon* nos dois capítulos finais desta parte.

Em *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle – recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge* (1924), Edmond Faral recolheu quatro "Artes Poéticas" da época: a "Arte Versificatória" (*Ars Versificatoria*) (ca. 1170) de Matheus de Vendôme, a "Nova Poética" (*Poetria Nova*) e o "Documento sobre o modo e a arte de escrever e de versificar" (*Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*) (ca. 1208-1213) de Geoffroi de Vinsauf, e o *Laborinticus* (ca. 1213) de Everard, o Alemão.[39] Ele não publicou a "Arte Versificatória" (*Ars Versificatoria*) de Gervais de Merkley (ca. 1210-1215), nem a "Poética Parisiense" (*Parisiana Poetria*) de Jean de Garlande (que já tinham sido publicados), nem a inédita "Arte Poética" (*Ars Poetria*) de Ekkhard IV (séc. XI).[40]

De acordo com essas poéticas, há três grandes gêneros de discurso: a poesia rítmica, a poesia métrica e a prosa. Os discursos em prosa eram praticados principalmente em sermões e cartas. Os discursos em verso se dividiam entre a poesia rítmica e a métrica. Entre elas, há artes dedicadas a um só gênero de discurso – como a

[39] VENDÔME, M. *Ars Versificatoria*, VINSAUF, G. *Poetria Nova*., VINSAUF, G. *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, EVERARD, *Laborinticus*, In : FARAL, E. *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle – recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris, Édouard Champion, 1924.
[40] MERKLEY, G. *Ars Versificatoria.* GARLANDE, J. *Parisiana Poetria*. EKKHARD, *Ars Poetria* (FARAL, E. *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle – recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris, Édouard Champion, 1924, p. 381-4).

arte da poesia métrica –, a dois gêneros de discurso – como *Documento sobre o modo e a arte de escrever e de versificar* de Geoffroi de Vinsauf, dedicado à poesia métrica e à prosa –, e até mesmo aos três gêneros de discurso da época – como a *Poética Parisiense* de Jean de Garlande.

Sub-intitulada *Da arte prosaica, métrica e rítmica*, a *Poética Parisiense* é a única poética que trata dos três gêneros de discurso da época. Essa última é a única arte poética da época a ensinar a prosa, a poesia métrica e a poesia rítmica simultaneamente.[41] No exórdio, Jean de Garlande afirma que a intenção do autor é tratar da arte eloqüência e que a utilidade do seu tratado é ensinar a tratar qualquer matéria – prosaica, métrica ou rítmica.[42] Antecipando a matéria de sua poética na "prelibação" (*prelibatio*), Jean de Garlande afirma que os três gêneros de discurso da época são tratados de maneira concisa:

Os longos tratados de uns jorram mares
A arte de compor é aqui breve corrente
A métrica se junta à prosa, à métrica
À rítmica: neste único livro há três[43]

Jean de Garlande é inglês de origem, mas tornou-se professor de retórica na Universidade de Paris. Tratado hiper–inclusivo, a *Poética Parisiense* reúne a arte das cartas, a arte dos sermões, a arte das cores retóricas, a arte da poesia métrica e a arte da poesia rítmica. Baseada nos tratados de retórica antiga (em particular na *Retórica a Herênio*), nos "Exercícios de retórica" (*Praeexercitamina*) produzidos pela Segunda sofística e na *Arte Poética* de Horácio, a *Poética Parisiense* funde retórica, poética e gramática. No exórdio, Jean de Garlande afirma que o seu tratado inclui três espécies de "conhecimento" (*philosophie*) – a gramática, a retórica e a ética:

---

[41] GARLANDE, J., *Parisiana Poetria – De arte prosayca*, *metrica et rithmica*. New Haven, Yale University Press, 1974.

[42] "Intentio auctoris est tradere artem eloquentie. Vtilitas est scire tractare quamcumque materiam prosayce, metrice, et rithmice (...). Agitur autem aliquando de arte prasayca, aliquando de uersificatoria, mutua vicissitudine; aliquando de rythmica, sed hoc uersus finem" ("A intenção do autor é tratar da arte da eloqüência. A utilidade é ensinar a tratar de qualquer matéria prosaica, métrica e rítmica (...). Às vezes lida-se com a arte prosaica, às vezes com a métrica, às vezes com dificuldades comuns e às vezes com a arte rítmica, mas isto mais para o final") (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 3).

[43] *Idem*, p. 4.

> [Este livro] supõe três espécies de conhecimento: a gramática, que ensina a dizer corretamente, a retórica, que ensina a dizer com ornato, e a ética, que ensina a dizer ou a persuadir para o que é honesto, que é a origem de todas as virtudes, segundo Cícero.[44]

Ensinando a falar e a escrever corretamente, a gramática é freqüentemente ensinada nas artes poéticas da época, particularmente na artes poéticas em vernáculo surgidas a partir do final do séc. XIII. Jean de Garlande define a retórica como ciência "que ensina a dizer com ornato". Ele retoma a definição de retórica dada por Quintiliano como "ciência do bem dizer". Essa definição de retórica, por sua vez, é uma reformulação da definição dada pela *Retórica* de Aristóteles como "arte da persuasão". A definição de retórica como arte da persuasão conferia particular ênfase à invenção, desenvolvida por Aristóteles em dois dos três livros da sua *Retórica*.[45] Quintiliano insiste na importância da elocução por considerá-la preterida por Aristóteles, mas não exclui a invenção de sua definição. Jean de Garlande, por outro lado, desloca a definição de retórica dada por Aristóteles como arte da persuasão para a ética, já que ele entende a finalidade última de bem dizer como persuasão para aquilo que é honesto.

A *Poética Parisiense* inclui as três disciplinas do trívio latino: a gramática, a retórica e a "ética", como é chamada a filosofia. Segundo a divisão tradicional da filosofia entre ética, lógica e física, Garlande segue a preferência dada pelos estóicos à ética. A distinção de Aristóteles entre a *Poética* e a *Retórica* como artes da "imitação" e da "persuasão", respectivamente, não existe na *Poética Parisiense* pois, sejam eles em prosa ou em verso, todos os gêneros de discurso da época fazem parte do campo discursivo unificado pelo "trívio". Na *Poética Parisiense*, Jean de Garlande trata essencialmente de retórica, dividindo o seu tratado de acordo com as cinco partes da retórica antiga.[46]

---

[44] "Liber iste tribus speciebus philosophie supponitur: Gramatice, qui docet congrue loqui; Rethorice, qui docet ornate dicere et Ethice, qui docet siue persuadet ad honestum, auod est genus omnium uirtutum secundum Tullium" (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 2).

[45] Quintiliano critica a definição de Aristóteles pelo fato de ela excluir a elocução: "[Definição esta] que só compreende a invenção, a qual, sem elocução, não é discurso" (QUINTILIEN, *Institution oratoire,* Paris, Librairie Garnier Frères, 1933, L. II, cap. 2, v. 11). Segundo Quintiliano, a definição de retórica dada por Aristóteles não é suficiente para compreender a natureza própria da retórica, pois é genérica: persuadir não é exclusivo da retórica (não são apenas os retores que persuadem: as prostitutas, os aduladores, os corruptos, etc. também persuadem). Por outro lado, a definição de retórica por Aristóteles não é necessária, pois nem sempre os oradores persuadem. Depois de analisar diversas definições de retórica, Quintiliano propõe a definição de retórica como "ciência do bem dizer".

[46] "Oportet igitur esse in oratore inuentionem, dispositionem, elocutionem, memoriam, pronunciationem" ("O orador deve ter invenção, disposição, elocução, memória e ação") (*RHÉTORIQUE à Herennius*, Livro I, v.3, p. 3).

Como ele afirma no prólogo, ele trata da invenção, da seleção e da memória, da disposição e da elocução:

> A matéria é a arte das cartas, da poesia métrica e da poesia rítmica; mas dessas três se destacam outras cinco: a arte da invenção, da seleção, da memória, da ordenação e a arte da ornamentação.[47]

A espinha dorsal da *Poética Parisiense* é a retórica antiga, considerada a matéria comum aos três grandes gêneros de discurso na época: a prosa, a poesia rítmica e a poesia métrica. Em relação às cinco partes da retórica, somente a "ação" (*pronunciacionem*) está ausente do tratado de Jean de Garlande. Ela é tratada em outras artes poéticas da época como, por exemplo, a *Arte versificatória* de Matheus de Vendôme e o *Documento sobre o modo e a arte de escrever e de versificar* de Geoffroi de Vinsauf. Esse último ensina a adequar a dicção (a voz), a fisionomia e o gesto à causa, ao caráter e ao afeto do orador ou da personagem da enunciação.[48] A ação está ausente da *Poética Parisiense* pois, como ele afirma no exórdio, a "razão" (*occasio*) de seu tratado é ensinar a produzir discursos escritos: "A razão – não digo a causa –, é que em Paris cresça o estudo, cujo instrumento deve conseqüentemente crescer, qual seja, os livros".[49]

Além da matéria comum à poesia e à prosa, a *Poética Parisiense* trata da matéria específica à composição em prosa e em verso. Os preceitos necessários à composição em verso eram ensinados na antigüidade pela gramática. Além desse capítulo dedicado à arte da versificação, a *Poética Parisiense* inclui mais um capítulo inteiro retirado da gramática onde ensina a ordem correta das classes de palavra na frase latina.[50] Os capítulos exclusivamente destinados à arte de compor cartas[51] e aquele destinado à arte de compor em verso rítmico e métrico (em particular a parte que ensina a compor em verso rítmico, pois ele define a natureza da poesia composta em vernáculo) serão estudados no próximo item. Na sequência deste item, analisamos os preceitos que,

---

[47] "Materia est ars dictandi, metricandi, rithmicandi; sed ad has tres recedunt alie quinque, que sunt ars inueniendi, eligendi, memorandi, ordinandi, et ars ornandi" (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 3).

[48] VINSAUF, G. *Poetria Nova.* In: FARAL, E. *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle – recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris, Édouard Champion, 1924, v. 2036-2048, p. 399.

[49] "Occasio quidem est – non dico causa – quod studium adaugetur Parisius, cuius instrumenta debent consequenter adaugeri, scilicet libri" (GARLANDE, J. *Op. cit.,* p. 3).

[50] Cf. *De arte ordinandi partes orationis in dictamine* ["Da arte de ordenar as partes da oração na carta"] (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 110-139).

[51] Cf. Parte I, cap. 1 do presente trabalho item II - "A música natural da poesia".

ensinando a composição de todos os discursos (em verso ou em prosa), baseiam-se na retórica antiga.

A. *INVENÇÃO*

Primeira parte da retórica, a invenção ensina a encontrar os casos (*res*) que serão tratados pelo discurso. Como o primeiro passo a ser dado para a composição, a invenção condiciona os passos subseqüentes. Na retórica antiga, ela é definida como invenção de argumentos verdadeiros ou verossímeis capazes de tornar a causa convincente.[52] Oriunda da *Retórica* de Aristóteles,[53] essa definição é, por sua vez, retomada pelos tratados compostos em latim e em vulgar dos sécs. XII e XIII. Tradução do *Da Invenção* de Cícero, o "Tesouro" (*Tresor*) de Brunetto Latini define a primeira parte da retórica como a "invenção de elementos verdadeiros ou verossímeis".[54]

Na *Poética Parisiense*, o capítulo dedicado à invenção é fortemente baseado nas "Artes de compor sermões" (*Ars sermocinandi*) da época. Isto porque o objetivo comum a todos os gêneros de discurso é a persuasão para o que é honesto e a dissuasão do que é desonesto. Fundindo a retórica e a ética, o tratado de Jean de Garlande é inflacionado pelo gênero demonstrativo, entendido como o gênero que elogia o que é honesto ou vitupera o que é desprezível. O gênero demonstrativo constitui um dos três grandes gêneros de discurso nas retóricas antigas, que também incluem o gênero judiciário e o deliberativo. O modelo principal dessas retóricas são os discursos judiciários que, tratando de casos acontecidos no passado, visam a determinar o justo e injusto.

Diferentemente das retóricas antigas, o modelo principal da *Poética Parisiense* são os sermões dos pregadores. No capítulo sobre a invenção, ele trata das cinco perguntas necessárias para a invenção: "Sob a invenção as espécies são cinco: onde, o quê, qual, para quê e quando".[55] Ele subdivide as duas primeiras perguntas retóricas em personagem, exemplo e etimologia. O lugar e o caso tratado pelo discurso devem levar

---

[52] *RHÉTORIQUE à Herennius*, Livro I, v.3, p. 3.
[53] ARISTÓTELES, *Rhétorique*, Paris, les Belles Lettres, 1932, L.I, cap.2.
[54] LATIN, B. *Tresor* In: MONTENEGRO, A.C.C. *O tesouro de Brunetto Latini: estudo e tradução do prólogo e da retórica.* 2010, Tese de Mestrado, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
[55] "Sub inuencione species sunt quinque: ubi, quid, quale, qualiter, ad quid" (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 10).

em conta a personagem, o exemplo e a etimologia.[56] Como veremos a seguir, os preceitos desse tratado ensinam a compor personagens exemplares que demonstram quais são as virtudes e os vícios.

1. *Personagem*

Para Aristóteles, a ação ou o discurso de uma personagem constituíam a matéria própria da imitação poética. Na tragédia e na comédia, por exemplo, o poeta assume em primeira pessoa a enunciação de outras personagens, segundo o modo de narração imitativa. A tragédia pode prescindir da pintura do caráter das personagens, mas não pode prescindir da ação. Como há ações de homens superiores, semelhantes ou inferiores a nós, elas podem ser elevadas, médias ou baixas, sendo as personagens, a elocução, etc. escolhidos de acordo com o tipo de ação (épica, trágica, cômica, etc.).[57] Na *Poética Parisiense*, a matéria da imitação poética não é a ação, como na *Poética* de Aristóteles, mas a personagem que, com isso, torna-se o elemento central da invenção.

O gênero demonstrativo mostra o que é honesto e o que desprezível. Para vituperar e para elogiar deve-se utilizar as mesmas tópicas que, chamadas de "lugares de personagens" (*loci personarum*), são divididas em três grupos: o que é exterior à personagem (nascimento, educação, dinheiro, signos de poder, títulos de glória, pátria e os seus contrários), o que é físico (agilidade, vigor, reflexo, saúde e os seus contrários) e o que é moral (sabedoria, justiça, coragem, moderação e os seus contrários.[58] Na *Poética Parisiense*, os "lugares de personagens" da retórica antiga são interpretados literalmente como os lugares que determinados tipos de homem freqüentam ou habitam, como a cidade, o campo e a corte. Assim, a personagem é ela mesma definida por Jean de Garlande como elevada, média ou baixa, segundo a hierarquia dos tipos de homem representados:

---

[56] "*Prima Species*: *Ubi Inuenitur*. Per 'ubi' tria notantur, videlicet persona, exempla, ethimologia dictionum et earundem expositiones" ("*Primeira espécie*: *Onde se inventa*. Entende-se por 'onde' três coisas, a saber, a personagem, o exemplo e a etimologia das palavras e as exposições delas"), (GARLANDE, J. *Op. cit.*, p. 8)

[57] ARISTÓTELES, *Poétique*, trad. de J. Hardy, Paris, Les Belle Lettres, 1965, cap. 2.

[58] "Nunc ad demonstratiuum genus causae transeamus. Quoniam haec causa diuiditur in laudem et uituperationem, quibus ex rebus laudem constituerimus, ex contrariis rebus erit uituperatio conparanda. Laus igitur potest esse rerum externarum, corporis, animi" (*RHÉTORIQUE à Herennius*, texto estabelecido e traduzido por Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003, Livro III, v.10, p. 95).

> Os três gêneros de personagens devem ser aqui considerados de acordo com os três tipos de homem, que são os cortesãos, os citadinos e os rústicos. Cortesãos são os que moram ou freqüentam a corte, como o santo Papa, os cardiais, acessores, arcebispos, bispos e os seus subordinados, como arquidiáconos, reitores, oficiais, mestres, estudantes; também os imperadores, reis, marqueses, duques. Citadino é o cônsul, o prefeito e outras homens que habitam a cidade. Rústicos são os que habitam o campo, como caçadores, camponeses, vinicultores, passarinheiros. De acordo com esses três gêneros de homem, Vírgílio inventou o estilo tríplice.[59]

A "corte" (*curia*) vale tanto para a cúria papal quanto para a corte "laica"; por isso, ele subdivide o grupo de homens que freqüentam a cúria entre aqueles que pertencem ao poder temporal e aqueles que pertencem ao poder espiritual. Pertencem ao poder temporal os imperadores, reis, marqueses, duques, etc. e ao poder espiritual o Papa, os cardiais, os acessores, arcebispos, bispos, etc., além dos seus subordinados, como arquidiáconos, reitores, oficiais, mestres, estudantes, etc. Os diferentes gêneros de discurso são aplicados aos três gêneros de personagem: o humilde ao pastor, o medíocre ao camponês e o grave aos governantes seculares e temporais. Aplicada originalmente pelos gramáticos latinos aos três gêneros de estilo, a "Roda de Virgílio" é utilizada por Jean de Garlande para definir os três "gêneros de personagens", segundo os lugares que os três tipos de homem freqüentam ou habitam. Assim, os três tipos de homem da hierarquia da época definem os respectivos gêneros de personagem que, por sua vez, definem os gênero de discurso por ele utilizados (alto, médio ou baixo). Essa definição dos gêneros de personagem será essencial para compreender a enunciação poética da personagem do estudante François Villon.[60]

---

[59] "*Tria Genera Personarum et Tria Genera Hominum*. Tria genera personarum hic debent considerari secundum tria genera hominum, qui sunt curiales, ciuiles, rurales. Curiales sunt qui curiam tenent ac celebrant, ut Dominus Papa, cardinales, legati, archiepiscopi, episcopi, et eorum suffraganei, sicut archidiaconi, decani, officales, magistri, scolares. Item, imperatores, reges, marchiones, et duces. Ciuiles persone sunt consul, prepositus, et cetere persone in ciuitate habitantes. Rurales sunt rur colentes, sicut uenatores, agricole, uinitores, aucupes. Secundum ista tria genera hominum inuenit Uirgilius stilium triplicem de quo postea docebitur" (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 10).

[60] Cf. Parte II, cap. 5, item i – "A personagem do Vilão nos testamentos".

2. *Exemplo*

Enquanto na *Poética* de Aristóteles a personagem estava subordinada à ação, na *Poética Parisiense* é a personagem que é considerada como o elemento central da invenção. Ao mesmo tempo, Jean de Garlande reduz a ação (independentemente do gênero em que é narrada) a um "exemplo" (*exemplum*). Nos tratados de retórica antiga, o exemplo é um procedimento essencial do gênero demonstrativo. Embora o exemplo não seja universal, como os conceitos filosóficos, ele é geral.[61] Ele não procede por dedução – como a filosofia, cujo objeto é o conhecimento dos universais –, mas por indução, que generaliza os traços comuns de casos particulares que pertencem ao mesmo gênero de vício ou de virtude. Assim, Jean de Garlande inverte a prioridade dada por Aristóteles à ação sobre a personagem. Essa inversão é comandada pela inflação do gênero demonstrativo na *Poética Parisiense*.

O exemplo é um elemento essencial do desenvolvimento dos sermões dos pregadores da época, onde se narra a vida de um santo para servir de exemplo a determinado ensinamento moral. A narrativa retirada da vida de um santo ilustra aos olhos do público uma lição moral, tornando-a mais persuasiva. Autonomizando-se em relação aos sermões, as vidas dos santos se tornaram um gênero importante da poesia composta em vernáculo na França do séc. XII. A "Vida de São Gilles" (*Vie de Saint Gilles*) de Guillaume de Berneville, por exemplo, é iniciada pelo nascimento, em seguida são narradas as suas ações exemplares e, por fim, o martírio e a morte.[62] A vasta produção hagiográfica da época foi compiladada pelo arcebispo de Gênova Jácopo de Varazze em sua *Legenda Áurea*.[63] Como veremos no último capítulo desta parte, os gêneros do testamento e da vida estão internamente relacionados, pois o primeiro pressupõe a segunda.

Assim, a personagem possui uma função essencialmente exemplar, pois deve-se retirar dele um ensinamento moral sobre o que é digno e o que é indigno de ser imitado. Os fatos narrados são representados como exemplares pela enunciação poética, como

---

[61] *RHÉTORIQUE à Herennius*, texto estabelecido e traduzido por Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003, Livro IV, 62.

[62] GUILLAUME DE BERNEVILLE, *La Vie de Saint Gilles*, tradução, apresentação e notas de Françoise Laurent, Paris, Champion, 2003.

[63] VARAZZE, J. *Legenda áurea : vida de santos,* tradução, apresentação, notas de Hilário Franco Júnior, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

afirma Zumthor a respeito da sátira medieval: "Às situações concretas à que o texto se refere, os autores transportam um julgamento moral, transformando o fato em 'exemplo"'.[64] Segundo Jacques Le Goff, os lugares da invenção são estruturados por uma retórica que se poderia chamar de "exemplar".[65] Voltada para o sentido da ação humana segundo a economia da salvação, a finalidade de persuadir às virtudes e de dissuadir dos vícios orienta a composição de personagens exemplares.

3. *Provérbio e etimologia*

O provérbio é disposto ao lado do exemplo precisamente pela sua finalidade comum de ensinar o que é digno ou indigno de ser imitado: "O exemplo é um dito ou um fato cujo autor é digno de imitação. Assim, nele se encontram ditos e fatos, autoridades, provérbios".[66] Referido ao emissário, ao receptor ou ao caso do discurso, o provérbio ensina por meio do elogio do que é bom ou pelo vitupério do que é mal, segundo as tópicas do gênero demonstrativo:

> *A arte de encontrar provérbios.* Deve-se considerar o elogio ou o vitupério em relação à personagem que fala, àquele ao qual se fala e ao próprio caso de que se fala; e, assim, em relação a estes três, poder-se-á acoplar provérbios, estabelecendo analogias e comparações, por duas razões: o elogio e o vitupério, o honesto e o desprezível.[67]

Se o autor não encontra um provérbio adequado ao sentido que ele busca, ele deve inventar um novo.[68] Em seguida, Jean de Garlande fornece uma série de provérbios sobre os mais variados temas. Do ponto de vista do seu conteúdo, os provérbios são lugares comuns, mas a sua forma concisa e a sua estrutura simétrica conferem autoridade ao sentido geral retirado da vida prática, impondo-se como uma evidência.

---

[64] ZUMTHOR, P. *Essai de poétique médiévale*. Le Seuil, Paris, 1972, p. 134.
[65] LE GOFF, J. "L'*Exemplum* et la rhétorique de la prédication aux XIIIè et XIVè siècles" In: *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV : atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini*, Claudio Leonardi e Enrico Menesto, Perugia, Firenze, 1988, p. 3-29.
[66] "*Exemplus est dictum uel factum alicuius autentice persone imitatione dignum. Unde ibi inueniuntur dicta et facta, auctoritates, et prouerbia*" (GARLANDE, J. *Op. cit.* p.10).
[67] "*Ars Inueniendi Prouerbia*. Consideremus laudem uel uituperium in persona mittentis, et in persona recipientis, in ipso negotio, et ita ex tribus duplici ratione, scilicet laudi uel uituperii, honesti uel inhonesti, poterimus prouerbia comparare ponendo similitudines et comparationes" (*Ibidem*, p. 10-12).
[68] "Sed non habeamus prouerbium, utendum est hoc artifício (…)" ("Mas se não tivermos um provérbio, deve-se realizar o seguinte artifício (...)") (GARLANDE, J. *Op. cit.* p.10).

Como veremos, Villon explora com freqüência os provérbios, em particular na primeira parte do *Grande Testamento*.

Na etimologia, as palavras são consideradas como alegorias da natureza das coisas, segundo o método utilizado por Isidoro de Sevilha para definir a origem dos vocábulos nas *Etimologias*.[69] Esse método foi utilizado pelos comentadores da época para interpretar o nome próprio dados pelos autores antigos às personagens. Em "Sobre a *Tebaida*" (*Super Thebaiden*), por exemplo, Pseudo-Fulgêncio faz um comentário do sentido alegórico da *Tebaida* de Estácio por meio da análise etimológica do nome próprio das suas personagens. Baseando-se na teoria da ficção poética como "invólucro" para o ensinamento de preceitos morais,[70] Pseudo-Fulgêncio desvela o sentido alegórico da epopéia de Estácio.

Esse método etimológico de interpretação da origem dos nomes das personagens dos autores antigos é ensinado por Jean de Garlande como preceito para a invenção de palavras. Nesse sentido, a etimologia deixa de ser um método de interpretação do sentido alegórico das composições dos autores antigos, como ela é entre os comentadores, para se transformar em um preceito para a invenção de palavras. Utilizada para a invenção do nome próprio, por exemplo, a etimologia define a natureza das personagens. Assim, os nomes próprios são considerados como alegorias de virtudes ou vícios morais das personagens.

B. *DISPOSIÇÃO*

A segunda parte da retórica é a "disposição", à qual a *Poética Parisiense* dedica um capítulo inteiro. Como ensinam as retóricas antigas na parte dedicada à disposição, Jean de Garlande prescreve a congruência entre as partes do discurso. Cada parte do discurso

---

[69] "Etymologia est origo vocabulorum, cum vis verbi vel nominis per interpretationem colligitur. Hanc Aristóteles *symbolon*, Cícero adnotationem nominavit, quia nomina et verba rerum nota facit exemplo posito" ("A etimologia é a origem dos vocábulos, quando o valor da palavra ou do nome é recolhido pela interpretação. Aristóteles chamou-a *symbolon,* Cícero *adnotationem*, pois ela, tendo colocado um exemplo, ela faz notar o nome e a palavra das coisas") (ISIDORE DE SÉVILLE, *Etimologiae*, *I, 29*, In: FULGENCE, *Virgile dévoilé*, ídem, p.88).

[70] PSEUDO-FULGENCE "*Super Thebaiden"*. In: FULGENCE, *Virgile dévoilé*, tradução e notas de Etienne Wolf, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 71-81.

deve ser racional e as suas partes devem se articular racionalmente entre si.[71] No *Documento sobre o modo e a arte de escrever e de versificar*, Geoffroi de Vinsauf afirma que se admite que as partes sejam incongruentes entre si, caso essa incongruência tenha uma razão no todo da obra; nesse caso, evita–se o desrespeito à prescrição da unidade das partes.[72]

No capítulo da *Poética Parisiense* dedicado à disposição, o exórdio ocupa a maior parte de sua atenção. Ele recebe um tratamento detalhado na parte dedicada a ensinar a compor cartas. O exórdio das cartas é necessariamente natural – como é chamado o exórdio em que o caso é iniciado pela ordem em que aconteceu. Se o caso for poético, pode-se utilizar, além do exórdio natural, o exórdio artificial, que se divide em nove tipos diferentes. No exórdio artificial, pode-se começar a narração pelo meio ou pelo fim do caso. Esses dois tipos de exórdio artificial se subdividem, por sua vez, em três tipos cada um, segundo a presença ou a ausência de um provérbio ou de um exemplo.

Os oito tipos de provérbio artificial são: início pelo meio ou pelo fim do caso com um provérbio; início pelo meio ou pelo fim do caso com um exemplo; e início pelo meio ou pelo fim do caso sem provérbio nem exemplo.[73] Jean de Garlande prevê um nono tipo de exórdio, que se inicia com a "origem" da narração, mas ele só é utilizado pela poesia antiga, como acontece, por exemplo, na invocação das musas nas epopéias. Em seguida,

---

[71] "*De Arte Inchoandi*. Post inuentionem et electionem materie sequitur de inchoantione et dispositione ipsius. In qualibet materia considerantur tria: principium, medium, et finis (vel, principium, progressus, et operis conclusio, etc.)" ("*Da arte de começar*. Depois da invenção e da seleção da matéria, segue-se a arte do começo e da própria disposição. Em qualquer matéria, devem ser consideradas três coisas: o início, o meio e o fim (ou princípio, desenvolvimento e conclusão da obra, etc.)" (GARLANDE, J. *Op. cit.* p. 52).

[72] "Ut in tratactu materiae diffusae omnes partes materiae sibi cohaereant, scilicet principium, medium et finis. Et ita vitabimus vitium illud quod appelatur incongrua partium positio. Quod vitium tangit Horatius in *Poetria* sub his verbis: 'Humano capiti cervicem pictor equinam'" ("Que, no tratamento da matéria difusa, sejam coerentes entre si todas as partes da matéria, quais sejam, começo, meio e fim. Assim, evitaremos o vício chamado de posição incongruente das partes, vício este a que Horácio se refere com essas palavras: 'Se a uma cabeça de homem, o pescoço de um cavalo o pintor [...]'") (VINSAUF, G. *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, *apud.* DOS SANTOS, M. M. "O *monstrum* da *Arte Poética* de Horácio", São Paulo, *Letras Clássica*, 2000, n. 4, p. 247).

[73] "*De Principio Artificiali et viij Speciebus Eius*. Principium artificiale est quando inchoamus a medio materie uel a fine, et hoc possumus facere viij modis; unde hoc principium viij habet ramos. Primus ramus uel prima species est quando sumitur principium artificiale uel a medio materie uel a fine, sine prouerbio et sine exemplo. Principium aliquando sumitur a prouerbio sumpto iuxta caput materie, uel iuxta medium, uel iuxta finem. Iterum aliquando sumitur ab exemplo sumpto iuxta principium materie, ueliuxta medium, uel iuxta finem; et ita erunt viij species" ("*Do princípio Artificial e suas oito espécies*. Princípio artificial é quando nós começamos pelo meio ou pelo fim da matéria, e nós podemos fazer isto de oito modos; e, dessa forma, este princípio possui oito ramos. O primeiro ramo ou a primeira espécie é quando o princípio artificial é tirado do meio ou do fim da matéria, sem provérbio e sem exemplo. Às vezes o princípio é tirado de um provérbio tirado igualmente do início, do meio ou do fim da matéria. Da mesma forma, às vezes é tirado de um exemplo, tirado igualmente do início, do meio ou do fim; e, assim, serão oito espécies") (GARLANDE, J. *Op. cit.* p. 52).

Jean de Garlande oferece a *Vida de São Dionísio* como exemplo de disposição: "Acrescentemos os exemplos da vida e da história de São Dionísio. O princípio da matéria é que ele próprio estudou em Atenas; o meio é que ele pregou na Gália; o fim que ele foi decapitado em sacrifício ao Senhor".[74]

C. *ELOCUÇÃO*

Jean de Garlande dedica à "elocução" – a terceira parte da retórica – o capítulo sobre os vícios de cada gênero de discurso e o capítulo sobre as figuras e os tropos. No último capítulo, a *Poética Parisiense* apresenta na mesma ordem as trinta e cinco figuras de palavra, os dez tropos e as vinte figuras de pensamento da *Retórica a Herênio*.[75] Há diversos tratados na época exclusivamente dedicados aos tropos e às figuras. A "Suma das cores retóricas" (*Summa de coloribus rhetoricis*) de Geoffroi de Vinsauf, por exemplo, contém vinte "figuras de palavras" retiradas da sua *Nova Poética*, dividida entre tropos, figuras de palavras e figuras de pensamento.[76] O tratado "Dos ornamentos de palavras" (*De ornamentis uerborum*) de Marbode elenca trinta figuras de palavras.

Geoffroi de Vinsauf usa alguns exemplos de Marbode em sua "Suma das cores" (*Summa de coloribus*); o manuscrito anônimo da biblioteca de Saint-Omer contém, na mesma ordem da *Retórica a Herênio*, uma lista de figuras de palavra, tropos e figuras de pensamento, com definições e comentários em prosa e em verso, além de exemplos em verso; também circulam na época traduções ou adaptações da *Retórica a Herênio* em vernáculo, como as traduções de Jean de Herenc e de Gui de Bologne.[77] Assim, as doutrinas dos tratados sobre as figuras e os tropos da época são fortemente baseadas no livro sobre a elocução da *Retórica a Herênio*, que era atribuída na época a Cícero.[78]

---

[74] "Subiungamus exempla a uita et hystoria Beati Dyonisi. Principium materie est quod ipse studuit Athenis; medium quod predicauit in Gallia; finis quod decapitatus fuit pro Domino" (GARLANDE, J. *Op. cit.* p. 52).
[75] Há apenas duas diferenças: a *Poética Parisiense* não contém a décima terceira figura de palavra, a *continuação*, e acrescenta em seu lugar outras duas: o *membro* e o *artículo*.
[76] Tropos (*Poetria Nova*, v. 735-1092), figuras de palavras (*Poetria Nova*, v. 1094-1229) e figuras de pensamento (*Poetria Nova*, v. 1230-1587) (FARAL, E. *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle – recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris, Édouard Champion, 1924, p. 194).
[77] *Ibidem,* p. 11-16.
[78] *RHÉTORIQUE à Herennius*, Livro IV, p. 126-227.

No capítulo anterior sobre os vícios do discurso,[79] Jean de Garlande tratara de temas próprios à gramática, mais do que à retórica. Em particular, ele expusera a doutrina das espécies de narração, que foi retirada da gramática de Diomedes.[80] Essa doutrina se baseia na doutrina das espécies de narração desenvolvida na *República* de Platão, para quem a narração pode imitar o discurso das personagens, como na tragédia, na comédia, etc., ou ser realizada em primeira pessoa pelo próprio poeta, como na elegia, nos ditirambos, etc.; misturando essas duas, a terceira espécie de narração é aquela em que o poeta também reproduz em discurso direto a fala das personagens, como acontece na epopéia, por exemplo.[81] No séc. IV, Diomedes retomou as três espécies de narração de Platão, chamando-as de narração "dramática", "interpretativa" ou "mista". Incorporando essa doutrina, Jean de Garlande afirma:

> *Das espécies de narração*: uma vez que a narração é comum à prosa e ao metro, deve–se dizer quais são os gêneros de narração, e quais os gêneros de poema. Assim, deve–se apontar que os gêneros de discurso são três: o primeiro é dramático ou dêitico; isto é, imitativo ou interrogativo; o segundo é exegético ou apagético, isto é, narrativo, que por alguns é chamado de hermenêutico, isto é, interpretativo; o terceiro é míctico ou "*koinon*" isto é misto ou comum, e chamado didático, isto é, doutrinal. Quem quer que narre usa um destes três. Sob o segundo recai a narração que Túlio divide assim: há um gênero de narração alheio e remoto das causas civis, e ele é duplo: um está assentado nos negócios, o outro nas personagens. Mas o que está assentado nos negócios tem três espécies ou partes, quais sejam: fábula, história e argumento.[82]

---

[79] "De uiciis uitandis in quolibet genere dictandi" (Dos vícios a serem evitados em qualquer gênero de discurso") (GARLANDE, J. *Op. cit.* p. 107).

[80] CURTIUS, E. R., *Literatura Européia e Idade Média Latina*, São Paulo, HUCITEC/EDUSP, 1996, p. 65 e 537.

[81] PLATÃO, *Œuvres complètes. Tome VI : La République. Livres I-III*, Paris, Les Belles Lettres, 1932, 392a-395c. Retomando a teoria das espécies de narração de Platão, Aristóteles divide-as em duas espécies apenas, segundo o critério da presença ou ausência do poeta na narração. A narração mista é considerada um dos tipos de narração com a presença do poeta, que também cede a palavra ao discurso direto das personagens. Aristóteles insiste na presença do poeta na narração mista, pois a sua reprodução em discurso direto da fala de uma personagem só interrompe a sua narração em terceira pessoa. Aristóteles utiliza essa teoria como um dos critérios para determinar o gênero poético (ARISTÓTELES, *Poétique*, edição bilíngüe e tradução de J. Hardy, Paris, Les Belle Lettres, 1965, 48 a 20-25).

[82] "*De Species Narrationum*. Quia vero narratio communis est prose et metro, dicendum est quot sunt genera narrationum, et quot genera carminum. Notandum igitur quod est triplex genus sermonis. Primum est *dragmaticon* uel *dicticon,* idest imitatiuum uel interrogatiuum. Secundum est *exagematicon* uel *apageticon,* idest enarratiuum, quod a quibusdam dicitur *ermeneticon,* idest interpretatiuum. Tercium est *micticon* uel *chelion*, idest mixtum uel commune, et dicitur *didascalicon,* idest doctrinale. Aliquo istorum trium utitur quicumque loquitur. Sub secundo cadit narratio, que diuiditur secundum Tullium sic. Est genus narrrationis alienum et remotum a causis ciuilibus, et illud duplex. Unum est quod in negociis positum est, aliud quod in personis. Sed quod positum est in negociis tres habet species siue partes, scilicet Fabulm, Hystoriam, Argumentum" (GARLANDE, J. *op. cit*. p. 99/101).

Como na gramática de Diomedes, a doutrina das espécies de narração de Jean de Garlande cruza a tripartição platônica das espécies de narração com a doutrina dos gêneros de narração da *Retórica a Herênio* que, distinguindo três gêneros de narração, subdividia o terceiro gênero em narração baseada em personagens e em ações e essa, por sua vez, em fábula, história e argumento.[83] Retomando a definição do terceiro gênero de narração da *Retórica a Herênio*, a *Poética Parisiense* subdivide a narração interpretativa em em narração baseada em personagens e em ações (fábula, história e argumento). Garlande aplica essa doutrina das espécies de narração tanto à poesia quanto à prosa, pois a narração é comum a ambas; em poesia, a espécie de narração é essencial para se determinar o gênero dos poemas.

Embora o terceiro gênero de narração seja aquele que mais se afasta das causas civis, a *Retórica a Herênio* aconselha que ele seja praticado pelos alunos para facilitar o aprendizado nos dois primeiros tipos de narração.[84] Segundo a *Retórica a Herênio*, o gênero de narração baseado em ações se subdivide, por sua vez, em fábula (que, como na tragédia, contém ações que não são nem verdadeiras, nem verossímeis), em história (que são as ações realmente acontecidas, mas em época distante) e em argumento (que é a ação fictícia, mas que poderia ter acontecido, como na comédia).[85] Ao tratar do subgênero de narração baseado em personagens, o tratado aconselha a praticá-la nos *Exercícios de retórica*.[86]

Já na antiguidade discutia-se se estes exercícios – usuais no tempo de Cícero e reduzidos, mais tarde, à forma sistemática que ganharam na segunda sofística – deviam ser incluídos na gramática ou na retórica.[87] Ao lado dos "Exercícios de declamação" (*Declamationes*), os *Exercícios de retórica* produzidos pela segunda sofística integraram o ensino de retórica desde o início da Cristandade. Eles foram estudados por diversos apologistas e padres da Igreja, tendo sido importantes na forma geral do discurso utilizado pela Igreja Cristã para a exegese da Sagrada Escritura, para a predicação e para

---

[83] *RHÉTORIQUE à Herennius*, texto estabelecido e traduzido por Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003, Livro I, v.12-13, p.12.

[84] "Tertium genus est id quod a causa ciuili remotum est, in quo tamen exerceri conuenit quo commodius illas superiores narrationes in causis tractare possimus" ("O terceiro afasta-se das causas civis, mas deve ser exercitado para que nelas possamos tratar os dois outros com maior comodidade") (*RHÉTORIQUE à Herennius*, Livro I, v.12.).

[85] *RHÉTORIQUE à Herennius*, Livro I, v.12.

[86] "Verum haec in exercendo transigentur" ("Mas este tipo de narração deve ser exercitado") (*Ibid.* Livro I, v. 13, p. 13).

[87] QUINTILIEN, *Institution oratoire,* Paris, Librairie Garnier Frères, 1933, LII, cap.4, p. 180-196.

a investigação filosófica. Escritos no séc. IV, os *Exercícios de retórica* de Hermógenes são traduzidos para o latim no final do séc. VI por Prisciano (que lecionou latim em Bizâncio sob o império de Anastácio). Em sua tradução dos *Exercícios de retórica* de Hermógenes, Prisciano modifica os exemplos gregos por autores latinos, em particular, por Cícero.

Os *Exercícios de retórica* de Prisciano se tornaram um dos mais utilizados pelos clérigos desde então. Neles, estavam previstos três tipos distintos de narração baseada em personagens: a "ethopopéia", a "eidolopopéia" e a "prosopopéia". Na *ethopopéia*, a enunciação se investe da personagem de uma "pessoa real" em nome da qual fala em primeira pessoa.[88] Na *eidolopopéia*, atribuem-se palavras à personagem de uma pessoa morta.[89] Na *prosopopéia*, imaginam-se as palavras ditas por uma coisa existente – alegorias de coisas abstratas.[90] Esse último recurso é particularmente explorado pela poesia alegórica da época, como, por exemplo, o *Romance da Rosa* de Guillaume de Lorris e Jean de Meun.

Na medida em que na *Poética Parisiense* a personagem constitui o elemento central da invenção, a espécie de narração interpretativa baseada em personagens é essencial para compreender a sistematização dos preceitos poéticos e retóricos realizada por Jean de Garlande. Embora ele não subdivida a espécie de narração baseada em personagens, ele pressupõe o conhecimento dos três tipos de narração baseada em personagens ensinados pelos *Exercícios de retórica* em circulação na época.

A *Poética Parisiense* inclui as três disciplinas do trívio, que são hierarquizadas entre si, segundo a ordem ascendente: gramática, retórica e ética. Como foi visto, é a retórica que, identificada ao gênero demonstrativo – já que eticamente orientada para a finalidade de persuadir às virtudes e de dissuadir dos vícios –, define a matéria comum a

---

[88] "*Adlocutio est imitatio sermonis ad mores et suppositas personas accomodata, ut quibus verbis uti potuisset Andromache Hectore mortuo*" ("Ethopopéia é a imitação do caráter de uma "pessoa real" cuja enunciação é representada. Por exemplo, as palavras que Andrômaca diria a Heitor morto") (PRISCIANO, *"Praeexercitamina ex Hermogene versa"*. In. HALM, C., *Rethorici latini minores*, Leipzig, Teubner, 1863, p. 557).

[89] "*Est praeterea simulacri factio, quam Graeci* eidólopoiían *dicunt, quando mortuis verba dantur, quod facit Cicero pro Caelio, verba dans Appio Caeco contra Clodiam*" ("Além disso, consiste em um simulacro, que os gregos chamam de 'eidolopopéia', conferir palavras aos mortos, o que Cícero faz no seu discurso "Em defesa de Caelius Rufus" (*Pro Caelio*), onde ele atribui palavras a Appio Caeco contra Claudia") (PRISCIANO, *"Praeexercitamina ex Hermogene versa"*. In: HALM, C., *Rethorici latini minores*, Leipzig, Teubner, 1863, p. 558).

[90] "*Conformatio vero, quam Graeci* prosopopoiíam *nominant, est, quando, rei alicui contra naturam datur persona loquendi, ut Cicero patriae reique publicae in invectivis dat verba*" ("A personificação, que os gregos chamam de 'prosopopéia', é quando se faz contra a natureza uma coisa qualquer falar como uma pessoa, como quando Cícero confere palavras à Pátria e à coisa pública, nas *Invectivas*") (PRISCIANO, *Praeexercitamina*. In: *Ibidem,* p. 557) ; Cf. Definição de prosopopéia em *RHÉTORIQUE à Herennius*, Livro I, IV, v. 66, p. 221).

todos os gêneros de discurso da época, que incluem a prosa, a poesia rítmica e a poesia métrica. A especificidade da poesia rítmica (gênero próprio a toda a poesia em vernáculo, inclusive a de Villon) em relação àqueles gêneros é que ela é considerada como um gênero misto situado na intersecção entre a retórica e a música, como veremos no próximo item.

II. A MÚSICA NATURAL DA POESIA

"*Donne, mais qu'il le mecte en chant*
Ce lay contenant de vers .X."
(Villon, *Grande Testamento*, XCIV)

Neste item, estudamos a concepção de "poesia rítmica" que, definida pela primeira vez como parte da música pela *Poética Parisiense* de Jean de Garlande, foi retomada pelas *Artes de Segunda Retórica* dos sécs. XIV e XV. Com a separação no início do séc. XIV entre a música natural e a música artificial, as *Artes de Segunda Retórica* passaram a ensinar as formas fixas utilizadas pela poesia em vernáculo na época. Partilhando dessa concepção de poesia como música natural das palavras, o corpo poético atribuído a François Villon é inteiramente composto em oitavas, baladas e rondós duplos.

A. *A DIFERENÇA ENTRE POESIA E PROSA*

No *Elogio de Helena*, Górgias definiu a poesia da seguinte maneira: "Toda poesia constitui um discurso com metro".[91] Na *Poética*, Aristóteles se opôs a essa definição, segundo a qual a presença do verso é o critério decisivo para definir a poesia. Na *Poética* de Aristóteles, a poesia é definida como a imitação da ação ou do discurso de uma personagem de acordo com a necessidade ou a verossimilhança. Para Aristóteles, a diferença entre a poesia e a história, por exemplo, não é apenas a presença do verso, que é considerado apenas um ornamento. Enquanto a poesia imita coisas verossímeis que alguém diz ou faz, a história narra coisas verdadeiras.[92]

[91] GÓRGIAS. *Elogio a Elena*, In: *Fragmentos,* edição bilíngüe grego-espanol, tradução e notas de Pedro C. Tapia Zúñiga, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. Tradução nossa.

[92] "Fica claro, a partir do que foi dito, que o ofício do poeta não é enunciar o ocorrido, mas o que é possível que ocorra, de acordo com a verossimilhança e a necessidade. Pois o historiador e o poeta não diferem por enunciarem com ritmo ou sem ritmo (as obras de Heródoto poderiam ser dispostas num ritmo e elas não seriam menos uma história com do que o são sem ritmo); mas diferem porque um enuncia o ocorrido e o outro o que poderia ocorrer. Por isso, a poesia é mais filosófica e mais venerável do que a história; pois a poesia enuncia o que é mais geral e a história o que se refere ao particular. É geral o tipo de coisa que um tipo de homem diz ou faz, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, ao qual tendem as palavras dispostas em poesia; mas o

Nas *Artes Poéticas* dos sécs. XII e XIII, a poesia é definida essencialmente pela presença do verso. Assim, nessas artes tanto a poesia quanto a prosa estão subordinadas à retórica, distinguindo-se entre si pela presença ou pela ausência do verso, respectivamente. Assim, reaparece nessas artes a concepção de Górgias de poesia como um discurso com metro. No entanto, essas artes prevêem dois tipos diferentes de poesia: a poesia métrica, na qual o verso é estruturado pelo metro quantitativo, e a poesia rítmica, na qual o verso é silábico e rimado.

1. *A prosa*

Na *Poética Parisiense*, a prosa é definida como um "discurso ornado" (*sermo ornate*), quer dizer, como uma linguagem familiar não desprovida de ornamentos. Como afirma Jean de Garlande: "A prosa é discurso sentencioso e ornado, composto sem metro e dividido em intervalos regulares de cláusulas".[93] Ele distingue quatro tipos de prosa: a "escrita epistolar" (*dictamen*), a "escrita técnica" (*tegnigrapha*"), a "escrita histórica" (*ystorialis*) e a "escrita rítmica" (*rithmus*).[94] A prosa é definida como "discurso sem metro", pois esse último tipo de prosa é com ritmo.

A "escrita epistolar" (*dictamen*) é bastante comum na época, sendo utilizada pela cúria, pela escola, etc. Associando-se a diversas espécies de escrita em prosa, como cartas burocráticas e sermões religiosos, ela recebe uma atenção particular e ocupa o quarto capítulo de seu tratado. Tendo sido fragmentariamente codificada pelas retóricas antigas, a composição de cartas recebe um tratamento sistemático pelas "Artes de compor cartas" (*Ars dictaminis*) escritas a partir dos sécs. XII e XIII. A *Poética Parisiense* inclui a arte de compor cartas, descrevendo inicialmente as partes da carta, segundo as seis partes do discurso definidas por Cícero no "Do Orador" (*De oratore*).[95] Pela importância da posição hierárquica do destinatário em relação ao enunciador das cartas,

---

que fez ou sofreu Alcebíades se refere ao particular" (ARISTÓTELES, *Poétique*, edição bilíngüe e tradução. de J. Hardy, Paris, Les Belle Lettres, 1965, 1451 a36-b18. Tradução nossa).

[93] "Prosa est sermo sentenciosus ornate sine metro compositus, distinctus clausularum debitis interuallis" (*Ibidem*).

[94] "*Tecnigráfica* (arte utilizada por Aristóteles e outros tratadistas); *histórica* (utilizada pela Igreja, por tragédias e comédias e outros filósofos); *epistolar* (utilizada pela cúria e pela escola); *rítmica* (utilizada na prosa eclesiástica)" (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 4).

[95] "*Exordium, Narratio, Partitio, Confirmatio, Confutatio, Conclusio*" ("Exórdio, narração, partição, confirmação, refutação e conclusão" (CÍCERO, *De l'Orateur. Livre Premier*, edição bílingüe latim-francês, Paris, Les Belles Lettres, 1957).

Jean de Garlande desenvolve longamente os diferentes tipos de saudações. Como um gênero escrito, a carta é para Jean de Garlande uma espécie de diálogo "na ausência" (*in absentia*).

A escrita técnica abrange diversas áreas do saber, sendo utilizada, por exemplo, por Aristóteles e outros autores de tratados técnicos; a escrita histórica é utilizada pela Igreja, pelos filósofos, por tragédias e comédias, etc. Jean de Garlande prevê um tipo de prosa composto com ritmo que, chamada de "escrita rítmica", é utilizada pela prosa eclesiástica. Prosa com ritmo, a *escrita rítmica* também é chamada de "curso" (*cursus*) pelos tratados da época dedicados a ensiná-la. A prosa com ritmo é tratada, por exemplo, pela *Arte de compor hinos* de Jean de Garlande e pela *Arte de compor sermões* de Thomas de Todi.[96] Ela constitui um ponto de intersecção entre a prosa e a poesia rítmica. Assim como o ritmo poético, Garlande também considera o ritmo prosaico como parte da música.

2. *A poesia métrica e rítmica*

No último capítulo de seu tratado, Jean de Garlande ensina os preceitos para a composição em verso, oferecendo como exemplo modelos de poesia rítmica e métrica. Para a poesia métrica, ele utiliza os dezenove tipos diferentes de metros encontrados nas *Odes* de Horácio. Segundo a *Poética Parisiense*: "O metro é uma determinada medida de pés dividida em versos próprios. Pé é uma determinada unidade de sílabas e quantidades. Verso é uma sequência regular desses pés".[97] A poesia métrica é associada à poesia composta em grego e em latim antigo. Na poesia antiga, o verso métrico é estruturado por pés; chamados de "iambos", "espondeus", etc., os metros são unidades mais ou menos fixas de sílabas longas e breves formando um verso.

---

[96] GARLANDE, J. *Ars de himnis usitatis* e THODI, T. *Ars sermocinandi ac etiam faciendi collationes*, Cornell University, 1941 *apud.* MURPHY, J.-J., *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 189. Mari reuniu quatro tratados dedicados ao estudo da "escrita rítmica" (*rithmus*) (MARI, G. *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano, Hoepli, 1899).

[97] "Metrum est certa pedum commensuratio suis uersibus distincta, et dicitur a 'metros' quod est 'mensura'. Pes est certa dimensio sillabarum et temporum. Versus est ipsorum pedum comprehensio regularis" (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 7).

Além dos versos métricos, Jean de Garlande também oferece modelos para a composição de versos rítmicos. A poesia em vernáculo é sempre composta com ritmo, embora nem toda a poesia em latim seja composta com metro. A poesia métrica coincide com a poesia antiga, mas a poesia rítmica não coincide com a poesia em vernáculo, pois também há poesia rítmica composta em latim. Embora pertença à poesia escrita em latim pelos clérigos da época, a poesia dos goliardos, por exemplo, é composta em versos rítmicos. O último capítulo da *Poética Parisiense* é o mais completo tratado da época sobre a arte de compor o verso rítmico,[98] definido por Jean de Garlande da seguinte maneira:

> *Do que é Ritmo* – Ritmo é a consonância entre palavras de terminação similar, regulada por um número determinado, mas sem pés métricos. 'Consonância' se refere ao gênero, pois música é consonância de palavras e sons, é uma 'concordância discordante' ou uma 'discordância concordante'. 'Palavras de terminação similar' a diferencia da melodia. 'Em um número determinado' se refere ao fato de que o ritmo é constituído de muitas ou poucas sílabas. 'Sem pés métricos' a distingue da arte métrica. 'Regulada' quer dizer que as palavras devem constituir um ritmo regular. Para alguns, o ritmo se origina da cor retórica chamada 'desinência similar'. Alguns ritmos poderiam ser considerados quase um metro iâmbico, outros quase um metro espondaico. Por 'iambo' entenda-se aqui 'uma palavra cuja penúltima sílaba se enfraquece', pois um iambo é constituído por uma breve e uma longa. 'Espondeu' aqui quer dizer 'palavra comportando-se como um espondeu.[99]

A poesia rítmica é considerada como parte da música, pois no séc. XIII ela podia ser cantada ao som de instrumentos, como acontecia, por exemplo, com a canção dos trovadores. Segundo a coda de uma canção do trovador Arnaut Daniel (ca. 1150-1200), esse gênero gravitava em torno destes dois pólos: "*Car si voletz grazir lo son els motz*".[100] De acordo com o trovador provençal, os seus versos são constituídos pelo ajustamento

---

[98] MURPHY, J.-J., *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 181.

[99] "*Quid sit Rithmus*. Rithmus est consonancia dictionum in fine similium, sub certo numero sine metricis pedibus ordinata. "Consonancia" ponitur pro genere; est enim musica rerum et uocum consonancia, uel "concordia discors" uel "discordia concors". "Dictionum in fine similium" ponitur ad differenciam mellice. "Sub certo numero" ponitur quia rithmi ex pluribus et differenciam artis metrice. "Ordinata" dicitur quia ordinate debent cadere dictiones in rithmo. Rithmus sumpsit originem, secundum quosdam, a colore rhetorico qui dicitur "Similiter Desinens". Quidam uero rithmus cadit quasi metrum iambicum, quidam quasi metrum spondaicum. "Iambus" in hoc loco intelligatur "dictio cuius penultima corripitur"; imabus enim constat ex breui et longa. "Spondeus" hic dicitur "dictio stans ad modum spondei" (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 160).

[100] DANIEL, A. *Sirventese e canzoni*, tradução em italiano de Fernando Bandini, Milano, Einaudi, 2000, *Canzoni* XV, p. 66. Esse é o segundo verso da coda, estrofe final da canção utilizada para concluir a matéria da canção.

da palavra poética à melodia da canção (*son els motz*). A canção é um gênero misto composta pela letra e pela melodia tocada pelos instrumentos. Esses dois elementos não existem separadamente na canção, como se houvesse de um lado a letra e de outro o acompanhamento musical. A natureza desse gênero poético reside precisamente na articulação desses dois elementos pelo canto. Assim, a poesia rítmica constitui um gênero misto situado na intersecção entre o discurso e a música. Mas as artes poéticas da época que tratam da poesia rítmica se concentram em ensinar apenas a sua interface com o discurso, deixando a sua interface com a música para os tratados técnicos de música.

O ritmo constituía para Jean de Garlande e demais gramáticos e tratadistas da época um tipo particular de poesia em relação ao metro: "'Sem pés métricos' a distingue da arte métrica".[101] A poesia rítmica é definida pela utilização do verso silábico com rima,[102] que é chamada de "terminação similar" (*similiter desinens*): "Para alguns, o ritmo se origina da cor retórica chamada 'desinência similar'".[103] A terminação similar constitui nas retóricas latinas uma figura de palavra que utiliza palavras de mesma terminação no final de cada período. Como afirma a *Retórica a Herênio*: "Há *terminação similar* quando, apesar de as palavras serem indeclináveis, os seus finais são iguais".[104] A distribuição de sons nas rimas e de sílabas nos ritmos em uma "concordância discordante" estrutura a poesia rítmica em torno de uma "harmonia invisível". Entendida como versos silábicos dotados de diferentes estruturas rítmicas e rímicas, "a poesia rítmica, como a música, é consonância de palavras e sons".[105]

B. *AS ARTES DE SEGUNDA RETÓRICA*

A concepção de poesia rítmica da *Poética Parisiense* como uma arte mista situada na intersecção entre a retórica e a música foi retomada pelos tratados compostos em vernáculo a partir do séc. XIII. As primeiras artes compostas em vernáculo surgem em

[101] "'Sine metricispedibus' ponitur ad differenciam artis metrice" (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 160).
[102] "Ordinata" dicitur quia ordinate debent cadere dictiones in rithmo" (*Ibidem*).
[103] "Rithmus sumpsit originem, secundum quosdam, a colore rhetorico qui dicitur 'Similiter Desinens'" (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 161).
[104] "Similiter desinens est cum, tametsi casus non insunt in uerbis, tamen símiles exitus sunt" (*RHÉTORIQUE à Herennius*, Livro, IV, v. 28, p 163).
[105] "Rithmus est enim musica rerum et uocum consonancia" (GARLANDE, J. *Op. cit.*, p. 161).

provençal no séc. XIII, como as *Razos de Trobar* de Raimon Vidal de Besalú (1196-1252), as *Leys d'Amors* (1356) de Guilhem Molinier e o anônimo *Doctrina de compondre dictatz* (ca. 1300).[106] No "Da Eloqüência do Vernáculo" (*De Vulgari Eloquentia*) (1303), Dante analisa a poesia rítmica em língua d'*oc* (*troubadours*), em língua d'*oil* (*trouvères*) e em língua do *sí* (trovadores italianos), mas ela também existia em outras línguas da época, como o galego-português, por exemplo. Retomando a definição de poesia rítmica como uma arte mista, ele define a poesia em línguas vernáculas como "uma ficção composta segundo a retórica e a música".[107] Dante conferiu aos versificadores em vernáculo o estatuto de "poetas", que até então estivera restrito aos poetas antigos.[108] O termo é raramente utilizado pelas artes poéticas em vernáculo antes do séc. XVI, aparecendo apenas em discursos epidíticos para designar autoridades poéticas como, por exemplo, Eustache Deschamps ao se referir a Guillaume Machaut: "Le noble poete et faiseur renomé".[109]

Os tratados sobre os quais nos basearemos para o nosso estudo são mais numerosos no que concerne à poesia composta em vernáculo. "A Arte de compor e de fazer canções" (*L'Art de dictier et de fere chançons*) (1392) de Eustache Deschamps, foi publicada com as obras completas do poeta na edição iniciada pelo Marquês de Saint-Hilaire e finalizada por Gaston Raynauld (1878-1903).[110] O anônimo "Arte de Retórica" (*L'Art de Rhétorique*) foi publicado no *Recueil de poésies françoises des XVe et XVe siècles.*[111] Langlois editou em seu *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique* (1902) seis "Artes de Segunda Retórica" da época, além do primeiro capítulo da "Enciclopédia da Sabedoria"

---

[106] MARSHALL, J. H. *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, Oxford University Press, 1972.

[107] DANTE, A. *De Vulgari Eloquentia*, In: DANTE, A., *Tutte le opere*, Firenze, Barbera, 1926.

[108] "Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus: que nihil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita" ("Depois de revisar o que foi dito, nós nos lembramos que nós frequentemente chamamos de poetas àqueles que versificam em vernáculo: o que, sem nenhuma dúvida, foi com razão que nós tivemos a presunção de expor, pois eles são de fato poetas, se consideramos corretamente a poesia, que é ficção composta segundo a retórica e a música") (DANTE, A. *De Vulgari eloquentia*, In: DANTE, A., *Tutte le opere*, Firenze, Barbera, 1926, p. 412. Tradução nossa).

[109] "Nobre poeta e compositor renomado" (DESCHAMPS, E. *Œuvres complètes*, edição de Marquis de Queux de Saint-Hilaire e Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1878-1903, t. 3, Balade CCCCXLVII, p. 259).

[110] Para nos referirmos a esse tratado de Eustache Deschamps, utilizaremos a edição de *l'Art de dictier et de fere chançons* (1392) em GALLY, M. *Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010, p. 216-247.

[111] *L'ART DE RÉTHORIQUE,* In : MONTAIGLON, A. *Recueil de poésies françoises des XVe et XVe siècles*, Paris, Jannet, vol. III p.118-129. Fonte digitalizada da BNF (Gallica).

(*Archilogue Sophie*) de Jacques Legrand, intitulado "*Das Rimas*" (*Des Rimes*).[112] Em seu *Recueil*, Langlois inclui "A doutrina da Segunda Retórica" (*Le doctrinal de la Seconde Rhétorique*) de Baudet Harenc, "A Arte retórica" (*L'Art de Rhétorique*) de Jean Molinet, além dos anônimos: "Tratado da arte da retórica" (*Traité de l'Art Rhétorique*), "Tratado de Retórica" (*Traité de Rhétorique*), "A Arte e Ciência da Retórica em vernáculo" (*L'Art et Science de Rhétorique Vulgaire*), "As Regras da Segunda Retórica" (*Les Règles de la Seconde Rhétorique*) e a sua continuação.[113]

Como não há poesia em vernáculo composta com metro, o francês possui na época apenas dois grandes gêneros de discurso: a prosa e a poesia rítmica. Como afirma a *Arte e Ciência de Retórica metrificada*: "Há duas maneiras de retórica vernácula. Uma é chamada de retórica prosaica, a outra de retórica metrificada, quer dizer, ritmo, que se faz com versos e metros".[114] Ensinando apenas a arte de compor em verso rítmico, as *Artes de Segunda Retórica* compostas em francês nos sécs. XIV e XV pressupõem que a matéria comum à prosa e à poesia seja a retórica, chamada de "Primeira Retórica" pelos tratados da época. No item anterior, analisamos os preceitos comuns a todos os gêneros de discurso na *Poética Parisiense* de Jean de Garlande. Enquanto as artes poéticas em latim do final do séc. XII e início do séc. XIII ensinavam a compor em prosa, em poesia métrica e em poesia rítmica, as artes poéticas em vernáculo surgidas a partir do fim séc. XIII são exclusivamente dedicadas à poesia rítmica.

As *Artes de Segunda Retórica* dos sécs. XIV e XV incluem catálogos de personagens históricas. Nas *Regras de segunda retórica*, os exemplos são retirados de personagens da bíblia, de autoridades poéticas antigas e de tratados de filosofia.[115] Nessas artes, a vida de personagens históricas é descrita para servir como exemplo de uma virtude

---

[112] LANGLOIS, E. *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, Paris, Imprimerie nationale, 1902. Disponível in < http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6230272p/f1.image>.

[113] HARENC, B. *Le Doctrinal de la Seconde Rhétorique*, MOLINET, J. *L'Art de Rhétorique*, *Traité de l'Art de Rhétorique*, *Traité de Rhétorique*, *L'Art et Science de Rhétorique Vulgaire, Les Règles de la Seconde Rhétorique*. *In*. LANGLOIS, E. *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, Paris, Imprimerie nationale, 1902.

[114] "Il y a deux manieres de rhetoricque vulgaire. L'une est dicte rhetoricque prosaïque, l'aultre rhetoricque metrifiée, c'est a dire rithme, laquelle se faict par vers et mettres"(DU PONT, G. *Art et Science de rhétorique métrifiée*, *apud.* LANGLOIS, E. *Op. cit.* p. III).

[115] "Item, cy après s'ensivent aulcuns noms de poetes, de dieux, de deesses, de philosophes, de patriarches et de magiciens, selonc la poetrie d'aucuns generaulx philozophes et poetes" ("Idem, seguem-se imediatamente alguns nomes de poetas, de deuses, de deusas, de filósofos, de patriarcas e de mágicos, segundo a obra (*poetrie*) de alguns filósofos gerais e poetas") (LANGLOIS, E., *Op. cit.* p. 65).

particular, como Jó é exemplo de paciência, Salomão de sabedoria, etc.[116] Acompanhados por uma breve explicação, esses exemplos são oferecidos pelas *Artes de segunda retórica* para serem utilizados como figuras para ornar as composições poéticas.[117] Os exemplos são utilizados em algumas baladas de Villon compostas por meio da enumeração de personagens históricas, como o tríptico de baladas sobre a interrogação retórica "onde estão?"[118] e a *Dupla balada*.[119]

1. *A música natural*

As *Artes de segunda retórica* dos sécs. XIV e XV na França ensinam a articulação entre sons e palavras: "Retórica vernácula é uma espécie de música chamada rítmica que contém certo número de sílabas com certa suavidade de consonância".[120] Mas, apesar de a poesia em vernáculo ainda ser considerada como parte da música, a relação entre a palavra e a melodia não é mais a que existia entre os "trovadores". A partir do séc. XIV, os poetas líricos passam a considerar a poesia como "música natural" independente dos instrumentos e do canto. Na *Arte de Compor e de fazer canções* (1392), Eustache Deschamps distingue entre a "música artificial" e a "música natural":

> Deve-se saber que nós possuímos duas músicas: uma é artificial e a outra é natural. A artificial é aquela que foi mencionada acima. [...] A outra música é chamada natural, pois ela não pode ser aprendida, se por sua própria inclinação a pessoa naturalmente não se aplicar a ela, e ela é uma música de palavras metrificadas proferidas pela voz, algumas vezes

[116] "JOB fut pere de pacience, THOBIE, pere de constance, AARON, pere de dignité, SAINCT PERE, pere de puissance esperituele, MELCHISEDECH fu le premier qui sacrifia de pain et de vin, SALOMON, pere de science, ALEXANDRE, pere de temporalité. Et ainsy appert que qui avroit toutes les vertus dessus nommées chanter pourroit "Te Deum laudamus" ("JÓ foi pai da paciência, TOBIAS, pai da constância, ARON, pai da dignidade, SANTO PAI, pai da potência espiritual, MELQUISEDECH, foi o primeiro que sacrificou pão e vinho, SALOMÃO, pai da ciência, ALEXANDRE, pai da temporalidade. A assim fica claro que, quem tiver todas as virtudes acima referidas poderá cantar 'Te Deum laudamus'") (LANGLOIS, *Op. cit.* p. 72).

[117] "Pour avoir cognoissance d'aucuns poetes et de pluseurs pers de melodie et d'aucunes (*sic*) sont mises leurs figure[s] ainsi qu'il s'enssuit, affin de ne mettre et atribuer leurs fait[s] a aultres, et pour faire diz, lays ou ballades ou rommans" ("Para ter conhecimento de alguns poetas e de diversos pais da melodia [e de algumas] são dispostas as suas figuras da maneira que se segue, a fim de dispor e atribuir os seus feitos a outros, e para fazer ditos, lays, baladas ou romances") (LANGLOIS, E., *Op. cit.* p. 39).

[118] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 120-130.

[119] VILLON, F. *Op. cit.,* p. 154-5.

[120] "Rhetorique vulgaire est une especе de musique appellée richmique, laquelle contient certain nombre de sillabes avec aucune suavité de equisonance" (MOLINET, J. "L'Art de Rhétorique". *In*. LANGLOIS, E. *Op. cit.*, p. 216).

> na forma do *lais*, outras da *balada*, outras ainda de *rondós simples* e *duplos* e de *canções baladadas*.[121]

A música "artificial" é a música dos instrumentos e do canto; a "natural", a música das palavras metrificadas proferidas pela voz. No séc. XIV na França, a poesia em vernáculo se "autonomiza" em relação aos instrumentos e ao canto, embora esses ainda pudessem estar presentes em composições poéticas. Deixando indicações de partitura nas margens dos próprios poemas para que fosse inserida a melodia, Charles d'Orléans previa a possibilidade de musicar alguns dos seus poemas. Os poemas eram freqüentemente musicados, mas essa prática se tornou cada vez mais rara. O próprio fato de os poemas poderem ser musicados evidencia que a música natural e a artificial já se tornavam cada vez mais independentes entre si. Barthélémy Aneau (15--1569), por exemplo, reafirma em seu "Quintil Horaciano" (*Quintil Horacien*) a anterioridade da música natural em relação à música artificial.[122]

Se bem que a música dos instrumentos e do canto já tivesse se separado da linguagem poética no final do séc. XIV na França, como demonstra a distinção entre música natural e artificial de Eustache Deschamps, a poesia não deixava de ser considerada como parte da música. Essa distinção significava que o ritmo e a rima constituíam uma musicalidade própria, independente da música cantada e tocada por instrumentos. As composições poéticas dos sécs. XIV e XV eram composições musicais não para serem cantadas em uma melodia tocada por instrumentos, como as dos trovadores, mas para serem recitadas em voz alta em sua "música natural".

Como afirma a *Arte de Compor e de fazer canções* de Eustache Deschamps, a música é a última arte do quadrívio. Composta pela retórica, que pertence ao trívio, e pela música, que pertence ao quadrívio, a poesia em vernáculo é uma arte mista. Combinando artes do trívio e do quadrívio, a poesia é considerada como uma arte

---

[121] "Et est a sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est artificiele et l'autre est naturele. L'artificiele est celle dont dessus est faicte mencion. [...] L'autre musique est appellée *naturele* pour ce qu'elle ne puet estre aprinse a nul, se son propre couraige naturelement ne s'i applique, et est une musique de bouche en proferant paroules metrifiées, aucunefoiz en *laiz*, autrefoiz e*n balades*, autrefoiz en *rondeaulx cengles* et *doubles,* et en *chançons baladées*" (DESCHAMPS, E. *L'Art de dictier et de fere chançons* (1392) In : GALLY, M. *Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010, p. 222-224).

[122] "Il n'est pas en usage (ce que tu dis autre part) que les Poètes composant chansons s'assujettissent a suivre la Musique; Ains au contraire, les Musiciens suivent la lettre et le sujet (qu'ils appellent) à eux baillé par les Poètes" ("Não é costume (o que tu afirmas em outra parte) que os poetas, compondo canções, sujeitem-se a seguir à música, mas antes o contrário: os músicos seguem a letra e o tema (como chamam) a eles fornecidos pelos poetas") (ANEAU, B. *Le Quintil Horacien*, In: GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 198).

situada na intersecção entre a música e a retórica, como na *Poética Parisiense* de Jean de Garlande. A diferença é que a música não é mais entendida da mesma forma pois, como "música natural" das palavras recitadas pela voz, a poesia já se tornou autônoma em relação ao canto e aos intrumentos. Mesmo que ela possa receber acompanhamento do canto e dos instrumentos, a música natural constitui um gênero autônomo em relação à artificial.

2. *Das rimas*

Com a função de agradar, a música natural de que se constitui a poesia em vernáculo está associada ao "deleite":[123] "Os ditos e as canções assim produzidos ou os livros metrificados são lidos em voz alta e proferidos pela voz, mas não cantados, para que as doces palavras assim proferidas e relembradas pela voz deleitem os ouvintes que as escutam".[124] Assim, nas *Artes de segunda retórica* dos sécs. XIV e XV na França, a poesia constitui uma arte de "versificar a retórica", como afirma Guillaume de Machaut no prólogo do *Dit de Vergier*:

Retórica versificar
Faz o amante, e metrificar
E assim produz belos versos
Novos, de metros diversos:
Uma rima é serpentina
Outra equívoca ou leonina
Outra retrógrada ou cruzada
Lai, rondó, canção, balada
Mas rima alguma sonante
Só, se quiser, consoante[125]

[123] "Musique est la derreniere science ainsis comme la medicine des .VII. ars; car quant le couraige et l'esperit des creatures ententives aux autres ars dessus declairez sont lassez et ennuyez de leurs labours, musique, par la douçour de sa science et la melodie de sa voix, plaisans" ("A música é a última ciência, por assim dizer a medicina das sete artes; pois, quando a coragem e o espírito das criaturas entregues às outras artes acima referidas são abandonadas e exauridas pelos seus labores, a música, pela doçura de sua ciência e melodia de sua voz, agrada (…))" (DESCHAMPS, E. *L'Art de dictier et de fere chançons* (1392) In : GALLY, M. *Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010, p. 222).

[124] "Les diz et chançons par eulx faiz ou les livres metrifiez se lisent de bouche, et proferent par voix non pas chantable, tant que les douces paroles ainsis faictes et recordées par voix plaisent aux escoutans qui les oyent" (*Ibidem*, p. 226).

[125] "*Rhetorique versifier/ Fait l'amant et metrifier/ Et si fait faire jolis vers/ Nouveaux et de metres divers/ L'un est de rime serpentine/ L'autre equivoque ou leonine/ L'autre croisée ou retrograde/ Lai, chanson, rondel ou*

Com a separação entre a música natural e a música artificial, fixaram–se então as formas poéticas líricas nas chamadas "formas fixas". Segundo *As Regras da Segunda Retórica*, a matéria dessas artes é ensinar a compor em formas fixas, como o *lais*, o rondó, a balada, a canção baladada, etc.[126] Guillaume de Machaut (1300-1377) é considerado como a primeira autoridade poética dessa "nova forma": "Depois veio Guillaume de Machaut, o grande retórico da nova forma, que criou todas as medidas novas, e perfeitos *lays* de amor".[127]

Na França dos sécs. XIV e XV, o sistema do verso é baseado em um ritmo silábico, como é o verso em português ainda hoje. Há diferentes medidas de versos que, compostos desde uma até dez sílabas, são definidos pela presença de uma rima nas letras ou sílabas finais. A música natural das palavras reside sobretudo na consonância das palavras de mesma sonoridade na rima. Como afirma a *Arte e Ciência de Retórica*, as rimas constituem palavras formadas por um certo número de sílabas ou letras de mesma consonância: "Retórica vernácula e materna é uma espécie de música comumente chamada rima, que contém um certo número de sílabas com certa suavidade e doçura de perfeita consonância".[128] A definição de rima dada por Jean de Garlande como uma figura de palavra é retomada pelas *Artes de Segunda Retórica*. No capítulo *Das Rimas* do *Archiloge de Sophie* de Jacques Legrand, a rima é apresentada como uma "cor retórica":

> Rima pode ser enumerada entre as cores de retórica; mas eu a separei como aquela que requer maior exposição, pois rimas se fazem de muitas e diversas maneiras (...). Rimas se podem fazer em versos, e então se

---

balade/ Aucune fois rime sonant/ Et, quant il lui plaist, consonant" (MACHAUT, G. *Dit du vergier*, *apud.* LANGLOIS, E. *Op. cit*., p. 3, nota 4).

[126] "Cy commencent les regles de la Seconde Rettorique, c'est assavoir des choses rimés, lesquelles sont de pluseurs tailles et de pluseurs fachons, sy comme lais, chans royaux, diz, serventois, amoureuses, balades, rondeaux, virelais, rotuenges, sotes chansons, et pluseurs aultres choses descendans de la seconde rettorique. Et est dicte seconde rhetorique pour cause que la premiere est prosayque" ("Aqui começam as regras de segunda retórica, a saber, das coisas rimadas, que são de diversas medidas e de diversas maneiras, como *Lais*, Canções reais, Ditos, Sirventeses, Amorosas, Baladas, Rondós, *Rondós duplos, Rotuenges, Sotes Chançons*, e diversas outras descendendo da Segunda Retórica. E é chamada Segunda Retórica porque a primeira é prosaica") ("LES RÈGLES de la Seconde Rhétorique". *In*: LANGLOIS, E. *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 11).

[127] "Après vint Guillaume de Machault, le grant rettorique de nouvelle fourme, qui commencha toutes tailles nouvelles, et les parfaits lays d'amours" (LANGLOIS, E., *Op. cit.*, p. 12).

[128] "Rhétorique vulgaire et maternelle est une espece de musicque communement appellée rime, la quelle contient certain nombre de sillabes avecques aulcune suavité et douleur de parfaicte consonance" (L'ART ET SCIENCE de Rhétorique. *In*. LANGLOIS, E. *Op. cit.*, p. 265).

> deve seguir e manter certo número de sílabas, pois, para bem rimar e bem versificar em francês, deve-se fazer versos que se relacionem pelo mesmo tamanho e número de sílabas.[129]

Nas *Artes de Segunda Retórica*, a rima constitui um ornamento específico da poesia. As rimas são definidas pelo seu valor sonoro, em uma hierarquia ascendendo da rima soante, passando pela leonina, até a equívoca. A rima soante é aquela "em que não há sequer uma sílaba inteira, como *cla-mer* e *os-ter*, ou em que há apenas meia sílaba, como seria *presentement* e *innocent*".[130] A rima rica ou "leonina, é quando duas palavras finais possuem a mesma consonância na sílaba",[131] como por exemplo, em português, "falso" e "encalço". A palavra inteira da rima também pode ter exatamente a mesma sonoridade, mas com sentido diferente, sendo chamada de rima equívoca: "A melhor rima que há é a rima por equívocos, pois as palavras equívocas são inteiramente semelhantes, embora tenham significações diversas".[132] Essa rima é considerada a mais difícil, podendo ser equívoca em até quatro sílabas.[133]

"A Grande e Verdadeira Arte de Plena Retórica" (*Le Grand et Vrai Art de Pleine Rhétorique*) de Pierre Fabri (1459-1535) ainda é dividida em duas partes: a primeira é chamada "retórica" e a segunda "poética", que trata da arte de compor em verso.[134] Em "A Arte Poética Francesa" (*L'art poétique français*) (1548), o jurista e gramático Thomas Sébillet (1512-1588) afirma que a primeira parte da poética é, como na retórica, a invenção. Citando uma sátira de Horácio,[135] Sébillet afirma que o poeta e o orador são congênitos, mas aquele está mais constrangido pelo verso do que esse e, portanto,

---

[129] "Ryme peult estre nombrée entre les couleurs de rhetoricque; toutefois je l'ay separée come celle laquelle requiert plus grant exposition, car rymes se font en pluseurs et diverses manieres (...). Rymes se peuvent fere en vers, et lors suyvre et tenir certain nombre de sillabes, car, a bien rymer et a bien versifier en françoys, on doit fere le vers qui se rapportent d'une mesme grandeur et d'ung mesme nombre de sillabes" (LEGRAND, J. "Des Rimes". *In*. LANGLOIS, E. *Op. cit.*, p. 1-2).

[130] "[...] ou il n'a point entiere sillabe, si comme *clamer* et *oster* ou il n'a que demie sillabe, ou comme seroit *presentement* et *innocent*" (DESCHAMPS, E. *L'Art de dictier et de fere chançons* (1392) In : GALLY, M. *Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010, p. 234)

[131] "Rime leonine est quant deux dictions finales ont pareille consonance en sillabe" (MOLINET, J. "L'Art de rhétorique", In : LANGLOIS, E. *Op. cit.*, p. 249).

[132] "La meilleur ryme qui soit c'est par equivocques, pour ce que les dictions equivocques sont du tout semblables, non obstant qu'elles ayent diverses significacions" (LEGRAND, J. "Des Rimes". *In*. LANGLOIS, E. *Op. cit.*, p. 3).

[133] Em seu *Tratado de Retórica*, Jean Molinet da o seguinte exemplo de rimas equivoquas com quatro sílabas: *voloye*, *vous loye*, *voloie*, *vol oye* (LANGLOIS, E. *Op. cit.*, p. 252).

[134] FABRI, P., *Le Grand et Vrai Art de Pleine Rhétorique*, introdução e notas por A. Héron, Genebra, Slatkine Reprints, 1969.

[135] HORÁCIO, *Satires*, I, 4. Edição bilíngüe, Paris, Les Belles Lettres, 1962, p. 62-3.

dispõe de muito mais liberdade verbal.[136] Sébillet se baseia na distinção entre o verso e a prosa estabelecida por *O Orador* de Cícero.[137] Nas artes poéticas da primeira metade do séc. XVI, a diferença entre a poesia e a prosa continua sendo a presença ou a ausência do verso.

Essa concepção de poesia como música natural só será questionada pelos poetas da Plêiade, como veremos na segunda parte dessa pesquisa.[138] Considerada até a primeira metade do séc. XVI como "consonância de palavras e sons" – como foi definida desde o séc. XIII pela *Poética Parisiense* –, a poética é considerada como um domínio subordinado ao campo discursido definido pelo antigo trívio. Na *Enciclopédia da Sabedoria* de Jacques Legrand, a poética é definida como uma ciência que ensina a compor "ficções fundadas na razão e na verossimilhança". Segundo esse tratado, as ficções "poéticas" fundadas na razão e na verossimilhança devem ser reguladas pelo campo discursivo definido pelo "trívio", sejam elas compostas em prosa ou em verso:

> *Poética* é ciência que ensina a fingir e a compor ficções fundadas na razão e na verossimilhança das matérias de que se quer falar, e é esta ciência extremamente necessária àqueles que querem falar bem, portanto a *poética* é, a meu ver, subalterna da retórica. É bem verdade que alguns digam o oposto, como Alfarabe, em seu livro da *Divisão das Ciências*, que diz que poética é ciência que ensina a versificar e a ordenar as suas palavras e os seus discursos com certa medida; mas, a meu ver, esta opinião não é justificada, pois a poética não ensina absolutamente a argumentar, como faz a lógica, nem tampouco a ciência de versificar, pois tal ciência pertence em parte à gramática e em parte à retórica; portanto, a meu ver, o fim e a intenção da poética é fingir estórias ou outras coisas segundo o propósito com que se quer falar, e com efeito o seu nome o demonstra, pois poética não quer dizer outra coisa senão ciência que aprende a fingir.[139]

---

[136] "Le fondement et première partie du Poème ou carme, est l'invention. Et ne doit-on trouver étrange si je donne en l'art poétique les premières partie à celle, laquelle les rhétoriciens ont aussi nombrée première part de tout leur art. Car la Rhétorique est autant bien épandue par tout le poème, comme par toute oraison. Et sont l'Orateur et le Poète tant proches et conjoints, que semblables et égaux en plusieurs choses, diffèrent principalement en ce, que l'un est plus contraint de nombres que l'autre" ("O fundamento ou a primeira parte do poema ou *carmen* é a Invenção. E não se deve considerar estranho que eu dê a primeira parte da arte poética àquela, que os retóricos também contaram como a primeira parte de toda a sua arte. Pois a retórica está presente em todo poema e em toda oração. E o orador e o poeta são próximos e congênitos, bem como semelhantes e iguais em diversas coisas, diferindo principalmente no fato de que um está mais constrangido pelos números do que o outro") (SÉBILLET, T. "l'Art poétique français" In: GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 58).

[137] CÍCERO, *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs*, edição bilíngüe latim-francês, Paris, Les Belles Lettres, 2008, v. 67, p. 24.

[138] Cf. Parte II, Cap. 1, item iii – "A Antiga Poesia Renovada".

[139] "Poetrie est science qui aprent a faindre et a fere ficcions fondées en raison et en la semblance des choses desquelles on veult parler, et est ceste science moult necessaire a ceulx qui veulent beau parler, et pour tant

Nas *Artes de Segunda Retórica*, a prosa e a poesia estão ambas subordinadas à retórica, mas a especificidade da poesia é ser composta em versos dotados de ritmo e de rima. A poesia rítmica é uma arte situada na intersecção entre a música e a retórica. Diferentemente da música artificial dos instrumentos e da voz dos trovadores, a poesia em vernáculo passa ser entendida a partir do séc. XIV como a música natural das palavras recitadas pela voz. Estudando o conceito de poesia rítmica na *Poética Parisiense* de Jean de Garlande, pudemos compreender a concepção de poesia própria aos sécs. XIV e XV na França. Como veremos abaixo, a poesia de Villon é inteiramente tributária dessa concepção, tendo sido composta nas formas fixas estabelecidas a partir do séc. XIV na França.

---

poetrie, a mon advis, est subalterne de rethorique. Bien est vray que aucuns dient l'opposite, come Alpharabe, en son livre de la Division des sciences, lequel dit que poetrie est la derreniere partie de logicque, et dit oultre plus que poetrie est science qui aprent a versifier et a ordonner ses motz et ses parolles par certaine mesure; mais, a mon advis, ceste oppinion n'est pas raisonnable, car poetrie ne aprent point a argüer, laquelle chose fait logicque, poetrie aussi ne monstre point la science de versifier, car telle science appartient en partie a grammaire et en partie a rethoricque; et pour tant, a mon advis, la fin et l'entencion de poetrie si est de faindre hystoires ou aultres choses selon le propos duquel on veult parler, et de fait son nom se demonstre, car poetrie n'est aultre chose a dire ne mais science qui aprent a faindre" (LEGRAND, J. *Archilogue Sophie*, *apud.* LANGLOIS, E. *Op. cit.*, p. 8).

III. AS FORMAS POÉTICAS DE VILLON

"*Bele amie, si est de nus*
Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus"
(Marie de France, *Lai de Chievrefoil*)

Neste item, estudamos as formas poéticas utilizadas pelos testamentos e formas fixas esparsas atribuídos a Villon. Para a análise das formas poéticas utilizadas por essas composições, nos basearemos no corpo poético publicado pela edição Levet (1489), pois ela é "a mais antiga edição de François Villon".[140] Esse corpo poético possui dois poemas longos em forma de testamento e quatorze formas fixas esparsas que, à excessão de uma quadra, são todas baladas. Entendidos como "música natural", esses poemas foram compostos com base nos preceitos definidos pelas *Artes de Segunda Retórica* compostas nos sécs. XIV e XV na França.

O *Pequeno* e o *Grande Testamento* de François Villon são poemas longos estruturados por seqüências de oitavas com idêntica estrutura de ritmos e rimas, segundo o modelo da lírica amorosa da época. Mas no *Grande Testamento* as seqüências de oitavas são freqüentemente intercaladas por baladas. Como afirma Paul Zumthor, Villon retoma "as formas mais arcaicas do seu tempo: a oitava e a balada".[141] Villon utiliza principalmente a oitava no *Pequeno* e no *Grande Testamento* e a balada nesse último e nas formas fixas esparsas, mas ele também compôs alguns rondós duplos e uma quadra.

A. *A OITAVA QUADRADA*

O *Pequeno Testamento* é inteiramente composto por oitavas e o *Grande Testamento* é em sua maior parte composto por oitavas. Estrofe bastante comum, a oitava de "versos franceses", como é chamada pelas *Artes de Segunda Retórica*, é composta por octassílabos. A oitava de octassílabos é "quadrada" (*carré*), pois ela

[140] CHAMPION, P. *La plus ancienne édition de François Villon*. Paris, Editions des Quatre-Chemins, 1924.
[141] ZUMTHOR, P. *Essai de poétique médiévale*, Le Seuil, Paris, 1972, p. 421.

contém o mesmo número de sílabas no verso e de versos na estrofe. Na *Arte Retórica*, Jean Molinet define a oitava quadrada da seguinte maneira:

> Outra medida de versos octassílabos, também chamada de versos franceses, é muito comum em diversos livros e tratados, como a *Bela dama sem misericórdia*, o *Hospital do Amor*, e o *Campeão das damas*, cujo cruzamento dos metros, bem como a quantidade de sílabas, é notório por este exemplo (...).[142]

Segundo a *Arte Retórica*, a oitava de "versos franceses" é particularmente utilizada pela lírica amorosa da época. Ela foi particularmente utilizada pelos poemas do ciclo da *Bela dama sem misericórdia*, como, por exemplo, o "Campeão das damas" (*Champion des dames*) de Martin le Franc, o anônimo "Hospital do Amor" (*Ospital d'Amour*) e a própria "Bela dama sem misericórdia" (*Belle dame sans merci*) de Alain Chartier. As *Artes de Segunda Retórica* oferecem diferentes modelos de oitava, segundo o ritmo (decassílabos, octassílabos, etc.) e a rima utilizada (com duas ou quatro rimas cruzadas, rimas internas, etc.).

As oitavas do *Pequeno* e do *Grande Testamento* são formadas pela justaposição de duas quadras de rimas cruzadas em que a segunda rima da primeira quadra é retomada pela primeira rima da segunda quadra. A rima principal se repete quatro vezes e as secundárias duas cada uma, segundo o esquema ABA-BB-CBC. Pedra estruturante da arquitetura poética de Villon, a oitava quadrada possui no seu centro uma única rima plana, que faz a passagem entre as duas rimas cruzadas. Como afirma Michel Butor: "Assim, o centro de simetria é sublinhado pelo fato de que ele é o único momento onde temos uma rima plana, a mesma sonoridade à distância de um verso, enquanto que nos demais casos as rimas são cruzadas".[143] A rima principal se repete duas vezes mais do que as secundárias, que juntas somam as mesmas quatro vezes daquela. Esse esquema confere grande unidade melódica à estrofe, demonstrando um assumido gosto pela perfeita simetria do ritmo e das rimas dispostas na estrofe.

Como acontece com outros tipos de estrofe, esse tipo de oitava também pode ser terminado por um provérbio. No *Passe Temps*, por exemplo, Michault Taillevent

---

[142] "Autre taille de vers huytans, autrement appelez françois, est assez commune en pluseurs livres et traittiez, comme en la Belle dame sans merci, l'Ospital d'Amours et le Champion des dames. Desquelz la croisure des metres, ensemble la quantité des sillabes, est notoire par cest exemple" (MOLINET, J. "L'art de rhétorique". *In*. LANGLOIS, E. *Op. cit*., p. 220).

[143] BUTOR, M. "La prosodie de Villon". *In*. *Répertoire IV*, 1974, p. 101.

(1390/1395-1448/1458) conclui todas as suas estrofes de sétimas com um provérbio. A oitava com um provérbio na última linha constitui um tipo particular de oitava, segundo as *Artes de segunda retórica* da época: "Outras medidas de oitava se fazem por meio de outro cruzamento, e se pode fazer da última linha um provérbio".[144] A poesia de Villon utiliza três maneiras diferentes de citar o provérbio na conclusão da oitava: ou o provérbio ocupa apenas o último verso;[145] ou ele ocupa mais de um verso (podendo ocupar até mesmo três versos do final da estrofe);[146] ou ele é explicitado por um inciso no início ou no meio do provérbio (como, por exemplo, "diz-se [comumente]", "é verdade", etc.).[147] A utilização por Villon das oitavas com um provérbio na conclusão está concentrada nos *Lamentos* da primeira parte do *Grande Testamento*, que constituem a parte propriamente grave do seu corpo poético.

B. *AS FORMAS FIXAS DO* GRANDE TESTAMENTO

No *Grande Testamento*, a seqüência de oitavas é freqüentemente interrompida por formas fixas intercaladas ao longo da narração, que visam amplificar um tema tratado na composição. A edição Levet inclui quinze baladas e dois rondós duplos, que serão analisados separadamente a seguir.

---

[144] "Encores autres taille de vers huytains se font par autre croysure, et peult on faire de la derreniere ligne ung proverbe" ("L'ART ET SCIENCE de rhétorique"In: LANGLOIS, E., *Op. cit.* p. 274).

[145] "*Qui n'a mesfait ne le doit dire*" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 106), "*Car la dance vient de la pance*" (*Ibidem*, p. 108), "*Car a la mort tout s'assouvit*" (*Ibidem*, p. 110), "*Ce qui est escript est escript*" (*Ibid.*, p. 112), "*Mort saisit sans excepcïon*" (*Ibid.*, p. 116), "*Selon le clerc est deu le maistre*" (*Ibid.*, p. 148), "*Vin pert mainte bonne maison*" (*Ibid.*, p. 196), "*Mais bon droit a bon mestier d'aide*" (*Ibid.*, p. 196), "A menue gent menue monnoye" (*Ibid.*, p. 260) "*Jamaiz mal acquest ne proufficte*" (*Ibid.*, p. 264), "*De beau chanter s'ennuyt on bien"* (*Ibid.*, p. 282).

[146] "*Les mons ne bougent de leurs lieux/ Pour ung povre n'avant n'arriere*" (*Ibid.*, p. 102), "*Necessité fait gens mesprendre/ Et faim saillir le loup du bois*" (*Ibid.*, p. 104), "*Povreté chagrine dolente/ Tousjour despiteuse et rebelle/ Dit quelque chose cuisante*" (*Ibid.*, p. 114), "*Mieulx vault vivre soubz gros bureau/ Pouvre, qu'avoir este seigneur/ Et pourrir soubz riche tombeau*" (*Ibid.*), "*Car enfant n'a frere ne seur/ Qui lors voulsist estre son plege*" (*Ibid.*, p. 118), *Mais on doit honnorer ce qu'a/ Honnoré l'Eglise de Dieu* (*Ibid.,* p. 208).

[147] "(...) *En povrété/ Ce mot se dit communement/ Ne gist pas grande loyaulté*" (*Ibid.*, p. 104), "*Car jeunesse et adolescence/ C'est son parler, ne moins ne mais/ Ne sont qu'abus et ignorance*" (*Ibid.,* p. 108), "*Fors qu'on dit à Rains et à Troys/ Voire à l'Isle et à Saint Homer/ Que six ouvriers font plus que trois*" (*Ibid.,* p. 152), "*De chiens, d'oyseaulx, d'armes, d'amour/ C'est pure verté decellée/ Pour une joyë cent doulours*" (*Ibidem*), "*Ceste parolle le contente/ Qui meurt a ses hoirs doit tout dire*" (*Ibid.,* p. 164), "*On dit communement/ Ung chascun n'est maistre du scien*" (*Ibid.,* p. 166), *Toute chose – se par trop n'erre –/ Voulentiers en son lieu retourne* (*Ibid.*, p. 174).

1. *As baladas comuns*

A estrutura da balada enquanto forma poética foi fixada por Eustache Deschamps, autor de vasta obra composta em formas fixas, antes de ela se tornar uma das formas mais utilizadas pela poesia composta em francês na época. Chamado de Eustace Morel, ele representa uma autoridade poética na época, como afirmam as *Regras da Segunda Retórica*: "Depois veio Eustace Morel [Deschamps], sobrinho do Mestre Guillaume de Machault, que foi oficial de Senliz, e compôs grande número de ditos, baladas e outras formas".[148]

Deschamps compôs grande número de baladas em gênero grave, separadas pelo seu editor moderno em um capítulo intitulado de "Baladas de moralidades" (*Balades de moralitez*).[149] Em um grande número dessas baladas, Eustache Deschamps reflete sobre temas morais, lamenta a vanidade deste mundo, vitupera os diversos vícios, ensina à virtude, etc.[150] A estrutura da balada mais freqüente na poesia de Deschamps é chamada pelas *Artes de Segunda Retórica* de "balada comum". Essa balada é composta por três estrofes e uma "oferenda" (*envoi*), a qual tem a metade do número de versos da estrofe e mesma seqüência de rimas de sua metade final (nas baladas em octassílabos, a estrutura das rimas da oferenda é BCBC e, nas baladas em decassílabos, é CCDCD). A balada comum é formada por estrofes quadradas, que possui o mesmo número de sílabas no verso e de versos na estrofe.[151] Cada uma das quatro estrofes se conclui pelo mesmo refrão, que condensa a sua matéria.

---

[148] "Après vint Eustace Morel, nepveux de maistre Guillaume de Machault, lequel fut bailli de Senliz, et fut très souffisant de diz et balades et d'autres choses" (LANGLOIS, E. *Op. cit*, p.14)

[149] DESCHAMPS, E. *Œuvres complètes*, edição de Marquis de Queux de Saint-Hilaire e Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1878-1903, 11 v.

[150] A Balada CLXXIX, por exemplo, intitulada *Conseils aux gens de cour*: "Vous qui a court royal servez/ Entendez mon enseignement/ Oez, voiez, taisez, souffrez/ Et vous menez courtoisement/ Faictes bien, servez loyaument/ Mais cellui qui grace y aura/ Acquiere un lieu secretement/ Pour aler quant la court faurra" (DESCHAMPS, E. *Œuvres complètes*, edição de Marquis de Queux de Saint-Hilaire e Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1878-1903, v.1, p.314). Diversas outras *balades de moralitez* de Eustache Deschamps se desenvolvem na mesma estrutura, como a Balada DCCCCXXXIV, intitulada *Conseils donnés par une dame à une jeune homme* (*Ibid.*, vol.5, p. 143), a MCXXIII, *Conseils pour vivre sagement* (*Ibid.*, vol. 6, p. 38), a MCCXXXIV, *Conseils aux pères qui ont des filles à marier* (*Ibid.*, vol. 6, p. 238), ou a balada XCIX que desenvolve o célebre tema medieval dos *Conseils donnés par Aristote à Alexandre* (*Ibid.*, vol. 208), que já havia sido parodiado por Rutebeuf no seu *Dit d'Aristotle* (RUTEBEUF, *Oeuvres Complètes de Rutebeuf, trouvère du XIIIe siècle*, edição de Achille Jubinal, Paris, P. Daffis, 1874, vol. 2, p. 93-97).

[151] "*Balade commune*. Balade commune doit avoir refrain et trois couplets et l'envoy. Le refrain est la derreniere ligne desdis couplets et de l'envoy, auquel refrain se tire toute la sustance de la balade, ainsi que la sayette au signe du bersail. Et doit chascun couplet, par rigueur d'examen, avoir autant de lignes que le refrain contient de sillabes" ("*Balada comum*: a balada comum deve ter refrão, três estrofes e a oferenda. O refrão é a última linha

A balada é uma forma fixa grave na qual é convenção exortar ao Príncipe na oferenda, como afirma Thomas Sébillet: "A balada é um poema mais grave do que todos os precedentes, pois em sua origem ela se dirigia aos príncipes e só tratava de matérias graves e dignas da orelha de um príncipe".[152] As mesmas rimas devem ser repetidas ao longo das três estrofes e da oferenda. Compostas por estrofes de dez versos, as baladas em decassílabos utilizam quatro rimas diferentes (ABA-BB-CC-DCD), em vez das três das baladas em octassílabos (ABA-BB-CBC). As rimas são predominantemente cruzadas, mas há duas rimas planas no centro da estrofe. Há duas rimas principais repetidas três vezes, em vez de uma só rima repetida quatro vezes, como na balada em octassílabos. A oferenda segue o esquema de rimas da segunda parte da estrofe inteira.

Segundo a *Arte Poética Francesa* de Sébillet, os octassílabos são os versos mais naturais, pois eles se aproximam da dicção corrente. Os decassílabos eram considerados versos mais graves e sentenciosos. Pela sua maior gravidade, o gênero grave do teatro hagiográfico da época chamado de "moralidade", por exemplo, era freqüentemente composto com versos de dez sílabas. Como afirma Sébillet: "Eu estimaria a boa Moralidade aquela com versos de dez sílabas, em razão de sua gravidade".[153] No caso de Villon, as estrofes das baladas são sempre quadradas: as baladas compostas em octassílabos são oitavas e as baladas em decassílabos são décimas. O *Grande Testamento* de Villon possui quinze baladas intercaladas:[154] sete baladas são compostas em decassílabos;[155] oito em octassílabos.[156]

A maioria das baladas do *Grande Testamento* pode ser considerada como baladas comuns, apresentando pequenas variações na oferenda. Em oito baladas em octassílabos

---

das referidas estrofes e da oferenda, de cujo refrão se tira toda a substância da balada, assim como a flecha atira no alvo. E deve cada estrofe, pelo rigor do exame, ter tantas linhas quanto o refrão ontem de silabas") (MOLINET, J. L'Art de Rhétorique, In: LANGLOIS, E. *Op. cit*, p. 235).

[152] "La Ballade est Poème plus grave que nesun des précédents, pource que de son origine s'adressait aux Princes, et ne traitait que matières graves et dignes de l'oreille d'un Roy" (SÉBILLET, T. *Art Poétique François (1548)*, In : GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 112).

[153] "[...] J'estimerais la Moralité bonne de vers de dix syllabes, à raison de sa gravite" (*Ibidem*, p.129).

[154] A edição Levet do *Grande Testamento* inclui apenas a primeira estrofe da *Balade finale* (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 300-302), que é composta em octassílabos, mas as suas edições modernas introduzem as outras três estrofes dessa balada, possueindo ao todo dezesseis baladas.

[155] *Ballade pour Prier Notre Dame* (*Ibid.,* p.178), *Ballade à s'amie* (*Ibid*. p. 186), *Ballade et oraison* (*Ibid.* p. 216), *Ballade pour Robert d'Estouville* (*Ibid*. p. 230), *Ballade des langues envieuses* (*Ibid.* p. 236), *Les Contreditz de Franc Gontier* (*Ibid.* p. 242), *Ballade de la Grosse Margot* (*Ibid*, p. 256).

[156] *Ballade des dames du temps jadis* (VILLON, F. *Op. cit.*, p.120-122), *Ballade des seigneurs du temps jadis* (*Ibid.*, p. 124-126), *Ballade en vieil langage Françoys* (*Ibid.* p. 128-130), *Belle Heaulmière aux filles de joie* (*Ibid.* p. 144-146), *Double Ballade* (*Ibid.* p. 154-158), *Ballade des femmes de Paris* (*Ibid.* p. 248-250), *Ballade de bonne doctrine* (*Ibid.* p. 266-268) e *Ballade de mercy* (*Ibid.*, p. 286-288).

e em uma balada em decassílabo[157] a oferenda é regular. Em quatro baladas em decassílabos, a oferenda possui quatro versos (CDCD) e em outras duas ela possui seis (CCCDCD) e sete versos (CCCDCCD) cada uma.[158]

O *Grande Testamento* também possui uma "Balada dupla".[159] Segundo *A Arte e Ciência de retórica*, a balada dupla ou gêmea é composta por duas baladas comuns sobrepostas, que alternam dois refrões diferentes: "Balada dupla (*fatrisée*) ou gêmea são duas baladas comuns ordenadas e entrelaçadas juntas de tal maneira que o começo de uma fornece o refrão da outra. E podem ser feitas e compostas com qualquer quantidade e número de sílabas que o autor queira, observando as regras acima referidas para a forma das baladas".[160] A *Balada dupla* do *Grande Testamento* possui seis estrofes de oitavas quadradas, mas ela não possui "oferenda".[161] O refrão da *Balada dupla* não retoma o último verso da estrofe anterior (de modo a alternar dois refrões distintos, como ela é descrita acima), mas é constituído por um provérbio repetido nas seis estrofes.[162]

2. *O* virelay *ou rondó duplo*

Além de quinze baladas, a edição Levet do *Grande Testamento* também possui dois rondós duplos ou gêmeos. Os rondós duplos também são chamados pela *Arte de retórica* de Jean Molinet de "simples *virelais*".[163] Segundo as *Regras de Segunda Retórica*, o rondó simples é composto por cinco linhas, e todas as linhas devem retornar à

---

[157] *Ballade des langues envieuses* (VILLON, F. *Op. cit.* p. 236-238).
[158] *Ballade à s'amie* (VILLON, F. *Op. cit.* p. 186-188), *Ballade et oraison* (*Ibid.* p. 216-218), *Ballade pour Robert d'Estouville* (*Ibid.* p. 230-232), *Les Contreditz de Franc Gontier* (*Ibid.* p. 242-244), *Ballade pour prier notre Dame* (*Ibid.* p. 178-180), *Ballade de la Grosse Margot* (*Ibid.* p. 256-258), respectivamente.
[159] VILLON, F. *Op. cit*., p. 154.
[160] "Autre reigle: ballade fatrisée ou gemelle sont deux ballades communes tellement ordonnées et entrelacées ensemble que le commancement de l'une donne refrain a l'autre. Et se peuent faire et composer de quelque quantité et nombre de sillabes que l'acteur vouldr, en y observant les reigles dessusdictes en forme de ballades" (LANGLOIS, E., *Op. cit.* p. 300).
[161] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 154-8.
[162] "Bien heureux est qui riens n'y a" ("Quem nada quer é mais feliz") (VILLON, F. *Op. cit*., p. 154).
[163] "*Simples virlais*. Autre taille de rondeuax doubles, qui se nomment simples virlais, pour ce que gens lais les mettent en leurs chansons rurales, comme *Gente de corps*, se font en ceste maniere (...)" ("Outra medida de rondós duplos, que são chamados de simples virelais, pelo fato de pessoas laicas os colocarem em suas canções rurais, como *Gente de corps*, são compostos da seguinte maneira (...)") (MOLINET, J. L'Art de Rhétorique, In: LANGLOIS, E., *Op. cit.*, p.231).

primeira.[164] Como afirma Molinet: "Rondós gêmeos mantêm-se juntos e é o pequeno no conjunto parte do grande".[165] Essa definição explicita a duplicação dos versos do rondó duplo que, em vez dos oito versos do simples, tem dezesseis, distribuídos em quatro estrofes de quatro versos. O rondó duplo retoma a primeira dupla de versos na segunda parte da segunda estrofe e também repete a primeira quadra no final do poema, segundo diferentes esquemas de rimas cruzadas e entrelaçadas. No *Grande Testamento*, o primeiro rondó duplo é iniciado por "Mort, j'appelle de ta rigueur"[166] e o segundo é iniciado por "Repos eternel donne à cil".[167] Os dois rondós duplos são formados por rimas entrelaçadas, segundo o esquema ABBA.

C. *AS FORMAS FIXAS ESPARSAS*

Excetuadas as *Baladas em jargão*, o corpo poético atribuído a Villon desde a edição Levet possui sete baladas esparsas e uma quadra.[168] As três baladas esparsas compostas em octassílabos, bem como três baladas em decassílabos[169] possuem uma oferenda regular. Além disso, há uma balada em decassílabo com oferenda de sete versos (CCCDCCD).[170] Todas as baladas esparsas da edição Levet são compostas com base no esquema da balada comum, exceto a "Balada dos provérbios" (*Ballade des proverbes*) e a "Petição ao Senhor de Bourbon" (*Requeste a monseigneur de Bourbon*).[171]

---

[164] "Rondeaux sont simples lesquelz n'ont que 5 lignes; et fault que toutes les lignes [soient] retournables et sugites a la premiere ligne; et le puelt on faire de tant de silabes comment l'en vuelt, a ceste exemple: (...) Ainsi doit estre rondelez un rondel, et doit estre fait d'esquivoques ou de parfais sonnans, ou au moins de leoninés" ("São simples os rondós que possuem apenas cinco linhas; e é preciso que todas as linhas [sejam] retornáveis e subordinadas (*sugites*) à primeira linha; e se pode fazê-lo com tantas rimas quantas se queira, como por exemplo (...). Assim deve ser rondelado um rondó, e deve ser feito de equívocas ou de sonantes perfeitas, ou pelo menos de leoninas") (LES RÈGLES de la seconde rhétorique, In: LANGLOIS, E., *Op. cit.* p. 20-1).
[165] "*Rondeaux jumeaulx*. Rondeaux jumeaulx tiennent ensemble, et est le petit enson tout partie du Grant" (MOLINET, J. L'Art de Rhétorique, In: LANGLOIS, E., *Op. cit.*, p. 228).
[166] VILLON, F. *Op. cit*., p. 192.
[167] VILLON, F. *Op. cit*., p. 288.
[168] "*Cause d'appel dudit Villon*", "*Le rondeuz que feist ledit Villon quant il fut jugie*", "*Epitaphe dudit Villon*", "*Le debat du cueur et du corps dudit Villon*", "*La requeste que bailla ledit Villon a messeigneurs de parlement*", "*La requeste que le dit Villon bailla a monseigneur de Bourbon*", segundo as rubricas de Levet. Além disso, ele inclui a *Ballade des Provérbios* e a *Ballade des menus propos*, introduzidas pela rubrica "outre balade" (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit, son codicile, le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489).
[169] *Requeste a Monsieur Bourbon* (VILLON, F., *Op. cit*., p. 350-2), *Epitaphe Villon* (VILLON, F., *Op. cit*., p. 368) *Requeste a la Cour de Parlement* (VILLON, F., *Op. cit*., p. 372-4).
[170] *Le débat du Cuer et du corps de Villon* (VILLON, F., *Op. cit*., p. 354-8).
[171] VILLON, F. *Op. cit*., p. 312-314, p. 351-353, respectivamente.

Inteiramente composta por provérbios repetindo em anáfora "tanto… que", a *Balada dos provérbios* é a única balada de Villon com quatro estrofes e uma oferenda. A *Petição ao Senhor de Bourbon* é uma balada composta em decassílabos que, depois da oferenda, adiciona uma quadra de octassílabos, segundo o esquema de rimas cruzadas. A ruptura dessa quadra de octassílabos em relação aos decassílabos parece situá-la como um aposto em relação à balada. Na edição Marot, essa quadra é introduzida pela rubrica "no dorso da carta".[172] Segundo o título dado por Levet, o "Rondó [*sic*] que Villon fez quando foi condenado" é a única quadra do corpo poético atribuído a Villon. Ela é composta por octassílabos com rimas entrelaçadas com as mesmas rimas, que variam apenas a consoante anterior à rima, segundo o esquema de rimas entrelaçadas (ABBA).

Há seis "Baladas em jargão" (*Ballades en jargon*) entre as formas fixas esparsas atribuídas a Villon desde a edição Levet. As rimas e o ritmo dessas baladas são as mais irregulares do seu corpo poético. Dessas seis *Baladas em jargão*, quatro são inteiramente e duas parcialmente constituídas por versos octassílabos (na primeira *Balada em jargão*, há alternância entre decassílabos e octassílabos e, na terceira, os octassílabos são combinados com versos quebrados). Somente duas *Baladas em jargão* mantêm as mesmas três rimas ao longo de todas as estrofes (a quinta e a sexta). As quatro primeiras *Baladas em jargão* variam as rimas entre as estrofes, mantendo o esquema ABABBCBC da balada comum em octassílabo (somente na primeira estrofe da primeira *Balada em jargão* ele não é respeitado). Além disso, esse esquema de três rimas no interior da estrofe é nas *Baladas em jargão* explorado de diferentes formas. Na sexta *Balada em jargão*, por exemplo, as rimas A e B se equivalem. A repetição da rima em /i/ em seis das oito rimas de cada estrofe dissolve o contraste entre as rimas A e B, o que faz apenas a rima C variar na estrofe. Na segunda estrofe da segunda *Balada em jargão*, as rimas A e B tem o mesmo som, mas a primeira é pobre, enquanto a segunda é rica. O contraste entre as rimas não se deve ao valor fônico, mas à duração das rimas.

A terceira *Balada em jargão* é uma "balada" particular do corpo poético atribuído a Villon. Ela é a única composição em todo o corpo poético de Villon estruturada por rimas planas articuladas à técnica de versos quebrados.[173] Cada estrofe da terceira

[172] "Au dos de la lettre" (VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*, edição por Clément Marot, Paris, 1533).

[173] Na *balada comum* de Villon, a rima plana aparece uma única vez no centro do verso, enquanto que a rima intercalada aparece quatro vezes. Na terceira *Balada em jargão*, ocorre justamente o contrário: a rima intercalada

Balada em jargão contém doze versos, dos quais metade é constituída por versos inteiros e metade por versos quebrados. Os versos quebrados contêm três ou quatro sílabas, já que a cesura do octassílabo recai na terceira ou na quarta sílaba. Os seis versos inteiros e seis metades resultam em uma estrofe com um total de nove versos. Ela explora rimas planas associadas à técnica de combinação de versos inteiros e de versos quebrados pela metade.[174] Esses exemplos permitem supor que as *Baladas em jargão* exploram uma versificação deliberadamente dissonante em relação às demais baladas atribuídas ao poeta. Nas seis *Baladas em jargão* da edição Levet, o poeta rompe algumas regras de composição da balada comum, em particular a manutenção das mesmas rimas ao longo das quatro estrofes.[175]

Além dessas quatorze composições atribuídas a François Villon pela edição Levet, há pelo menos mais oito composições que, retiradas de diferentes manuscritos, foram incluídas nas edições modernas de suas obras.[176] Entre essas oito composições, há sete baladas e uma epístola em verso.[177] Duas baladas são em octassílabos, uma com oferenda regular[178] e outra de seis versos.[179] As outras cinco baladas são em decassílabos, das quais três são regulares,[180] uma com oferenda de sete versos

---

aparece uma única vez no meio do verso para mediar as rimas secundárias, enquanto que a rima plana prevalece na estrofe. Isto confere uma enorme incidência da mesma sonoridade, repetindo-se a cada três ou quatro sílabas dentro do mesmo grupo de versos.

[174] "Spelicans/ Qui en tout temps/ Avancés dedans le pogoiz/ Gourde piarde/ Et sur la tarde/ Desbousez les pouvres nyais/ Et pour soustenir vos pois/ Les duppes sont privés de caire/ Sans faire haire/ Ne hault braire/ Metz plantez ilz sont comme joncz/ Par les sires qui sont si longs" (VILLON, F. *Ballade en jargon* III, str.I, In: SAINÉAN, L. *Les sources de l'Argot Ancien,* Champion, Paris, 1912*,* p. 126).

[175] No entanto, devido ao enorme grau de variação das *Baladas em jargão*, que constituem a parte mais modificada pela transmissão "acidentada" do corpo poético de Villon, não é possível concluir com Barrette que elas exprimiriam na própria forma uma "poética da criminalidade": "Nous pouvons dire en premier lieu que Villon agit en criminel poétiquement et enfreint toutes les lois de la poétique, ajoutant ainsi une nouvelle nouance à sa renommée" ("Nós podemos dizer, em primeiro lugar, que Villon age como um criminoso poeticamente e infringe todas as leis da poética, acrescentando assim uma nova nuance ao seu renome") (BARRETTE, P., "Les ballades en jargon de François Villon ou la poétique de la criminalité", *Romania*, 98, 1977, p. 65-79)

[176] VILLON, F. *Le Lais Villon et les poèmes diverses*. Edição de Rychner & Henry, Genebra, Droz, 1977, p. 41-50; p. 56-7, p. 62-3, p. 64-5, p. 68-9.

[177] Segundo o título da edição Rychner & Henry, elas são: *Ballade contre les ennemis de la France; Ballade de la Fortune; Ballade contre les ennemis de la France; Ballade des Contradictions*; *Ballade de Bon conseil*; *Epître a ses amis*; *Ballade des contraverités, Epître à Marie d'Orléans*. Duas baladas não utilizam estrofes quadradas: uma é composta por estrofes de onze versos de decassílabos e a outras por estrofes de doze versos de decassílabos: intituladas *Ballade contre les ennemis de la France e Ballade de la Fortune*, respectivamente (*Ibid.* p. 58-60; p. 64-66).

[178] A *Ballade Franco-Latine* (VILLON, F., *Op. cit*., p. 48).

[179] A *Ballade des contre-verités* (VILLON, F., *Op. cit*., p. 56).

[180] A *Ballade contre les ennemis de la France*, *Ballade de Bon conseil* e a *Epître a ses amis*, respectivamente (VILLON, F., *Op. cit*., p. 58; p. 62; p. 68)

(CCDDCCD) e a outra com oferenda de seis versos (CCCDCD).[181] A epístola é constituída por dez oitavas e uma balada dupla. Chamada de *Dupla balada em elogio a Maria d'Orléans*,[182] essa dupla balada é precedida por seis oitavas quadradas e sucedida por outras quatro.

D. *UM EXEMPLO: A* SOTTE BALADE

A utilização por Villon das formas fixas próprias da lírica amorosa da época tem uma intenção paródica. Entre os trovadores provençais, por exemplo, é comum parodiar a estrutura estrófica e a melodia de conhecidas canções de amor. Na época, o público da poesia cortês era capaz de reconhecer a estrutura estrófica e a melodia das canções parodiadas e a intenção paródica dessas composições. A utilização da estrutura estrófica e da melodia de um poema com intenção paródica era chamada de "contrafação" (*contrafactum*).[183] Estudioso da poesia provençal, o poeta norte-americano Ezra Pound considera essas contrafações satíricas,[184] mas freqüentemente elas são têm a mera intenção de divertir o público capaz de reconhecer os poemas parodiados.

Com a separação entre a música natural e a música artificial na França da segunda metade do séc. XIV, a contrafação não utiliza mais a melodia, mas apenas a forma estrófica do poema parodiado. O exemplo mais claro de contrafação no corpo poético de Villon é a "Balada da Gorda Margô" (*Balade de la Grosse Margot*).[185] Essa balada é composta no gênero da *sotte balade*, misturando a forma fixa grave da balada com a matéria burlesca da *sottie*. Como afirma Sébillet: "A matéria verdadeira da farsa ou da *sottie* francesa são brincadeiras, jocosidades e todas as "tolices" (*sotties*) que movem o riso e o prazer".[186]

---

[181] A *Ballade de la Fortune* e *Ballade des Contradictions* (VILLON, F., *Op. cit*., p. 64-66, p. 46).
[182] VILLON, F. *Op. cit*., p. 335-345.
[183] MARSHALL, J. H. *Pour l'étude des* contrafacta *dans la poésie des troubadours*. *In*. Romania, 1980, vol. 101, nº3, pp. 289-335.
[184] "Há uma tradição segundo a qual em Provença era considerado plágio tomar a forma de outro, tal como agora se considera plágio tomar-lhe o seu assunto ou o seu projeto. Os poemas escritos deliberadamente na forma estrófica de um outro autor denominavam-se "Sirventês" e eram geralmente satíricos" (POUND, E. *ABC da Literatura*, São Paulo, Cultrix, 1970 p. 67).
[185] VILLON, F. *Op. cit*., p. 256.
[186] "Le vrai sujet de la Farce ou Sottie Française, sont badineries, nigauderies, et toutes sotties émouvant à ris et plaisir" (SÉBILLET, T. *Art Poétique Française*, In : GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 129).

Nas *Regras de Segunda Retórica*, é oferecido como exemplo de *sotte balade* uma balada com o seguinte refrão: "Quando posso me hospedar em seu albergue".[187] Ao misturar a balada à matéria burlesca da *sottie*, produz-se uma "contrafação" pois, como afirma a *Arte Poética Francesa*, a balada é uma forma fixa imprópria à facécia e à leveza:

> Com o tempo imperador de todas as coisas, os poetas franceses a adaptaram [a balada] a matérias mais leves e faceciosas, de tal forma que hoje em dia a matéria da balada é toda aquela que apraza ao seu autor. No entanto, ela é de fato menos própria à facécia e à leveza.[188]

Na *Balada da gorda Margô*, a *tensão* promovida entre a matéria baixa, tratando da exploração pelo marido de sua esposa como prostituta, e uma forma grave como a balada visa a parodiar a lírica amorosa da época. Invertendo parodicamente as tópicas do gênero demonstrativo utilizadas pela lírica amorosa para elogiar a beleza da dama, ela explora a obscenidade para produzir efeitos burlescos. À feiúra da dama corresponde a vileza do próprio poeta que, em vez de amante fiel da poesia amorosa, assume o papel de um cafetão. Assim, o "serviço amoroso" do poeta à sua amada Margô não é motivado pelo amor desinteressado e casto – chamado de "fino amor" (*fin amour*) –, mas por interesses venais.

A balada representa a luxúria da dama e o seu comércio pelo amante, segundo o lugar comum do "mundo às avessas". Na poesia da época, esse lugar comum é freqüentemente utilizado pela poesia satírica para criticar os "vícios do tempo", como, por exemplo, na poesia dos goliardos, nas *Baladas de Moralidades* de Eustache Deschamps, etc.[189] Mas na *Balada da Gorda Margô*, a inversão das virtudes da castidade e da fidelidade preceituados pelas leis do amor visa apenas ridicularizar o comércio do corpo de sua amada pela personagem de Villon no papel de cafetão. Assim, a utilização da rigorosa forma da balada contrasta inteiramente com a matéria explicitamente burlesca da composição.

---

[187] LANGLOIS, E. *Op. cit.*, p. 38.

[188] "Avec le temps empireur de toutes choses, les Poètes Français l'ont adaptée à matières plus légères et facétieuses, en sorte qu'aujourd'hui la matière de la Ballade est toute telle qu'il plaît à celui qui en est l'auteur. Si est-elle néanmoins moins propre a facéties et légèretés" (SÉBILLET, T. *Art Poétique François (1548)*, In : GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 112)

[189] Por exemplo, a balada de Eustache Deschamps iniciada por *Comment se puet homs ordonner*. (DESCHAMPS, E. *Œuvres complètes*, edição pelo Marquis de Queux de Saint-Hilaire e Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1878-1903, t. VII, p. 237).

Mas na maior parte do corpo poético de Villon, a contrafação da lírica amorosa não é explícita, como na *Balada da Gorda Margô*. O rigor formal e a gravidade da oitava quadrada parecem ser adequados ao tema da separação amorosa, no exórdio do *Pequeno Testamento*,[190] e à reflexão solene sobre a morte na primeira parte do *Grande Testamento*. [191] Mas a forma dissimula a verdadeira intenção do discurso para, aparentando o contrário do que de fato diz, impor-se com maior força, segundo a figura da ironia.[192] A gravidade das formas poéticas emprestadas por Villon à lírica amorosa da época é irônica, pois o *Pequeno* e o *Grande Testamento* são uma paródia do testamento amoroso da época.

Villon utiliza as formas fixas da lírica amorosa da época, em particular a oitava no *Pequeno* e no *Grande Testamento* e a balada nesse último e nas formas fixas esparsas. As oitavas dos testamentos imitam as oitavas quadradas da *Bela dama sem misericórdia* de Alain Chartier. À parte as *Baladas em jargão*, as baladas utilizadas por Villon no *Grande Testamento* e nas formas fixas esparsas seguem o modelo da balada comum. O exemplo da *Balada da Gorda Margô* permite introduzir os dois próximos capítulos, nos quais a análise do *Pequeno* e do *Grande Testamento* pretende demonstrar que a utilização por Villon das formas poéticas da lírica amorosa visa a produzir uma contrafação do testamento amoroso pertencente ao ciclo da *Bela dama sem misericórdia*.

---

[190] VILLON, F. *Op. cit*., p. 60-64.
[191] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 92-164.
[192] "*Eiróneia* inveni qui dissimulationem vocarent; illa, quae maxime quase irrepit in hominum mentes, alia dicentis ac significatis dissimulatio, quae est perjucunda, cum in oratione non contentione sed sermone tractator" ("*Eiróneia* encontrou aqueles que a chamam de *dissimulatio* [ironia]. Aquela que por assim dizer se insinua com maior força no espírito dos homens é a ironia [*dissimulatio*], que é o contrário do que diz e revela e é muito agradável, pois no discurso é tratada não numa discussão, mas numa conversa") (QUINTILIEN, *Institution oratoire,* Paris, Librairie Garnier Frères, 1933, Livro IX, p. 292.

Cy comence le grant codicille & testamẽt maistre francois Villon

En lan de mon trentiesme aage
Que toutes mes hontes ieuz beues
Ne du tout fol encor ne saige
Nonobstant maintes peines eues
Lesquelles iay toutes receues
Soubz la main thibault dassigny
Seuesque il est seignant les rues
Quil soit le mien ie le regny

CAPÍTULO 2. A PARÓDIA DO TESTAMENTO AMOROSO

No quinto capítulo, estudamos os testamentos enunciados pela personagem do célebre malfeitor François Villon. Pretendemos mostrar que essas composições foram compostas em um gênero do teatro burlesco da época que, representado por uma só personagem, era chamado de "monólogo dramático" (*monologue dramatique*). Assim, Villon introduz as formas poéticas da lírica amorosa da época em um gênero burlesco. Além disso, Villon assume nos testamentos a personagem do amante mártir, imitado por diversas composições poéticas pertencentes ao ciclo da *Bela dama sem misericórdia*. Inscritos na vida amorosa da personagem, os testamentos são uma paródia da *Confissão e Testamento do amante morto de dor* de Pierre de Hauteville.

Neste capítulo, pretendemos mostrar (I) como a paródia passa em primeiro lugar pelo gênero mesmo dos testamentos, antes de estudar (II) a retomada da personagem do amante mártir por Villon para, ao fim, explicitar (III) a intenção deliberadamente paródica dos seus testamentos poéticos. Assim, dividiremos esse capítulo de acordo com as partes que serão comentadas: depois de analisarmos a enunciação em primeira pessoa dos dois testamentos de Villon, estudaremos o exórdio do *Pequeno Testamento*[193] e o desenvolvimento dos dois testamentos;[194] por fim, passaremos à reflexão sobre o amor nos *Lamentos* do *Grande Testamento*, que se divide, por sua vez, entre os *Lamentos da Bela Armeira* e o lamento do próprio Villon pelo louco amor da juventude.[195]

[193] VILLON, F. *Op. cit*., p. 60-64; p. 82-84, respectivamente.
[194] VILLON, F. *Op. cit*., p. 66-82; p. 172-282, respectivamente.
[195] VILLON, F. *Op. cit*., p. 134-147; p. 148-164, respectivamente.

I. A PERSONAGEM DO VILÃO NOS TESTAMENTOS

"*Quid rides? Mutato nomine*
De te fabula narratur"
(Horácio, *Sátiras*, I, v. 69-70)

Neste item, procuraremos compreender a paródia do testamento amoroso pela poesia de Villon através da definição do gênero burlesco do *Pequeno* e do *Grande Testamento*. Segundo o modo de narração interpretativa baseada em uma personagem, essas composições são enunciadas em primeira pessoa por uma personagem real. Os testamentos representam a personagem baixa do célebre malfeitor "François des Loges, também chamado de Villon", segundo os documentos históricos da época. Os testamentos se estruturam em torno do discurso da personagem do "Vilão" (*Villon*) no papel de testador.

A. *O TEATRO BURLESCO DO SÉC. XV NA FRANÇA*

Nas primeiras composições dramáticas em francês, as falas das personagens são compostas em versos rimados, segundo o gênero da poesia rítmica. Em farsas, *sotties*, sermões jocosos, monólogos dramáticos e outros gêneros cômicos da época, o verso mais utilizado é o octassílabo, por ser o mais natural, e a rima mais utilizada é a rima plana, por ser a mais corrente. O dístico de octassílabos é a forma mais freqüente nos gêneros burlescos da época, pois é mais apto à matéria leve. Mas essas formas eram freqüentemente misturadas entre si, pois não há gênero puro.[196] Imitação das *Baladas em jargão* de Villon, o sermão jocoso das *Refeições Gratuitas de François Villon e seus companheiros* é composto principalmente em dísticos de octassílabos, mas ele também inclui algumas baladas que, como foi visto no quarto capítulo, são formas fixas graves da poesia lírica da época.

[196] Como afirma Sébillet: "[…] nous ne faisons aujourd'hui ni pures Moralités, ni simples farces: mais mêlant l'un parmi l'autre, et voulant ensemble profiter et réjouir, mêlons du plat avec du croisé, et des longs vers avec des cours" ("Nós não compomos hoje em dia nem Moralidades puras, nem simples farsas: mas, misturando uma no meio da outra e desejando instruir e ao mesmo tempo divertir, nós misturamos versos longos com versos curtos") (SÉBILLET, T. *Art Poétique François (1548)*, In : GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 129).

As farsas, os monólogos dramáticos, as *sotties* e os sermões jocosos estavam ligados a festas populares da época, como, por exemplo, a "Festa dos loucos" (*Fête des Fous*), na França.[197] A farsa era um gênero representado por diversas personagens, segundo a espécie de narração dramática. Ela é considerada como o antecedente histórico do que viria a se constituir no séc. XVI como o gênero da comédia. Nos monólogos dramáticos, um único ator se investe de uma personagem baixa para representar uma situação dramática burlesca. Nos sermões jocosos, a narração pelo ator parodia a vida de um santo dada como exemplo no desenvolvimento dos sermões sérios.[198]

O teatro burlesco da época explorava diversos tipos de subentendidos escatológicos, obscenos e fesceninos para provocar o riso. O *Sermon de Billouart* de Jean Molinet, por exemplo, é o sermão jocoso de um santo "fálico" – *billouart* designa o membro viril. No *Sermão jocoso do Santo Presunto e da Santa Salsicha*,[199] os nomes próprios dos santos designam alimentos com alusão obscena. Nele, os santos constituem a refeição do banquete, que é uma paródia do seu martírio. Na narração do martírio da vida do Santo Presunto e da Santa Salsicha, os algozes dos dois santos burlescos são os "maus meninos, ladrões gulosos".[200] A figura do ladrão guloso de má vida alegoriza o pecado da gula nessa paródia do teatro hagiográfico. A intenção burlesca dos sermões jocosos explorava o baixo corporal, em particular a isotopia alimentar.

O teatro burlesco é considerado pelos preceptistas da época como um gênero baixíssimo cujo objetivo principal é divertir o público. Embora a representação do torpe e do obsceno pelo teatro burlesco não possua intenção moral explícita, ela servia para ilustrar ao público os diferentes tipos de vícios. De acordo com o decoro, o público ao qual era destinado esse gênero poético era o "vulgo". Na *Arte Poética Francesa*, Thomas

---

[197] "Durante a festa dos loucos, procedia-se à eleição de um abade, de um bispo e de um arcebispo para rir, e nas Igrejas sob a autoridade direta do papa, de um papa para rir. Esses dignatários celebravam uma missa solene" (BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. hucitec, São Paulo, 1987, p. 70).

[198] "Une véritable narration s'y intercale dans le sermon; et ils différent des monologues dramatiques par ce seul fait que l'acteur présent l'aventure comme un *exemple* de son sermon et la raconte, au lieu d'en être le héros et de la jouer" ("Uma verdadeira narração se intercala no sermão; e [os sermões jocosos] diferem do monólogo dramático pelo simples fato de que o ator apresenta a aventura como um *exemplo* de seu sermão e a narra, ao invés de ser o herói e a representar") (LINTILHAC, E. *Histoire générale du théâtre en France. La comédie: Moyen-Âge et Renaissance*, vol.2, Paris, Flammarion, 1992, p. 155).

[199] ANÔNIMO. *Sermon joyeux de Saint Jambon et Sainte Andouille*. *In*: *Quatre sermons joyeux*, edição de Jelle Koopmans, Genebra, Droz, 1984.

[200] "*Mauvais garsons*, *larrons frians*" (ANÔNIMO. *Sermon joyeux de Saint Jambon et Sainte Andouille*. *In*: *Quatre sermons joyeux*, edição de Jelle Koopmans, Genebra, Droz, 1984, verso 166, p. 52).

Sébillet aproxima a representação do torpe e do obsceno pelas farsas da época ao gênero das "priapéias latinas":

> Nossas farsas são verdadeiramente aquilo que os latinos chamaram Mimos ou Priapéias. O seu fim e efeito era o riso desmedido e por isso toda liberdade e lascívia era ali permitida, como acontece nas Farsas atuais.[201]

As priapéias latinas são epigramas cuja licença, lascívia e obscenidade é explorada para produzir o riso. Da mesma forma que nas priapéias latinas, nas farsas produzidas na França do séc. XV a licença e a lascívia são exploradas para divertir o vulgo. O efeito cômico produzido pelo gênero era chamado pelos preceptistas de "riso dissoluto" ou, segundo as artes poéticas em latim, de "riso desmedido" [*risus solutus*]. Como veremos no item seguinte,[202] os bens burlescos legados nos dois testamentos paródicos de Villon a homens pertencentes à alta hierarquia política, jurídica e religiosa da época visam sobretudo a divertir o vulgo.

B. *A PERSONAGEM DO VILÃO*

O que se pode dizer sobre as circunstâncias de desempenho do corpo poético atribuído a François Villon baseia-se em diversas características "estilísticas" dos testamentos, bem como em indícios fornecidos por anedotas, imitações, manuscritos e edições antigas, além de. Esse corpo poético foi freqüentemente editado com outras composições burlescas da época. Algumas edições antigas desse corpo poético, como a edição Levet (1489) e a edição Galliot Du Pré (1532), por exemplo, publicaram-no com outros testamentos burlescos, monólogos dramáticos, sermões jocosos e diálogos cômicos.

A poesia de Villon também foi copiada em manuscritos contendo sermões jocosos. Em um dos manuscritos contendo poemas atribuídos a Villon,[203] o *Pequeno Testamento*

---

[201] "Nos farces sont vraiment ce que les Latins ont appelé Mimes ou Priapées. La fin et effet desquels était un ris dissolu : et pour ce toute licence et lascivie y était admise, comme elle est aujourd'hui en nos Farces" (SÉBILLET, T. *Art Poétique François* (1548), In : GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 129).
[202] Cf. Parte I, cap. 2, item ii – "Testamento do amante mártir".
[203] Manuscrito B.N. *f.fr*. 1661.

foi publicado com o *Sermon de la Choppinnerie*. Outro manuscrito com poemas de Villon contém o "Sermão agradável" (*Sermon plaisant*), o "Sermão de Santo Arengue" (*Sermon de Saint Hareng)* e o "Sermão de Santa Cebola" (*Sermon de saint Oignon*).[204] A balada da "Causa de apelo do dito Villon" (modernamente intitulada "Balada da apelação") foi publicada juntamente com o "Sermão jocoso de São Belin" *(Sermon joyeux de Saint Belin*).[205]

A hipótese de que os seus testamentos estivessem destinados a serem representados também é reforçada pelo recurso freqüente da interpelação do público pelos testamentos de Villon. Eles utilizam freqüentemente as figuras da antecipação, da interrogação retórica, além de incluírem gêneros como o debate e o sermão jocoso. Um estudioso do teatro medieval francês afirma: "Os jovens poetas, sobretudo Villon e Marot, caracterizam-se por uma irresistível inclinação para o teatro".[206] Pertencendo ao gênero chamado de "monólogo dramático" na época, os testamentos estariam destinados a serem representados por um ator.

No gênero do monólogo dramático, o discurso por uma personagem era encenado por um ator munido de diversos recursos da arte teatral, como a dicção, a expressão, o gesto, a mímica, o figurino, etc.[207] Segundo o modo de narração interpretativa baseada em uma personagem definido pela *Poética Parisiense* de Jean de Garlande,[208] a enunciação em primeira pessoa por uma personagem é uma convenção do gênero. O *Pequeno* e o *Grande Testamento* são enunciados em primeira pessoa por uma personagem no papel de testador. Na representação dramática dos testamentos, o ator vestia a máscara da personagem de François Villon.

---

[204] *Bibliothèque Royale Albert 1er*.

[205] Nessa edição antiga, as duas composições são sobrepostas e se juntam em uma mesma página, na qual faltam nove linhas do início da "Balada da apelação", que é precedida por treze linhas daquele sermão (VERHUYCK, P. "Villon et le sermon de Saint Belin", in. VERHUYCK, P., KOOPMANS J., *Sermon joyeux et Truanderie*, *Villon-NemoUlespiègle*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 9-85).

[206] "Les jeunes poëtes, à l'exemple de Villon et de Clément Marot, avaient surtout un penchant irrésistible pour le théàtre" (JACOB, P. L. *Recueil de Farces, Soties et Moralités du quinzième siècle* Paris, Adolphe Delahays, 1859, p. 22).

[207] "Bien que le monologue dramatique ou mime n'ait pas, à proprement parler, de théâtre, de pareilles compositions relèvent cependant de l'art théatral: le récitant y adopte um personnage d'emprunt, et son rôle comporte évidemment toutes les ressources de l'art de l'acteur, la variété des tons de voix, des expressions du visage, et le plus souvent une gesticulation abondante soulignée de prestes changement de costume" ("Se bem que o monólogo dramático ou mimo não seja propriamente teatro, tais composições derivam da arte teatral: o recitante nele adota uma personagem de empréstimo e o seu papel comporta evidentemente todos os recursos da arte do ator: a variedade dos tons de voz, as expressões do rosto e o mais frequentemente uma gesticulação abundante sublinhada de imediatas mudanças de figurino") (PAUPHILET, A., *Jeux et sapience du Moyen Age*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1987, p. 203).

[208] GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 99/101.

Como foi visto acima, os *Exercícios de retórica* ensinavam a compor três tipos distintos de personagens: a imitação de uma alegoria (*prosopopéia*), de uma pessoa real (*ethopopéia*) e de uma pessoa morta (*eidolopopéia*). O discurso em primeira pessoa por uma personagem podia ser "ético" – voltado para a caracterização do "caráter" (*éthos*) da personagem, segundo a verossimilhança de eventos históricos, o uso de conhecimentos especializados, de uma elocução adequada à personagem (termos técnicos), etc. –, "patético" – voltado para a caracterização de um "afeto" (*páthos*) da personagem no discurso – ou misto – quando ele combina a pintura do caráter e a expressão do afeto.[209]

Nos testamentos e formas fixas esparsas, o poeta assume a personagem de uma pessoa real para enunciar em primeira pessoa os seus testamentos. A enunciação se investe da personagem do célebre malfeitor "François des Loges, também chamado de Villon", segundo documentos históricos da época. Essa personagem era perfeitamente reconhecível pelo público contemporâneo às composições. Segundo a tópica do nome, "François Villon" figura atributos da personagem poética, como a nacionalidade francesa, a franqueza e a vileza da personagem. A vileza constitui o principal atributo dessa personagem chamada "Villon" – trocadilho de "Vilão" (*Villain*) que, por oposição a nobre, designava no francês popular da época um tipo vil.[210]

A personagem de François Villon se apresenta sob a figura do "franco", segundo a tópica do caráter. A personagem do franco é um tipo comum na poesia burlesca da época, utilizado, por exemplo, no *Monólogo do franco arqueiro de Baignollet, com o seu epitáfio*.[211] Em vernáculo, "franco" (*franc*) possui o sentido de "livre", quer dizer, de alguém que não está subordinado a nenhum senhor pelos laços de vassalagem, sendo o sentido de "franqueza" derivado.[212] Esse tipo franco também pode ser encontrado na diatribe cínico-estóica, como, por exemplo, a personagem do filósofo cínico Diógenes, freqüentemente utilizada nos diálogos de Luciano de Samósata.

---

[209] HERMÓGENES, *Progymnasmata*. Translated by George Kennedy, Boston, 2003, p. 84.
[210] JULIEN GREIMAS A. e KEANE T. M., *Dictionnaire du moyen français*, Larousse, Paris, 1992, verbete "vilain/villain", p. 655.
[211] "*Le monologue de Franc Archer* de *Baignollet, avec son epitaphe*". Esse monólogo foi publicado com as *Obras de Mestre François Villon* na edição Galliot du Pré (1532).
[212] DI STEFANO, G. *De Villon à Villon*. 1: *Le Lais François Villon, ms. Arsenal 3523*, Montréal, CERES, 1988, p. 102-3.

No *Pequeno Testamento*, o testador se apresenta em primeira pessoa pelo nome da personagem assumida na composição: "Eu, François Villon, estudante (...)".[213] A personagem de François Villon no papel de testador é retomada pelo *Grande Testamento*. Da mesma forma que no *Pequeno Testamento*, ela também se apresenta como um "estudante", como, por exemplo, no *Epitáfio* do *Grande Testamento*: "Um pobre pequeno estudante/ chamado François Villon".[214] No *Pequeno* e no *Grande Testamento*, a enunciaçã em primeira pessoa assume a personagem de "François Villon" no papel do testador. Tanto o *Pequeno* quanto o *Grande Testamento* utilizam o modo de narração interpretativa baseado na personagem de um célebre malfeitor da época.

Nas duas passagens citadss, a personagem se caracteriza a si mesma por meio de uma "notação" (*notatio*), como é chamada essa figura pela *Retórica a Herênio*.[215] Segundo a tópica do ofício, a notação "estudante" define o tipo de personagem de François Villon, segundo a hierarquia dos tipos de homens definida por Jean de Garlande na *Poética Parisiense*.[216] O estudante constituía o mais baixo representante do tipo de homem que freqüenta a "corte" (a universidade estava subordinada à jurisdição papal na época). A personagem do estudante vicioso e mundano também pode ser encontrada, por exemplo, na poesia dos goliardos. Segundo a tópica da idade, o estudante representa o tipo do jovem inconseqüente.[217]

Paradigmático da personagem do estudante na época é o poema iniciado pelo verso "'Ide por todo o universo': Jesus assim falou", que está presente no manuscrito de poemas em latim intitulado de "Canções de Beuern" (*Carmina Burana*).[218] A fórmula

---

[213] VILLON, F. *Op. cit*., p. 92.

[214] "Un *pauvre petit écolier/ qui fut nommé François Villon*" (VILLON, F. *Op. cit*., p. 288).

[215] "Notatio est cum alicuius natura certis describitur signis, quae, sicuti notae quae, naturae sunt adtributa" ("A notação é quando a natureza de alguém é descrita com signos distintivos que, como marcas, são atribuídas àquela natureza") (*RHÉTORIQUE à Herennius*, Livro IV, 62, p. 214).

[216] GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 41. A hierarquia dos tipos de homem definida por Jean de Garlande foi estudada no quarto capítulo.

[217] "A designação *goliardo* quer dizer a princípio uma categoria inferior de boêmios e desclassificados, e só mais tarde confundiu-se com a dos escolares itinerantes, os clérigos vagantes, vagabundos, em cujas canções alguns romanistas situam a gênese da lírica trovadoresca (Ernst Martin, Guilherme Meyer, Spiegel, Moll, E. Faral e outros)" (SPINA, S. *Lírica Trovadoresca*, São Paulo, Edusp, 1991, p. 378).

[218] "Cum In orbem universum decantur ite/ Sacerdotes ambulant currunt cenobite/ Et ab evangelio iam surgunt levite/ Sectam nostram subeunt que salus vite/ In secta nostra scriptum est: Omnia probate!/ Vitam nostram optime vos considerate/ Contra pravos clericos vos perseverate/ Qui non large tribuunt vobis caritate" ("'Ide por todo o universo': Jesus assim falou/ o sacerdote ou o monge sempre mundivagou/ tantos levitas abandonam ofício e cantochão/ porém, na nossa confraria acham a salvação// Reza nossa santa regra: 'tudo devem provar'/ que nossa vida é uma boa não se pode negar/ dos padres desapiedados andem precavidos/ pois negam toda ajuda aos destituídos") (*CARMINA BURANA : Canções de Beuern.* Edição bilíngüe: latim-português, São Paulo, Ars Poetica, 1994, p. 102).

inicial do poema desloca parodicamente uma passagem bíblica presente na Bíblia.[219] A personagem do estudante exorta os sacerdotes, cenobitas e levitas a abandonarem o Evangelho e vagarem pelos caminhos não para pregar a vida eterna, mas para "tudo provar", como define a "santa regra da ordem". Iniciando as estrofes pela expressão "em nossa ordem", o poema inverte parodicamente o regulamento de uma ordem clerical.

Os poemas dos goliardos ridicularizam de maneira urbana e festiva os vícios leves cometidos pela personagem de um jovem estudante entregue a prazeres "mundanos", como o jogo, o vinho, as mulheres, etc. Segundo o lugar comum do *carpe diem*, é freqüente o convite ao abandono dos estudos para gozar dos prazeres temporais, pois, como afirma o poema de um goliardo: "Veloz a idade corre".[220] A personagem do estudante vicioso a errar por estradas sem dinheiro, mas orgulhoso de imitar Horácio, do letrado humilde em confessar os próprios vícios, mas sarcástico ao ridicularizar a injustiça dos poderosos imita a figura "clérigo vagante" (*clerici vagantes*)[221] da poesia satírica e burlesca dos goliardos.

C. *O PAPEL DE TESTADOR*

O nome da personagem de "François Villon" também é referido nas formas fixas esparsas.[222] Na *Petição ao senhor de Bourbon*, a personagem é qualificada pela notação:

---

[219] MARCOS, XVI/ 15 (*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).

[220] "Omittamus studia/ Dulce est desipere/ Et carpamus dulcia/ Junventutis tenere/ Res est apta senectuti/ Serüs intendere/ (...) Velox etas preterit/ Studio detenta/ lascivire suggerit/ tenera juventa// Ver etatis labitur/ Hiems nostra properat/ Vita damnum patitur/ Cura carmem macerat/ Sanguis aret hebet pectus/ Minuuntur gaudia/ Nosdeterret iam senectus/ Morborum familia// Imitemur superos/ Digna sententia/ Et amoris teneros/ Iam venantur retia/ Voto nostro serviamus/ Mos est numicum/ Ad plateas descendamus/ Et choreas virginum" ("Deixemos os estudos, a insensatez é um prazer; e colhamos os frutos gostosos da doce Juventude! Aplicar-se às coisas sérias é tarefa própria da velhice (...) *Corre a idade celeremente*, a idade dos estudos, [e] a tenra mocidade nos convida ao gozo. A primavera da vida flui, o nosso inverno aproxima-se, a vida já entra em declínio, as preocupações maceram a carne; o sangue seca, o peito enlanguesce, os prazeres extinguem-se, a velhice já nos espreita com seu rosário de males. Imitemos os deuses – que é o melhor dos desígnios; e que as malhas do amor se apoderem dos jovens; sirvamos aos nossos desejos – esta é a lei dos deuses! Invadamos [pois] as praças públicas e o coro das virgens...") (ANÔNIMO. *In*. SPINA, S. *A Lírica Trovadoresca*, São Paulo, Edusp, 1991, p. 92).

[221] "Goliardos. Port. (lat. Clerici vagantes, clerici vagi, vagi scholares, litterati... qui dicuntur de familiae Goliae" ("Goliardos: Clérigos vagantes, clérigos que vagam, estudantes que vagam, literatos, que se dizem da família de Golías") (DOBIACHE, O. (ed.) *Les poésies des Goliards,* Paris, Rieder, 1931, p. 22).

[222] "*Françoys Villon que travail a dompté*" (*Requeste a Monsieur de Bourbon*, v. 5); "*Je suis François dont il me poise*" (*Quatrain que feist Villon quant il fut jugé a mourir*, v. 1) (VILLON, F. Éd. RYCHNER & HENRY).

"François Villon, há muito consumido/ Pelo trabalho, em sua desventura".[223] Na balada *Problema* pela personificação da Fortuna, a personagem é nomeada pelo primeiro nome: "Fortuna por letrados fui chamada/ A quem, François, tu chamas de assassina".[224] O primeiro nome também é utilizado na *Quadra que Villon compôs quando foi condenado à morte*, a única quadra incluída entre os seus poemas esparsos. Proferindo as suas últimas palavras antes do enforcamento, Villon se apresenta ao público e narra a própria vida desde o seu nascimento em Paris até a morte iminente por enforcamento:

Eu sou Franco – quanto me pesa!
Nasci em Paris (perto a Pontesa)
E verá com a corda tesa
Meu colo quanto o meu cú pesa[225]

Segundo a tópica da nação, "François" é também adjetivo, antiga pronúncia para "francês".[226] Esse sentido é explorado nessa estrofe, onde a França é apresentada como um lugar de inversões, segundo o lugar comum do mundo às avessas: a pequena cidade de Pontoise, notória por sua boa pronuncia do francês,[227] serve como ponto de referência para Paris. Assim, a nacionalidade francesa seria a causa da injustiça de que "Franco" (*François*) – que designa o nome próprio e o adjetivo – está prestes a padecer. A aparente gravidade da cena da apresentação antes do enforcamento prepara a risada irônica provocada pela associação final entre "colo" e cú" [*col/cul*].

Tanto as formas fixas esparsas quanto os dois testamentos representam a personagem do célebre malfeitor "François Villon". As formas fixas esparsas desenvolvem diferentes situações ligadas à sua vida como, por exemplo, a condenação por enforcamento nessa *Quadra* e na *Balada dos enforcados*,[228] o aprisionamento na

---

[223] "Françoys Villon que travail a dompté/ A coups orbes, par force de bature" (VILLON, F. *Op. cit.,* p. 350).
[224] "Fortune fus par clers jadis nommee/ Que toy, Françoys, crie et nomme murtriere" (VILLON, F. *Op. cit.,* p. 360).
[225] "*Je suis François dont il me poise/ Né de Paris emprès Pontoise/ Et de la corde d'une poise/ Sçaura mon col que mon cul poise*" (VILLON, F. *Op. cit*., p. 366. Tradução nossa).
[226] "*Natio, nam et gentibus proprii mores sunt, nec idem in barbaro, Romano, Graeco probabile est*" ("Nações diferentes têm costumes diferentes e a mesma coisa tem interpretação diferente de um bárbaro, de um romano ou de um grego") (QUINTILIEN, *Institution oratoire,* Paris, Librairie Garnier Frères, 1933, Livro V, cap. 10, v. 24, p.162).
[227] "Ne chil ne sont bien apris ne cortois/ s'il m'ont repris se j'ai dis mos d'Artois/ car je ne fui pas norris a Pontoise" (BÉTHUME, C. *apud.* DUFOURNET, « notes », In : VILLON, F. *Poésies*, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 470).
[228] VILLON, F. *Op. cit*., p. 368-370.

Epístola aos seus amigos,[229] o apelo contra a condenação na *Balada do Apelação,*[230] etc. Mas os dois poemas longos em forma de testamento possuem uma particularidade em relação àquelas formas fixas, já que eles não apenas representam a mesma personagem, mas também estão articulados entre si por meio de uma estrutura narrativa. No início do *Pequeno Testamento,* a personagem afirma:

Quatrocentos e cinqüenta e seis
Eu, Franco Vilão, estudante,
Considerei com sensatez
A brida solta, o freio ao dente
Que pensar bem é mais prudente
Como Vegécio assim discorre
Sábio romano previdente
Ou alto risco então se corre[231]

A data de composição e a identidade do testador imitam as fórmulas júridicas dos testamentos reais da época.[232] A primeira estrofe se estrutura como uma declaração de sanidade,[233] como ele afirma: "Em pleno juízo" (*de sens rassis*). François Villon se apresenta como alguém gozando de perfeita lucidez para realizar o seu testamento. No fim dessa estrofe, ele cita Vegécio, um romano que viveu entre os sécs. IV e V e foi autor do tratado técnico *Da arte militar* (traduzido em vernáculo por Jean de Meun e, no séc. XIV, por Jean de Vignay)[234] para reforçar o efeito irônico da sua apresentação como testador: o estudante se apóia nessa autoridade latina para parecer um grande senhor medieval que, dedicado à arte da guerra, possuiria vastos domínios para legar em seu testamento.

---

[229] VILLON, F. *Op. cit*., p. 346-348.

[230] VILLON, F. *Op. cit*., p. 376-378.

[231] "*L'an quatre cens cinquante six/ Je, Françoys Villon, escollier/ Considerant, de sens rassis/ Le frain aux dents, franc au collier/ Qu'on doit ses oeuvres conseillier/ Comme Vegece le raconte/ Saige Rommain, grant conseillier/ Ou autrement on se mesconte...*" (VILLON, F. *Op. cit*., p. 92. Tradução nossa).

[232] VAN ZOEST, A. J. A. *Structures de deux Testaments fictionnels – Le Lais et le Testament de François Villon*, Paris-La Hague, Mouton, 1974.

[233] "Considerans et attendens quod nihil est certius morte nihilque incertius eius hora [...] fecit et ordinavit in modum qui sequitur (...)" ["Considerando e esperando que nada é tão certo quanto a morte e que a hora dela é incerta, faz-se e ordena-se do modo que se segue (...)"] (BRUNELLI *apud.* KUHN, David. *La Poétique de François Villon*. Librairie Armand Colin, Paris, 1967, p. 18-20).

[234] Referida na *Crônica de Dom Afonso V* (cap. 125), de Rui de Pina, a versão quatrocentista em português do "Compêndio da arte militar" (*Epitoma rei militaris*), atribuído a D. Pedro, perdeu-se. Cf. VEGÉCIO, *Compêndio da arte militar*. Trad. João Gouveia Monteiro e José Eduardo Braga. Ed. Annablume, 2011, São Paulo.

Enquanto o *Pequeno Testamento* é inteiramente enunciado pela personagem de François Villon, o *Grande Testamento* é parcialmente enunciado por essa personagem. No *Grande Testamento*, o poeta também assume outras personagens, em particular nos *Lamentos da Bela Armeira*. Nessa digressão, o poeta assume a personagem da Bela Armeira, como veremos abaixo.[235] Além disso, em três formas fixas do *Grande Testamento*, o poeta assume as personagens reais da mãe de Villon, a personagem de Robert d'Estouville e a personagem de Ythier Marchant.

Na balada intitulada por Marot *Balada para Robert d'Estouville*,[236] Villon cede a palavra em discurso direto ao legatário Robert d'Estouville para se dirigir à sua amada Ambroise de Loré, designada em anacróstico nas duas primeiras estrofes. No rondó duplo iniciado por "Morte, eu acuso o teu rigor",[237] o legatário Ythier Marchant lamenta em primeira pessoa a morte da amada, imitando o exórdio da *Bela dama sem misericórdia* de Alain Chartier. Na *Balada para rezar à nossa Senhora*,[238] a mãe do testador reza em primeira pessoa para a Nossa Senhora. Legando as próprias composições líricas a esses legatários, a narração faz emergir a voz poética dessas personagens. Essas duas baladas e o *rondó duplo* legados por Villon à mãe, a Robert de Estouville e a Ythier Marchant desdobram em abismo um poema dentro do outro.

Diferentemente do *Pequeno Testamento*, situado antes de o testador partir em uma viagem, o *Grande Testamento* se situa antes da morte do testador.[239] No *Grande Testamento*, François Villon se refere à sua saúde precária, antes de começar a legar os seus bens. Mas a narração é interrompida quando ele se lembra de já ter escrito um "testamento" cinco anos antes; ele aproveita essa pausa na narração para protestar contra o título dado ao "Pequeno Testamento" contra a sua vontade:

Lembro bem, Deus seja louvado
Quando do meu afastamento
Há cinco anos, fiz um legado
Que alguns, sem meu consentimento
Quiseram chamar Testamento
Por gosto deles, não do meu

[235] Cf. Parte I, cap. 2, item iii.
[236] VILLON, F. *Op. cit*., p. p. 230.
[237] "Mort, j'appele de ta rigueur" (VILLON, F. *Op. cit*., p. 192).
[238] VILLON, F. *Op. cit*., p. 178.
[239] VILLON, F.: *Op. cit.*, p. 169.

Mas quê? É válido o argumento
Ninguém é dono do que é seu[240]

O título "Pequeno Testamento" é utilizado por todas as edições antigas de Villon. Clément Marot, o principal editor antigo de Villon, cita essa estrofe na rubrica introdutória a essa composição em sua edição: "O pequeno testamento de Villon, assim intitulado sem o consentimento do autor, como ele afirma no segundo livro".[241] Apesar de mencionar que o título "Pequeno Testamento" foi dado à revelia do autor, o editor o mantém. Foram apenas os editores modernos que modificaram o título e passaram a chamá-lo *O Legado*. Para justificar a mudança do título dado à composição pelas edições antigas, esses editores se basearam na estrofe citada. Eles consideraram que Villon se exprimiu nessa estrofe como autor empírico contra o título comumente dado à sua composição.[242]

Nessa passagem, é a personagem de Villon no papel de testador que evoca, antes de iniciar os legados do *Grande Testamento*, os legados realizados no *Pequeno Testamento*, como é comum nos testamentos reais da época. Essa oitava é concluída pelo provérbio: "Ninguém é dono do que é seu".[243] A utilização desse provérbio faz referência à função do testamento como um ato de restituição do testador, que devolve os bens temporais "emprestados" durante a sua passagem por este mundo. O testador é o exemplo perfeito de que os bens temporais não pertencem aos homens pois, depois de tê-los gozado durante a vida, ele deve necessariamente abandoná-los antes de morte. Assim, o testador é apresentado como um tipo desapegado dos seus bens materiais.

O provérbio final parece sugerir que o testador está conformado com o título "Pequeno Testamento", mas ele é irônico em seu contexto, pois o testador que ordena a disposição de seus bens depois de sua morte é incapaz de dar, ainda vivo, um título à própria composição. Por meio da auto-ironia da personagem, o provérbio é utilizado para questionar a própria autoridade de Villon como testador. Assim, a personagem joga

---

[240] "*Sy me souvient, Dieu mercis/ Que je feiz a mon partement/ Certains laiz, l'an cinquante six/ Qu'aucuns, sans mon consentement/ Voulurent nommer testament/ Leur plaisir fut, non pas le myen/ Mais quoy! on dit communement/ Qu'ung chacun n'est maistre du scien*" (Villon, François, *Testamento*, tradução de Afonso Felix de Sousa, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1987).
[241] "Le petit testament de Villon, ainsi intitulé sans le consentement de l'autheur, comme il dit au second livre" (VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*, edição de Clément Marot, Paris, 1533, p. 42).
[242] Cf. Parte II, cap. 2, item i.
[243] "Il n'est pas seigneur du sien qui n'en fait a son talent" (MORAWSKY, J. *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Paris, Champion, 2007. Provérbio n. 920).

com a suposta validade jurídica de seu "testamento", evidenciando o artifício ficcional da imitação poética.

Nos testamentos reais da época, a evocação de um testamento anterior normalmente é feita para revogá-lo ou substituí-lo.[244] No *Grande Testamento*, Villon não se lembra do *Pequeno Testamento* anterior para revogá-lo, mas para reconhecer a sua validade: "Não para revogá-lo, eu digo/ dou minhas terras como arras/ a piedade não desdigo".[245] Referência ao provérbio "A caridade se resfria",[246] o verso "minha piedade não esfriou" caracteriza o testador como um tipo "generoso", segundo a tópica do caráter. Villon já legara tudo aos seus amigos no *Pequeno Testamento* e volta a fazê-lo no *Grande Testamento*. A referência aos legados já realizados cinco anos antes situa o *Grande Testamento* em continuidade com o *Pequeno*.

A estrutura narrativa entre os dois testamentos é baseada na *vida* da personagem do célebre malfeitor François Villon, entendida a "vida" como um subgênero da história (que constitui um dos tipos de narração baseada em ações definido pela *Poética Parisiense*).[247] O testamento constituía um gênero poético intimamente relacionado com o gênero da vida, pois ambos narram eventos verdadeiros sobre uma pessoa real. Mas enquanto a vida é narrada em terceira pessoa na seqüência cronológica, o testamento é narrado em primeira pessoa retrospectivamente. No decorrer desta parte, nós estudaremos a estrutura narrativa do *Pequeno* e do *Grande Testamento* de Villon para compreender a sua unidade interna.

---

[244] VAN ZOEST, A. J. A. *Structures de deux Testaments fictionnels – Le Lais et le Testament de François Villon*, Paris-La Hague, Mouton, 1974.

[245] "Pour les revocquer ne le diz/ Et y courrust toute ma terre/ De pictié ne suis reffroidiz" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 166).

[246] "Charité se refroidist" (MORAWSKY, J. *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Paris, Champion, 2007, proverbio n.88).

[247] Como foi visto, Jean de Garlande se baseia nos gêneros de narração da *Retórica a Herênio* (cf. *RHÉTORIQUE à Herennius*, Livro I, v.12).

II. TESTAMENTO DO AMANTE MÁRTIR

"*Item, donne aux amants enfermes,*
Sans le laiz maistre Alain Chartier"
(François Villon, *Testamento*, CLXVIII)

Neste item, estudamos a paródia do testamento amoroso da época por Villon em dois momentos distintos: no exórdio do *Pequeno Testamento*[248] e no desenvolvimento dos dois testamentos.[249] No exórdio do *Pequeno Testamento*, Villon assume a personagem do amante mártir rejeitado pela amada (identificada à protagonista da *Bela dama sem misericórdia* de Alain Chartier). Rompendo o serviço amoroso para não morrer de amor, Villon decide partir para exílio. No desenvolvimento do *Pequeno* e do *Grande Testamento*, os bens deixados pelo testador aos seus legatários amplificam longamente a renúncia ao amor pelo poeta, segundo o lugar comum do testamento amoroso na época.

A. *O AMANTE MÁRTIR E A BELA DAMA SEM MISERICÓRDIA*

Na *Bela dama sem misericórdia* de Alain Chartier, o poeta em luto depois da morte da amada narra a "súplica amorosa" (*requête d'amour*) de um jovem amante à sua dama.[250] O poema de Chartier representa os dois protagonistas da lírica amorosa: o Amante e a Dama. Antes de narrar em discurso direto a "súplica amorosa", o poeta lamenta a morte recente de sua própria amada. Sem esperança de voltar a amar, o poeta enuncia no exórdio da *Bela dama sem misericórdia* a sua "renúncia ao amor" (*renuntiatio amoris*):

Deixo ao amante apaixonado
Que espera alívio ao tormento
Criar canção, dito e balada

[248] VILLON, F. *Op. cit*., p. 60-64.
[249] VILLON, F. *Op. cit*., p. 66-82; p. 172-282, respectivamente.
[250] CHARTIER, A. *La Belle dame sans mercy* In : CHARTIER, A., HERENC, B., CAULIER A., *Le Cycle de* La Belle Dame sans Mercy *: une anthologie poétique du XVe siècle*, edição bilíngüe, estabelecida, traduzida, annotada por David F. Hult et Joan E. McRae, Paris, Champion, 2003, p. 15-83.

Conforme o seu entendimento
Pois levou o testamento
Consigo a amada defunta,
Junto com meu sentimento
Que jaz com ela sob a tumba[251]

Nessa passagem da *Bela dama sem misericórdia*, o poeta "deixa" (*laisse*) para aos outros amantes compor poemas, como canções, ditos e baladas. O verbo "deixo" condensa o seu ato de abandono da atividade poética e, portanto, a sua renúncia ao amor. Em francês, o verbo "deixar" (*laisser*) é equívoco e significa tanto "abandonar" quanto "legar". A morte precoce de sua amada não apenas a impediu de deixar o seu testamento, mas ainda levou consigo o sentimento amoroso do poeta. Invadido pela tristeza depois da morte da sua amada, ele perdeu toda esperança no amor. Assim, ele "deixa" àqueles que possuem o sentimento amoroso a tarefa de compor poemas. Esse abandono da atividade poética é freqüentemente interpretado como um sintoma do fim do amor cortês.[252]

No entanto, a identidade entre a renúncia ao amor e a renúncia à poesia é um lugar comum da lírica da época. O "sentimento amoroso" é termo equívoco, designando não apenas o afeto,[253] mas a sua própria "expressão objetiva" sob a forma do poema. O sentimento não existe em si mesmo na interioridade do poeta enquanto tal, pois ele deve se concretizar como serviço amoroso do poeta à sua dama por meio da "palavra

[251] "Je laisse aux amoureux malades/ Qui ont espoir d'alegement/ Faire chansons diz et balades/ Chacun a son entendement/ Car ma dame en son testament/ Prist a la mort Dieu en ait l'ame/ Et emporta mon sentement/ Qui gist o elle soubz la lame" (CHARTIER, A. *Belle dame sans mercy*, In : CHARTIER *et al.*, *Op. cit.*, IV, p. 18. Tradução nossa).

[252] "Finisce qui la finzione dell'amante martire che si sottrae con la fuga a un destino di morte: in un alternarsi di registri opposti e incompatibili che corrodono ogni senso costituito, si consuma così la fine di una secolare tradizione della quale il poeta si spoglia per ricostituire "altrove" la sua ri-omanza, o nuova identità" ("Termina aqui a ficção do amante mártir que se subtrai com a fuga a um destino de morte: em um alternar-se de registros opostos e incompatíveis que corroem todo sentido constituído, consuma-se assim o fim de uma tradição secular da qual o poeta se livra para reconstituir "em outro lugar" o seu ri-omance") (VILLON, F. *Opere*, edição e tradução de Emma Stojkovic Mazzariol e Attilio Carminati, Milano, Mondadori, 2000, p. 356).

[253] "Le mot "sentements" en toute précision désigne les cinq sens de l'homme, et le procédé physiologique par lequel les sens transmettent leurs perceptions à la conscience. Par extension, il indique non seulement les instruments et les procédés de la perception, mais aussi son résultat, toute sensation perçue par l'intelligence, toute pensée, toute idée qui se rapporte au monde extériur tel que les cinq sens le rapportent à l'esprit" ("A palavra "sentimento" designa com toda precisão os cinco sentidos do homem e o procedimento fisiológico pelo qual os sentidos transmitem as suas percepções à consciência. Por extensão, ele indica não apenas os instrumentos e os procedimentos da percepção, mas também o seu resultado, toda sensação percebida pela inteligência, todo pensamento, toda idéia que se refere ao mundo exterior, tal qual os cinco sentidos reportam-no ao espírito") (MUS, D., *La Poétique de François Villon*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, p. 187 (publicado em 1967 com o nome de David Kuhn).

poética". Imitação do sentimento amoroso do poeta pela sua dama, a poesia lírica poderia ser definida pela sinonímia entre a poesia e o serviço amoroso.[254] Retomando a elegia latina, a lírica amorosa da época se funda sobre a equivocidade do termo "amor" (*amor*), que designa tanto o sentimento amoroso quanto o poema que o representa.

Depois da sua renúncia ao amor, o poeta narra o "cortejo amoroso" do jovem amante à sua dama durante um baile, reproduzindo o diálogo entre as personagens do amante e da dama. Segundo o modo de narração misto, ele cede a palavra em discurso direto aos amantes, que são escutados pelo poeta através de um "trançado de videiras" (*treille*).[255] Alternando a cada oitava a enunciação em primeira pessoa do amante e da dama, ele busca convencê-la de seu amor, enquanto ela lhe opõe as resistências prescritas pela castidade. A personagem da Bela dama sem misericórdia constitui um lugar comum da lírica amorosa desde as canções dos trovadores provençais.

Como acontece na poesia da época, a personagem da bela dama é descrita segundo as tópicas do gênero demonstrativo. Nas descrições da dama na lírica amorosa, à beleza física e à nobreza de nascimento da dama freqüentemente corresponde a sua justiça, temperança, castidade e misericórdia. As qualidades visíveis no corpo da dama e na sua posição hierárquica constituem uma metáfora dos seus atributos morais. Mas na descrição da Bela dama por Alain Chartier, não há correspondência entre as suas qualidades físicas ou exteriores e as morais, mas oposição entre elas. O poeta descreve a personagem da Bela dama opondo à beleza física e nobreza de nascimento a crueldade moral da dama, segundo o dualismo cristão entre o externo e o interno.[256]

A oposição entre a série de qualidades físicas ou exteriores e as qualidades morais da dama visa a colocar em evidência a sua crueldade. O amante ignora esse vício moral de sua dama, acreditando na aparência enganosa de um amor verdadeiro. O amante descobre tarde a sua verdadeira natureza, colocando-se em "perigo" (*Dangiers*). Uma das diversas personagens alegóricas da casuística amorosa representada pelo *Romance da Rosa*, o "Perigo" designa, segundo a série de metáforas guerreiras adaptadas ao vocabulário cortês, a possibilidade de colapso do amante incapaz de suportar as duras provas submetidas pela dama ao seu serviço amoroso.

---

[254] ZUMTHOR, P. "Le *je* de la chanson et le *moi* du poète" In: ZUMTHOR, P. *Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 181-196.
[255] "Assis, fors seullement les deulx/ Et n'y avoit aultre destour/ fors la treille entre moy et eulx" (CHARTIER, A. *La Belle dame sans mercy*, In: CHARTIER, A. *et al., Op. cit.*, XXI, v. 166-168, p. 28).
[256] CHARTIER, A. *La Belle dame sans merci*, In: CHARTIER, A. *et al., Op. cit.*, XIX, p. 29.

Diferentemente da lírica amorosa à época – definida como a imitação do sentimento amoroso do poeta –, a *Bela dama sem misericórdia* não imita o seu sentimento pela dam. Narrado pelo poeta em luto, o cortejo amoroso é preenchido pela melancolia do poeta que, ainda que implicitamente, permanece presente por trás do diálogo como "intermediário" entre a súplica amorosa e o público. A narração da "demanda amorosa" do amante é perspectivada pelo desespero amoroso do poeta. Esvaziada do sentimento do amante, a *Bela dama sem misericórdia* representa o amor impossível.

Latente durante todo o poema na narração pelo poeta do diálogo entre o amante e a dama, o desespero do amante eclode no seu suicídio final. A *Bela dama sem misericórdia* de Alain Chartier produz, assim, a piedade do público pela personagem do amante mártir, que morre (literalmente) de amor pela dama. A personagem da *Bela dama sem misericórdia* serve como contra-exemplo para o preceito da misericórdia da dama, ensinado pelas artes de amor da época. Esse caráter exemplar do poema é explícito na exortação final do ator à misericórdia das damas. Depois de reproduzir em discurso direto o diálogo entre o amante e a dama concluído pelo seu trágico desfecho, o poeta assume novamente a primeira pessoa da enunciação:

E você, donzela ou dama
Que a honra nutra e reúna
E de cruel evite a fama
Dada a todas ou a só uma
A fim de que nenhuma
Seja por toda a cidade
Chamada de 'aquela uma
Bela dama sem piedade'[257]

A *Bela dama sem misericórdia* foi imitada por diversos poetas do séc. XV, em um "debate poético" opondo os partidários e detratores da personagem.[258] Na *Acusação da Bela dama sem misericórdia* de Baudet Herenc, no anônimo *A mulher cruel no amor* e no

[257] "*Et vous dames et demoyselles/ En qui honneur naist et s'assemble/ Ne soyés mie si crüelles/ Chacune ne toutes ensemble/ Que ja nulle de vous ressemble/ Celle que me oyés nommer cy/ C'on peut appeler se me semble/ La belle dame sans mercy*" (CHARTIER, A. *La Belle dame sans merci*, In: CHARTIER, A. *et al., Op. cit.*, C, p. 82. Tradução nossa).

[258] CHARTIER, A., HERENC, B., CAULIER A., *Le Cycle de* La Belle Dame sans Mercy: *une anthologie poétique du XVe siècle*, edição bilíngüe, estabelecida, traduzida, annotada por David F. Hult et Joan E. McRae, Paris, Champion, 2003.

Hospital do Amor de Achille Caulier, acusa-se a Bela dama de crueldade. No anônimo *A Dama leal no Amor*, o poeta a defende diante do tribunal do amor contra a acusação de ter cruelmente frustrado as esperanças do amante.[259] O tema do amante em luto pela morte de sua amada também foi adaptado ao gênero do testamento poético. Na *Confissão e Testamento do amante morto de dor* de Pierre de Hauteville, o amante lânguido depois da morte de sua amada redige em primeira pessoa o seu testamento antes de morrer.

Composto por sextinas de decassílabos com rimas entrelaçadas (AABAAB), o testamento amoroso de Hauteville se inicia pela apresentação da personagem do testador na pose do amante em luto, como o poeta da *Bela dama sem misericórdia*: "Eu, pobre amante, no amor infeliz".[260] No desenvolvimento, o testador realiza os seus legados aos amantes, segundo a ambigüidade entre "deixar" (*laisser*) como "legar" e "abandonar". Amplificando a renúncia ao amor do exórdio da *Bela dama sem misericórdia* (estrofe IV) de Alain Chartier, ele enumera todos os tipos de amantes tomados pelo "fino" ou pelo "falso amor".[261] Assim, o testador renuncia a todas as formas de amor, sejam elas verdadeiras ou falsas (sob a forma da luxúria, da hipocrisia, etc.).

Na *Confissão e Testamento do amante morto de dor*, a renúncia ao amor é ao mesmo tempo uma despedida da vida. Enquanto na *Bela dama sem misericórdia* o poeta em luto narra, depois de renunciar ao amor, a súplica amorosa da personagem do amante mártir à sua dama até o seu trágico desfecho, no testamento amoroso de Pierre de Hauteville o poeta assume ele mesmo a figura do amante mártir depois da morte da amada. O poema é concluído pela despedida da personagem do testador que morre literalmente de tristeza: "Adeus, não vos verei nunca mais/ Eu vos recomendo a minha alma".[262]

---

[259] *LA DAME loyale en amour*, In : CHARTIER, A. *et al.*, *Op. cit.,* p.169-243.

[260] "*Je, povre amant, en amours maleureux*" (HAUTEVILLE, P. de, *La confession et testament de l'amant trespassé de deuil*. edição de Rose M. Bidler, Otawa, Ceres, 1982, v. 1).

[261] Os "pobres amantes", "os amantes gravemente doentes", os "amantes ardentes", os "sofredores", os "prisioneiros", os "pobres indigentes", os "galantes gentis", os "amantes jovens", os "temerosos", os "atônitos", os "desassossegados", os "pensativos", os "nobres vassalos", etc. (HAUTEVILLE, P. *Ibidem.* CXL-CLIII**,** p. 56-59).

[262] "Adieu, jamais ne vous verray/ Je vous recommande mon ame" (HAUTEVILLE, P. *La confession et testament de l'amant trespassé de deuil*, edição de Rose M. Bidler, Otawa, Ceres, 1982, CCLXXI, p. 92).

B. *O EXÓRDIO DO* PEQUENO TESTAMENTO

No exórdio do *Pequeno Testamento*, Villon inscreve a sua composição no interior da sua experiência amorosa, segundo o gênero do testamento amoroso da época. Depois de sua apresentação no papel de testador no início do *Pequeno Testamento*, a personagem de François Villon eclode de raiva contra a sua amada na segunda estrofe. Interrompendo a frase iniciada na primeira estrofe com um brusco anacoluto, o testador afirma a sua intenção de romper o serviço amoroso:

Neste referido momento
Pelo natal, morta estação,
Quando os lobos vivem de vento
E ficamos na habitação
Pelo frio, junto ao tição,
Me deu vontade de quebrar
A tão amorosa prisão
Que o peito soía quebrantar[263]

Na lírica amorosa da época, a contemplação da dama representa o nascimento do sentimento amoroso do poeta. Reconhecendo por meio do olhar a sua beleza, o poeta se enamora. Essa cena freqüentemente acontece na primavera, a estação do renascimento, quando os amantes se enamoram ao som dos pássaros e das fontes, segundo o lugar comum do "lugar ameno" (*locus amoenus*). Em um poema de Bernard de Ventadourn, a contemplação da amada é associada à natividade: "Pois parece a natividade o dia em que seus olhos espirituais me contemplam; porém faz ela assim tão raras vezes comigo, que um dia parece cem".[264]

Na *Bela dama sem misericórdia*, o carvão em brasa é utilizado como metáfora para o sentimento do jovem amante pela sua dama.[265] Na primeira estrofe do *Pequeno Testamento*, a natividade e o carvão em chamas são retomados para descrever uma cena de desolação: enquanto os lobos agonizam de fome, o poeta está preso dentro de casa

---

[263] "*En ce temps que j'ay dit devant/ Sur le Noël, morte saison/ Que le loups se vivent du vent/ Et qu'on se tient en sa maison/ Pour le frimas, pres du tison/ Me vint ung vouloir de briser/ La tres amoureuse prison/ Qui faisoit mon cuer debriser*" (VILLON, F. *Le Testament Villon*. I: texto, II: comentarios, Ed. Jean Rychner e Albert Henry, Genebra, Droz, 1974, XI. Tradução nossa).

[264] "C'aicel jorns me sembla Nadaus/ C'ab sos bels olhs espiritaus/ M'esgarda mas so fai tan len/ C'us sols dias me dura cen" (VENTADOURN, B. In: SPINA, S. *Lírica trovadoresca*, São Paulo, Edusp, 1991, p. 134).

[265] "Qu'aprochier le feu du tyson" (CHARTIER , A., *La belle dame sans mercy*, XXII, v. 176).

para se proteger do frio do inverno; aquecendo-se junto à lareira por volta do Natal, ele evoca a "morta estação" que, nos "poemas de separação" (*congés d'amour*), metaforiza o fim do amor.[266]

Na exódio do *Pequeno Testamento*, o testador assume a personagem do "amante mártir", do "amante santo" da lírica amorosa do ciclo da *Bela dama sem misericórdia*,[267] explorando a figura da hipérbole nas locuções "quebrar o coração", "por ela morro", etc. A amada o seduzira por meio de "tão doce olhar e belo semblante" (v. 26), segundo a referência às personificações do *Romance da Rosa* "Doce Olhar" e "Belo Semblante", que foram retomadas pela poesia amorosa da época.[268] Caracterizada como a protagonista do poema de Alain Chartier, a dama é descrita como uma mulher indiferente ao colapso amoroso do poeta:[269]

Todo venceu-me o olhar daquela
Que se mostrou traidora e dura:
Sem que eu haja faltado a ela,
Quer e ordena que eu tenha escura
Morte, e que cesse a minha dura.
Assim, só me resta fugir.
Quer partir nossa soldadura
Sem os lamentos meus ouvir[270]

O poeta não está em luto, como o testador da *Confissão e Testamento do amante morto de dor* de Pierre de Hauteville. Mas o sofrimento amoroso do poeta é tal que ele decide romper o serviço amoroso: "*Para esses perigos obviar/ Creio que partir é o melhor/ Adeus! Para Angiers vou rumar*".[271] O poeta decide exilar-se em Angers para

[266] Cf. *La departie d'Amours en balades*. *In*: D'ORLÉANS, C. *Ballades et Rondeaux*, tradução, apresentação e notas, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 241).
[267] "*Prisonnier suis, d'Amour martir*" (D'ORLÉANS, C. *Op. cit.*, ballade 40, v. 33, p. 146) "Au fort martyr on me devra nommer/ Se Dieu d'Amour fait nuls amoureux saints" (*Ibidem.* ballade 10, v. 13, p. 80); "Des amoureux sera moult haut assis/ Comme martir et treshonnoré saint" (*Ibid.* ballade 27, v. 23-4, p. 118);
[268] "*Par le regart d'abusement*" (*La dame loyale en amour* In: CHARTIER, A. *et al.*, *Op.cit.*, v. 620, p. 220)
[269] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 62.
[270] "*Le regart de celle m'a prins/ Qui m'a esté felonne et dure/ Sans ce qu'en riens aye mesprins/ Veult et ordonne que j'endure/ La mort et que plus je ne dure/ Si n'y voy secours que fouïr/ Rompre veult la vive souldure/ Sans mes piteux regretz ouïr*" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 62).
[271] "*Pour obvier a ses dangers/ Mon mieulx est je croy de partir/ A Dieu! Je m'en vois a Angers*" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 62).

evitar o "perigo" de morrer (literalmente) de amor por causa da amada,[272] como o amante da *Bela dama sem misericórdia*, que foi incapaz de suportar as duras provas submetidas pela dama ao seu serviço amoroso.

Segundo a metáfora do amor como uma prisão,[273] o poeta afirma que decidiu se libertar de "tão amorosa prisão". O rompimento do serviço amoroso é um lugar comum da lírica cortês desde os trovadores provençais. Na canção de Bernart de Ventadorn iniciada por "Misericórdia está sem dúvida perdida" (*Merces es perduta per ver*), o amante rompe o serviço amoroso com sua dama sem misericórdia.[274] No anônimo *A Dama leal no Amor*, Bela dama é defendida diante do tribunal do amor por meio da referência à sua lealdade a outro amante.[275] Retomando esse tema do "outro amante", Villon colérico de ódio acusa-a de traição, afirmando que outro amante é objeto dos seus "favores". Segundo o lugar comum do exílio como remédio ao amor, o amante afirma que, traído, só lhe resta partir:

Por dura que a partida seja,
Porém, é força que me ponha
E julgue o que a razão deseja,
Pois há quem dela já disponha;
Jamais o arenque de Boulogne
Teve mais sequioso humor.
E há bem de que eu me envergonhe:

---

[272] "*Par elle meurs, les membres sains/ Au fort, je suis amant martyr/ Du nombre des amoureux saints*" ("E em membros sãos, morro, um dos tantos/ amantes mártires a vir/ no rol dos amorosos santos") (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 62).

[273] "Au povre prisonier, ma dame/ Donnez l'aumosne de liesce/ (...) C'est par trop craindre et doubter blame/ Que si dure prison m'y blesce" (CHARTIER, A. *La Belle Dame sans Mercy et les poésies lyriques*, ediçao de Arthur Piaget, Genebra, Droz, 1949, *Rondel XV,* p. 57)

[274] "Merces es perduta per ver/ Et eu non o saubi anc mai/ Car cilh qui plus en degr'aver/ No.n a ges; et on la querrai?/ A! can mal sembla qui la ve/ Qued aquest chaitiu deziron/ Que ja ses lois aura be/ Laisse morir que no l'aon// Pus ab midons no.m pot valer/ Precs ni merces ni.l dreihz qu'eu ai/ Ni a leis no ven a plazer/ Qu'eu l'am, ja mais no.lh o dirai/ Aissi.m part de leis e.m recre/ Mort m'a, e per mort li respon/ E vau m'en, pus ilh no.m rete/ Chaitius , en issilh, no sai on// Tristans, ges no.n auretz de me/ Qu'eu me'n vau, chaitius, no sai on/ De chantar me gic e.m recre/ E de joi e d'amor m'escon" (Trad.: "Não há dúvida, a misericórdia está perdida – e eu sempre o ignorei; se nela, onde havia razões para encontrá-la, não encontro, onde a buscarei? Ah! Como é difícil crer, depois que a viu, ser ela capaz de deixar morrer sem recurso a este pobre cativo que sem ela não pode viver! Desde que com minha dama não me podem valer as minhas solicitações, nem sua misericórdia, tampouco os direitos que tenho, nem lhe apraz o amor que lhe voto, mais nada lhe direi. E a ser assim, separo-me dela e ao seu amor renuncio; matou-me, e como morto lhe respondo; visto que ela não me detém, irei, miserável, em exílio, pelo mundo e sem rumo. Tristão, não tereis mais nada de mim, porque me vou desgraçado, não sei para onde; não mais haverei de cantar, à alegria e ao amor renunciarei" (VENTADORN, B. V, 6-8. In: SPINA, S. *Lírica trovadoresca*, São Paulo, Edusp, 1991, p. 147).

[275] *La Dame loyale en amour*, In: CHARTIER, A. *et al.*, *Op.cit.*, LXXX, p. 222.

Queira Deus ouvir o meu clamor[276]

Na conclusão dessa estrofe, o poeta injustiçado e traído amaldiçoa a amada, invocando a justiça divina. Ele cita as palavras de Jó – exemplo do homem justo que, depois de sofrer as duras provas da Fortuna, foi recompensado e os seus inimigos punidos.[277] No testamento amoroso da época, o legado do coração para a amada é metáfora da renúncia do amor pelo poeta depois da morte da amada. No início dos legados do *Pequeno Testamento*, o poeta deixa o seu coração para a amada antes de partir para o exílio, segundo o lugar comum da renúncia ao amor.[278]

C. *OS LEGADOS BURLESCOS*

A paródia do gênero do testamento é realizada por diversos poemas burlescos compostos em vernáculo desde o séc. XII. Ela é muito comum nos testamentos burlescos feitos por animais, como, por exemplo, pelo porco, pelo asno, pela mula, etc. No "Testamento do Asno" (*Testament de l'âne*) de Rutebeuf, o asno deixa um saco de dinheiro para o bispo.[279] Rutebeuf satiriza a avareza dos bispos, que constituía um lugar comum na época. Villon retoma a sátira contra avareza como o vício de servidão ao dinheiro realizada, por exemplo, no *Romance da Rosa*.[280] A crítica à avareza é um lugar comum das paródias do testamentos na época, pois esse gênero caracteriza os legatários como pessoas interessadas pelos bens do testador, cuja generosidade é amplificada pelos diversos bens legados.

Mais do que qualquer outro testamento poético da época, os dois *testamentos* de Villon imitam a estrutura de testamentos reais da época. Como demonstrou Van Zoest,

---

[276] "*Combien que le depart me soit/ Dur si faut il que je l'eslongne/ Comme mon povre sens conçoit/ Autre que moy est en quelongne/ Dont oncques soret de Boulonge/ Ne fut plus alteré d'umeur/ C'est pour moy piteuse besongne/ Dieu en vueille ouïr ma clameur*" (VILLON, F. *Op. cit.* p. 64).

[277] "*Domine, exaudi orationem meam, et clamor meus ad te veniat*" (*apud.* VILLON, F., *Œuvres*. Edição Louis Thuasne, Paris, A. Picard, 1923, t.II, p. 11).

[278] "*Item, a celle que j'ay dit/ Qui si durement m'a chassé/ Que je suis de joye interdit/ Et de tout plaisir dechassé/ Je lesse mon cueur enchassé/ Palle, piteux, mort et transy/ Elle m'a ce mal pourchassé/ Mais Dieu lui en face mercy!*" (VILLON, F. *Op. cit.* p. 66).

[279] RUTEBEUF, *Testament de l'Asne*. In : *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, publicado por Edmond Faral e Julia Bastin,Paris, Picard, 1977, p. 104-113.

[280] GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose,* Paris, Librairie Générale Française, 1992, v. 5067-5226).

as duas composições de Villon imitam rigorosamente a estrutura jurídica.[281] O desenvolvimento do *Pequeno* (X-XXXIV)[282] e do *Grande Testamento* (LXXXIV-CLXXII)[283] é constituído por sequências de legados introduzidos pela fórmula júridica *item* ao início de cada estrofe. A "indústria dos legados"[284] é construída com base na enumeração dos bens deixados aos seus legatários, segundo a fórmula jurídica "eu deixo x a y" (*je laisse x a y*).

O desenvolvimento do *Pequeno* e do *Grande Testamento* é estruturado pela enumeração dos bens deixados aos legatários pela personagem de François Villon no papel de testador. A utilização daquela fórmula jurídica é irônica pois, como a personagem do célebre malfeitor não possui bens, o verbo "deixar" significa apenas que o poeta abandona as pessoas que conheceu (a amada, os amigos, a família, etc.), como acontece no gênero da "despedida" (*congé*) que, oriundo de Arras, foi retomado por Adam de la Halle (1240-1287), Michault Taillevent, etc. Amplificando por meio das seqüências de legados a sua despedida, a inteira estrutura do *Pequeno* e do *Grande Testamento* parodia a renúncia ao amor da *Confissão e Testamento do amante morto de amor* de Pierre de Hauteville.

Na indústria dos legados, a personagem do célebre malfeitor da época François Villon se refere a conhecidas personagens da época.[285] O caráter cômico latente na enunciação aparentemente grave das fórmulas jurídicas "eu deixo", "eu lego x a y" eclode nos subentendidos burlescos e obscenos escondidos nos nomes utilizados para designar os bens (x) e os legatários. Os nomes próprios dos legatários figuram os seus atributos, segundo a tópica do nome. E os "bens" legados pelo célebre malfeitor da época são sempre falsos ou derisórios, escondendo insinuações sobre os vícios dos seus beneficiários:

> São duas espécies de sátira em que o autor, despedindo-se dos homens que ele conheceu, caracteriza-as pela natureza dos dons que ele lhes

[281] VAN ZOEST, A. J. A. *Structures de deux Testaments fictionnels – Le Lais et le Testament de François Villon*, Paris-La Hague, Mouton, 1974.
[282] VILLON, F. *Op. cit*., p. 66-82.
[283] VILLON, F. *Op. cit*., p. 172-282.
[284] "Industrie des legs" (MOLAND, Louis, "Une étude sur Villon" In : VILLON, F., *Oeuvres Complètes de François Villon*, edição de Louis Moland, Paris, 1893)
[285] As personagens históricas dos legatários de Villon são reconstuídos por Pierre Champion (CHAMPION, P. *François Villon, sa vie et son temps*, t.1, Paris, Champion, 1913).

> deixa. Cada legado esconde uma brincadeira. A maior parte deles é burlesca e ridícula.[286]

Os legados burlescos de Villon são satíricos, pois visam atacar a reputação de conhecidas personagens da época. Com base na distinção entre o cômico com dor e sem dor da *Poética* de Aristóteles,[287] Cícero distingue duas espécies de "temperos" (*sales*) do discurso que evitam o tédio e caracterizam o estilo do orador pela "presença de espírito": a facécia e a mordacidade. A facécia é o riso leve próprio ao jogo e contrário à seriedade, enquanto que a mordacidade ri atacando alguém.[288] As insinuações presentes no nome dos legatários e nos bens legados são calculadas para desmentir o sentido explícito, produzindo na maior parte das vezes em que se refere a um legatário um efeito mordaz. Figura que estrutura a elocução villoniana, os equívocos escondidos nos legados e nos nomes dos legatários visam a escarnecer de modo urbano e irônico dos vícios de altos representantes da hierarquia da época.

No *Pequeno Testamento* (XI),[289] Villon deixa a sua espada de aço agudo a Ythier Marchant e a Jean le Cornu. "Cornu" é referência a corno e "Marchant" significa "comerciante".[290] Ythier Marchant é filho de um rico conselheiro do Parlamento que trabalhou com o duque Charles de Berry e com Luís XI nas finanças públicas.[291] A "adaga" (*branc*) legada por Villon sugere que os dois personagens pratiquem a sodomia, além de fazer homofonia com "excremento" (*bran*), metáfora do não-valor radical de seu legado.

---

[286] "Ce sont deux espèces de satires où l'auteur, prenant congé des personnes qu'il a connu, les caractérise par la nature des dons qu'il leur laisse. Chaque legs renferme d'ordinaire une plaisanterie. La plupart même sont burlesques et ridicules" (DUFOURNET, J. *Villon et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, G. Ducros, 1970, p. 26).

[287] Segundo Aristóteles (*Poética*, V), a comédia não imita toda espécie de vício, mas apenas os vícios leves que, anódinos e inocentes, produzem efeito ridículo. No entanto, o cômico não se limita ao cômico sem dor, mas também inclui o cômico "com dor". Nesta espécie, devem ser tratados vícios graves e prejudiciais à cidade para produzir o desprezo do público.

[288] "Huic generi orationis aspergentur etiam sales, qui in dicendo nimium quantum ualent; quorum duo genera sunt, unum facetiarum, alterum dicacitatis. Vtetur utroque; sed altero in narrando aliquid uenuste, altero in iaciendo mittendoque ridiculo, cuius genera plura sunt" ("Este gênero de oração ainda será aspergido de temperos, que tanto mais valem na fala. Há dois gêneros deles: um é a facécia, o outro a mordacidade. Ele utilizará ambos: um ao narrar algo jovialmente, o outro ao atirar e expor ao ridículo, o qual possui múltiplos gêneros") (CÍCERO, *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, XXVI, 87, p. 31).

[289] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 66.

[290] O sobrenome também é dado a Perrenet Marchant, também chamado de Batard de la Barre (cf. VILLON, F. *Op. cit.*, p. 74; p. 166).

[291] DUFOURNET, J. "Notes", In: VILLON, F. *Poésies*, GF-Flammarion, Paris, 1992, p. 392-393.

Retomando esse legado no *Grande Testamento* (XCIV),[292] compreende-se que Ythier Marchant é o seu rival na conquista de uma dama.

No *Grande Testamento* (XCVIII),[293] Villon lega a Denis Husselin quatorze "tonéis" (*muids*) de vinho de Aunis. Denis Husselin era um rico proprietário pertencente a uma família de usurários, além de ser o funcionário real encarregado de arrecadar os impostos. Mas ele estabelece uma condição para o seu legado: os tonéis devem ser roubados de Turgis, dono do cabaré *La Pomme au Pin*.[294] Com isso, Villon insinua a corrupção do funcionário real. Por meio do provérbio "Vinho suja a reputação", que conclui a estrofe, Villon finge se inquietar com o uso do seu legado e, oferecendo um conselho irônico, sugere o alcoolismo do legatário.

Em outro legado do *Grande Testamento* (CLIII),[295] Villon hesita sobre o que legará aos pobres hospitais, como é hábito nos testamentos de ricos testadores da época, pois os pobres já possuem males suficientes – e brincar com a infelicidade é desumano. A ordem aos legatários de lhes enviar os seus ossos como se fossem cães vitupera a avareza deles, segundo o lugar comum do gênero. No provérbio "*À gente miúda dê-se o miúdo*", a expressão "gente miúda" (*menues gens*) associa os pobres mendigos aos "irmãos menores", como era chamada a ordem dos franciscanos e beneditinos na época. Assim, o provérbio ironiza a ordem mendicante que, rebaixada a uma moeda sem valor, é satirizada pela sua hipocrisia e cobiça.[296]

O *Grande Testamento* amplia a ficção testamentária para além da indústria dos legados explorada no desenvolvimento dos dois testamentos. No *Grande Testamento*, a personagem do testador também ordena as providências a serem tomadas depois da sua morte. Por exemplo, ele concede ao notário Jean Calais plenos poderes sobre a sua obra, apesar de não tê-lo visto há trinta anos – a sua idade na época. Villon nomeia-o como o único responsável por tudo o que é dito, ironizando a suposta integridade do

---

[292] VILLON, F. *Op. cit*., p. 190.

[293] "Item, *donne à sire Denis / Hesselin, élu de Paris/ Quatorze muids de vin d'Aunis/ Pris sur Turgis à mes périls/ S'il en buvois tant que péris/ En fût son sens et sa raison/Qu'on mette de l'eau ès barils/ Vin pert mainte bonne maison*" ("*Item, dou ao senhor Denis/ Hesselin, de Paris o eleito/ Bons tonéis de vinho d'Aulnis/ Tirados de Turgis, no peito/ Se beber muito e mau efeito/ Trouxer-lhe ao sentido e à razão/ O vinho ágüem de qualquer jeito/ Vinho suja a reputação*") (VILLON, F. *Op. cit*, p. 196).

[294] VILLON, F. *Op. cit*., p. 406.

[295] VILLON, F. *Op. cit*., p. 260.

[296] Villon retoma a crítica aos irmãos menores presente no *Romance da Rosa*. O voto de pobreza é considerado hipocrisia, pois eles viviam da esmola dada pelos cristãos. Além disso, eles são considerados ganaciosos, por cobrarem pela realização de tarefas religiosas (cf. VILLON, F. *Op. cit.,* p. 208-210).

desconhecido notário.[297] Ele também o encarrega de entregar uma esmola, mas ela se destina apenas a quem tiver ressucitado; assim, ele insinua a corrupção do notário, explicitada na ironia da condição estabelecida para o seu legado: "Mas sem dá-la a si na medida/ Confio em sua alma prestante".[298] Como um grande senhor da época, Villon nomeia uma comissão de seis executores dos seus funerais solenes.[299] O testador determina que eles arquem com todos os custos, ridicularizando a avareza dessas ricas personagens da época.

Mas além da mordacidade utilizada contra os legatários, o *Grande Testamento* também explora a facécia para ridicularizar a autoridade da personagem do Vilão no papel de testador. Imediatamente antes de iniciar os legados do *Grande Testamento* (LXXVII),[300] Villon ordena que todo aquele que não tiver recebido os seus legados reclame com Moreau, Prouvins e Robin Turgis, três vendedores de vinho. Como afirma o refrão da *Balada de boa doutrina* do *Grande Testamento*: "Tudo às tavernas e às meninas".[301] Beneficiários privilegiados dos bens do testador, esses três personagens teriam recebido até mesmo a sua lápide – outra maneira de dizer que o defunto lhes deu o calote (portanto, é bastante improvável que o legatário receba algo deles).

Em outra passagem, Villon encarrega um rico comerciante de vinhos da época de iluminar a sua sepultura, segundo a associação (corrente na época) ente óleo e vinho. Villon ordena que a sua luminária no cemitério seja alimentada pelo "óleo do bom santo", qualificando a si mesmo de beberrão, segundo a tópica do hábito. Villon também ordena que o seu corpo seja sepultado em Santa Avoie. Marot comentou à margem dessa estrofe: "A capela de Santa Avoie era naquela época e no presente elevada por um andar".[302] Assim, Villon não quer ser devorado pelos vermes, pois nessa capela não era possível enterrar ninguém. Ele retoma a brincadeira do *Testament par esbatement* de Eustache Deschamps, que ordena uma sepultura "no ar".[303] Essas facécias constituem uma auto-ironia jocosa da personagem do Vilão no papel de testador, jogando com a suposta validade jurídica de seu "testamento".

---

[297] VILLON, F. *Op. cit*., p. 284.
[298] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 284.
[299] VILLON, F.: *Op.* cit., p. 290.
[300] VILLON, F. *Op. cit*., p. 168.
[301] "Tout aux tavernes et aux filles" (VILLON, F. *Op. cit*., p. 266-268).
[302] VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, Paris, 1533.
[303] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 286.

Assumindo o papel de testador, a personagem do célebre malfeitor François Villon insinua por meio dos legados burlescos e dos nomes próprios dos legatários os vícios das personagens da alta hierarquia política, econômica e religiosa da época. Graças ao conhecimento prévio dos ouvintes, os subentendidos presentes na indústria dos legados provocava um efeito cômico "com dor". Assim, por trás dos subentendidos proliferados tanto nos legados burlescos do *Pequeno* e do *Grande Testamento* quanto na expansão da ficção testamentária desse último se esconde a mordacidade do Vilão contra os legatários.

La vieille en regrettant le temps
de sa iennesse.

Tollu mas la haulte franchise
Que beaulte mauoit ordonne
Sur clercs marchans & gens deglises
Car lors il nestoit homme ne
Qui tout le sien ne meust donne
Quoy quil en fust des repentailles
Mais que luy eusse abandonne
Ce que refusent truandailles

III. O LAMENTO DOS LOUCOS AMANTES

"Journellement il juoit, il rymoit et faisoit et composoit faircе
et esbatement tant sur luy comme sur aultres"
(*apud. Villon et le sermon joyeux de Saint Belin*)

Neste item, estudamos o lamento dos loucos amantes que conclui a reflexão grave pela personagem de Villon sobre o seu passado na primeira parte do *Grande Testamento*. Esse lamento se divide em dois momentos distintos: a digressão intitulada de *Lamentos da Bela Armeira* (*Grande Testamento*, XLVII-LVII)[304] e o lamento da própria personagem de Villon sobre o seu amor louco na juventude (*Grande Testamento*, LVIII-LXXI).[305] Mas para compreender o lamento da Bela armeira e de Villon no *Grande Testamento*, será preciso retomar o debate opondo os defendores e os detratores do "Romance da Rosa" (*Roman de la Rose*) de Guillaume de Lorris e Jean de Meun.

A. *O DEBATE SOBRE O* ROMANCE DA ROSA

No início do séc. XV, Christine de Pisan escreveu algumas epístolas contra o *Romance da Rosa*, que era considerado na época um dos principais modelos da poesia composta em vernáculo. Por meio da troca de epístolas, constituiu-se um verdadeiro "debate literário" sobre o célebre poema de Guillaume de Lorris e Jean de Meun. Diversos escritores da época participaram desse debate, seja para criticá-lo (como os irmãos Col, Jean de Montreuil, etc.), seja para defendê-lo (como Jean Gerson e Christine de Pisan).[306]

Nas suas epístolas contra o *Romance da Rosa*, Christine de Pisan desencadeou o debate ao se voltar para a denúncia das conseqüências morais do poema. Ela retoma a crítica à poesia imitativa por Platão, para quem as ficções verossímeis dos poetas são não apenas enganosas, mas nocivas à cidade. Na *República*, o filósofo expulsa da cidade os poetas imitativos, entre os quais estão os trágicos, os cômicos, os líricos, os épicos,

[304] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 136-146.
[305] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 147-164.
[306] CHRISTINE DE PISAN, GERSON, J., JEAN DE MONTREUIL, COL, G. COL, P. *Le Débat sur le Roman de la Rose,* edição de Eric Hicks, Genebra, Slatkine Reprints, 1996 (1977).

etc., poupando apenas os autores de hinos aos deuses e de panegíricos.[307] Como afirma Platão, a poesia imitativa é perigosa e prejudicial, pois ela imita personagens que deveriam ser criticados e, desse modo, as mentiras dos poetas conduzem o "vulgo" ao engano.[308] Da mesma forma, Christine de Pisan considera o *Romance da Rosa* não apenas como uma obra "ociosa" e "sem utilidade", mas sobretudo nociva:

> Quero dizer, divulgar e sustentar manifestamente que, com todo o respeito, vós cometeis um grande erro sem nenhuma razão ao elogiar esta obra, que melhor seria chamar de completa ociosidade do que de obra útil, segundo o meu juízo (...). Mas por que eu disse acima que 'melhor seria chamar de ociosidade'...? Com efeito, parece-me que toda coisa sem valor (ainda que seja tratada, feita e realizada com grande labor e pena) pode ser chamada de ociosa ou pior que ociosa pelo mal que ela causa.[309]

Segundo a autora, algumas partes do *Romance da Rosa* seriam particularmente nocivas à vida honesta, como a passagem em que a personificação da Razão utiliza os termos próprios "colhões" (*couilles*), "testículos" (*couillons*) e "pênis" (*vit*);[310] e a cena em que o Gênio lembra o dever da procriação.[311] Christine de Pisan também critica o retrato burlesco feito da sua esposa pela personificação do Ciumento, que encarna a figura do "louco amor" (*fol amour*).[312] Para compreender a sátira contra o amor realizada por Villon no *Grande Testamento*, a crítica mais importante de Christine de

---

[307] Na classe de poesia imitativa, Platão inclui todos os gêneros que envolvem a imitação pelo poeta de uma personagem, seja em parte da narração (como a narração mista da épica), seja em toda a narração, como a narração imitativa, utilizada pelos gêneros dramáticos (PLATÃO, *Œuvres complètes. Tome VII : La République. Livres VIII-X*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, 606c-607a).

[308] Segundo Platão, o "vulgo", como é chamada a "maioria", constitui um tipo mal-composto por nascimento, cuja capacidade para aprender e memorizar está corrompida, sendo incapaz de agir moralmente (PLATÃO, *Oeuvres complètes : lettres*. Edição bilíngüe grego-francês, Paris, Les Belles Lettres, 1926, 343e-344c).

[309] "Vueil dire, divulguer et soustenir manifestement que, sauve vostre bonne grace, a grant tort et sans cause donnéz si perfaicte louenge a celle dicte euvre, qui mieulx puet estre appellee droicte oysiveté que oevre utile, a mon jugement [...] Mais pour quoy ay je devant dit que 'mieulx puet estre appelle oysiveté'...? Sans faille, il me semble que toute chose sens preu, non obstant soit traittee, faicte et accomplie a grant labeur et paine, puet estre appellee oyseuse ou pis que oyseuse de tant come plus mal en ensuit" (CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.*, Epître V, 143d, p. 12).

[310] Repetidamente criticada pela autora, nessa passagem (GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Op. cit.*, v. 5507-8; 7081-7138), a Razão defende que a atribuição pelos homens do nome a uma coisa é arbitrária, segundo a concepção "nominalista" de Pierre Abelard sobre a linguagem; por meio de uma antecipação, a Razão afirma que, se um opositor hipotético tivesse ouvido-a dar o nome "colhões" às "relíquias", ele teria adorado a palavra e beijado os "colhões" nas Igrejas (*Ibidem*, v. 7102-7120).

[311] GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Op. cit.*, v. 19475-20637.

[312] "Puis au chapitre de Jalousie, pour Dieu! Quelx grans biens y peuent estre notéz, n'a quel besoing recorder les deshonnestetés et laides paroles qui asséz sont communes en la bouche des maleureux passionnéz d'icelle maladie?" ("E no capítulo do Ciúmes [*sic*], por Deus! Que grandes bens podem ser ali notados, que necessidade há em recordar as desonestidades e palavras torpes que são tão comuns na boca dos infelizes apaixonados com aquela doença?") (CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.*, Epître V, 144d, p. 15).

Pisan ao *Romance da Rosa* é aquela dirigida ao discurso da Velha,[313] que é imitado nos *Lamentos da Bela Armeira* do *Grande Testamento*.

No *Romance da Rosa*, a personificação da Velha representa a figura da "mulher da vida" para quem o amor é um ofício. Ela parodia a *Arte de amar* de Ovídio que, imitando o gênero dos tratados técnicos da época, é enunciada pela Velha no papel de uma autoridade da arte amatória. A personagem da ex-prostituta exorta as mulheres da vida a arrancarem de seus amantes o máximo de dinheiro possível enquanto ainda são jovens.[314] A "sabedoria" ensinada pela Velha se baseia em sua própria experiência, pois na juventude essa mulher da vida foi seduzida por um rapaz esperto que só amava o seu dinheiro.[315] Como ela não foi sábia para evitar a pobreza,[316] a Velha se oferece como contra-exemplo às jovens mulheres da vida para que elas evitem o desamparo na velhice.[317] Inversão burlesca dos espelhos de damas, o discurso da Velha exorta em registro cômico às virtudes contrárias à castidade, à fidelidade, etc.

O *Romance da Rosa* retoma a sátira contra as mulheres, segundo o lugar comum da "traição" e da "luxúria" das mulheres. Esse tipo de sátira é muito freqüente nos espelhos de casamento da época como, por exemplo, o anônimo *Quinze joies de mariage*,[318] o *Miroir de Mariage* de Eustache Deschamps, etc. Nas epístolas contra o Romance da Rosa, na *Cidade das Mulheres* e na *Epístola ao deus do Amor*, Christine de Pisan defende as mulheres contra o discurso misógeno tradicional contra as mulheres. A autora escolhe o *Romance da Rosa* para fazê-lo pois, tendo em vista a sua autoridade, ele é considerado como um caso exemplar de difamação: "Um único homem, ele ousou difamar e vituperar sem excepção todo um sexo".[319] Christine de Pisan admite que houvesse mulheres desonestas, como aquelas representadas por Jean de Meun no discurso da Velha, por exemplo, mas ela recusa a conseqüência tirada pelo poema, segundo a qual inexistiriam damas honestas. Na *Epístola ao deus do Amor*, ela também critica a generalização do lugar comum bíblico da ruína do homem pela mulher.

---

[313] GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Op. cit.,* v. 12710-14516.
[314] *Ibidem*, v. 14123 *et seq*.
[315] *Ibid.* v. 14 459-14475.
[316] *Ibid.* v. 14540 *et seq*.
[317] *Ibid.* v. 13 475 *et seq*.
[318] *LES QUINZE Joies de Mariage*, Mont-Saint-Aignan, P. U. R. H., 2009.
[319] "Seul homme, osa entreprendre a diffamer et blasmer sans excepcion tout un sexe" (CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.*, Epître V, 147c, p. 22)

Segundo Christine de Pisan, a difamação das mulheres em diversas passagens do *Romance da Rosa* deve ser condenada por prejudicar "o sagrado laço do matrimônio".[320] O poema de Jean de Meun e Guillaume de Lorris é considerado como um exemplo para as pessoas pertencentes a todos os estados: "Espelho de bem viver, exemplo para todos os estados se governarem politicamente a si mesmos e viverem religiosa e sabiamente".[321] Ela critica o discurso da Velha por considerá-lo prejudicial aos bons modos das damas honestas:

> Vós que possuis belas mulheres e desejais introduzi-las na vida honesta, dai-lhes, dai-lhes e procurai-lhes *O Romance da Rosa* para ensiná-las a discernir o bem do mal – o que eu estou dizendo! O mal do bem! E que utilidade e que proveito podem tirar dele as pessoas estão expostas a ouvir tantos vícios?[322]

Segundo a autora, casos obscenos só deveriam ser tratados em situações excepcionais como, por exemplo, em caso de uma doença ou de outra necessidade honesta – e, ainda assim, com grande sobriedade e respeito à vergonha.[323] Vício incompatível com uma sociedade honesta e de bons modos, a "obscenidade" (*goliardise*) e a desonestidade lida ou ouvida em público é considerada por Christine de Pisan como uma ofensa à "nobre virtude da vergonha".[324] Em uma hipérbole, ela afirma que a leitura em público dessas obscenidades horrorizaria até mesmo os poetas goliardos.

---

[320] CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.*, Epître V, 147c, p. 22.

[321] "Mirouer de bien vivre, exemple de tous estas de soy politiquement gouverner et vivre religieusement et saigement" (CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.*, Epître V, 147b, p. 20).

[322] "Entre vous qui belles filles avéz et bien les desiréz a entroduire a vie honneste, bailliéz leur, bailliéz et queréz *Le Rommant de la Rose* pour apprendre a discerner le bien du mal – que dis je! mais le mal du bien! Et a quel utilité ne a quoy prouffitte aux oyantstant oïr de laidures?" (CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.*, Epître V, 144e, p. 15).

[323] "Pour ce, selon mon foible avis, en doit estre parlé sobrement – e non sans necessité – pour fin d'aucun cas particulier, comme de maladie ou autre honneste neccessaire. Et si come naturellement les mucierent noz premiers parens, devons faire en fait et en parole" ("Por isso, segundo o meu frágil juízo, deve-se falar destas coisas sobriamente – e não sem necessidade – apenas em casos particulares, como uma doença ou outra necessidade honesta. E, como naturalmente os esconderam os nossos primeiros pais, devemos fazer em ato e palavra") (CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.*, Epître V, 144c, p. 14).

[324] "Je dis que, sauve la reverence de l'autteur et la vostre, grant tort commenctéz contre la noble vertu de honte, qui de sa nature reffraint les goliardises et deshonnestetés en dis et fais; et que ce soit grant vice et hors ordre de pollicie honneste et de bonnes meurs appert en mains lieux de l' Escripture saincte" ("Eu afirmo que, com o devido respeito ao autor e o vosso, vós cometeis um grande erro contra a nobre virtude da vergonha que, pela sua natureza, refreia as obscenidades e desonestidades em ditos e fatos; e, que isto seja um grande vício e que seja contrário à ordem da sociedade honesta e dos bons modos, aparece em diversos lugares das santas Escrituras") (CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.*, Epître V, 144c; p. 14).

Ela não ignora que o discurso da Velha deva ser entendido por meio da figura da antífrase, como diversas fábulas antigas, inclusive a própria *Arte de amar* de Ovídio, de que o discurso da Velha é a imitação.[325] Segundo a figura da antecipação, ela coloca na boca dos seus opositores o seguinte argumento: vocês me dirão que, no *Romance da Rosa*, o bem é mostrado para ser imitado e o mal para ser evitado.[326] Mas ela se defende afirmando que o mal é bem conhecido de todos e, ao ser reiterado por meio das imitações poéticas, produz-se o efeito oposto a que se pretende, levando o vulgo a imitá-lo. Christine de Pisan se defende precisamente naquele ponto em que ela será atacada pelos defensores do *Romance da Rosa*.

Respondendo às suas críticas, eles afirmam que a autora ignora o gênero, o decoro, as personagens, as circunstâncias e as causas dos discursos criticados.[327] Definindo Jean de Meun como uma autoridade do gênero satírico na época um "poeta satírico", os seus defensores crêem silenciar a autora: "Eu percebo que, vencida pela verdade e pelos remorsos de consciência, 'tu não ousas mais dar um pio' nem emitir a menor crítica contra este poeta satírico tão rigoroso, Jean de Meun".[328] Uma vez que as partes atacadas pelos detratores do *Romance da Rosa* são satíricas, as obscenidades exploradas pelo poema são uma "licença poética" permitida pelo gênero. Segundo a figura chamada por Jean de Garlande de "licença com repreensão", usa-se do direito de dizer algo quando parecer justo repreender alguém por uma falta, como acontece na sátira.[329]

---

[325] "Et des pouettes dont tu parles, ne sces tu pas bien que ilz ont parlé en plusieurs choses en maniere de fable, et se veullent aucunes foiz entendre au contraire de ce que leurs diz demonstrent" ("E os poetas de que falas, não sabias que eles falam diversas coisas à maneira de uma fábula, e querem algumas vezes serem compreendidos da maneira contrária da que os seus ditos demonstram") (CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.* Cité des dames, 3c, p.188).

[326] "Mais je sçay que sur ce en l'excusant vous me respondréz que le bien y est ennorté pour le faire et le mal pour l'eschiver. [...] [ceux] qui plus vallablement et plainement tesmongnent et enseignent vertus et fuir vices que maistre Jehan de Meun n'eust sceu faire" ("Mas eu sei o que vocês responderão para defendê-lo: que o bem é ali descrito para ser imitado e o mal para ser evitado. […] esses testemunham e ensinam mais eficaz e plenamente as virtudes e a fugir dos vícios do que Jean de Meun não soube fazê-lo" (CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.*, Epître V, 147b-147c).

[327] JEAN DE MONTREUIL, Carta 154 (*ut sunt mores*) In: CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.* 108r°, p. 43.

[328] "Je m'aperçois que, vaincu pareillement par vérité et remords de conscience, 'tu n'oses plus souffler mot' ni émettre la moindre critique contre ce poète satirique si rigoureux, Jean de Meun" (JEAN DE MONTREUIL, Carta 122 (*etsi facundissimus*), In: CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.* 87r° p. 39).

[329] "*Licentia cum Reprehensione*: 'Discipulis inerit et risus uanus et errot/Stultus dum licitum ludere doctor habet" ("*Licença com repreensão*: risos pueris e erros estúpidos caracterizam os discípulos/ quando o mestre permite brincar") (GARLANDE, J. *Op. cit*., p. 131). Ele retoma a nomenclatura da *Retórica a Herênio* para designar a figura da "licença": "Licentia est cum apud eos quos aut uereri aut metuere debemus tamen aliquid pro iure nostro dicimus, quo eos aut quos ii diligunt aliquo in errato uere reprehendere uideamur" ("Usamos da *licença* quando, mesmo perante aqueles a quem devemos respeitar ou temer, fazemos uso de nosso direito de dizer algo,

Da mesma forma que para Christine de Pisan, para os defensores do *Romance da Rosa* ele também é um espelho de vida: "[...] Este *Romance* tão notável que deveria ser chamado um espelho ou um discurso de vida humana[...]".[330] Mas eles discordam do efeito negativo produzido pelo *Romance*, pois as suas partes satíricas devem ser consideradas como exemplos genéricos destinados a ilustrar certos vícios. Assim, as cenas satíricas não induzem aos vícios tratados no poema, como afirma Christine de Pisan, mas ensinam os ouvintes a evitá-los.

Por meio dessa breve reconstituição do *Debate sobre o Romance da Rosa*, pretendemos demonstrar que a poesia burlesca e satírica da época não visa a realizar uma reversão "carnavalesca" do discurso oficial, como afirma Mikhail Bakhtin em *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento*.[331] No *Romance da Rosa*, a sátira oferece exemplos genéricos cuja função é criticar o vícios para melhor ensinar a evitá-los. Na crítica ao *Romance da Rosa*, discutem-se os efeitos negativos produzidos pela sátira sobre o "vulgo", segundo a crítica de origem platônica ao efeito nocivo de certos gêneros poéticos imitativos. Esse discurso é retomado pela crítica da Igreja à representação do teatro burlesco que, considerado prejudicial aos bons costumes, será freqüentemente objeto de censura pelo poder oficial ao longo do séc. XV, como atestam diversos registros históricos da época.

B. *OS LAMENTOS DA BELA ARMEIRA*

Embora não tenha participado diretamente do debate sobre o *Romance da Rosa* desencadeado por Christine de Pisan, Villon retomou essa polêmica ao utilizar o poema de Guillaume de Lorris e de Jean de Meun como um modelo pelo *Grande Testamento*. Na digressão dos "Lamentos da Bela Armeira" (*Regrets de la Belle Heaulmière*), Villon imita o discurso da Velha do *Romance da Rosa*. Essa digressão é composta por dez oitavas

---

porque nos parece justo repreender alguma falta deles ou daqueles que lhes são caros") (*RHÉTORIQUE à Herennius*, *Op. cit*, Livro IV, v.48).

[330] "[...] ce Roman si remarquable que l'on devrait plutôt appeler un miroir ou discours de vie humaine" [...] (JEAN DE MONTREUIL, Carta 154 (*ut sunt mores*) In: CHRISTINE DE PISAN *et al.*, *Op. cit.*, 108r°, p. 45).

[331] BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Editora hucitec, São Paulo, 1987.

(*Grande Testamento*, XLVII-LVI) e, concluindo a seção, por uma balada intitulada a *Balada da Bela Armeira às mulheres da vida*.[332]

Essa digressão é introduzida no interior dos *Lamentos* do próprio Villon na primeira parte do *Grande Testamento*. O poeta faz referência ao gênero do "lamento" (*lamentatio*) para introduzir o discurso da personagem da Bela Armeira: "Parece-me ouvir lamentar/ Essa que foi a Bela Armeira".[333] Como se escutasse no presente da enunciação o discurso da Velha no *Romance da Rosa*, o poeta reproduz essa digressão em discurso direto. Segundo o modo de narração misto, Villon cede a palavra em primeira pessoa àquela personagem. Os *Lamentos da Bela Armeira* não são realizados pela personificação da Velha, como no *Romance da Rosa*, mas pela personagem real da Bela Armeira, que teria sido a amante do cônego de Notre-Dame de Paris, Nicolas de Orgemont. Segundo a tópica do ofício, a personagem da Bela Armeira é caracterizada como vendedora de armas, comércio de luxo que floresceu no séc. XV.[334]

No início dos *Lamentos da Bela Armeira*, a personagem faz uma descrição física de seu próprio corpo envelhecido, segundo a figura do "retrato físico" (*effictio*). Na *Retórica a Herênio*, o retrato físico é definido como uma representação com palavras da forma do corpo de alguém.[335] O retrato físico da Bela Armeira imita a ecfrase da Velhice no início do *Romance da Rosa*.[336] Tendo encontrado no início do *Romance da Rosa* um muro protegendo o pomar onde está a Rosa, o amante descreve as diversas alegorias representadas do lado exterior do muro, como a velhice, a hipocrisia, a avareza, etc. Segundo o gênero da ecfrase, a descrição das alegorias pintadas e esculpidas do lado de fora do muro circundando a Rosa representam os vícios opostos às virtudes cortesãs que estão excluídas do jardim onde se encontra a Rosa.

No *Grande Testamento*, é a própria personagem da Bela Armeira quem realiza a descrição física do seu corpo. Antes de fazê-lo, a Bela Armeira se refere às partes do seu corpo no passado por meio da interrogação "o quê se tornou?"[337] Essa interrogação

---

[332] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 135-146.
[333] VILLON, F. "*Advis m'est que j'oy regrecter/ La belle qui fut hëaulmiere*" (VILLON, F. *Op. cit.,* p. 136).
[334] DUFOURNET, J. "Notes", n°454, In: VILLON, F., *Poésies*, Edição de Jean Dufournet, GF-Flammarion, Paris, 1992, p. 410.
[335] "Effictio est cum exprimitur atque effingitur verbis corporis cuiuspiam forma quoad satis sit ad intellegendum" ("O retrato físico é quando se exprime e representa com palavras a forma do corpo de alguém de modo claro o suficiente para que ele seja reconhecido") (*RHÉTORIQUE à Herennius, Op. cit.*, Livro IV, v. 63).
[336] GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Op. cit.*, v. 339-357.
[337] VILLON, F. *Op. cit.,* p. 138-40..

retórica pode ser considerada como uma variação do lugar comum "onde estão?" (*ubi sunt*), pois ela também dramatiza a passagem do tempo, opondo a beleza física de sua juventude à decrepitude presente.[338] Depois de se perguntar pelo que se tornou o seu corpo na juventude, ela descreve o seu corpo físico no presente.

O corpo da Bela Armeira é descrito pela personagem como se ele estivesse diante dos seus olhos, segundo a figura da "evidência". A figura da "evidência" (*euidentia*) também é chamada pelos tratados de retórica antiga de "representação" (*repraesentatio*). Essa figura consiste em narrar alguma coisa como se ela se passasse ou estivesse colocada diante dos nossos olhos.[339] Para ilustrar os efeitos que a passagem do tempo produziram sobre o seu corpo, ela retoma as mesmas partes do corpo no padrão vertical de cima para baixo.[340] A descrição detalhada do corpo da Bela Armeira visa a dramatizar a efemeridade de um bem temporal como a beleza física, segundo o lugar comum do "desprezo pelo mundo" (*contemptu mundi*).

Nos *Lamentos da Bela Armeira*, Villon imita o contra-exemplo burlesco do discurso da Velha, no *Romance da Rosa*. A Bela Armeira podia ter tido o "amigo" que quisesse, todos eles homens ricos e generosos.[341] Mas ela preferiu a todos um devasso, por quem se apaixonou. Embora ele a desprezasse e batesse, ela era generosa e não lhe negava nenhum pedido. A Bela Armeira lamenta a pobreza presente resultante do seu amor na juventude. O amor da juventude é representado pela personagem como engano, segundo o lugar comum do louco amor.

---

[338] "*Et je remains vieille, chenue/ Quand je pense, lasse, au bon temps/ Que je me regarde toute nue/ Quelle fus, quelle devenue*" ("E já estou velha, escarnecida/ Quando penso, ai, no passado/ no que era, e a tal reduzida") (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 138).

[339] Em *Da Instituição oratória*, Quintiliano a define da seguinte maneira: "*Sub oculos subiectio*" ("Colocar alguma coisa diante dos nossos olhos") (QUINTILIEN, *Institution oratoire,* Paris, Librairie Garnier Frères, 1933, livro, III, cap. 3, v. 61, p. 180). Cf. *RHÉTORIQUE à Herennius, Op. cit.*, Livro IV, v. 68

[340] VILLON, *Op. cit.,* p. 140.

[341] "*A maint homme l'ay reffusé/ Qui n'estoit a moy grant sagesse/ Pour l'amour d'ung garçon rusé/ Auquel j'en feiz grande largesse/ A qui que je feisse finesse/ Par m'ame je l'amoye bien/ Or ne me faisoit que rudesse/ Et ne m'amoit que pour le mien*" ("*Recusei-o a muito varão/ – O que não foi sabedoria –/ Só por amor de um rapagão/ Ao qual dei tudo em demasia/ Se com outros fiz coqueteria/ – Por minh'alma, eu o amava tanto! –/ Ele só tinha grosseria/ Só por meus bens mostrava encanto*") (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 136).

C. *O AMOR LOUCO DE VILLON*

Imitação do discurso da Velha no *Romance da Rosa*, essa digressão representa o lamento da Bela Armeira pelo louco amor da juventude. Ainda que implicitamente, a personagem de Villon não deixou de estar presente por trás da sua narração em discurso direto dos *Lamentos da Bela Armeira*, já que ele se apresenta como um intermediário entre esse lamento e o público. Ao fim da digressão dos *Lamentos da Bela Armeira* (LVII),[342] a personagem de Villon retoma a primeira pessoa da enunciação. Nas quatorze estrofes seguintes do *Grande Testamento* (LVIII-LXXI),[343] Villon refletirá sobre a sua própria experiência amorosa na juventude. Villon relembra a época em que ele rompeu o serviço amoroso no exórdio do *Pequeno Testamento*. Ele tira dos *Lamentos da Bela Armeira* a seguinte conclusão relativa à sua própria experiência amorosa:

Também vejo o grande perigo
Que corre o homem amoroso...
Quem quiser me injuriar, se o digo
Há de dizer bem pressuroso
'Se foges do amor, temeroso
Pelo que essa gente proclama
Farás um gesto desastroso
Pois são mulheres de má-fama[344]

No *Grande Testamento*, Villon retoma a personagem do amante mártir traído pela sua dama. O "perigo" (*danger*) faz referência ao possível colapso do amante incapaz de suportar o sofrimento, como acontece com Villon depois da traição da amada, no exórdio do *Pequeno Testamento*.[345] Villon utiliza o discurso da Velha Armeira como exemplo para ilustrar a sua concepção da mulher como um tipo insconstante. Villon utiliza a autoridade da Bíblia, oferecendo como representação da natureza feminina o exemplo de Eva. Por meio da figura "antecipação" (*anteoccupatio*),[346] Villon coloca na

[342] VILLON, F. *Op. cit,* p. 148.
[343] VILLON, F. *Op. cit*., p. 148-164.
[344] "*Et qui me vouldroit laidanger/ de ce mot, en disant: "Escoute/ Se d'amer t'estrange et reboute/ Le barat de celles nommes/ Tu fais une bien folle doubte/ ce son femmes difammes* (VILLON, F. *Testamento*, Tradução de Afonso Félix de Sousa, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1987, p. 55).
[345] VILLON, F. *Op. cit.,* p. 60-64.
[346] CÍCERO, *De l'Orateur. Livre Troisième*, edição bílingüe latim-francês, Paris, Les Belles Lettres, 1971, v. 205, 85. ; QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Livro IX, cap. 1, 31, p. 264.

boca de um opositor hipotético o seguinte contra-argumento: essa conclusão é retirada de uma mulher da vida, mas nem todas as mulheres são assim.

Utilizado para introduzir a antecipação, o verbo "injuriar" (*laidanger*) faz referência à figura do malediscente (*losengier*) na casuística amorosa da época.[347] No *Romance da Rosa*, por exemplo, a personificação da "Maledicência" (*Malebouche*) encarna a figura do caluniador. Ela desempenha um papel central na trama do *Romance da Rosa*, pois é a fonte dos tormentos do amante, tendo provocado contra ele o "Ciúmes" (*Jalousie*), que desencadeou a comitiva de personificações dos vícios e a prisão da Rosa no castelo. Na tradução acima, omite-se o termo técnico "ardil" (*barat*), utilizado por Villon para designar a "arte de enganar" das mulheres da vida. É por causa do ardil das mulheres que o poeta afirma ser perigoso o amor. Ele próprio teria sido vítima deste ardil, como afirma no exórdio do *Pequeno Testamento*. O argumento colocado por Villon na boca de seu opositor é o mesmo utilizado no "*Debate sobre o* Romance da Rosa" por Cristine de Pisan, que é, assim, identificada à personagem do malediscente da lírica amorosa.

Segundo o procedimento criticado por Christine de Pisan, o retrato feito da Bela Armeira será generalizado por Villon a todas as mulheres. Mas Villon recusa o argumento de Christine de Pisan, generalizando o retrato das mulheres desonestas realizado nos *Lamentos da Bela Armeira* a todas as mulheres. Para criticar a defesa de Christine de Pisan das mulheres honestas, a sua estratégia é defender as mulheres desonestas. Segundo a figura da interrogação, Villon afirma: "Resta saber: as mulheres, estas/ diariamente por mim cantadas/ não foram mulheres honradas?"[348] Fazendo referência à *Balada da Gorda Margô*, Villon assume a personagem do cantor das mulheres desonestas. Com isso, ele critica a distinção de Christine de Pisan entre as mulheres honestas e as desonestas, utilizando o seguinte contra-argumento: se as mulheres honestas se tornaram desonestas, é porque elas jamais foram honestas, mas apenas pareciam sê-lo:

Mas tudo segundo o Decreto:
Seus amigos, é evidente,

[347] Cf. GACE BRULE, "*Les oisillons de mon païs*", In: SPINA, S. *A Lírica trovadoresca*, São Paulo, EdUsp, v. 1, p. 238. *La Dame loyale en Amour*, str. LXXXVII, In : CHARTIER *et al.*, *Op. cit.*, p. 226.
[348] "Assavoir mon se ces fillettes/ Qu'en parolles toute jour tien/ Ne furent ilz femmes honnestes" (VILLON, F. *Op. cit.*, p.150).

Amavam em lugar secreto,
Sem querer dar chance a mais gente.
No entanto, a que amava um somente
Tão pródigo é o amor na mulher
Que ao tê-lo longe ou mesmo ausente
Já prefere amar a um qualquer[349]

Segundo o lugar comum da traição dos homens pelas mulheres, a fidelidade ao amante não é própria às mulheres, pois a "natureza feminina" (*nature feminine*) é querer amar sempre mais: "O que as leva a isso? Imagino/ Sem lhes a honra difamar/ Que é do natural feminino/ A tudo vivamente amar".[350] Ao fim dessa passagem, Villon associa os homens enganados pelas damas da digressão da Bela Armeira à figura dos "loucos amantes". Depois dessa passagem, o poeta amplifica o lugar comum da perturbação do amor sobre o espírito do amante.

Na poesia dos trovadores, esse lugar comum é freqüentemente utilizado para descrever a metamorfose do mundo à volta do amante apaixonado.[351] Em uma canção, Bernard de Ventadorn afirma que o fino amor o protege contra a brisa.[352] Esse lugar comum foi retomado pela poesia satírica contra o amor no séc. XV na França.[353] Descrevendo a metamorfose do mundo à sua volta, Villon amplifica por meio de diversas imagens a sua perda completa da razão por causa do amor. As diversas imagens desenvolvidas sobre o engano do amor são associadas à sua própria experiência

[349] "Or firent selon le décret/Leurs amys, et bien y appert/ Ilz amoient en lieu secret. Car autre d'eulx n'y avoit part/ Toutesfos, ceste amour se part/ Car celle que n'en avoit qu'un/ D'iceluy s'eslongne et despart/ Et aime mieulx amer chascun" (VILLON, F. *Testament*, LXII. Tradução de Afonso Felix de Sousa, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1987, p. 56).
[350] "Qui les meut a ce? J'ymagine/ Sans l'onneur des dames blasmer/ Que c'est nature feminine/ Qui tout vivement veut amer" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 153).
[351] "Quar enaissi o enverse/ Quel bel plan mi semblon tertre/ E tenc per flor lo conglapi/ El cautz m'es vis quel freit trenque/ El tro mi son chaut e siscle/ E paro.m fulhat li giscle/ Aissi.m suy ferms lassatz en joy/ Que re no vey que.m sia croy" ("Pois de tal forma as coisas transfiguro, que as belas planícies me parecem penhas, tenho por flor o sereno, o calor me parece cortar o frio, os trovões me são cantos e silvos, e os galhos secos me parecem cobertos de folhas. Estou de tal forma imerso na alegria, que nada vejo que me seja vil") (RAIMBAUT D'AURENGA In: SPINA, S. *Lírica trovadoresca*, p. 123).
[352] "Tant ai mo cor ple de joya/ Tot me desnatura/ Flor blancha vermelh'e groya/ Me par la frejura/ (...) Anar posc ses vestidura/ Nutz en ma chamiza/ car fin'amors m'asegura/ de la freja biza" ("Trago o coração tão cheio de alegria, que tudo se me transfigura. O frio me parece flor amarela, branca e vermelha (...) Posso andar sem roupas, desnudado sob minha camisa, pois o amor perfeito me protege contra a brisa fria") (BERNART DE VENTADORN, II, v. 1-4; 9-12. In: SPINA, S. *Op. cit.* p. 136).
[353] "Faisant d'une umbre une figure/ D'ung pertuiz une pourtraiture/ D'ung charbon ung petit enfant/ De la flamme ung oyseau volant/ D'une courtine ung apparoit/ D'ung pot ung homme qui dançoit/ Ainsi me tenoit Folle Amour" (RENÉ D'ANJOU, "L'Abuzé en court", In : ZUMTHOR, P. *Anthologie des Grands Rhétoriqueurs*, Paris, UGE, 1978, p. 65).

amorosa no exórdio do *Pequeno Testamento*: "Eis-me de amores abusado".[354] Nas últimas estrofes dos *Lamentos* do *Grande Testamento* (LXV–LXXI),[355] Villon transforma a sua própria experiência amorosa no passado em exemplo do louco amor:

Já lancei o meu penacho ao vento
Quem quiser o arrebate agora
Calo de vez os meus inventos
Pois já chegou a vez e a hora
E se alguém a pergunta lança
'Por que és do amor tão zombeteiro?
Deixo este dito como herança
Quem morre diz tudo ao herdeiro[356]

Nessa estrofe, Villon afirma que já fez parte da sagrada comunidade dos amantes, mas que atirou o seu penacho ao vento (símbolo dessa comunidade). Lembrando de sua renúncia ao amor, Villon apresenta o amor como uma vanidade humana, metaforizada na imagem do penacho ao vento. A lírica amorosa da época proibia a "maledicência do amor". Bernart de Ventadorn afirma em uma canção: "Os néscios maldizem o amor por ignorância".[357] Em *A Dama leal no amor*, o ataque à reputação da dama é duramente reprovado.[358] Um dos dez mandamentos da arte de amar exposta na *Retenue d'Amour* de Charles d'Orléans é elogiar, não maldizer o Amor.[359]

No final dos *Lamentos* na primeira parte do *Grande Testamento* (LXXI),[360] Villon se defende da acusação de maldizer o amor. Segundo a figura da antecipação, ele coloca na boca de um adversário hipotético a acusação de maldizer o amor. Ele se defende dessa acusação com o provérbio final da estrofe, pois o poeta que escreve as suas últimas palavras antes de morrer não tem motivo para não dizer a verdade. Mas o provérbio satiriza os poetas líricos pois, apresentando-se sob a figura do franco, Villon

---

[354] "Ainsi m'ont amours abusé" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 163).
[355] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 160.
[356] "Car j'ay mys le plumail au vent/ Or le suyve qui a attente/ De ce me tais doresnavant/ Car poursuivre vueil mon entente/ Et s'aucun m'interroge ou tente/ Comme d'Amours j'ose mesdire/ Ceste parolle le contente/ Qui meurt a ces hoirs doit tout dire" (VILLON, F. *Op. cit*, p. 164).
[357] "*Que amor blasmen per no-saber/ fola gens*" (BERNART DE VENTADORN In: SPINA, S. *Op. cit.*, p. 133).
[358] *La Dame loyale en Amour*, str. LXXXIV, In : CHARTIER *et al.*, *Op. cit.*, p. 224.
[359] (D'ORLÉANS, C. "La Retenue d'Amours" In: D'ORLÉANS, C. *Ballades et rondeaux,* tradução, apresentação e notas de J.-C. Mühlethaler, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 52).
[360] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 164.

ataca a hipocrisia dos amantes que, constrangidos pelas relações de vassalagem com a sua dama, não são livres para dizer a verdade sobre o amor.

Apesar de o *Grande Testamento* retomar o tema da separação amorosa tratado no *Pequeno Testamento*, ele assume uma perspectiva inteiramente diferente sobre a sua experiência passada. Os *Lamentos da Bela armeira* (XLVII-LVI)[361] espelham os lamentos do próprio Villon pelo o seu amor na juventude (LVIII-LXXI),[362] desdobrando em abismo um lamento dentro do outro. No gênero do debate, Villon discute em seguida as conseqüências morais dos *Lamentos da Bela Armeira*, posicionando-se como um defensor do *Romance da Rosa* naquela célebre polêmica. Como foi visto neste capítulo, o *Grande Testamento* retoma em diversas passagens o *Pequeno Testamento* nos legados burlescos e na reflexão sobre o amor no final dos *Lamentos*.

[361] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 136-147.
[362] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 148-164.

Leuesque

Monseigneur nest ne mon euesque
Soubz luy ne tiens sil nest en friche
Foy ne luy doy nõmage auecque
Je ne suis son cerf ne sa bische
Peu ma dugne petite miche
Et de froide eau tout vng este
Large ou estroit moult me fut chiche
Tel luy soit dieu quil ma este

a ii.

CAPITULO 3. A REVIRAVOLTA DO *GRANDE TESTAMENTO*

Neste capítulo, estudaremos o exemplo representado pela personagem do Vilão arrependido na primeira parte do *Grande Testamento*. O arrependimento da personagem do Vilão antes da morte desencadea uma completa revisão do seu passado narrado no *Pequeno Testamento*. Para reconstituir essa reviravolta do *Grande Testamento*, trataremos a seguir de três momentos estruturais dessa composição. Assim, esse capítulo será dividido em três partes: duas primeiras estudam o início – dividido entre o exórdio (I-XI)[363] e a confissão (XII-XVI)[364] – e a última a conclusão do *Grande Testamento* (CLXXIII-CLXXXV).[365]

[363] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 92-8.
[364] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 98-100.
[365] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 284-302.

I. A PUNICÃO EXEMPLAR DO VILÃO

"*Cent fois plus qu'a louer on se plait à medire*
Pource que médisant on dit la vérité"
(Joaquim du Bellay, *Regrets*)

No *Grande Testamento*, a personagem do célebre malfeitor François Villon assume o papel do testador moribundo. No seu exórdio (I-XI),[366] Villon contextualiza a realização do seu segundo testamento antes de morrer por meio de referências indiretas aos eventos que o precederam. O exórdio se divide em duas partes: primeiro, Villon ataca a reputação do bispo de Orléans Thibaut d'Ossigny, segundo o gênero da "maledicência" (*Grande Testamento*, I-VI);[367] em seguida, ele agradece ao rei Louis XI pela sua libertação da prisão de Meung (*Grande Testamento*, VII-XI).[368]

A. *A MALEDICENCIA DO BISPO*

Desde o séc. XII, foi produzida em latim e em vernáculo uma grande quantidade de poemas sobre a morte, constituindo-se um gênero poético chamado de "Versos da Morte" (*Vers de la mort*). Os *Versos da Morte* de Hélinand de Froidment, Adam de la Halle e Robert le Clerc d'Arras são sermões em verso. O termo "versos" (*vers*) é equívoco, pois designa os "vermes" (*vers*) que devoram a carne. Assim, os versos são "da" Morte não apenas em sentido "objetivo", mas também em sentido "subjetivo". Construídos por meio de apóstrofes à "Morte" personificada, esses os *Versos da Morte* dramatizam a transitoriedade dos bens temporais, segundo o lugar comum "vou morrer" (*vado mori*).

O gênero poético do "testamento" é uma adaptação dos *Versos da Morte*, pois é enunciado por uma pessoa real que, antecipando a própria morte, assume a personagem do testador moribundo. No "Testamento de Jean de Meun" (*Testament Jean de Meun*), por exemplo, o poeta enuncia as suas últimas palavras antes de morrer. Embora não imite a estrutura dos testamentos reais da época, o *Testamento de Jean de Meun*

[366] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 92-8.
[367] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 92-4.
[368] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 94-8.

amplifica a situação de enunciação na base do gênero. Diferentemente do *Pequeno Testamento* (enunciado pela personagem de Villon antes de partir de viagem), o *Grande Testamento* é enunciado pela mesma personagem no papel do testador moribundo.

No primeiro verso do *Grande Testamento*, a personagem do célebre malfeitor François Villon se apresenta como um homem de trinta anos. Ele faz referência aos versos que introduzem a entrada no sonho do amante no *Romance da Rosa*: "Aos meus vinte anos de idade/ quando Amor cobra o pedágio (...)".[369] Diferentemente do amante no *Romance da Rosa*, Villon não está mais na juventude, época da descoberta do amor que é apresentada como uma idade dominada pelo engano. A idade de trinta anos é anunciada como o início de uma nova fase na sua vida em que, começada a vida adulta, as ilusões já estão perdidas:

Eu chego aos trinta anos de idade
Com muitas vergonhas bebidas
Nem dócil nem louco, é verdade
Apesar das penas sofridas
Tantas e todas recebidas
Das mãos de Thibault d'Aussigny
Se ele é bispo e benze avenidas
Meu não é, nunca o engoli[370]

Os trinta anos são considerados o fim da juventude e o início da maturidade – a idade da razão, da lucidez e do testamento.[371] A idade do poeta faz referência ao jogo "Trinta-e-um", cuja pontuação máxima é trinta e um pontos, mas, se passá-la, perde-se. Donde a expressão "passar trinta e um" para significar exagerar, fazer algo demasiadamente.[372] Aos trinta anos de idade, Villon já jogou todas as suas "fichas". Na

[369] "Au vuintieme an de mon aage/ Ou point qu'amors prent le peage" (GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Op. cit.*, v. 21-22).
[370] "*En l'an de mon trentiesme aage/ Que toutes mes hontes j'eus beues/ Ne du tout fol ne du tout sage/ Non obstant maintes peines eues/ Lesquelles j'ay toutes receues/ Soubz la main Thibault d'Aussigny/ S'evesque il est seignant les rues/ Qu'il soit le mien je le regny*" (VILLON, F. *Testamento*, Trad. Afonso Félix de Sousa, p. 15).
[371] "L'an trentième, à peu de mois près, un peu avant, un peu plus tard, est toujours l'âge du Testament. La liberté et la beauté de la trentième année, échappées de l'adolescence, menacées par l'avenir, sont acculées à la lucidité pour la première fois" ("Trinta anos aproximadamente, um pouco mais ou um pouco menos, é sempre a idade do testamento. A liberdade e a beleza da idade de trinta anos, deixada a adolescência, ameaçada pelo futuro, constrangida à lucidez pela primeira vez") (BRASILLACH, *Les Septs Couleurs*. *apud.* DUFOURNET, J. "Villon: ambiguïté et carnaval" In: *Villon: hier et aujourd'hui,* Paris, Bibliotèque de la ville de Paris, 1993, p. 9).
[372] "*Passer trente-et-un*" (JULIEN GREIMAS A. e KEANE T. M., *Dictionnaire du moyen français*, Larousse, Paris, 1992, verbete "trente", p. 632).

balada esparsa chamada de *Debate do coração e do corpo de Villon*,[373] a personificação do seu Coração afirma à personificação do seu Corpo: "– Tens trinta. É a idade de um mulo!/ É isso infância? – Não. – É loucura então".[374] O Coração afirma que trinta anos é uma boa idade para uma mula pois, depois disso, é loucura perseverar na loucura da juventude.

Segundo a tópica estóica da sabedoria, os tipos do sábio e do louco freqüentam diversos gêneros poéticos da época. Nos *Provérbios ao Vilão*, por exemplo, o louco é ridicularizado como um tipo capturado pelo vício. Em gêneros graves como os *Versos da morte*, por exemplo, a enunciação assume a perspectiva do sábio que, no fim da vida, não se deixa mais enganar pelas aparências. No início do *Grande Testamento*, a notação "nem de todo louco, nem de todo sábio" constitui uma inflexão em relação ao *Pequeno Testamento*: a idade não lhe trouxe as promessas da juventude, mas muitas humilhações. A dupla negação não define a personagem da enunciação, mas a situa em uma zona de indeterminação a meio caminho entre os dois extremos: embora ele se arrependa da sua juventude, aos trinta anos de idade ele ainda não alcançou a sabedoria da maturidade.

O verso "com muitas vergonhas bebidas" faz referência à expressão "engolir toda vergonha". Utilizada em um rondó de Charles d'Orléans, a expressão significa que uma pessoa já sofreu tantas humilhações que não tem mais vergonha.[375] Ao contrário do tom leve com que a narração do poema de Charles d'Orléans utiliza a expressão, Villon a emprega com grande amargor, como tradução de sua experiência pessoal de humilhações. A utilização do verbo "beber" naquele verso faz referência ao cálice bebido por Cristo, metáfora da Paixão. O primeiro verso do *Grande Testamento* situa o ato da enunciação poética na mesma idade com que Jesus iniciou o seu ministério,[376] mas diferentemente de Cristo, Villon já viveu a sua "paixão" aos trinta anos.

---

[373] VILLON, F. *Op. Cit.* p. 354-358.

[374] "*– Tu as trente ans. C'est l'aage d'un mulet/ – Est ce enfance? – Nenill… – C'est donc foleur*" (VILLON, F. *Op. Cit.,* p. 356).

[375] "*Qui a toutes ses hontes beues/ Il ne lui chault que l'en lui die/ Il laisse passer mocquerie/ Devant ses yeulx, comme les nues/ S'on le hue par my les rues/ La teste hoche a chiere lie/ Qui a toutes ses hontes beues/ Il ne lui chault que l'en lui die/ Truffes sont vers lui bien venues/ Quant gens rient, il fault qu'il rie/ Rougir on ne le feroit mie/ Contenances n'a point perdues/ Qui a toutes ses hontes beues*" ("A quem bebeu todas as suas vergonhas, não importa o que lhe digam, ele deixa passar zombaria diante de seus olhos como nuvens. Se alguém grita com ele pelas ruas, sacode a cabeça com afetuosa alegria. Troças feitas a ele são bem recebidas; quando as pessoas riem, a ele impõe-se rir; inflamar-se ninguém lhe faria. O controle jamais perdeu" (D'ORLÉANS, C. "Rondeau 201" In: D'ORLÉANS C. *Op. Cit.*, p. 530-532).

[376] *São Lucas*, 3/23 (*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).

No meio da estrofe, ele se lembra dos abusos cometidos pelo bispo de Orléans Thibaut d'Ossigny, interrompendo abruptamente a sua apresentação como testador. Por meio de um poderoso anacoluto, Villon completará a frase iniciada na primeira estrofe do *Grande Testamento* apenas no final do exórdio (X).[377] A longa digressão é motivada pela raiva ressentida contra o bispo de Orléans no momento em que ele começa a escrever a composição. A metonímia "sob a mão de Thibaut d'Ossigny" amplifica a violência da força física sofrida por ele, além de sugerir a sua arbitrariedade. Villon faz alusão ao seu sangue derramado por meio da homofonia entre "fazer o sinal da cruz" (*seigner*) e "sangrar" (*saigner*) e entre "ruas" (*rues*) e "rodas" (*roues*) – instrumento de tortura da época, referido na segunda *Balada em jargão*.[378]

Na estrofe seguinte, a alusão é reforçada pelo equívoco entre "senhor" e "açougueiro" (*seigneur*):[379] a mesma mão que "abençoa" (*seigne*) abertamente as "ruas", "sangra" (*saigne*) secretamente Villon nas "rodas" como um açougueiro. No final da primeira estrofe, Villon rompe o laço de vassalagem com o odiado bispo[380] – o seu primeiro gesto no *Grande Testamento*. Negando a sua submissão como vassalo, Villon recusa a autoridade religiosa ou política do bispo como seu superior hierárquico, esvaziando a representação de Thibaut d'Ossigny como bispo benzendo as ruas da legitimidade conferida pelo cargo:

Não é bispo nem senhor
Pois não me deu terras nem erva
Não devo honra ao monsenhor
Nem sou seu servo ou sua cerva
Dele o pão, com muitas reservas
A água sem fim tive de meus
De arisco a memória o conserva
Deus dê-lhe em dobro o que me deu![381]

---

[377] "J'ai ce Testament très estable/ Fait, de dernière volonté/ Seul pout tout et irrevocable" ("Faço esse testamento estável/ Firme e de um ato bem pensado/ Por si válido e irrevogável") (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 98).
[378] "Devant la roe babiller" (VILLON, F. *Ballade en jargon*, II, str I., v. 5, In: SAINÉAN, L. *Les sources de l'Argot Ancien,* Champion, Paris, 1912, p. 124).
[379] *Seigneur*: pessoa que sangra, falando também de açougueiro (JULIEN GREIMAS A. e KEANE T. M., *Dictionnaire du moyen français*, Larousse, Paris, 1992, p. 582).
[380] "S'evesque il est, seignant les rues/ qu'il soit mien je le regny" ("Se bispo ele é, e benze em procissões/ que ele seja meu contesto a afirmação") (VILLON, F. *Op. Cit.,* p. 60).
[381] "*Mon seigneur n'est ne mon evesque/ Soubz luy ne tiens s'il n'est en friche/ Foy ne lui doy n'ommaige avecque/ Je ne suis son serf ne sa biche/ Peu m'a d'une petite miche/ Et de froide eau tout ung esté/ Large ou estroit, moult me fut chiche/ Tel luy soit Dieu qu'il m'a esté*" (VILLON, F. *Op. Cit.,* p. 94).

Pelo termo "honra", o tradutor brasileiro verteu os termos técnicos do vocabulário feudal "fé" (*foi*) e "homenagem" (*ommaige*), que definem as obrigações exigidas pelo senhor ou suserano ao seu vassalo. A homenagem constitui o reconhecimento público do primeiro pelo segundo, firmado no ritual em que esse, juntando as mãos e beijando a boca daquele, compromete-se a serví-lo. A fé recobre o sentido propriamente sagrado do contrato de vassalagem, simbolizado na promessa do vassalo de (com as mãos estendidas sobre os evangelhos ou sobre as relíquias) ser fiel ao seu senhor.[382]

A concessão de um benefício é a contrapartida necessária do vínculo de vassalagem, segundo os contratos bilaterais utilizados pelo direito desde o séc. XIII.[383] Como o vassalo é militar e juridicamente dependente do seu senhor, esse é responsável pela sua segurança sempre que aquele for atacado por inimigos. Portanto, a expressão técnica do vocabulário feudal "receber de um senhor um feudo em benefício" ser o vassalo de alguém. Mas Villon não recebeu "benefício" algum de Thibaut d'Assigny, pelo contrário, ele foi tratado um verão inteiro a pão e água. O bispo d'Orléans não foi o seu protetor, como se esperaria de um senhor justo, mas o seu cruel carrasco.

Invertido para a posição inicial do verso em destaque, o verbo "alimentou-me" (*peu*) com um pequenino pão faz homofonia com o advérbio "pouco" (*peu*). Afirmando por meio desse eufemismo ter passado fome durante um verão inteiro, Villon acusa o bispo de avareza, segundo o lugar comum da poesia satírica da época. Suspendendo o juízo na alternativa irônica "generoso ou avaro", Villon finge não se pronunciar sobre a natureza do bispo, mas garante que, no que diz respeito ao tratamento recebido por ele, Thibaut d'Ossigny mostrou-se particularmente avaro. Por meio do provérbio irônico "Deus dê-lhe em dobro o que me deu", Villon amaldiçoa indiretamente o bispo, invocando Deus como o seu vingador.

Toda a passagem está repleta de alusões obscenas à sodomia do bispo, segundo uma série de associações entre o vocabulário alimentar, agrícola, religioso, jurídico, amoroso e o vocabulário da caça. A expressão jurídica "fé e homenagem" possui sentido irônico, como referência ao ritual do casamento e à fidelidade conjugal. No verso "não

---

[382] GANSHOF, F.-L. *Qu'est-ce que la féodalité*, Paris, Tallandier, 1982.
[383] GANSHOF F.-L. a*pud*. KUHN, *Op. cit.*, p. 257.

sou seu servo ou sua cerva", "servo" (*serf*) faz homofonia com "veado" ou "cervo" (*cerf*) – símbolo da luxúria na época –, além de evocar o seu feminino "corça" ou "cerva" (*biche*). Como a referência ao vocabulário da caça é explorada como metáfora da conquista amorosa, a expressão "ser a cerva de alguém" passou a significar ser o seu "favorito".[384] No *Grande Testamento* (LXXIII),[385] Villon identifica por meio de um trocadilho o bispo de Orleáns Thibaut d'Aussigny à personagem histórica de Tacque Thibaut, que se tornou o favorito do duque de Berry e, apropriando-se de grande poder, enriqueceu vergonhosamente em detrimento dos habitantes de Languedoc e de Auvergne.[386]

Referência à subordinação do vassalo ao seu senhor, a preposição "sob ele" insinua a submissão sexual do poeta ao bispo. Villon afirma não ter recebido dele nenhum feudo ou terra, nem mesmo terreno estéril e infecundo (sem utilidade alguma). Explorando sarcasticamente a metáfora da "terra estéril", ele acusa subrepticiamente Thibaut d'Ossigny de sodomia, que era considerada crime "contra a natureza" (*contra naturam*) na época, pois não visava à procriação e desvirtuava a finalidade "natural" do ato sexual. Ao acusar o bispo de inversão sexual, Villon retoma a sátira à sodomia pela personificação da Natureza no *Romance da Rosa*.[387]

No início do exórdio do *Grande Testamento* (I-II),[388] Villon se volta para a maledicência do bispo, levantando mais suspeita do que diz. Ele realiza diversas insinuações sobre Thibaut d'Ossigny por meio da figura da significação.[389] As diversas

---

[384] DUFOURNET, J. *Recherches sur le "Testament" de François Villon*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1967, t.1, p. 169-170.

[385] "*Dieu merci… et Tacque Thibault/ Qui tant m'a d'eaue froide fait boire/ En ung bas, non pas en ung hault/ Mengier d'angoisse mainte poire/ Enferré... Quant j'en ay memoire/ Je prie pour luy* et relicqua/ *Que Dieu lui doint, et voire, voire/ Ce que je pense,* et cetera" ("Louvo a Deus e a Tacque Thibault/ Que água fria fez-me beber/ Nos porões, e me condenou/ A peras de angústia comer/ Posto em ferros. Ao revier/ Por ele, rezo, ali no éter a/ Que Deus lhe dê, a ver, a aver!/ O que ora penso e... etcétera") (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 164).

[386] DUFOURNET, J. "Notes", n. 737. In: VILLON, F. *Poésies*. Edição de Jean Dufournet, Flammarion, Paris, 1992, p. 416.

[387] No *Romance da Rosa* (GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Op. cit.*, 19561 e *seq.*), Jean de Meun imita o *De Planctu Naturae*, de Alain de Lille, que explora longamente a metáfora da esterilidade para condenar a sodomia como crime contra a natureza, como, por exemplo, nesta passagem: "Cudit in incudem quae semina nulla monetat/ Torquet et incudem malleus ipse suam/ Nullam materiam matricis signat Idea/ Sed magis et sterili litore vômer arat" ("Ele bate na bigorna que nenhuma moeda engendra, o martelo a si próprio torce e à sua bigorna. Matéria alguma da matriz a forma molda, mas antes a charrua ara terreno estéril") (ALAIN DE LISLE, A. *De planctu naturae*, *apud.* KUHN, D. *Op. cit.*, p. 297).

[388] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 92.

[389] "Significatio est res quae plus in suspicione relinquit quam positum est in oratione. Ea fit per exsuperationem, ambiguum, consequentiam, abscisionem, similitudinem" ("A significação é o que deixa em suspeita mais do que está posto na oração. Ela é produzida por exagero, ambigüidade, conseqüência, reticência e similitude") (*RHÉTORIQUE à Herennius*, texto estabelecido e traduzido por Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003, Livro IV, v. 67, p. 221-223).

alusões fazem referência à avareza e, em última instância, à inversão sexual do bispo. Com isso, Villon pretende produzir o desprezo dos ouvintes pelo seu inimigo e, ao mesmo tempo, apresentar-se como uma vítima do poderoso bispo, captando a piedade do público.

B. *A DEFESA DO TESTADOR*

Mas o testador garante não estar sendo injusto em suas acusações contra Thibaut d'Ossigny (*Grande Testamento*, III).[390] Villon utiliza novamente a figura da antecipação, freqüentemente utilizada no gênero satírico como uma reversão retórica do satirista sobre si mesmo. Em uma de suas sátiras, Horácio se defende contra a acusação de maledicência e, por meio dessa figura, coloca na boca de uma personagem hipotética a acusação de ser maldoso: "Te agrada morder, ele diz, e tu o fazes com aquele zelo dos malvados".[391] Horácio afirma que ele aprendeu o hábito de criticar os vícios com o seu pai, pois esse último utilizava os exemplos individuais de homens viciosos para ensinar-lhe por contraste as virtudes. Ele reconhece o excesso de sua franqueza relativamente aos vícios atacados em suas sátiras, mas ela é justificada, pois visa à correção moral, oferecendo o satirizado como exemplo dos vícios que devem ser evitados. Horácio reconhece os seus vícios enquanto satirista, mas, ainda que o satirista seja vicioso, a sátira ela mesma não o é.[392] Por meio da figura da antecipação, Villon se defende da seguinte maneira da acusação de calúnia realizada por uma personagem hipotética:

E se alguém quiser me repreender
E dizer que assim o maldigo,
Não o faça, se compreender
Que nisso em nada o contradigo.
Eis todo o mal que eu ajuízo:
Se misericórdia houve tal,
Que Jesus, rei do Paraíso,
Em alma e corpo dê-lhe igual[393]

---

[390] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 92.
[391] "Laedere gaudes/ inquit, et hoc studio prauos facis" (HORÁCIO, *Satires*, Edição bilíngüe, Paris, Les Belles Lettres, 1962, Livro I, sátira 4, v. 78-79).
[392] *Ibidem*, v. 126–140.
[393] "*Et s'aucun me vouloit reprendre/ Et dire que je le maudiz/ Non faiz se bien me scet comprendre/ En rien de luy je ne mesdiz/ Vecy tout le mal que j'en dis/ S'il m'a esté misericors/ Jhesus le roy de Paradis/ Tel luy soit a l'ame et au corps!*" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 92).

O termo "maldizer" define um gênero poético importante da época, chamado de "maledicência". Esse gênero é distinto da sátira, pois essa é dirigida contra grupos (*estats*) ou tipos gerais com o propósito grave de corrigir.[394] Modelos do gênero satírico na época, as sátiras dos poetas goliardos, por exemplo, vituperam a cúria papal, segundo o lugar comum da avareza dos *clérigos*, da simonia dos religiosos, da hipocrisia dos bispos, etc.[395] Enquanto a sátira é genérica, a maledicência é "pessoal", sendo utilizada para se criticar homens particulares ocupando altos graus hierárquicos com o propósito de ferir a sua reputação.

Na estrofe citada, a palavra "maldizer" (*maudire*) é ambígua, podendo significar também "maldizer injustamente", isto é, caluniar. Assim, Villon não se defende contra a acusação de maledicência contra o bispo – pois ele de fato o maldiz –, mas contra a acusação de calúnia. O ato de "caluniar" a alguém injustamente era passível de penalidades legais na época. Villon joga com os dois sentidos do termo como "maldizer" e "caluniar": embora maldiga o bispo, ele não o calunia pois, ao maldizê-lo, ele não se "equivoca" (*mesdire*), mas diz a verdade. Segundo a lei de Talião, Villon deseja que o bispo seja julgado pelo que fez contra o poeta, pois Jesus – definido pela notação "rei do Paraíso" – sabe a verdade. Assim, Villon amaldiçoa Thibaut d'Aussigny nesta vida e na próxima por meio da expressão de desejo: "Em alma e corpo dê-lhe igual".[396]

Depois de se defender, Villon afirma preferir guardar para si tudo o que ele sofreu nas mãos do bispo. Por meio da figura da "retiscência" (*abscisionem*), ele afeta voltar atrás em sua atitude de maldizer o bispo. Em glosa do *Tesouro* de Jean de Meun,[397] ele lembra o ensinamento cristão: "A Igreja nos aponta/ orar por nossos desafetos"

---

[394] "Hystoricum aliud Inuectiuum, in quo dicuntur turpiloquia causa malignandi; aliud Reprehensio siue Satyra, in qua recitantur malefacta causa correctionis, cuismodi satyre proprietatis hiis versibus retinentur: *Indignans satyra deridet, nudat operta/ Voce salit, viciis fetet, agreste sapit*" ("Um gênero histórico é a invectiva, na qual coisas torpes são ditas com propósito de maldizer; outro gênero é a repreensão ou sátira, na qual coisas malévolas são recitadas com o propósito de corrigir. As propriedades desse tipo de sátira estão retidas nos seguintes versos: "Indignando–se a sátira derisiona/ desnuda abertamente/ com a voz sobressai-se, a vícios fede/ experimenta o agreste" (GARLANDE, J. *Parisiana Poetria – De arte prosayca, metrica et rithmica*, New Haven, Yale University Press, 1974).

[395] Cf. "Canti satirici e morali", In: *CARMINA BURANA*, edição de Piervittorio Rossi, Milano, Tascabili Bompiani, p. 2-67; DOBIACHE, O. (ed.) *Les poésies des Goliards,* Paris, Rieder, 1931, cap. "L'Évêque", p. 105-117.

[396] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 92.

[397] "Et prier por ses enemis/ Que leur meffait leur soit remis" ("E rezar pelos seus inimigos, para que o seu erro lhes seja perdoado") (*Trésor de Jean de Mehun. Apud.* VILLON, F. *Œuvres.* Edição de Louis Thuasne, Paris, 1923, t.II, p. 86).

(*Grande Testamento*, IV).[398] Mas o arrependimento por ter falado mal do bispo não o impede de reiterar a acusação contra Thibat d'Ossigny. Embora ele admita estar errado em maldizer o bispo, a estrofe se conclui com uma nova invocação à justiça divina: "Eu errei e me envergonho/ O ele que me fez, a Deus confio" (*Grande Testamento*, IV).[399]

No fim da passagem citada, Villon cita um versículo do salmo 109 da Bíblia; ele se refere ao oitavo versículo, não ao sétimo, mas o lapso é intencional, criando o efeito de citação de memória. Nesse salmo, o justo narra a sua perseguição pelo ímpio e a sua humildade ao renunciar à vingança. Ao fim, o perseguido invoca a justiça divina e amaldiçoa o ímpio, desejando que ele perca a sua "dignidade" (*episcopatum*).[400] Villon joga com o sentido do termo "episcopado", desejando que o bispo perca o seu cargo por causa do abuso de poder exercido sobre o testador. Ao atacar a sua reputação, Villon se apresenta como uma vítima da tirania de Thibaut d'Ossigny que, por sua vez, é caracterizado como um exemplo típico da injustiça dos poderosos.

C. *A LIBERTAÇÃO DA PRISÃO*

No exórdio do *Grande Testamento*, a malediscência do bispo pelas injustiças cometidas contra o testador rompe a progressão natural da narração, constituindo uma transgressão da disposição congruente das partes do discurso prescrita pelos tratados de retórica da época. A frase inicial do *Grande Testamento* (na qual, como nos testamentos reais da época, o poeta deveria anunciar o início de seu testamento) é completada apenas no final do exórdio: "Porque frágil hei-me sentido (...)/ Faço esse testamento estável/ por si válido e irrevogável" (*Grande Testamento*, X).[401] Mas a

---

[398] "Et l'Eglise nous dit et compte/ Que príons pour noz ennemis/ Je vous diray: "J'ay tort et honte/ Qouy qu'il m'ait fait, a Dieu remis!" (VILLON, F. *Op. cit.,* p. 94).
[399] "Je vous diray: "J'ay tort et honte/ Quoy qu'il m'ait fait, a Dieu remis!" (VILLON, F. *Op. cit.,* p. 94).
[400] "Locuti sunt adversum me lingua dolosa, et sermonibus odii circumdederunt me: et expugnaverunt me gratis. Pro eo t me diligerent, detrahebant mihi: ego autem orabam. Et posuerunt adversum me mala pro bonis: et odius pro dilectione mea. Constitue super eum peccatorem; et diabolus stet a dextris ejus. Cum judicatur, exeat condemnatus: et oratio ejus fiat in peccatum. *Fiant dies ejus pauci et episcopatum ejus accipiat alter*" ("Com língua que causa dor eles falaram contrariamente a mim e com palavras cheias de ódio me cercaram; e me agrediram gratuitamente. Na mesma proporção em que tinham me amado, caluniavam-me: e eu orava. E me deram maldade em troca de bondade, ódio em troca do meu amor. E ele se transformou em um pecador; e o diabo se estabeleceu à direita dele; quando ele for julgado, que ele termine condenado: e em pecado recaia as suas palavras. Que os seus dias sejam pouco numerosos e que um outro receba o seu cargo") (*Salmo* CIX, 8. *BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).
[401] "Pour ce que faible me sens" (VILLON, F. *Op. cit.* p. 98).

digressão inicial serve para explicar que o seu testamento foi composto depois da sua libertação da prisão de Meung pelo rei Louis XI recém–coroado de entrada na cidade:

Foi escrito em sessenta e um
Quando o bom rei me libertou
Da dura prisão de Meun
E a vida me recuperou
Sendo assim, quanto vivo seja
Hei de ante ele me inclinar
E o faço até que morto esteja
Não se deve o bem olvidar[402]

Não há documentos históricos sobre o encarceramento de Villon na prisão de Meung-sur-Loire em Orléans; mas há um documento sobre a sua prisão no Châtelet, em Paris; nesse documento, lê-se que ele confessou o seu crime e foi solto sob o juramento de devolver o dinheiro no prazo de três anos.[403] Essas referências à vida do célebre malfeitor François Villon não são "biográficas", mas visam apenas produzir a "confiança" [*fides*] dos ouvintes na "sinceridade" da personagem.[404] O *Pequeno* e o *Grande Testamento* de François Villon se baseiam em diversos elementos verdadeiros da vida do célebre malfeitor, como o nome, a idade, o roubo do colégio de Navarra, a viagem para Angers, a prisão, a condenação por enforcamento, o exílio, a condição humilde, a condição de estudante, etc. A imitação de elementos verdadeiros confere verossimilhança à personagem do célebre malfeitor François Villon nos testamentos.

Na última estrofe do exórdio do *Grande Testamento*, o testador situa a composição do *Grande Testamento* no contexto da vida da personagem do célebre malfeitor. Villon se mostra grato ao rei por tê-lo libertado e se engaja voluntariamente como seu vassalo. Como foi visto acima, "benefício" é termo técnico do vocabulário

---

[402] "*Escript l'ay l'an soixante et ung/ Que le bon roy me delivra/ De la dure prison de Mehun/ Et que vie me recouvra/ Dont suis tant que mon cueur vivra/ Tenu vers luy m'usmilier/ Ce que feray jusqu'il moura/ Bienfait ne se doit oublier*" (*Ibidem*, p.98).
[403] LONGNON, A. *Op. cit*. p. 165.
[404] "Quia in peritia describendi versificatoriae facultatis praecipiuum constat exercitium, super hoc articulo meum consilium erit ut, si quaelibet res describatur, in expressione descriptionis maximum fidei praetendatur nutrimentum, ut vera dicantur vel veri similia" ("Por isso, na habilidade de descrever, a capacidade dos versificadores é constituída por um particular exercício, além do que, nesse momento, o meu conselho será que, se qualquer coisa for descrita, seja pretendida na expressão da descrição o máximo nutrimento da confiança, a fim de que sejam ditas coisas verdadeiras ou similares à verdade") (VENDÔME, M. *Poetria Nova*. In. *Les Ars poétiques du XIIe et XIIIe siècle*. Publique par Edmond Faral, p. 260).

feudal da época para designar a contrapartida do senhor pelo serviço do vassalo. Segundo o lugar comum da “lembrança do benefício” (*beneficiorum memini*), o provérbio “Não se deve o bem olvidar” (no qual o termo "bem" traduz "benefício" (*bienfait*) em francês) conclui o exórdio do *Grande Testamento*. O provérbio explicita o caráter formal do elogio de François Villon que, intervindo por obrigação, assume a posição de vassalo e presta "homenagem" ao rei.

Mas a sátira contra o bispo foi "verdadeira", pois ele jamais recebeu qualquer "benefício" dele. Na segunda parte do exórdio do *Grande Testamento*, o elogio ao rei é uma inversão simétrica da sátira contra o bispo. Apresentando-se como uma pessoa grata, ele visa a reverter a imagem de uma pessoa ressentida da primeira parte do exórdio. Assim, Villon afirma que, não fosse pela sua libertação pelo rei Louis XI, ele já teria morrido "sob as mãos de Thibaut d’Ossigny". Nesse exórdio, Villon vincula a composição de seu *Grande Testamento* precoce com trinta anos de idade aos abusos sofridos na prisão de Meung por ordem do poderoso bispo.

II. O VILÃO ARREPENDIDO

"Haec tibi quaeritur qualibet arte fides"
(Ovídio, *Remedia Amoris*)

Neste item, estudamos a confissão de Villon depois do exórdio do *Grande Testamento*. Apos a narração da graça recebida com a sua libertação, o testador introduz a confissão de seus erros na juventude, segundo o lugar comum do gênero. A narração do arrependimento do Vilão antes da morte revê à luz dos novos eventos acontecidos como conseqüência do verão passado na prisão de Meung os eventos passados de sua juventude referidos no *Pequeno Testamento*.

A. *A REDENÇÃO DO VILÃO*

Depois do exórdio do *Grande Testamento*, Villon passa à parte da composição em que, como nos testamentos reais da época, é realizada a confissão do testador. O início da confissão de François Villon é marcado pela fórmula "é bem verdade" (*or est vray*).[405] Marot introduziu o seguinte comentário à margem da estrofe XII do *Grande Testamento*: "Aqui Villon começa a tratar de matéria plena de erudição e de bom conhecimento".[406] Por meio de diversas referências aos seus sofrimentos, Villon se apresenta como uma vítima da Fortuna:

Certo, depois de prantos e clamores,
E de gemidos cheios de aflição,
Depois de tristezas e de dores,
De trabalhos e amarga vagueção,
O sofrimento a minha intelecção,
– tal qual uma pelota, de aguçada –
Abriu-me mais que toda a explicação
Por Averróis de Aristóteles dada[407]

[405] RYCHNER, J., HENRY, A. "Commentaire"In: VILLON, F. *Le Testament Villon. II : Commentaire*, Genebra, Droz, 1974, p. 25-26.
[406] "Icy commence Villon a entrer en matiere pleine d'erudition & de bon sçavoir" (MAROT, C. In : VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, Paris, 1533.)
[407] "*Or est vray qu'aprés plains et pleurs/ Et angoisseux gemissements/ Aprés tritresses et douleurs/ Labeurs et griefz cheminements/ Travail mes lubres sentemens/ Esguisez comme une pelote/ M'ouvrist plus que tous les*

Na estrofe acima, Villon amplifica as duras provas sofridas ao longo de sua "vida" de exílios, prisões, torturas, etc. A personificação "Trabalho" (*Travail*) caracteriza o seu martírio na prisão de Meung. Na balada intitulada *Pedido ao Senhor de Bourbon*,[408] o termo "trabalho" define a natureza do poeta, por meio da notação: "François Villon, que o trabalho domou".[409] A notação faz referência à etimologia de "trabalho", do latim "tripalium", que designa um instrumento de tortura.[410] O clímax das provas sofridas por Villon foram as torturas infringidas a ele na prisão de Meung. Mas o testador reconhece uma conseqüência positiva dessas duras provas: elas lhe abriram os "lúbricos sentidos", entendido "lúbrico" como o que manifesta pendor para os bens sensíveis. Os lúbricos sentidos de Villon eram confusos, como ele afirma no oxímoro: "Aguçados como uma pelota".[411] Segundo o lugar comum da experiência geradora de sabedoria,[412] o testador afirma ter sido "aberto" depois da sua libertação da prisão de Meung.

Na *Consolação da Filosofia* (524), a personificação da Filosofia consola Boécio que, injustamente aprisionado, lamenta as adversidades sofridas neste mundo dominado pela Fortuna. No prefácio de sua tradução dessa obra, Jean de Meun afirma que a felicidade da alma é o único bem verdadeiro. Desviando o homem da felicidade da alma, os bens sensíveis como riquezas, honras, poder, glória e beleza conduzem ao engano.[413] No final da *Consolação da Filosofia*, Boécio realiza uma distinção entre a Providência e a Fortuna. Os males advindos aos homens são fruto da Fortuna e não refletem o mérito

---

commens/ D'Averroÿs sur Aristote' (VILLON, F. *Poemas de François Villon,* Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Art Editora, São Paulo, 1986).

[408] VILLON, F. *Op. cit*., p. 350.

[409] "*Françoys Villon que travail a dompté/ A coups orbes, par force de bature*" ("François Villon, há muito consumido/ pelo trabalho, em sua desventura") (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 350).

[410] "Lat. pop. *tripalium* attesté en 578 sous la forme *trepalium* au sens d'"instrument de torture" (Lat. pop. *tripaliare*, prop. "torturer avec le tripalium") ("Latim popular *tripalium* atestado em 578 sob a forma de *trepalium*, no sentido de "instrumento de tortura" (Lat. pop. *Tripaliare*, prop. "torturar com um tripalium"))" (KUHN, D. *Op. cit.*, p. 215).

[411] "*Esguisez comme une pelote*" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 98).

[412] Cf. D'ORLÉANS, C. *Op. cit.*, Ballade III, p. 64.

[413] "Et pour ce que pluseurs des hommes faillent en ce – ne nous ne les veons pas venir a ceste discrecion – advient il souvent que ilz se deulent des choses dont ilz se deussent par raison esjoir et aussi, du contraire, que ilz s'esjoyssent de ce dont raison se deult. Dont la vie de telz gens est arrousée et emplie de maintes mauvaises amertumes, car ilz sont demenez et deboutez par les biens sensibles esquelz nulle chose n'est joyeuse sanz tristesse, ne ilz ne demeurent pas toujours en nous, mesmes comme leur bonté soit continuelment en mouvement" ("E porque muitos homens fracassam neste ponto – e nós não os vemos chegar a esta discrição – acontece freqüentemente deles sofrerem por coisas de que eles deveriam pela razão gozar, e também, ao contrário, deles se regozijarem do que a razão sofre. Eis porque a vida de tais pessoas é regada e plena de muitas amarguras penosas, pois eles são agitados e perseguidos pelos bens sensíveis nos quais coisa alguma é prazerosa sem tristeza, e os quais não permanecem sempre em nós mesmos, já que a sua bondade está continuamente em movimento") (JEAN DE MEUN, "Prologue", In: *LE LIVRE de Consolation de Boèce*. Edição de Glynnis M. Cropp, Genebra, Droz, 2006, p. 85-86).

das ações humanas.[414] Subordinada à Providência divina, a Fortuna é orientada pelo sentido inscrito na História da Salvação. Do ponto de vista da felicidade terrena, a Fortuna envia males aos homens, mas do ponto de vista da salvação da alma, a Providência divina só provê o bem.[415]

No início de sua confissão no *Grande Testamento* (XIII),[416] Villon reconhece que, apesar de Thibaut d'Ossigny ter sido injusto com ele, os males sofridos lhe mostraram o caminho da salvação. A estrofe é inteiramente construída por meio da alegoria, entendida como uma figura de pensamento cuja seqüência de metáforas designa em sentido próprio uma outra idéia por analogia.[417] A "cidade boa" designa a Cidade de Deus e a expressão "sem cara ou coroa" significa sem um tostão, pois a cruz figurava no verso das moedas. Essas referências alegóricas à Paixão de Cristo inscrevem os eventos pessoais ocorridos ao Vilão na prisão de Meung no interior na História da Salvação do gênero humano:

Se bem que fosse dura a cruz
Quando ia eu sem cara ou coroa
Deus, que aos peregrinos de Emaús
Confortou pessoa a pessoa
Mostrou-me uma cidade boa
E encheu-me do dom da esperança,
Porque Deus só não nos perdoa

---

[414] "Mais certes a nos malz s'aproiche et se conjoint cist acraissement de malz que le pris et li juigement de pluseurs n'atent pas ne ne regarde les merites des chosez, mais l'avenement de fortune, et juge celles choses tant seulement estre pourveues de dieu que beneureté recommande, c'est a dire que tant seulement sont faites bien et pourveablement les chosez que li riche home loent et font. Dom il avient que bonne presompcion, devant toutez chosez, delaisse les maleurés, c'est à dire que nulz ne croit que pouvres homs soit preusdom" ("Mas, com efeito, a nossos males se aproxima e se conjuga tal avalanche de males que o julgamento de muitos não atenta nem olha os méritos das coisas, mas o advento da Fortuna, e julga que apenas as coisas que a felicidade recomenda são providenciadas por Deus, quer dizer, que apenas as coisas que os homens ricos louvam e fazem são bem e providencialmente feitas. Por isso, advém que a boa presunção, antes de todas as coisas, abandone os males, quer dizer, que ninguém acredite que homens pobres sejam bons") (*Li livres de confort de philosophie*, *apud.* KUHN, D. *Op. cit.* p. 182).

[415] "Se lhe for dado penas e punições, ele deve ser grato, pois é sempre pela nossa salvação que ele faz ou permite que tudo nos advenha. Quem desejar reter a graça de Deus, seja grato quando a graça de Deus é dada e paciente quando ela é tirada. Ore para que ela seja concendida, seja cauto e humilde para que ela não seja perdida" (THOMAS A KEMPIS, *L'Imitation de Jésus-Christ*, Paris, Le Seuil, 1961, p. 78, trad. nossa do francês moderno).

[416] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 100.

[417] "Permutatio est oratio aliud uerbis, aliud sententia demonstrans. Ea diuiditur in tres partes: similitudinem, argumentum, contrarium" ("Alegoria é discurso demonstrando uma coisa pelas palavras, outra pelo pensamento; ela se divide em três partes: semelhança, argumento, contrário") (*RHÉTORIQUE à Herennius*, livro IV, v. 46, p. 188).

Quando há no mal perseverança[418]

Villon cita a parábola dos peregrinos de Emaús que, no caminho a Jerusalém, cearam com Cristo recém-ressucitado: "E os olhos deles foram abertos, e eles o reconheceram (...). O nosso coração não estava ardendo em nós enquanto ele falava conosco no caminho e enquanto ele nos abriu as Escrituras? (...) E ele abriu o sentido deles para que compreendessem as Escrituras".[419] Deus preparou uma cidade para aqueles que, reconhecendo-se como peregrinos sobre a terra, aguardam que a sua alma retorne à morada eterna. Nessa parábola, Cristo abriu o sentido dos peregrinos e lhes trouxe a esperança da vida eterna.[420]

Na estrofe citada, Villon associa a sua própria peregrinação sobre a terra à narrativa bíblica dos peregrinos de Emaús. Da mesma forma que o sentido dos peregrinos de Emaús foi "aberto" para que eles compreendessem as Escrituras, Villon diz ter recebido o dom da esperança. No clímax dos seus sofrimentos na prisão de Meung, o célebre malfeitor François Villon recebeu a revelação da vida eterna na Cidade de Deus.[421] Por trás da graça de ter sido liberto por Luís XI recém-coroado de entrada na cidade, Villon reconhece os presságios e os signos morais relativos ao mistério da Redenção.

B. *A CONFISSÃO DO VILÃO*

Os testamentos poéticos da época são freqüentemente introduzidos por uma confissão do testador. Na *Confissão e Testamento do amante morto de dor* de Pierre de Hauteville, por exemplo, o amante mártir confessa os seus pecados, incluindo os sete pecados capitais, os pecados dos cinco sentidos, etc.[422] Segue-se um diálogo reproduzido

---

[418] "*Combien au plus fort de mes maulx/ En cheminant sans croix ne pille/ Dieu qui les pelerins d'Esmaulx/ Conforta, ce dit l'Euvangille/ Me monstra une bonne ville/ Et pourveut du don d'esperance/ Combien que pechiez si soit ville/ Riens ne het que perseverance*" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 100).

[419] "Et aperti sunt oculi eorum, et cognaverunt eum (...) Nonne cor nostrum ardens erat in nobis, dum loqueretur in via, et *aperiret* nobis Scripturas? (…) Tunc aperuit illis sensum ut intelligerent Scripturas" (*Lucas*, 24/31, *apud.* KUHN, D. *Op. cit.*, p. 187).

[420] "Vos autem testes estis horum. Et ego mitto promissum Patris mei in vos" ("Vós sois testemunhas destas coisas. E eu vos trago a promessa do meu pai") (*Lucas*, 24/48-9, *apud.* KUHN, D. *Op. cit.*, p. 146).

[421] *Hebreus*, 11/13 *apud.* KUHN, D. *Op. cit.*, p. 145.

[422] HAUTEVILLE, P. *La confession et testament de l'amant trespassé de deuil*. edição de Rose M. Bidler, Otawa, Ceres, 1982, str. XXXI- LXXXI, p. 29-41.

em discurso direto entre o amante e o padre, concluído pela absolvição dos seus pecados. Por fim, o amante arrependido pede perdão, recomenda a alma a Deus e lega os seus bens aos herdeiros da amada para que eles rezem pela alma dela. No *Testamento da Guerra* de Jean Meschinot, a personificação da Guerra assume o papel de testador. Ao realizar a sua confissão antes da morte, as conseqüências da guerra são dramatizadas pela enunciação poética.[423]

Segundo a doutrina cristã, a confissão é o único remédio para a redenção do pecado. Composto em latim no séc. XI na França, o sermão *De Laude novae militiae* do pregador Bernard de Clairvaux vitupera o tipo "orgulhoso" que, incapaz de pedir perdão, não reconhece a própria falta: "Com efeito, é malícia nada pequena não ter pena de ti, ó orgulhoso, e afastar de ti, depois da tua falta, aquele que pode ser o único remédio, isto é, a confissão da tua falta".[424] Depois de ter recebido a promessa da salvação, Villon inicia a confissão de suas faltas, segundo o lugar comum do gênero:

Sou pecador, sei muito bem
Mas Deus não quer a minha morte
E sim que eu me converta ao bem
Tal qual aos outros de igual sorte
Em pecado vivo na morte
Mas Deus na sua compaixão
Se o arrependimento é bem forte
Há de conceder-me o perdão[425]

A confissão de Villon no início do *Grande Testamento* imita o "Arrependimento de Rutebeuf" (*La repentance Rutebeuf*),[426] também chamado de "A Morte de Rutebeuf" *(La Mort Rutebeuf*). Na hora de sua morte, Rutebeuf teme ser tarde demais para se

[423] MOLINET, J. "Le Testament de la Guerre", In: ZUMTHOR, P. *Anthologie des Grands Rhétoriqueurs*, Paris, UGE, 1978, p. 96.
[424] "L'orgueilleux, oubliant combien il est horrible de tomber entre les mains du Dieu vivant, se laisse facilement aller à des paroles de malice et ne songe qu'à chercher des excuses à ses péchés. C'est en effet une malice bien grande que de n'avoir pas même pitié de toi, ô orgueilleux, et de repousser loin de toi, après ta faute, ce qui peut seul en être le remède, c'est-à-dire la confession de ta faute" ("O orgulhoso, esquecendo-se de como é terrível cair nas mãos do Deus vivente, deixa-se facilmente levar por palavras de malícia e não sonha senão encontrar desculpas para os seus pecados. Com efeito, é malícia nada pequena não ter pena de ti, ó orgulhoso, e afastar de ti, depois da tua falta, aquele que pode ser o único remédio, isto é, a confissão da tua falta") (BERNARD DE CLAIRVAUX, *De Laude novae militiae*. Paris, In Libro Veritas, 2008, Cap. VIII, v. 15, p. 23).
[425] "*Je suis pecheur, je le sçay bien/ Pourtant ne veult pas Dieu ma mort/ Mais convertisse et vive en bien/ Et tout autre que pechié mort/ Combien qu'en peché soye mort/ Dieu vit, et sa misericorde/ Se conscïence me remort/ Par sa grace pardon m'acorde*" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 100).
[426] RUTEBEUF, *Œuvres complètes,* Paris, Classiques Garnier, 2005, p. 331-341.

arrepender depois de uma vida toda de prazeres,[427] mas sem perder a esperança de ser perdoado, ele se arrepende pelos seus pecados.[428] Segundo o livro de Ezequiel, Deus julga os homens não pelo que eles fizeram no passado, mas pelo que ele faz no presente.[429] Da mesma forma que *A morte de Rutebeuf*, o início do *Grande Testamento* também dramatiza o arrependimento da personagem do célebre malfeitor François Villon antes da morte.

Na estrofe acima, Villon cita as palavras colocadas por Ezequiel na boca do Senhor: "Eu vivo, disse Deus, nosso Senhor: não quero a morte do ímpio, mas que o ímpio converta a sua via, e viva".[430] Nesse contexto, "vida" tem sentido metafórico e designa a salvação da alma. Essa passagem se tornou um lugar comum da doutrina religiosa da época, sendo utilizada, por exemplo, no capítulo "Do exame de consciência e da resolução de se corrigir" da *Imitação de Cristo* de Thomas a Kempis (ca. 1380-1471).[431] Essa é a principal obra da "nova devoção" (*devotio moderna*), como é chamado o movimento religioso cuja ênfase é colocada na prática moral. Esse tratado funda os seus preceitos no exemplo da vida de Cristo, mais do que em uma discussão teológica da verdade revelada.

Na estrofe citada, Villon explora as rimas equívocas entre "morte" (*mort*) e o verbo "morder" (*mordre*), que exprime os remorsos de consciência do testador ao se lembrar dos pecados cometidos. Comuns na época, essas rimas podem ser encontradas, por exemplo, em Rutebeuf.[432] Assumindo a personagem do Vilão arrependido, Villon admite os pecados e assume a culpa pelas suas transgressões da lei religiosa. A culpa é condição necessária, mas não suficiente para redimir o homem da mancha do pecado. Segundo a doutrina da graça, o perdão é concedido pela misericórdia divina, como

---

[427] RUTEBEUF, *Ibid.*, p. 332, v. 7-17.
[428] RUTEBEUF, *Ibid.* p. 338, v. 73-5.
[429] "Et pignus restituerit ille impius, rapinamque reddiderit, in mandates vitae ambulaverit, nec fecerit quidquam injustum: vita vivet, et non morietur. Omnia peccata ejus, quae peccavit, non imputabuntur ei: judicium et justitiam fecit, vita vivet" ("Se o ímpio restitui o dano, devolve a rapina, e anda nos estatutos da vida sem cometer injustiça, ele viverá a vida e não morrerá. Os pecados todos que ele cometeu não lhe serão imputados – ele fez o judicioso e a justiça, ele viverá a vida") (*Ezequiel*, 33/15. *BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).
[430] "Vivo ego, dicit Dominus Deus: nolo mortem impii, sed ut convertatur impius a via sua, et vivat (*Ezequiel*, 33/11. *BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).
[431] "Se o homem fizer o que há em si e se penitenciar verdadeiramente todas as vezes em que ele vier a mim pedir graça e piedade, 'eu juro', diz o senhor, 'eu não quero a morte do pecador, mas que ele se converta e viva'" (THOMAS A KEMPIS, *L'Imitation de Jésus-Christ*, Paris, Le Seuil, 1961, p. 223).
[432] ZUMTHOR, P. *La masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 410.

afirma esta passagem do *Grande Testamento* (XCLVII): "Se sua alma em culpa tiver/ Que Deus lhe perdoe com doçura".[433]

A estrofe citada faz referência à promessa da salvação da alma feita por Cristo ao bom ladrão crucificado com ele. Segundo o Evangelho de São Lucas (23/32-43), Jesus foi enviado para ser crucificado com dois malfeitores que foram pendurados um à sua direita e outro à sua esquerda. Preocupado com a sua vida, um dos malfeitores disse a Jesus para salvar-se a si mesmo e aos outros, se ele fosse o Cristo. O outro malfeitor respondeu-lhe que ele deveria temer pela sua alma pois, embora estivessem na mesma condenação que Jesus, eles foram condenados com justiça, enquanto que Jesus não fizera nenhum mal para merecê-la. Depois de confessar os seus próprios pecados, o bom ladrão pede a Jesus que se lembre dele ao entrar em seu Reino e recebe a promessa da salvação.[434]

Apenas o Evangelho de São Lucas menciona o arrependimento do bom ladrão, mas os outros evangelhos também citam os dois malfeitores crucificados com Cristo. A crucificação de Cristo com os malfeitores é por eles interpretada como a realização da profecia de Isaías.[435] Segundo a doutrina cristã, o *Novo Testamento* completa o *Velho Testamento* por meio da nova aliança entre Deus e o homem. A primeira aliança foi realizada com o sangue de animais sacrificados, quando Moisés transmitiu os mandamentos do *Velho Testamento*.[436] A nova aliança começa com o sacrifício de Cristo que, como afirma Paulo na *Epístola aos Hebreus*, é o cordeiro de Deus.[437] O sangue e o corpo de Cristo foram sacrificados para a remissão dos pecados do gênero humano.[438]

Embora a verdade encontrada nas escrituras já esteja desde sempre dada na Eternidade,[439] ela só é revelada pelo *Novo Testamento*, do qual o *Antigo Testamento* é a prefiguração. De acordo com a concepção escolástica, os discursos poéticos podem apenas ilustrar a verdade revelada. Como afirma Santo Tomás de Aquino, as ficções

---

[433] "*Combien, se coulpe y a à l'âme/ Dieu lui pardonne doucement*" (VILLON, F. *Op. cit.,* p. 194).
[434] LUCAS, 23, 32. (*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).
[435] ISAÍAS, 53, 12. (*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).
[436] PAULO. *Epístola aos Hebreus*, 9/15-22. (*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).
[437] *Epístola aos Hebreus*, 9/16-18; 22. (*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).
[438] MATEUS. 26/28. (*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).
[439] JOÃO, 1-2. In. *BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997.

poéticas só podem quando muito produzir significações reduzidas ao sentido histórico: "As ficções poéticas não têm outra finalidade senão significar; é porque uma tal significação não ultrapassa o nível do sentido histórico".[440] O poeta não pode ambicionar mais do que repetir o "verbo" contido nas *Escrituras,* procurando encontrar os casos que ilustrem o sentido moral da exitência humana na história da salvação.

Na primeira parte do *Grande Testamento*, os *Lamentos* do Vilão são recheados de referências à narrativa bíblica sobre a vida de Jesus no *Novo Testamento*. Na estrofe citada, a confissão do Vilão arrependido retoma o discurso do bom ladrão crucificado com Cristo. O *Grande Testamento* é apresentado como as útimas palavras da personagem do Vilão arrependido antes de sua morte, como se o bom ladrão também tivesse deixado o seu "testemunho". Confessando os seus pecados antes da morte, a personagem do Vilão arrependido afirma a esperança na salvação de sua alma. Assim, o início do *Grande Testamento* dramatiza a angústia da personagem do Vilão arrependido sobre o lugar aonde a sua alma irá depois da morte.

C. *O EXEMPLO DO VILÃO*

Apresentando a figura do malfeitor punido pelo bispo severo Thibaut d'Ossigny, o *Grande Testamento* demonstra as más conseqüências de um comportamento vicioso. Mas o *Grande Testamento* coloca a sua ênfase na doutrina do perdão. Embora tivesse vivido em pecado, Villon não deixou de se arrepender pelos crimes cometidos no passado e confessou a sua falta, em vez de se deixar levar por palavras maliciosas e procurar desculpas para os seus pecados. O arrependimento de Villon ilustra a doutrina cristã do perdão, segundo a qual todos podem ser reconduzidos ao "bom caminho" por meio da conversão espiritual. A personagem do Vilão arrependido no *Grande Testamento* é exemplar, já que o seu percurso de vida reflete a cosmologia cristã da queda e redenção.

Como foi visto na *Poética Parisiense* de Jean de Garlande no início desta parte, a personagem se baseia no exemplo dos sermões da época. Na subseção no final do *Grande Testamento* intitulada de *Bela Lição aos meninos perdidos* (CLVI-CLIX),[441] imita-se a peroração dos sermões sérios em que se exortava à virtude. Composta no gênero do

[440] AQUINO, T. *Quaestiones Quodlibetales*, VII. *apud*. HANSEN, J. *Alegoria*, p. 123.
[441] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 264-270.

sermão jocoso, essa subseção representa a personagem do Vilão arrependido no papel de pregador a exortar os ex-companheiros a abandonarem as suas atividades criminosas. Além da *Bela Lição* do *Grande Testamento*, esse gênero também é explorado nas *Baladas em jargão* e em uma das baladas reunidas entre as formas fixas esparsas atribuídas a Villon, intitulada de "Balada de bom conselho" (*Ballade de bon conseil*).[442]

Retomando diversas fórmulas da "epístola romana" (*epître romaine*), como é chamado na oferenda o sermão *Aos Romanos* de São Paulo, essas baladas são dirigidas aos "homens degenerados, faltos de razão".[443] A vida de um ex-malfeitor reabsorvido ao universo da religião e da moral é análoga à própria história pessoal do apóstolo Paulo que, tocado pela luz da Graça, arrependeu-se de seus pecados. Imitações da peroração dos sermões religiosos em que o apóstolo Paulo exorta à conversão religiosa dos ímpios, as *Baladas em jargão*, a *Bela Lição* do *Grande Testamento* e a *Balada de Bom conselho* são enunciadas pela personagem do Vilão arrependido representada na primeira parte do *Grande Testamento*.

Em sua confissão no início do *Grande Testamento*, Villon não enumera todos os seus pecados, como a *Confissão e Testamento do amante morto de Amor* de Pierre de Hauteville. Mas em um legado do *Grande Testamento* (LXXXVII),[444] Villon faz referência a um evento preciso de sua juventude – o roubo ao Colégio de Navarra:

Dou-lhe a biblioteca em paz
E o meu romance Peido ao Diabo
Guy Tabarie, homem veraz
Copiou-o de cabo a rabo
Jaz sobre a mesa, e ao fim e ao cabo,
Se ele foi rudemente feito
A matéria, sem menoscabo,
Compensa todos os defeitos[445]

---

[442] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 308.
[443] "*Hommes faillis, bertaudés de raison/ Dénaturés et hors de connaissance/ Démis du sens, comblés de déraison/ Fous abuses, pleis de déconnoissance/ Qui procurez contre votre naissance*" ("Homens degenerados, faltos de razão/ Desnaturados, nulos de conhecimento/ Em senso exíguos, maiorais na sem razão/ Tolos bobeados, reis do desconhecimento/ Que agis de modo avesso ao vosso nascimento") (VILLON. F. *Poemas de François Villon*, Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Art Editora, 1986, "Balada do bom conselho", p. 130).
[444] VILLON, F. *Op. cit.,* p. 174.
[445] "*Je lui donne ma librairie/ Et le Roman du Pet au Diable/ Lequel maistre Guy Tabarie/ Grossa qui est hom veritable/ Par cayeux est sous une table/ Combien qu'il soit rudement fait/ La matiere est si très notable/ Qu'elle amende tout le méfait*" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 174).

Na estrofe anterior (*Grande Testamento*, LXXXVII),[446] Guillaume de Villon, o primeiro legatário do poeta. Villon lega-lhe a sua biblioteca, chamando a atenção para um volume particular incluído nela: o seu romance *Peido ao Diabo*. Amplificado por Guy Tabarie, o romance se encontra em um caderno sob a mesa; embora rudemente escrito, a sua matéria é tão notável que corrige todos os defeitos. Na "Imputação do secretário criminal do Châtelet J. Poutrel pelo roubo do Colégio de Navarra",[447] Guy Tabarie, um dos cúmplices naquele roubo, foi preso e denunciou os comparsas do roubo do colégio de Navarra: François Villon, Colin de Cayeulx e Robin Dogis. Definido na estrofe acima pela notação irônica "um homem veraz", Guy Tabarie testemunha que eles invadiram o Colégio de Navarra, arrombaram o cofre e roubaram quinhentos escudos de ouro.

Na estrofe citada, "Cayeux" é forma equívoca, designando o nome comum "caderno" (onde foi escrito o seu "Romance do *Peido ao Diabo*") e o nome próprio de Colin de Cayeux. Citado nesse inquérito como um comparsas do roubo, Colin de Cayeux foi capturado e enforcado. Na *Bela Lição aos meninos perdidos* do *Grande Testamento* (CLVI),[448] Colin de Cayeulx é utilizado como exemplo da punição dos malfeitores. Em seu testemunho, Guy Tabarie afirma que Villon teria fugido de Paris para Angers depois do roubo para ver um religioso riquíssimo.[449] Como foi visto acima, o testador afirma partir para Angers no exórdio do *Pequeno Testamento* que, associado ao "Romance do Peido ao Diabo", é designado como uma obra "rudemente feita".[450]

Na estrofe citada acima do *Grande Testamento* (LXXXVIII),[451] o romance do *Peido ao diabo* associa o roubo do Colégio de Navarra ao "Dito do peido do Vilão" (*Li dis dou pet au villain*).[452] No *Dito do peido do Vilão* de Rutebeuf, o diabo chega ao inferno trazendo em um saco o que acredita ser a alma do Vilão. Mas ao abrí-lo, ele descobre que, na realidade, trazia apenas o seu peido. O inferno é empestiado pelo fedor do peido do Vilão que, assim, frustra a expectativa do diabo de se apropriar de sua alma e retoma o

---

[446] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 174.
[447] LONGNON, A. *Étude biographique sur François Villon d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales*, Paris, Menu, 1877, p. 162-166.
[448] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 264.
[449] LONGNON, A. *Op. cit*. p. 164.
[450] VILLON, F. *Op. cit*., p. 174.
[451] VILLON, F. *Op. cit.,* p. 174.
[452] RUTEBEUF, *Œuvres complètes* Paris, Classiques Garnier, 2005, p. 63-70.

bom caminho de penitência pelos seus erros.[453] A confissão pela personagem do Vilão do roubo ao Colégio de Navarra é suficiente para redimi-la em seu leito de morte.

No *Grande Testamento*, a personagem do Vilão no papel de testador moribundo se volta para a sua juventude à época do *Pequeno Testamento*. As referências no *Grande Testamento* à composição escrita cinco anos antes criam uma estrutura narrativa entre os dois testamentos. Inscritos na vida do testador, os dois testamentos representam o percurso de vida da personagem de François Villon desde a juventude até a maturidade. Na primeira parte do *Grande Testamento*, a representação do arrependimento do Vilão pelos seus erros passados dramatiza a reviravolta ocorrida na vida da personagem antes da morte.

[453] *Ibidem*, p. 65, v. 1-3.

III. A MORTE DO VILÃO

"Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre"
(Villon, *L'Epitaphe Villon*)

Neste item, analisamos a conclusão da ficção poética narrada no *Pequeno* e no *Grande Testamento de Mestre François Villon*. Escrito antes de o testador fugir de Paris, o *Pequeno Testamento* é uma composição deixada inacabada. Completando-o, o *Grande Testamento* retoma cinco anos mais tarde os principais temas tratados naquela composição. O "Testamento do Vilão" formado pelos dois testamentos fixa as palavras derradeiras deixadas pelo testador moribundo na pose do amante martirizado por uma Bela dama sem misericórdia.

A. *A VIDA DO TESTADOR*

O testamento é uma forma antiga da poesia em vernáculo. A sua primeira utilização em francês remonta ao "Romance de Alexandre" (*Roman d'Alexandre*) de Alexandre de Paris, que é a "tradução em vernáculo" (*mise en roman*) da vida do célebre imperador Alexandre, o Grande. A vida de Alexandre é em sua maior parte narrada em terceira pessoa, como o gênero da história. No final do *Romance*, Alexandre realiza uma "ceia" com a sua corte toda reunida quando é envenenado por dois servos. A cena retoma elementos da "última ceia" de Cristo, identificando os seus dois servos à personagem de Judas. Imediatamente depois do seu envenenamento, o emperador inicia a narração de seu testamento.[454]

Colocado no fim desse *Romance*, o testamento de Alexandre é narrado em primeira pessoa pelo próprio imperador moribundo. Para recompensar os serviços prestados pelos doze pares de França nas numerosas conquistas realizadas pelo imperador e permitir que a sua alma vá ao paraíso, ele partilha as terras conquistadas ao

[454] ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, livro IV, p. 782, v. 601-604.

longo de sua vida.[455] Os diversos dons distribuídos por Alexandre amplificam a generosidade do emperador, considerada como a maior virtude de um rei. Composto no gênero dos "Espelhos de Príncipes" (*Miroirs des Princes*), o *Romance de Alexandre* caracteriza a personagem do imperador por meio das virtudes dignas de serem imitadas pelos "bons reis", entre as quais estão as virtudes teologais e as cardinais.

As fórmulas "eu dou, eu lego" incarnam no presente a vontade do testador moribundo. Alexandre designa os doze pares pelos seus nomes próprios e, cada vez que faz um legado, ele lembra os serviços prestados pelo legatário ao imperador.[456] Finalmente, ele ordena que o seu corpo seja transportado para Alexandria, no templo de Josué, e que ele seja enterrado sob uma lápide reservada a ele. As disposições testamentárias para o enterro de seu corpo depois da morte finalizam o "Testamento de Alexandre". Com isso, ele cumpre as suas obrigações terrenas e a sua alma pode finalmente ir ao paraíso.[457] No *Romance de Alexandre*, o maior imperador da história é associado à figura de Cristo onipotente.

Mais tarde, o testamento se transforma em um gênero autônomo da poesia em vernáculo. No entanto, como narração da vida de uma pessoa real, o gênero do testamento permanece associado ao gênero da vida. No *Romance de Alexandre*, o testamento narrado em primeira pessoa pelo imperador está enquadrado pela narrativa de sua vida em terceira pessoa pelo poeta. Na *Confissão e Testamento do amante mártir* de Pierre de Hauteville, o gênero testamentário recorta um momento da vida do amante mártir, fixando a hora em que ele está prestes a expirar. O seu testamento congela o amante mártir na pose final antes de sua morte, mas o recorte narrativo desse testamento amoroso não prescinde de uma contextualização da vida da personagem representada. O testamento de Pierre de Hauteville é enunciado exclusivamente em primeira pessoa e, na medida em que se inicia no fim da vida da personagem, ele carece de elementos que permitam aos ouvintes compreenderem o contexto de enunciação da composição.

---

[455] *Ibidem*, p. 760, v. 259-267.

[456] Alexandre lega as terras conquistadas aos doze pares : depois de confiar a mulher a Pérdicas, Alexandre lega: a Grécia e a Macedônia ao próprio Pérdicas; o Egito a Tholomeu (ALEXANDRE DE PARIS, *Op. cit.*, livro IV, p.762); a Pérsia a Clin (*Ibidem*, p.764); a Núbia da Arcágia a Emenidus (*Ibid.* p.766); a Índia Maior a Aristeu (*Ibid.* p.768); a Síria a Antiochus (*Ibid.* p.768); a Cilícia a Antigonus (*Ibid.* p.768-770); a Cesária a Filote (*Ibid.* p. 770); a Alenia e a Esclavônia a Licanor (*Ibid.* p.770-772); a Hungria e o reino de Ansoi a Festion (*Ibid.* p.772); Cartage a Aridès (*Ibid.* p.774); a Armênia a Caulus da Macedônia (*Ibid.* p.776).

[457] *Ibid.* p. 760, v. 259-267.

Graças a essa especificidade do testamento como gênero autônomo, foi composto o *Lamento do amante morto de dor* que servisse de introdução ao testamento amoroso de Pierre de Hauteville. Como afirma a rubrica final de diversos manuscritos: "Aqui termina o *Lamento do amante morto de dor*, que ele fez antes de seu testamento, que se segue".[458] Composto por dezenove estrofes de dezesseis decassílabos com duas rimas, o lamento encena o poeta desesperado depois da morte de sua amada a realizar uma elegia fúnebre dirigida à Morte personificada. Introduzido nos manuscritos antes da *Confissão e Testamento do amante morto de dor*, o *Lamento* permitia introduzir a situação de enunciação da personagem da composição seguinte quando, morrendo (literalmente) de amor depois de perder a sua amada, ele decide escrever o seu testamento.

Desde a principal edição antiga de Villon por Clément Marot (1532), o *Pequeno Testamento* é colocado antes do *Grande Testamento* de Villon. Assim, Marot pretendeu introduzir o *Grande Testamento* por meio do *Pequeno Testamento* que, oferecendo diversos elementos sobre a personagem de Villon, permite compreender a composição seguinte, quando a mesma personagem assume o papel de testador moribundo. Situado antes da sua fuga para Angers cinco anos antes, o *Pequeno Testamento* permite contextualizar o *Grande Testamento*. Da mesma forma que o *Lamento* é uma introdução à *Confissão e Testamento do amante morto de dor* de Pierre de Hauteville, o *Pequeno Testamento* é uma introdução ao *Grande*.

B. A ESCRITA DO *PEQUENO TESTAMENTO*

O gênero poético do testamento enquadra a situação de enunciação no momento em que o testador moribundo escreve as suas últimas palavras. Segundo a verossimilhança do gênero, o testamento é um gênero escrito por definição, como a epístola e o epitáfio. Como nesses gêneros escritos, no testamento há uma distância entre o ouvinte e a situação de enunciação do autor da composição. O testador se

[458] "Cy fine la complainte de l'Amant trespassé de dueil qui fist par avant son testamente n la maniere qui s'ensuit"(HAUTEVILLE, P. de, *La Complainte de l'amant trespassé de dueil. L'Inventaire des biens demourez du décès de l'amant trespassé de dueil,* editado por Rose M. Bidler, Montréal, CERES, 1986, p.35).

relaciona com o seu destinatário interno por meio da escrita, como se eles estabelecessem em um diálogo "na ausência" (*in absentia*).

No *Pequeno* e no *Grande Testamento*, a própria escrita é colocada em cena por meio de diversas referências metalingüísticas. Elas situam o seu próprio discurso como as palavra escritas pelo testador, no caso do *Pequeno Testamento*, ou pelo redator a quem o testador dita as suas últimas palavras, no caso do *Grande Testamento*. Depois de terminados os seus legados na conclusão do *Pequeno Testamento*, Villon introduz uma descrição metalingüística de sua própria situação de enunciação no presente. Enquanto Villon escrevia à noite o seu *Pequeno Testamento* antes de partir para o exílio, ele escuta os sinos da Sorbonne reverberarem às nove horas. Como a essa hora os estudantes devem rezar o *angelus*, ele suspende a composição da obra e se "estresquece":

Ao fazê-lo, me entresqueci
Não do vinho a força e a vitória,
Mas de espírito preso em si
Então vi a dama Memória
Pôr no armário em divisórias
As espécies colaterais,
A opinativa, ou a ilusória,
E as outras, intelectuais[459]

Na conclusão do *Pequeno Testamento* (XXXV-XXXIX),[460] a explicação científica do "entresquecimento" (*entreoubli*) do poeta retoma o jargão da escolástica sobre as faculdades da alma. Na *Suma Teológica*, São Tomás de Aquino retoma as três faculdades da alma do "Da Alma" (*De Anima*) de Aristóteles. Essa definição foi vulgarizada na época pela "enciclopédia" do monge franciscano Barthélemy, o Inglês, intitulada "Da propriedade das coisas" (*De proprietatibus rerum*) (1230/40), que visava servir de auxílio à predicação. Tendo sido traduzida em francês 1372 por Jean Corbechon, ela introduz em vernáculo as três faculdades do homem definidas pela escolástica: a vegetativa, a sensitiva e a racional.

[459] "*Ce faisant, je m'entroubliay/ Non pas par force de vin boire/ Mon esperit comme lié/ Lors je sentis dame Mémoire/ Répondre et mettre en son aumoire/ Ses espèces collaterales/ Opinative fausse et voire/ Et autres intellectuales*" (VILLON, F. *Op. cit*. p. 82).
[460] VILLON, F. *Op. cit*., p. 82-84.

A faculdade racional é a que distingue o homem dos outros animais. Nem todos os animais possuem a faculdade sensitiva, mas todos possuem a faculdade vegetativa, que tem as funções de alimentar, engendrar e crescer. A faculdade sensitiva se divide em locomotriz e apreensiva, que, por sua vez, se divide em sentido interno e externo. O sentido interno, finalmente, divide-se em julgamento, imaginação e memória. As impressões oriundas do sentido externo formam as imagens utilizadas pela imaginação para perceber as coisas ausentes por meio da memória.

Comparada ao "armário da razão" pelo *Da Propriedade das coisas* de Jean Corbechon,[461] a memória conserva as imagens oriundas do sentido externo necessárias à atividade da faculdade racional. A natureza, as propriedades, as semelhanças e as diferenças entre as coisas são conhecidas pela razão que, dividindo-se em opinativa (que forma julgamentos de existência), estimativa (que forma julgamentos de valor), prospectiva (que permite prever), similativa e formativa (que permitem identificar e formar conceitos).

Na conclusão do *Pequeno Testamento*, Villon parodia esse jargão escolástico para explicar o seu entresquecimento. Na estrofe citada, ele afirma que a "Memória" personificada "guardou no armário" as suas espécies colaterais, segundo a metáfora da memória como o armário da razão. Ele explica o seu entresquecimento por meio do adormecimento da faculdade "racional" e da ativação do sentido interno que, sobrestimulando a imaginação do poeta, fizeram-no perder o discernimento, entrando em um estado de semi-vigília. Assim, Villon retoma a entrada no sonho da lírica amorosa da época.

Antes de iniciar a narração alegórica, Guillaume de Lorris introduz um exórdio ao *Romance da Rosa* sobre o sonho. Baseando-se na autoridade de *O Sonho de Cipião* de Macróbio (séc. V), ele afirma que nem sempre os sonhos são fábulas ou mentiras, mas que também podem ser proféticos. Introduzido pela narração da sua entrada em um sonho, o *Romance da Rosa* é apresentado como o fruto da imaginação do poeta enquanto

[461] "A memória é uma potência de conservação que nos permite guardar as coisas apresentadas pelos sentidos exteriores ou pelos sentidos internos e de colocá-los no tesouro de nossa memória, a fim de que nós não esqueçamos; é por isso que um doutor diz que a memória é uma caixa ou armário da razão" (CORBECHON, J. *Le Livre des Propriété des Choses*, tradução e notas de Bernard Ribémont, Paris, Stock, 1999, p. 96. Tradução nossa da edição em francês moderno realizada a partir da tradução do latim para o francês médio que fez Jean Corbechon em 1372 do *De proprietatibus rerum* (ca.1240) de Bartolomeu, o Inglês).

dormia.[462] Os poemas do ciclo da *Bela Dama sem misericórdia* retomam a introdução da narração alegórica por meio da descrição da entrada no sonho do poeta. Na *Dama Cruel no amor*, no *Hospital do amor* – pertencentes ao ciclo da *Bela dama sem misericórdia* –, a "entrada no sonho" é desencadeada pela perda da razão pelo poeta triste e melancólico.[463]

Poetas contemporâneos de Villon, Pierre Michault e Jean Meschinot (1420-1491) descrevem o sonho como um estado de semi-vigília.[464] Para designar esse estado, um outro poeta da época, chamado de Georges Chastellain (1405-1475), utiliza o mesmo termo "entresquecer": "Deitado à noite a pensar nisso [amada]/ eu me encontrei entresquecido por volta da amanhescer".[465] Colocado na conclusão do *Pequeno Testamento*, a narração do entresquecimento do poeta na conclusão do *Pequeno Testamento* rompe a expectativa da narração alegórica por meio de um anti-clímax. A descrição "científica" do sonho não só não introduz uma narração alegórica, mas interrompe a obra sem finalizá–la:

Depois que o senso foi reposto
E o juízo recuperado
Eu cuidei findar o proposto
E achei o tinteiro gelado
E também o círio apagado
Fogo? Não tinha onde encontrar
Assim, dormi, todo embrulhado
E não houve como findar[466]

---

[462] GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose,* Paris, Librairie Générale Française, 1992, v. 1-20.

[463] "En ce seul voulloir de mourir/ passay je toute la nuytie/ rien ne me pouoit secourir/ en pensant a ceste partie/ entray en une fantasie/ et en ymaginacïon/ ou je oubliay mirencolie/ et en entray en visïon" (CAULIER, A., *L'Hôpital d'Amour*, In: CHARTIER, A. *et al. Op. cit.* IX, p. 332). "En ce fantasïeux estat/ On m'avoit ma tristesse mis/ Fu long temps oublieux et mat/ Sans mémoire, sens ou advis/ En ceste stat, ou riens ne vys/ Me vint ymaginacïon/ De la quelle fus si ravis/ Que je en entray en vision" (CAULIER, A., *La cruelle femme en amour*, In: *Ibidem* X, p. 252).

[464] "En dormant je veillais et dormoye en veillant" (MICHAULT, P. *Œuvres poétiques*, Paris, Union générale des éditions, 1980, p. 26); "Entre someillant et esveillé (...)/ me fut certainement advis que" (MESCHINOT, J. *Les Lunettes des Princes*, editado por C. Martineau-Genieys, Genebra, Droz, 1972, p. 33).

[465] "Gisant doncques par nuit en ce soing (...)/ Me trouvay entre-oublié en peu envers l'aube du jour" (CHASTELLAIN, G. *Œuvres*, publicadas pelo Baron De Lettenhove, Bruxelles, Heussner, 1865, t. 7, p. 76).

[466] "*Puis que mon sens fut a repos/ et l'entendement demesllé/ Je cuiday finer mon propos/ Mais mon encrë estoit gele/ et mon cierge trouvay soufflé/ De feu je n'eusse peu finer/ Si m'endormis, tout enmouflé/ Et ne peuz autrement finer*" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 84).

Depois de despertar do seu entresquecimento, Villon volta a se referir à situação de enunciação do poema. Entretempo, o frio congelou a tinta, a vela evaporou e a composição não pôde ser acabada. Assim, o poema é deixado inacabado por Villon, que precisou fugir de Paris para Angers antes de poder terminá-lo, como ele afirma no exórdio. A explicação científica do seu entresquecimento é irônica, ridicularizando a perda da razão pela personagem do amante mártir do ciclo de poemas líricos da época sobre a *Bela dama sem misericórdia*.

Na estrofe de conclusão do *Pequeno Testamento*, a narração interpretativa baseada na personagem é abandonada, pois não é mais a personagem de Villon quem assume a primeira pessoa da enunciação. Segundo a narração interpretativa baseada na ação, a estrofe de conclusão descreve em terceira pessoa a assinatura do testamento pelo seu autor. Assim, é realizado o seu retrato na pose do testador generoso que, depois de legar todos os seus "bens" aos legatários, só possui alguns "tostões". A rima principal da estrofe é construída sobre o nome do Vilão (*Villon*) e a moeda de um "tostão" (*billon*), que designa a moeda miúda.

No exórdio do *Pequeno Testamento*, ele afirma que decidiu fugir de Paris como um remédio contra o amor de sua Bela dama sem misericórdia. Segundo o testemunho de Guy Tabarie, Villon fugiu de Paris com 120 escudos de ouro roubados do colégio de Navarra. Assim, Villon deixou a obra inacabada para fugir com o dinheiro roubado. A referência à vida do célebre malfeitor visa a produzir um efeito ridículo sobre o público da época capaz de reconhecer a facécia. Contradizendo o conhecimento prévio do público sobre a personagem, o *Pequeno Testamento* oferece um retrato irônico do célebre ladrão no papel de testador generoso.

No *Grande Testamento*, a escrita é colocada em cena por meio da referência à personagem de um "clérigo" (*clerc*) chamado Fremin, que redige as palavras ditadas pelo testador em seu leito de morte. Assim, não é o próprio testador que escreve a sua composição com pena e tinta, como no *Pequeno Testamento*. Ele dita as suas últimas palavras a um redator oficial a quem ele incumbiu de redigí-las antes de expirar. Além da mediação entre a composição e o público por meio da escrita, o *Grande Testamento* introduz um novo intermediário: a personagem do redator das palavras ditadas pelo testador antes de expirar em seu leito de morte. Na conclusão dos *Lamentos da Bela*

Armeira (LVII),[467] por exemplo, Villon afirma ter ditado essa "lição" à personagem de Fremin:

Esta é a lição que agora espalha
A que foi tão bela – se diz,
Se bem ou mal, valha o que valha,
Registrar tudo me condiz,
A Fremin ditando, aprendiz,
Sereno como um burgomestre.
E o maldigo, se me desdiz,
Pelo aprendiz se julga o mestre[468]

Referido ao próprio ato de enunciação, Fremin é o responsável por escrever ele mesmo o testamento ditado pelo testador, transformando a sua última vontade em "ato jurídico". A notação "o distraído" (traduzida acima como o "aprendiz") qualifica a natureza pouco confiável de Fremin. No final da estrofe, o provérbio "Pelo aprendiz se julga o mestre" é a inversão de um provérbio da época.[469] A inversão tem o valor cômico pois, em vez de elogiar o redator, serve para rebaixá-lo. A falta de confiança de Villon em Fremin visa a lançar dúvidas sobre a "validade jurídica" do seu testamento. As referências metalingüísticas à situação de enunciação do *Pequeno* e do *Grande Testamento* são irônicas. Suspendendo a verossimilhança do Vilão no papel de testador, as facécias da evidenciam o artifício ficcional da composição.

C. *A NARRAÇÃO DA MORTE DO VILÃO*

No *Grande Testamento*, Villon compõe um epitáfio para ser gravado sobre a sua própria lápide, oferecendo um retrato do testador morto. Como o testamento, o epitáfio é um gênero escrito por definição. O *Epitáfio* do *Grande Testamento* (CLXXVIII)[470] apresenta o testador na pose do amante morto de amor. Como a última mensagem

[467] VILLON, F. *Op. cit.,* p. 148.
[468] "*Cette leçon ici leur baille/ La belle et bonne de jadis/ Bien dit ou mal vaille que vaille/ Enregistrer j'ai fait ces dits/ Par mon clerc Fremin l'étourdis/ Aussi rassis que je pense être/ S'il me dément je le maudis/ Selon le clerc est duit le maître*" (VILLON, F. *Op. cit.,* p. 148).
[469] "Selon le seigneur, mesnie duite" (MORAWSKY, J. *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Paris, Champion, 2007, provérbio n.92).
[470] VILLON, F. *Op. cit*., p. 288.

deixada por escrito para os vivos, o *Epitáfio* metaforiza o sentido do testamento: como um epitáfio ampliado, o testamento eterniza a pose final do testador, como se as suas palavras tivessem sido escritas sobre a pedra:

Repousa e dorme aqui neste lugar
Alguém que com flechado o amor matou
Um bem pequeno e mísero escolar
François Villon foi como se chamou
Nunca ele terra alguma desfrutou
Mesas e cavaletes, pães, cestinhos
Ninguém o ignora, tudo ele doou
Companheiros, dizei esses versinhos[471]

No final do *Grande Testamento*, Villon retoma a pose do amante mártir, assumida no exórdio do *Pequeno Testamento*. Assim, a conclusão do *Grande Testamento* imita o a conclusão do testamento amoroso de Pierre de Hauteville. Na tradição manuscrita, esse poema é freqüentemente seguido pelo *Inventário dos bens deixados depois da morte do amante morto de dor*. Como afirma a rubrica inicial, o amante já está morto: "Aqui começa o inventário dos bens deixados com a morte do amante morto de dor".[472] Composto por quadras de rimas cruzadas, o *Inventário* é enunciado pelo escrivão que, através da enumeração dos bens deixados depois da sua dispersão física, compõe um retrato do amante morto de dor.[473]

Da mesma forma que no *Inventário dos bens deixados pelo amante morto de dor*, no *Epitáfio* do *Grande Testamento* o testador já está morto. Assim, o poeta não utiliza mais a máscara da personagem de Villon, mas se refere em terceira pessoa ao testador morto. Assim, o *Pequeno* e o *Grande Testamento* de Villon parodiam a inteira estrutura do testamento amoroso de Pierre de Hauteville. Mas a pose do amante mártir assumida

---

[471] "*Cy gist et dort en ce sollier/ Qu'Amours occist de son raillon/ Ung povre petit escollier/ Qui fut nommé Françoys Villon/ Oncques de terre n'eut sillon/ Il donna tout chacun le sait/ Table tréteaux pain corbillon/ Pour Dieu dites-en ce verset*") (VILLON, F. *Poemas de François Villon*, Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Art Editora, 1986, p. 120).

[472] "Cy après commence l'inventaire des biens demourez du decés de l'amant trespassé de dueil" (HAUTEVILLE, P. de, *La Complainte de l'amant trespassé de dueil. L'Inventaire des biens demourez du décès de l'amant trespassé de dueil,* editado por Rose M. Bidler, Montréal, CERES, 1986, p. 49).

[473] "Après le doloreux trespas/ de l'Amant trespasse de dueil/ dont l'ame ait glorieux repas/ Ainsi que je desire et vueil// fu fait inventaire et monstree/ de biens estans en sa Maison" ("Depois da dolorosa morte/ do amante morto de dor/ cuja alma desejo sorte/ e repouso na glória do senhor// foi feito o inventário/ dos bens deixados em sua casa") (*Ibidem*, p. 49, v. 1-4).

por Villon no final do *Grande Testamento* contrasta inteiramente com a explicação de sua morte, apresentada no exórdio como o resultado dos eventos acontecidos na prisão de Meung. Assim como a justificativa de sua partida para Angers no *Pequeno Testamento*, a pose de amante mártir na conclusão do *Grande Testamento* é irônica.

Na *Balada de conclusão* do *Grande Testamento*, a ficção poética é encerrada com o convite dos ouvintes para o enterro do "pobre Villon". Assim como no *Epitáfio* do *Grande Testamento*, nessa balada o poeta não está mais identificado à personagem do testador enunciando o seu testamento em primeira pessoa. O poeta apresenta em terceira pessoa o testador morto novamente na pose irônica do amante mártir da lírica amorosa da época. Como na *Confissão e Testamento do amante morto de dor* de Pierre de Hauteville, os convidados ao enterro devem estar vestidos de vermelho[474] – referência ao costume dos padres de se vestirem de vermelho para rezar missas solenes aos santos mártires:

Aqui se encerra o testamento
Pelo pobre Villon deixado
Vinde ao enterro quando lento
Ouvirdes do sino o dobrado,
Com roupa em vivo avermelhado
Que ele é mártir de amor profundo
Sobre o culhão tal foi jurado
Quando quis partir deste mundo[475]

Na oferenda da *Balada de conclusão* do *Grande Testamento*, o testador é apresentado na pose final do beberrão: "Um bom vinho foi bem tragado/ Quando quis partir deste mundo".[476] Em seu gesto derradeiro, Villon bebe um gole de vinho "Morillon" que, designando um vinho barato e forte da época, faz um jogo de palavras macabro com o diminutivo de "morte" (*mort*). Paródia da última ceia, a tópica do último copo de vinho

[474] "Ceulx qui pour moy feront le dueil Auront leurs manteaulx de vermeil" (HAUTEVILLE, P. de, *La confession et testament de l'amant trespassé de deuil*, *apud.* RYCHNER, J. *Du Saint-Alexis à François Villon: études de littérature médiévale,* Genève, Droz, 1985, p. 273).
[475] "*Icy clost le testament/ Et finist du povre Villon/ Venez a son enterrement/ Quant vous orez le carrillon/ Vestuz rouge com vermeillon/ Car en amours mourut martir/ Ce jura il sur son couillon/ Quant de ce monde voult partir*" (VILLON, F. *Testamento*, tradução de Afonso Felix de Sousa, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1987, p.166).
[476] *Un tract but de vin Morillon*/ *Quant de ce monde voult partir*" (VILLON, F. *Testamento*, tradução de Afonso Felix de Sousa, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1987, p. 167).

foi explorada pelos poetas goliardos, modelos diretos de Villon. Último gesto antes da morte, o gole de vinho metaforiza o gesto consciente de deixar o mundo dos vivos.

Talvez pudesse ser apontada uma contradição fundamental em nossa leitura do *Pequeno* e do *Grande Testamento* pois, se eles eram destinados a serem representados por um ator, como é que eles podem ser apresentados como as palavras deixadas por escrito pelo seu autor? Interpretarmos esses testamentos como uma dramatização da angústia de um célebre malfeitor da época diante da morte não é contraditório com o fato de o gênero testamentário ser uma forma escrita por definição? Por meio dessa antecipação, gostaríamos de concluir a nossa análise do gênero poético do *Pequeno* e do *Grande Testamento de François Villon*.

Essas composições são fundadas na dramatização do ato da escrita dos testamentos deixados pelo seu autor antes de ele partir para o exílio, no *Pequeno Testamento*, e em seu leito de morte, no *Grande Testamento*. Mas ao abrir um testamento, está-se diante das palavras de um morto, pois um testamento só passa a ter validade jurídica depois da morte de seu autor. Mais do que qualquer outro testamento poético da época, os dois testamentos de Villon imitam a estrutura e as fórmulas júridicas de testamentos reais da época. A repetida insistência na forma testamentária visa a produzir a verossimilhança em sua suposta validade jurídica. Segundo a ficção testamentária, o autor das palavras pronunciadas nos testamentos já está morto.

Uma vez que essas duas obras foram compostas no gênero do monólogo dramático, a máscara da personagem de François Villon deve ser vestida por um ator no ato da representação dos testamentos. O ator assume a personagem do testador para "representar" (no sentido jurídico e dramático do termo) as palavras deixadas por escrito pelo autor morto. Narrando os dois testamentos em primeira pessoa, o ator assume a personagem de François Villon para enunciar *no presente* as palavras do testador morto. Portanto, a "representação" estava fundada na imitação pelo ator da personagem de um morto, segundo o tipo de personagem chamado de *eidolopopéia* pelos exercícios de retórica de Prisciano.[477]

Na *Odisséia* (Canto XI), por exemplo, Ulisses dialoga com a sombra de heróis e heroínas no Hades, testemunhando os eternos tormentos de Sísifo, Narciso, etc. Esse

[477] Cf. Parte I, cap. 1 deste trabalho.

tipo de representação também foi utilizado por composições cômicas na antigüidade, como os *Diálogos dos mortos* de Luciano, inteiramente composto por personagens mortos de heróis, filósofos, tiranos, etc. Ele foi retomado pelos três livros da *Divina Comédia* de Dante: no *Inferno*, por exemplo, as almas mortas de pessoas reais da época são encontradas pelo poeta. Da mesma forma que essas composições, o monólogo dramático representado pelo *Pequeno* e pelo *Grande Testamento* de François Villon é um gênero fantástico.[478]

Como um testamento só pode ser lido depois da morte testador, o agenciamento dramático da composição pressupõe que, com a morte recente do testador, as suas palavras são lidas pelo ator que personifica o testador morto. Assim, há uma distinção entre a situação de enunciação dos testamentos (nos quais a personagem é representada no ato de escrever as composições) e o seu agenciamento dramático que, pressupondo a morte recente do testador, confere à enunciação pelo ator das palavras deixadas por escrito pelo autor a "aparência" de um discurso enunciado pelo próprio François Villon – no corpo morto, viva a alma. O autor morto é representado pelo ator que, vestindo a máscara do testador, parace enunciar o discurso da alma do Vilão já renascida.

Nos testamentos de Villon, a representação fantástica do testador morto pelo ator do monólogo dramático encenado pelos testamentos poéticos de Villon era verossímel para o público do teatro burlesco da época. O *Testamento do Vilão* assume por meio da "personificação do Morto" (*eidolopopéia*) a perspectiva do além-mundo sobre o mundo temporal. Como se as palavras enunciadas pelo ator proviessem do além, a representação dos testamentos de Villon situam o presente da enunciação na eternidade. A personagem do Vilão arrependido narra da perspectiva da eternidade o seu próprio percurso desde a sua queda no pecado até o seu arrependimento antes da morte.

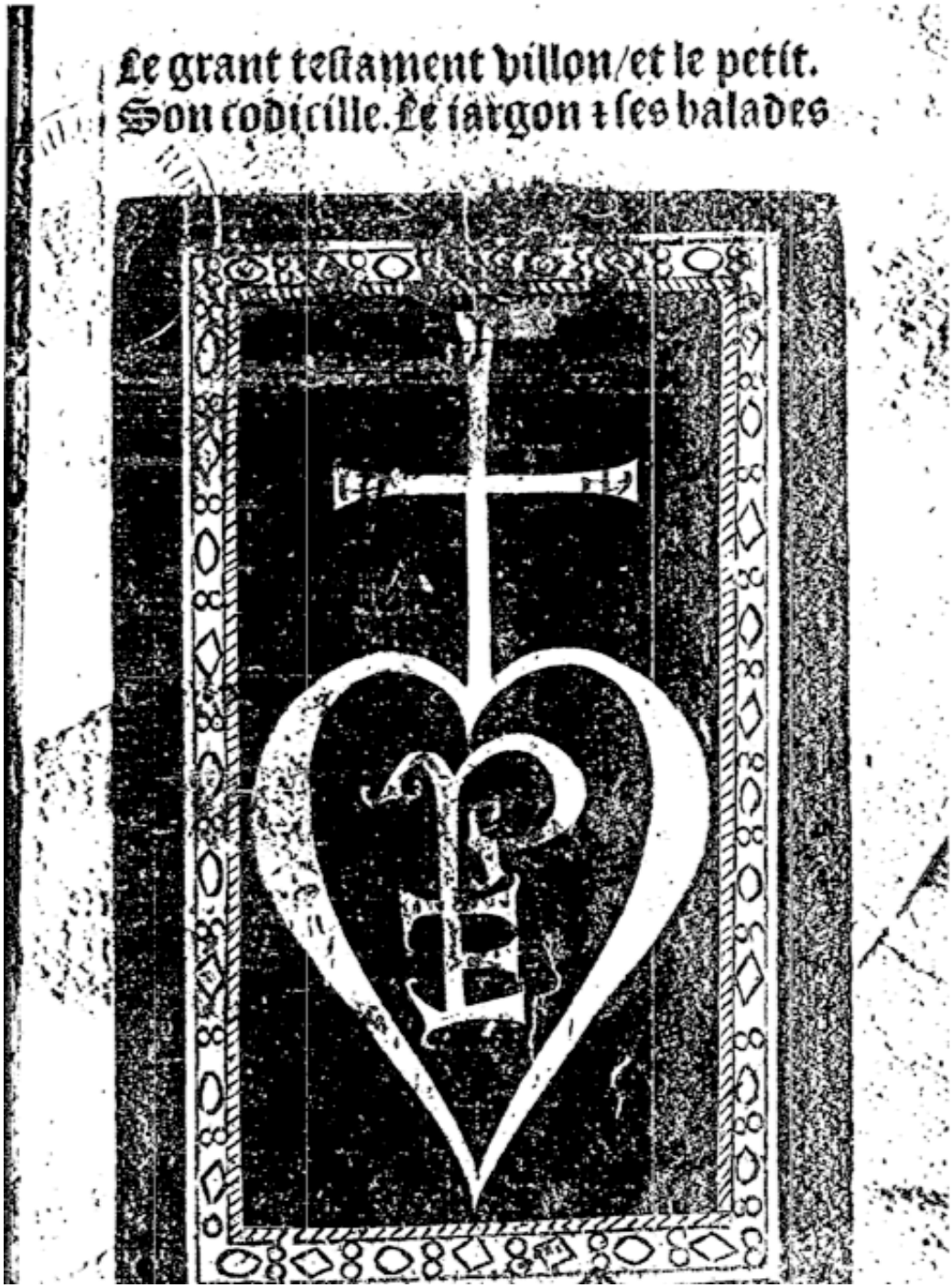
[478] No *Sofista*, Platão afirma que a verossimilhança da representação deve ser estruturada de acordo com o público. Distinguindo a representação icástica da fantástica, ele associa a primeira à filosofia e a segunda à retórica. Enquanto a representação icástica procura reproduzir o mais precisamente possível as proporções de largura, comprimento, profundidade etc. do modelo, a representação fantástica distorce as proporções icásticas para adaptá-la à perspectiva distanciada do público. Desse modo, quando visto à distância, a representação fantástica *parece* proporcional, embora esteja distorcida se apreciada de uma perspectiva próxima (PLATÃO, *O Sofista*, 235 – 236 C).

CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE

Na primeira parte, o estudo da invenção dos testamentos e das formas fixas esparsas mostrou que a mistura no *Pequeno* e o *Grande Testamento* de diversos gêneros da época é integrada pela enunciação em primeira pessoa da personagem de François Villon no papel de testador. A representação da personagem de um célebre malfeitor da época a escrever o seu testamento antes de morrer de dor por causa de uma Bela dama sem misericórdia é uma paródia da *Confissão e Testamento do amante morto de dor* de Pierre de Hauteville. Mas o *Pequeno* e o *Grande Testamento* são unificados não apenas pela utilização da mesma forma poética e da mesma personagem nos dois poemas, mas também pela estrutura narrativa criada entre as duas composições.

No *Pequeno Testamento*, Villon é representado ainda jovem na época da descoberta do amor, segundo a tópica da idade. Inscrita na vida amorosa do poeta, a composição é deixada inacabada, pois ele deve partir para o exílio depois de sua renúncia ao amor. Situado cinco anos mais tarde do que o *Pequeno Testamento*, o *Grande Testamento* retoma eventos da juventude da personagem, como a traição da amada, o roubo do colégio de Navarra, etc. Esse estudo nos levou a concluir que é o exemplo moral oferecido pelo arrependimento do Vilão antes da morte que confere unidade às duas composições. O *Pequeno Testamento* só será completada pelo *Grande Testamento*, que apresenta a personagem do Vilão arrependido antes da morte.

A personagem de François Villon é um tipo verossímel construído com base na figura do célebre malfeitor François de Loges que, ao assumir o papel de testador, narra a história da salvação da perspectiva do bom ladrão crucificado com Cristo. O *Pequeno* e o *Grande Testamento* de Villon se apresentam como uma glosa da escritura sagrada, como se o bom ladrão também tivesse deixado o seu "testemunho". Da mesma forma que o *Velho Testamento* é corrigido pelo *Novo*, o *Pequeno Testamento* é corrigido pelo *Grande*, produzindo na seqüência entre os dois testamentos a unidade do primeiro no segundo. "Imitação de Cristo", o *Pequeno* e o *Grande Testamento de François Villon* formam uma única composição a que poderíamos chamar de "Testamento do Vilão".



Frontispício da edição Levet (1489) : *O grande testamento de Villon e o Pequeno. O seu condicilo. Le jargon et ses balades.*

SEGUNDA PARTE

O CORPO POÉTICO ATRIBUÍDO A VILLON

Na segunda parte, seguiremos os traços da constituição do corpo poético atribuído ao Mestre François Villon desde a sua primeira edição realizada no final do séc. XV. Com base nas informações atualmente disponíveis, não pode ser verificada com rigor a autoria empírica do suposto autor desse corpo poético. Mesmo as suas mais antigas edições são póstumas: jamais publicado em vida pelo seu autor empírico, esse corpo poético não recebeu nenhuma edição "autorizada". Além disso, todos os seus manuscritos são apógrafos, nenhum é autógrafo (escrito do punho do próprio autor).

Não há uma versão autêntica, mas significativas variações entre as diferentes edições antigas e modernas desse corpo poético. Estudaremos a relação existente entre a constituição desse corpo poético e as diferentes concepções de "autor" com base nas quais os seus editores antigos e modernos estruturaram-no como a obra "unificada" de François Villon. Para tanto, dividiremos esta primeira parte em três capítulos, de acordo com as diferentes concepções de autor próprias a cada momento histórico, entendido o autor como autoridade, como homem e como personagem, respectivamente.

No quarto capítulo, tratamos das edições desse corpo poético realizadas entre os sécs. XV e XVIII, com destaque às duas principais: a edição Levet (1489) e a edição Marot (1532). O corpo poético atribuído ao Mestre François Villon foi publicado pela primeira vez em Paris por Pierre Levet no final do séc. XV. Baseado no trabalho desse último, Marot realizou a mais importante edição antiga desse corpo poético.

No quinto capítulo, passamos às edições modernas das "Obras de François Villon" realizadas nos sécs. XIX e XX. Considerando a atribuição tradicional desse corpo poético a "François Villon" como auto-evidente, os editores modernos estruturaram-no em torno da biografia do indivíduo histórico "François des Loges, também chamado de Villon", segundo documentos judiciários da época encontrados no final do séc. XIX.

No sexto capítulo, chegamos às traduções em português da “Poesia de François Villon” realizadas no final do séc. XX. Depois de Dante, Villon é um dos poetas do período que despertou maior interesse dos tradutores da língua, se considerarmos as duas traduções integrais e as duas parciais do seu corpo poético no último quarto de século. Essas traduções se baseiam nas principais edições modernas das “Obras de François Villon” realizadas nos sécs. XIX e XX.

CAPITULO 4. A AUTORIDADE POÉTICA DE VILLON

No quarto capítulo, estudamos as principais edições antigas do corpo poético atribuído a François Villon realizadas desde o final do séc. XV por Pierre Levet até a primeira metade do séc. XVIII por Formey, passando pela sua principal edição antiga na primeira metade do séc. XVI por Clément Marot. O nome de François Villon foi utilizado pelos seus editores antigos para designar o corpo poético representando a sua personagem. Os testamentos e as formas fixas esparsas atribuídas a François Villon tornaram-se um modelo poético imitado por diversas composições líricas e dramáticas da época.

I. AS EDIÇÕES ANTIGAS DE VILLON

"*Peu de Villons en bon savoir*
Trop de Villons pour decevoir"
(Clément Marot, *Prefácio às Obras de Françoys Villon*)

Neste item, tratamos da constituição do corpo poético atribuído ao Mestre François Villon pelas principais edições do fim do séc. XV e início do séc. XVI. A primeira edição do corpo poético de François Villon foi realizada pelo editor Pierre Levet no final do séc. XV (1489). Baseada na edição Levet, a edição Marot (1532) reestruturou a ordem das composições, modificou o título, corrigiu passagens, reconstituiu a versificação, excluiu composições, etc. A edição Marot das *Obras de Françoys Villon de Paris* estruturou aquele corpo poético em torno da vida da personagem de François Villon.

A. *AS EDIÇÕES PÓSTUMAS*

Em *O elogio da variante* (1989),[479] Bernard Cerquiglini aponta o anacronismo da concepção dos filólogos modernos de obra como um "texto". Ele centra a sua análise na transmissão da poesia produzida na França a partir do séc. XII. Dessa poesia restam apenas os diversos manuscritos e edições publicadas a partir do surgimento da prensa. Assim, a sua transmissão é necessariamente mediada pela escrita, pois é graças aos manuscritos e às edições da época que aquela poesia pode ser atualmente conhecida por nós.

Bernard Cerquiglini procurou entreabrir novas possibilidades de relação com aquela produção poética para além das concepções modernas de "autor", "obra" e "público". Ele propõe constituir métodos de interpretação desses objetos históricos com base em análises comparativas de suas diferentes versões escritas. Para ele, a transcrição de manuscritos e edições constitui um registro particular que deve ser compreendido a partir dos próprios critérios utilizados na sua realização. Segundo os critérios de circulação das composições na época, a reprodução dos corpos poéticos por meio da prensa era controlada pelos editores.

Os autores começarão a adquirir um controle sobre as suas obras a partir do fim do séc. XVIII por meio de regras definindo a relação autor-editor, os direitos de reprodução e os direitos autorais. As edições realizadas a partir do surgimento da prensa constituem uma inflexão decisiva no interior da "movência" de um determinado corpo poético. Como veremos nesta segunda parte, a constituição do corpo poético atribuído a Villon foi o resultado do trabalho coletivo realizado pelos seus diversos editores e tradutores desde o fim do séc. XV até hoje.

Os poemas de Villon passaram muito cedo pela prensa, como demonstram os seus diversos "incunábulos" (como são chamadas as edições do seu corpo poético foram realizadas ainda no séc. XV). Mas mesmo as mais antigas edições são póstumas: jamais publicada em vida pelo seu autor, edição alguma desse corpo poético foi "autorizada". Já a primeira edição do corpo poético atribuído a Villon por Pierre Levet é póstuma. Os

[479] CERQUIGLINI, B. *Éloge de la variante*. *Histoire de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

manuscritos não apenas precedem, mas às vezes sucedem as edições impressas de Villon, como afirma o medievista Paul Zumthor:

> É notável que, salvo algumas raras exceções, quase nenhum texto medieval nos foi transmitido apenas pelas edições: e, mesmo se ele passou, antes de 1500, pelas prensas (como os poemas de Villon), os manuscritos tinham precedido, e às vezes mesmo sucedido, o trabalho do editor.[480]

No caso de Villon, há diversos manuscritos posteriores às suas primeiras edições no final do séc. XV. O corpo poético atribuído a François Villon foi transmitido por dois suportes diferentes: por manuscritos e por edições impressas. Há quatro manuscritos principais para esse corpo poético: o manuscrito da Biblioteca de Arsenal (A),[481] o manuscrito (B)[482] e o manuscrito Coislin (C)[483] e o manuscrito de Stockholm (F).[484] Mas mesmo os seus manuscritos mais antigos são apógrafos; nenhum manuscrito desse corpo poético é autógrafo (escrito do punho do próprio autor). Um dos seus principais editores modernos, Louis Thuasne afirma em sua edição das *Obras de François Villon*: "Ignora-se qualquer manuscrito autógrafo de Villon".[485]

No final do séc. XV e no início do séc. XVI, os dois testamentos e as formas fixas esparsas atribuídas a Villon receberam as suas primeiras edições. Esse corpo poético foi publicado pela primeira vez em Paris por Pierre Levet no final do séc. XV com o título *O Grande Testamento de Villon e o Pequeno. Seu codicilo. O jargão e suas baladas* (1489).[486] No título, os dois testamentos e os outros poemas são vinculados ao nome de "Villon". Embora não apareça no título, o nome completo de "Mestre François Villon" aparece nas rubricas da edição Levet. As rubricas são os elementos adicionados pelos editores como, por exemplo, as explicações e os títulos das composições no interior da edição (elas

---

[480] "Il est notable qu'à quelques exceptions près, aucun texte poétique médiéval ne nous a été transmis par la seule imprimerie: si même il passa, avant 1500, sous les presses (ainsi, les poèmes de Villon), des manuscrits avaient précédé, et parfois même suivirent le travail de l'imprimeur" (ZUMTHOR, P. *Essai de Poétique Médiévale*, Le Seuil, Paris, 1972, p. 42).
[481] Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal, ms. 3523, p. 721 (**A**).
[482] Paris, Bibliothèque nationale de France, français, ms. 1661, f. 236 (**B**)
[483] Paris, Bibliothèque nationale de France. français, ms. 20041, f. 108r-112r (**C**).
[484] Stockholm, Bibliotèque royale, ms. V.u. 22.
[485] "On ne connaît aucun autographe de Villon" (THUASNE, L. "Notice Biographique", VILLON, F. *Œuvres*. Edição de Louis Thuasne, Paris, A. Picard, 1923, t.I, p. 152).
[486] VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit, son codicile, le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71046z.r=le+grant+testament+Villon+et+le+petit.langFR>.

eram introduzidas em "vermelho" (*ruber*)). Como veremos, as rubricas desempenharam um papel fundamental nas primeiras edições desse corpo poético.

B. *A EDIÇÃO LEVET*

Na edição Levet, o *Pequeno* e *Grande Testamento de Villon*, bem como cada uma das quatorze formas fixas inseridas entre ambos são introduzidas por uma rubrica. No interior do próprio *Grande Testamento*, diversas passagens também são introduzidas por uma rubrica. Além disso, a edição Levet possui dez xilogravuras (gravuras em madeira). Elas são todas seguidas por uma rubrica em forma de "legenda explicativa". Há cinco gravuras repetidas trazendo a rubrica "Villon".[487] As outras cinco gravuras trazem, respectivamente, as rubricas "bispo", "a Velha lamentando o tempo da juventude", "Beleza do Amor", "A Gorda Margot" e "O Epitáfio do dito Villon", mas as gravuras da "Beleza do Amor", da "Velha Armeira"e da "Gorda Margot" também são iguais.[488]

Na edição Levet, a primeira composição a ser introduzida é o *Grande Testamento de Villon*,[489] que é seguido por treze baladas esparsas e uma quadra. O *Pequeno Testamento* é a última composição publicada por Levet. Essa ordem é seguida por todas as edições de Villon do final do séc. XV e do início do séc. XVI até a edição Galliot du Pré, intitulada *As Obras de Mestre Françoys Villon* (1532).[490] Na edição Levet, o *Grande Testamento* possui cento e oitenta e três oitavas, quinze baladas e dois rondós duplos. As baladas inseridas no interior do *Grande Testamento* são freqüentemente introduzidas pela rubrica "balada" ou "outra balada", à exceção de duas baladas que, embora não possuam nenhuma rubrica, são destacadas da sequência narrativa por uma gravura. A edição Levet do *Grande Testamento* traz a rubrica "lay" antes do virelay (ou rondó

---

[487] "Villon" (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489, p. 8, 28, p. 49, 76, 94).

[488] "L'evesque", "La vieille en regrettant le temps de sa jeunesse", "Beauté d'Amours", "La Grosse Margot", "Epitaphe dudit Villon" (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489, p. 9, 29, 50, 77, 95).

[489] "*Grant Testament Villon*" (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489, p. 148).

[490] VILLON, F. *Les Oeuvres de Maistre Françoys Villon*. Edição de Galliot Du Pré, Paris, 1532. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70117d.r=galiot+du+pr%C3%A9.langFR>.

duplo) iniciado por "Mort, j'appele de ta rigueur",[491] além da rubrica "Epitáfio" introduzida imediatamente antes do rondó duplo iniciado por "Cil, clarté eternelle donne a cil".[492] Além disso, ele introduz a rubrica *Balada tripla*[493] antes do tríptico de balada sobre a interrogação "Onde estão?" e a rubrica "Como Villon vê a Bela Armeira se lamentando" antes dos *Lamentos da Bela Armeira*.[494]

Entre o *Grande Testamento* e o *Pequeno Testamento*, Levet insere treze baladas esparsas e uma quadra.[495] As seis primeiras formas fixas esparsas são introduzidas pelas rubricas *Causa de apelo do dito Villon*, *O rondó que o dito Villon fez quando fui condenado*, *O epitáfio de Villon*, *O debate do coração e do corpo do dito Villon*, *O pedido requerido pelo dito Villon aos Senhores do Parlamento* e *O pedido ao Senhor Duque de Bourbon*, respectivamente;[496] duas outras baladas e as seis baladas em jargão são introduzidas apenas pela rubrica *Outra balada*.[497] Excetuada a edição Marot, todas as edições antigas de Villon adotam a mesma "disposição" (*dispositio*) das treze baladas esparsas e da quadra (chamada erroneamente de "rondó" por Levet). Além disso, essas edições retomam exatamente as mesmas rubricas utilizadas pela edição Levet para introduzir as composições.

Apesar de essas quatorze formas fixas esparsas não se encaixarem propriamente na estrutura narrativa dos dois testamentos, Levet não as considera independentes deles. Pelo contrário, o editor parece integrá-las à ficção do testamento, como sugere a rubrica introdutória ao *Grande Testamento*: *Aqui começa o Grande codicilo em forma de testamento de Mestre Françoys Villon*.[498] Oriundo do latim, o codicilo é o diminutivo de "livro" (*codex*), mas ele também podia designar um anexo onde se efetuavam alterações

---

[491] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 192.
[492] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 288.
[493] "Tripple balade" (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489).
[494] "Comment Villon voit a son advis la belle heaulmiere soy complaignant" (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489).
[495] Os editores modernos chamam-nas de "poesias diversas" (*poésies diverses*) ou de "poemas variados" (*poèmes variées*).
[496] "*Cause d'appel dudit Villon*, *Le rondeuz que feist ledit Villon quant il fut jugie*, *Epitaphe dudit Villon*, *Le debat du cueur et du corps dudit Villon*, *La requeste que bailla ledit Villon a messeigneurs de parlement*, *La requeste que le dit Villon bailla a monseigneur de Bourbon*" (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489).
[497] "Balade des Proverbes" e "Balade des menus propos" são os títulos introduzidos por P. L. Jacob em sua edição de 1854.
[498] "Cy commence le Grant Codicille en testament maistre François Villon" (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489).

ou anulações de um testamento real. Citado por Villon,[499] o *Testamento de Jean de Meun*[500] é sucedido por um *codicilo* de oitenta e oito versos com as mesmas quadras de rimas planas do seu *Testamento*.

Utilizado isoladamente, o termo "codicilo" designa o anexo ao *Grande Testamento* formado pelas formas fixas esparsas, como sugere o pronome possessivo "seu codicilo" no título: *O Grande Testamento de Villon e o Pequeno. Seu codicilo. O jargão e suas baladas*. Mas esse codicilo não inclui as *Baladas em jargão*, que constituiriam um anexo à parte chamado: *O jargão e suas baladas*. Assim, as oito formas fixas esparsas da edição Levet são designadas como parte de um codicilo que, inserido entre os dois testamentos, prolonga o *Grande Testamento*.

Mas o termo "codicilo" é ambígüo na edição Levet, pois ele também designa o "livro" em seu sentido material, como na expressão "o Grande codicilo em forma de testamento". Nesse sentido, o termo "codicilo" integra tanto o *Grande Testamento* quanto as formas fixas esparsas que se seguem a ele. Esse emprego de "codicilo" se deve ao fato de que, na edição Levet, o *Grande Testamento* contém não apenas baladas e rondós duplos intercalados às seqüências de oitavas, mas também é seguido por diversas baladas esparsas e uma quadra. Para além da variação de sentido do termo, o codicilo criado por Levet serve para "encaixar" as formas fixas esparsas na ficção testamentária e conferir unidade à sua edição daquele corpo poético.

Por fim, Levet introduz a última composição da sua edição, chamada de *Pequeno Testamento*. Imediatamente depois das quatorze formas fixas esparsas, Levet introduz estas rubricas: *O fim do Grande testamento, do codicilo, do jargão e de suas baladas* e *Segue-se o Pequeno Testamento do Mestre Françoys Villon*.[501] Em relação à versão do *Pequeno Testamento* presente nos cinco principais manuscritos existentes, a edição Levet possui duas grandes lacunas, que totalizam dez estrofes. O *Pequeno Testamento* publicado por Levet contém os mesmos vinte e cinco legados de outros manuscritos de Villon, enumerados pela fórmula júridica *item* ao início de cada estrofe. Mas ele possui

---

[499] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 100.
[500] JEAN DE MEUN, *Testamento e Codicillo, etica, cultura, politica nella Parigi medievale*, edição de S. Buzzetti Gallarati, Fiesole, 1996.
[501] "*La fin du Grant testament, du codicille: du jargon et ses ballades"* e "*s'en suit le petit testament maistre François Villon*" (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489).

duas lacunas em relação aos manuscritos mais completos do *Pequeno Testamento*: a introdução não inclui as estrofes IV-IX e a conclusão não inclui estrofes XXXVI-XXXIX.[502]

Ao término do *Pequeno Testamento*, Levet introduz a última rubrica da sua edição: *Aqui termina o Grande testamento de Mestre Françoys Villon. Seu codicilo. As baladas em jargão e o Pequeno Testamento. Publicado em Paris, no ano de 1489*.[503] Como o próprio título sugere, as composições dispostas no interior dessa edição são organizadas em torno do nome de Mestre François Villon, designando o conjunto das composições representando a personagem de François Villon.

O corpo poético atribuído a François Villon foi impresso aproximadamente vinte vezes desde a edição Levet realizada no final do séc. XV até a principal edição antiga por Marot em 1532.[504] Apesar de essas edições possuírem variantes entre si e de nem sempre ser possível remontá-las à edição Levet,[505] o corpo poético publicado por todas as edições anteriores à edição Marot apresenta uma notável semelhança com a edição Levet. Elas apresentam o mesmo corpo poético, constituído por dois poemas longos em forma de testamentos – o *Pequeno* e o *Grande Testamento* – e por quatorze formas fixas esparsas (incluídas as seis *Baladas em jargão*). Além disso, todas essas edições dispõem as composições na mesma ordem e retomam os mesmos títulos e rubricas da edição Levet.

C. *A EDIÇÃO MAROT*

Em 1532, o poeta Clément Marot (1496-1544) organiza a principal edição antiga de François Villon. Realizada a pedido do rei François I, a edição Marot será considerada a edição de referência desse corpo poético até as primeiras edições modernas. Para a nossa análise da edição Marot, utilizaremos a edição revista um ano mais tarde,

[502] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 62-64; p. 83-5, respectivamente.
[503] "Cy finist le Grant testament maistre François Villon. Son codicille, les ballades en jargon et le petit testament. Impit me a paris L'an mil, cccc, quatre Vngs et neuf" (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489).
[504] DOP–MILLER, C. "Clément Marot et l'édition humaniste des Oeuvres de François Villon", *in Romania*, Paris, 1991, vol. 112, No. 1-2, 217-242.
[505] Segundo Alain Rychner (1916-1989), criou-se o hábito equivocado nas edições críticas de Villon de considerar o conjunto das edições mais antigas de Villon como um grupo indiferenciado procedendo da edição Levet (RYCHNER, J. *Du Saint-Alexis à François Villon: études de littérature médiévale,* Genève, Droz, 1985, p. 529).

intitulada *As obras de Françoys Villon de Paris, revistas e recolocadas em conjunto por Clément Marot, valete de câmara do rei* (1533).[506] No início do prefácio dessa edição, Marot afirma:

> *Aos Leitores*: Entre todos os bons livros impressos da língua francesa, não se vê nenhum tão incorreto nem tão grosseiramente corrompido como o de Villon, e me desconcerta (visto que é o melhor poeta parisiense que há) como os impressores de Paris e os filhos da cidade não tiveram grande preocupação com ele.[507]

Segundo a tópica da "nação", Marot elogia Villon como o melhor poeta parisiense. Reconhecendo ter aprendido muito com Villon, ele apresenta a sua edição sob o signo da gratidão.[508] Ele lamenta ter encontrado a sua obra tão corrompida, tanto mais por considerá-lo um poeta de delicado engenho. Nas edições precedentes, era tal mistura na ordem das estofes e dos versos, no ritmo, na linguagem, na rima e no sentido que as obras de Villon se descaracterizaram por completo. Segundo a metáfora do "corpo" (*corpus*) poético, Marot se apresenta como o "cirurgião" de "Villon, machucado em suas Obras".[509]

Marot vitupera os diversos editores anteriores pelo descaso que dispensaram com as obras de Villon. Como ele afirma no prefácio, ele utilizou as edições mais antigas, em particular a edição Levet. Além disso, ele afirma também ter se baseado em sua

---

[506] VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, Paris, 1533. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71466p.r=.langFR>.

[507] "*Aux lecteurs*: entre tous les bons livres imprimez de la langue françoise ne s'en veoit ung si incorrect ne si lourdement corrompu que celluy de Villon, et m'esbahy (veu que c'est le meilleur Poete parisien qui se trouve) comment les imprimeurs de Paris et les enfans de la ville n'en ont eu plus grand soing" (VILLON, F. *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, Paris, 1533, p. 73).

[508] "Je ne suis (certes) en rien son voysin; mais, pour l'amour de son gentil entendement, et en recompense de ce que je puys avoir aprins de luy en lisant ses Oeuvres, j'ai faict à icelles ce que je vouldroys estre faict aux miennes, si elles estoient tombées en semblable inconvénient. Tant y ay trouvé de broillerie en l'ordre des coupletz et des vers, en mesure, en langaige, en la ryme et en la raison, que je ne sçay duquel je doy plus avoir pitié, ou de l'oeuvre ainsi ultrement gatée, ou de l'ignorance de ceux qui l'imprimérent" ("Eu não sou absolutamente da mesma região que ele: mas pelo amor de seu delicado engenho e em recompensa pelo que eu pude aprender com ele lendo as suas obras, eu fiz a elas o que eu gostaria que fosse feito às minhas, se elas tivessem tombado no mesmo inconveniente. Tanto eu encontrei nelas de mistura na ordem das estrofes e dos versos, no ritmo, na linguagem, na rima e no sentido, que não sei do que eu devo ter mais pena, da obra assim tão excessivamente estropiada, ou da ignorância dos que a imprimiram") (VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, Paris, 1533, p. 42).

[509] "Et si quelqu'un d'adventure veult dire que tout ne soit racoustré ainsi qu'il appartient, je luy respons dès maintenant que, s'il estoit autant navré en sa personne comme j'ay trouvé Villon blessé en ses OEuvres, il n'y a si expert chirurgien qui le sceust panser sans apparence de cicatrice" ("E se alguém por acaso quiser dizer que nem tudo está assim recomposto como parece, eu lhe respondo desde agora que, se ele estivesse tão danificado em sua pessoa como eu encontrei Villon em suas Obras, não há cirurgião tão habilidoso que pudesse lhe curar sem nenhuma aparência de cicatriz") (VILLON, F. *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, 1533, p. 75).

edição na memória "dos bons homens velhos que o conhecem de cor" e em deduções de seu "julgamento natural".[510] Visando a restabelecer a melhor versão do corpo poético de Villon, Clément Marot selecionou composições, reconstituiu a versificação de diversos versos, adicionou novas rubricas a subseções e baladas e alterou a ordem das estrofes e das composições.[511]

Diferentemente da enumeração das diversas composições atribuídas a François Villon no título dado pelos diversos editores precedentes desde Levet,[512] Marot reúne esse corpo poético por meio do título: *As Obras de Françoys Villon de Paris*. A primeira a utilizar o título "obras" (*oeuvres*) para esse corpo poético foi a edição Galliot du Pré que, intitulada *As Obras de Mestre Françoys Villon* (1532),[513] foi realizada no mesmo ano e na mesma editora da edição Marot. Retomando o título desse edição, Marot suprime o qualificativo "mestre" presente no título de diversas edições anteriores, além de vincular Villon à sua cidade de origem, chamando-o em seu título de "Françoys Villon de Paris".

Marot excluiu de sua edição as *Baladas em jargão*, rompendo com a tradição editorial de incluí-las, como fizeram as vinte edições realizadas antes dele.[514] Ele justifica essa exclusão pelo fato de elas utilizarem um jargão obscuro que não lhe era compreensível: "No tocante ao jargão, eu relego a sua correção e exposição aos sucessores de Villon na arte da pinça e da gazúa".[515] Marot utiliza como texto de base a edição Levet, cujo corpo poético é exatamente o mesmo de sua edição, excetuadas as *Baladas em jargão*. As estrofes iniciais e finais do *Pequeno Testamento* que estão ausentes da edição Levet tampouco aparecem na edição Marot. Como a edição Levet, a

---

[510] "Toutesfoys, partie avecques les vieulx imprimez, partie avec l'ayde de bons vieillards qui en sçavent par cueur, et partie par deviner avecques jugement naturel, a esté réduict nostre Villon en meilleure et plus entière forme qu'on ne l'a veu de nos aages" ("No entanto, em parte com as antigas impressões, em parte com a ajuda dos bons homens antigos que o conhecem de cor e em parte por dedução do julgamento natural, foi reduzido o nosso Villon em melhor e mais completa forma que jamais foi vista em nossa época") (VILLON, F. *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, 1533, p. 72.

[511] "Oultre plus, les termes et les vers qui estoient interposez, trouverez reduictz en leurs places: les lignes trop courtes, alongees; les trop longues, acoursies; les motz obmys, remys; les adjoustez, ostez; et les tiltres myeulx attitrez" ("Além do mais, os termos e os versos que estavam interpolados, vós encontrareis reconduzidos aos seus lugares; as linhas muito curtas, alongadas; as muitos longas, reduzidas; as palavras omitidas, restabelecidas; as adicionadas, suprimidas; e os títulos melhor intitulados") (VILLON, F. *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, 1533, p. 72).

[512] VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489.

[513] VILLON, F. *Les Oeuvres de Maistre Françoys Villon*. Edição de Galliot Du Pré, Paris, 1532.

[514] GUIRAUD, P. *Le jargon de Villon ou le gai savoir de la Coquille*. Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 22.

[515] "Touchant le Jargon, je le laisse à corriger et exposer aux successeurs de Villon en l'art de la pince et du croq" (VILLON, F. *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, 1533, p. 42).

edição Marot não inclui três estrofes (XCVII, CXLVI e CLXV)[516] do *Grande Testamento*, o rondó duplo "de retorno" (*au retour*),[517] além das duas últimas estrofes e da oferenda da última balada do *Grande Testamento*.[518]

A edição Marot também reordenou as composições, na seqüência *Pequeno Testamento*, *Grande Testamento* e formas fixas esparsas, respectivamente. No prefácio à sua edição, Marot justifica a nova ordem adotada com base nas datas presentes nas próprias composições: "Finalmente, eu modifiquei a ordem do livro, e me pareceu mais razoável começar pelo *Pequeno Testamento*, já que ele foi composto cinco anos antes do outro".[519] A personagem do testador afirma ter escrito o *Pequeno Testamento* em 1456 (I)[520] e o *Grande Testamento* em 1461 (X).[521] Inserido na ordem cronológica, o *Pequeno Testamento* passa a ser considerado a partir da edição Marot como a primeira composição de Villon. Introduzido depois do *Pequeno Testamento*, o *Grande Testamento* é chamado de o "segundo livro" de Villon.[522] Os títulos dados aos testamentos de François Villon desde as primeiras edições foram mantidos por Marot.

Depois dos testamentos, Marot introduziu sete baladas esparsas e uma quadra. Elas correspondem às oito formas fixas da edição Levet que não tinham sido compostas em jargão e que pertenciam ao codicilo. A sua ordem é praticamente a mesma das edições precedentes, exceto pela quadra, que é disposta em primeiro lugar, sendo seguida pelas sete baladas na ordem em que apareciam desde a edição Levet. Marot exclui o termo "codicilo" que, segundo ele afirma, "não é de Villon".[523] Na edição Levet, a reunião das quatorze formas fixas esparsas em uma "codicilo" buscava integrá-las aos dois poemas longos de Villon. A exclusão do termo codicilo por Marot levou-lhe a separar as oito formas fixas esparsas publicadas pela sua edição da ficção testamentária.

Inseridas depois deles, as formas fixas esparsas foram situadas em momentos específicos da *vida* da personagem de François Villon. Por exemplo, ele complementa a rubrica dada pela edição Levet à única quadra de Villon da seguinte maneira: "A quadra

---

[516] VILLON, F. *Op. cit*., p. 194; p. 252, respectivamente.
[517] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 278.
[518] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 300.
[519] "Finalement, j'ai changé l'ordre du livre, et m'a semblé plus raisonnable de le faire commencer par le Petit Testament, d'autant plus qu'il fut fait cinq ans avant l'autre" (VILLON, F. *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, 1533, p. 42).
[520] "L'an quatre cens cinquante six" (VILLON, F. *Op. cit*, p. 60).
[521] "Escript l'ay l'an soixante et ung" (VILLON, F. *Op. cit*. p. 98).
[522] VILLON, F. *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, Paris, 1533, p. 42.
[523] VILLON, F. *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, Paris, 1533.

que Villon fez quando ele foi condenado à morte".[524] Da mesma forma, o "Epitáfio de Villon", como é chamado por Levet, é introduzido por Marot pela seguinte rubrica: "Epitáfio em forma de balada que Villon fez para si mesmo e para os companheiros enquanto aguardava ser enforcado com eles".[525]

Além disso, Marot ampliou enormemente as rubricas no interior do *Grande Testamento*. Marot inseriu uma rubrica para cada uma das baladas e rondós duplos intercalados no interior do *Grande Testamento*.[526] Retomada mais tarde pelas edições modernas, a grande maioria dessas rubricas foi realizada por Marot. Além disso, Marot introduziu comentários à margem do corpo poético de Villon. Um exemplo notável é a explicação da balada intitulada por Marot de *Réplicas de Franc Gontier*,[527] balada em que Villon parodia um poema pastoral da época chamado de *Os Ditos de Franc Gontier*.[528] Villon é comentado por Marot da mesma forma que as autoridades poéticas antigas eram comentadas pelos clérigos. Segundo a teoria do "véu" (*integumentum*) da Escola de Chartres, as ficções poéticas inventadas pelos autores antigos eram consideradas um véu fabuloso escondendo uma verdade moral. O véu era considerado um gênero de demonstração envolvendo sob a narração fabulosa um sentido verdadeiro.[529] Na longa

---

[524] "Le quatrain que feit Villon quant il fut jugé a mourir" (VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*, Ed. por Clément Marot, 1533, p. 103). Fonte digitalizada da BNF (Gallica).

[525] "L'epitaphe en forme de ballade, que feist Villon pour luy & pour ses compaignons s'attendant estre pendu avec eulx" (VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, 1533, p. 104).

[526] "*Ballade des dames du temps jadis*", "*Ballade des seigneurs du temps jadis, suyvant le propos precedent*", "*Autre ballade a ce propos, en vieil langage Françoys*", "*Les regretz de la belle Heaulmyere ja parvenue a veillesse*", "*Ballade et doctrine de la Belle Heaulmière aux filles de joie*", "*Ballade que Villon feit a la requeste de sa mère, pour prier notre dame*", "*Ballade de Villon à s'amie*", "*Ballade et oraison*", "*Ballade que Villon donna a ung gentil home nouvellement marié, pour l'envoyer à son epouse par luy conquise à l'espée*", "*Ballade intitulée Les Contredictz de franc Gontier*", "*Belle Leçon aux enfans perduz*", "*Ballade de bonne doctrine a ceulx de mauvaise vie*", "*Ballade par laquelle Villon crye mercy a chascun*" ("Balada das damas dos tempos idos"; "Balada dos senhores dos tempos idos, seguindo o tema precedente"; "Outra Balada sobre esta temática, em velha língua francesa"; "Os lamentos da bela armeira já chegada à velhice"; "Balada e doutrina da bela armeira às filhas de prazer"; "Balada que Villon fez a pedido de sua mãe, para rezar à Nossa Senhora", "Balada de Villon à sua amiga"; "Balada e oração"; "Balada que Villon deu a um gentil homem recém casado, para enviar à esposa por ele conquistada pela espada"; "Balada intitulada *As réplicas a Franc Gontier*"; "A bela lição aos meninos perdidos"; "Balada de boa doutrina aos de má-vida"; "Balada em que Villon pede perdão a cada um") (VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, 1533).

[527] "Contredits de Franc Gontier" (VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, 1533).

[528] "*Dits de Franc Gontier*" In: VITRY, Ph. de, *Oeuvres complètes de Philippe de Vitry,* edição de Prosper Tarbé, Reims, 1850, p. 140.

[529] "Poetarum inuestigabilem prudentiam ingeniique eorum uenam inmarcescibilem non sine grandi ammiratione retracto, qui sub blanditorio poeticae fictionis tegumento moralium seriem institutionum utiliter inseruerunt" ["Eu retrato com grande admiração a insondável prudência dos poetas e o seu imperescível engenho; eles que, sob o véu sedutor da ficção poética, utilmente introduziram uma série de preceitos morais"] (PSEUDO-FULGENCE "*S. Fulgentii episcopi super Thebaiden"*. In: FULGENCE, *Virgile dévoilé*, tradução e notas de Etienne Wolf, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 74).

rubrica a essa balada, Marot explicita o véu alegórico com base no qual ela teria sido composta, como um comentador de Villon. Segundo a interpretação de Marot, a balada satiriza sob o véu da personagem do cônego a vida de um grande senhor da época:

> No tempo de Villon (leitores) foi feita uma pequena obra intitulada *Os ditos de Franc Gontier*, onde a vida pastoral é elogiada; e para contradizê-la foi feita uma outra obra intitulada *As réplicas de Franc Gontier*, cujo tema é sobre um tirano; nesta obra a vida de um grande senhor daquele tempo é vituperada; mas Villon mais sabiamente, e sem falar dos grandes senhores, compôs outras *Réplicas de Franc Gontier*, falando apenas de um cônego, como vocês verão em seguida.[530]

As informações contidas nas rubricas explicitam a maneira como os poemas editados foram interpretados pelo seu editor e como eles deveriam ser recebidos pelo leitor. Na *Vida Nova*, Dante compõe ele mesmo as detalhadas rubricas que servem como estrutura narrativa de sua coletânea de sonetos, baladas e canções.[531] Na rubrica inicial, o poeta explica o título da sua coletânea, iniciada com o primeiro encontro do poeta com a sua amada Beatriz. Além de oferecerem uma estrutura narrativa para as suas composições, as rubricas introduzidas por Dante também explicam-nas, como se ele fosse o comentador dos seus próprios poemas. Nos *Razos de trobar* das coletâneas de poemas dos trovadores provençais, a descrição da vida dos poetas era composta pelos compiladores para servir como uma introdução aos poemas. Os poemas dos trovadores eram ligados a determinadas situações de enunciação narrativizadas na vida dos poetas. Retirados dos próprios poemas, os elementos que serviam para explicar situação de enunciação dos poemas explicitava a interpretação daqueles compiladores.

Baseadas em informações retiradas dos próprios poemas, as rubricas introduzidas pelos editores antigos aos testamentos e às formas fixas esparsas atribuídos a François Villon contextualizam as composições, segundo os momentos da vida da personagem. Entendida a "vida" (*uita*) como um gênero da época, a organização em torno da vida tem a função de explicitar a situação dramática representada nos

---

[530] "Du temps de Villon (lecteurs) fut faicte une petite oeuvre intitulée, *Les dictz de Franc Gontier*, là où la vie pastouralle est estimée; et pour y contredire fut faicte une autre oeuvre intitulée, *Les contredictz Franc Gontier*, dont le subgect est prins sur ung tirant, et auquel oeuvre la vie de quelque grant seigneur dicelluy temps est taxée; mais Villon plus sagement, et sans parler des grans seigneurs, feit d'autres contredictz de Franc Gontier, parlant seulement d'ung chanoyne, comme verrez cy après") (VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, 1533, p. 42).

[531] DANTE ALIGHIERI. *Vida Nova.* trad. Paulo M. Oliveira e Blasio Demétrio, São Paulo, Abril Cultural, 1979, p. 153.

poemas e oferecer ao leitor a sua interpretação da composição. Assim, a introdução de rubricas explicativas foi a maneira que os editores antigos encontraram para conferir unidade ao corpo poético constituído por dois testamentos e algumas formas fixas esparsas.

Elo decisivo na "movência" de sua poesia, os editores antigos de Villon desempenharam um papel essencial na constituição de seu corpo poético. Eles foram responsáveis pela ordem, pelas rubricas e pelos títulos dos testamentos e das formas fixas esparsas atribuídas ao Mestre François Villon. Estabelecendo os principais contornos das *Obras de Françoys Villon de Paris*, a edição Marot ampliou as rubricas, reordenou e excluiu composições e até mesmo reconstituiu versos corrompidos. Mas independentemente das variações entre as edições antigas, todas elas reuniram esses testamentos e formas fixas esparsas em torno do nome da personagem de François Villon. No próximo item, pretendemos tratar da concepção de autor da época que, pressuposta na constituição do corpo poético "de" François Villon, foi utilizada para unificá-lo.

II. AS IMITAÇÕES DA POESIA DE VILLON

"*Maistre Françoys Villon jadis,*
a farcer se delectoit"

(Éloi d'Amerval, *Grant Deablerie*)

Neste item, estudamos a recepção do corpo poético atribuído a François Villon no final do séc. XV e na primeira metade do séc. XVI na França. Segundo a concepção de autor como autoridade no gênero, a poesia de Villon se tornou um modelo poético. Os testamentos e as formas fixas esparsas foram imitadas não apenas por diversas composições burlescas, como o *Testamento de Pierre Pathelin*, *As Refeições Gratuitas de François Villon e seus companheiros*, etc., mas também por diversos poetas líricos da época.

A. *O NOME DO AUTOR*

Na conferência intitulada *O que é um autor?* (1969), Michel Foucault realizou a arqueologia da noção moderna de "autor" como criador da obra e garantia da sua autenticidade. Quando foram editadas as regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações entre autores e editores e sobre os diretos de reprodução no final do séc. XVIII e início do XIX, a obra passa a constituir um produto, um bem, uma coisa. É indissociável dessa concepção de autor a transformação da obra em uma mercadoria cuja "propriedade intelectual" pertence ao seu autor empírico.[532]

Antes de surgir essa noção moderna de "autor", o nome do autor desempenha uma função de classificar um certo modo de discurso, distinguindo-o de outros tipos de discurso destituídos da "função do autor".[533] Mas os discursos dotados dessa função não

[532] FOUCAULT, M. "Qu'est-ce qu'un auteur ?" (1969), in *Dits et Écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 789.

[533] "Enfin, le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours: le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur, le fait que l'on puisse dire 'ceci a été écrit par un tel', ou 'tel en est l'auteur', indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consomable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut. Le nom de l'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé dans la fiction de l'oeuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain

são os mesmos em todas as sociedades nem permanecem constantes ao longo da história, mas dependem das concepções próprias de autor, obra e público de uma determinada organização social. Como afirma o filósofo francês: "A função do autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade".[534]

Em *Autor* (1993), João Adolfo Hansen retoma essa conferência de Michel Foucault, procurando distinguir diferentes concepções de autor encontradas desde a antigüidade.[535] Ele chama a atenção para o papel decisivo da retórica na definição do que é o autor nas organizações sociais anteriores à revolução burguesa. Desde a antigüidade greco-latina, o autor designa uma "autoridade" (*auctoritas*) no seu gênero, segundo a própria raiz do termo. Na *Instituição Oratória* (95 d.c.), por exemplo, Quintiliano qualifica cada autor do gênero elegíaco por meio da suas características estilísticas: Ovídio é lascivo, Tibulo é terno e elegante, Catulo é erudito e Galo é duro.[536] Não são os homens eles mesmos que são considerados como tais, mas a marca de sua "autoridade" na própria tessitura da elegia, que é, assim, caracterizada pela elocução de cada poeta. Portanto, o nome do autor é apenas uma "etiqueta" com a função classificatória de agrupar composições pertencentes ao mesmo gênero.

Essa concepção de autor remonta aos filólogos alexandrinos que reuniram os autores gregos nas primeiras bibliotecas antigas. Nos elencos de autores, o autor designava a excelência em um determinado gênero, sendo considerado como um modelo digno de ser imitado. Nesse sentido, o autor é ele mesmo um gênero que, composto conforme os preceitos da arte, representa uma posição socialmente autorizada. Essa concepção antiga de autor também pode ser encontrada nos elencos de

---

groupe de discours et son mode d'être singulier. On pourrait dire par conséquent qu'il y a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction 'auteur', tandis que d'autres en sont depourvus" ("O nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: o fato, para um discurso, de ter um nome de autor, o fato que se possa dizer 'este foi escrito por um tal' ou 'tal é o autor dele' indica que este discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que parte, que flutua e que passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de um certo modo e que deve, em uma dada cultura, receber um certo estatuto. O nome do autor não está situado no estado civil dos homens, nem tampouco está situado na ficção da obra, ele está situado na ruptura que instaura um certo grupo de discurso e o seu modo de ser singular. Poder-se-ia dizer, conseqüentemente, que há em uma civilização como a nossa um certo número de discursos que são providos da função do autor, enquanto outros são desprovidos") (FOUCAULT, *Ibidem*).

[534] "La fonction auteur est donc caracteristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société" (FOUCAULT, M. *Ibid.*).

[535] HANSEN, J. A. "Autor". In: JOBIM, José Luís. (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro, Imago, 1993, 11-43.

[536] QUINTILIEN, *Institution oratoire,* Paris, Librairie Garnier Frères, 1933, t. 4, Livro X, cap.1, v.93, p38.

autores das gramáticas ensinadas nas universidades medievais, onde os autores latinos são considerados como um "tesouro" cuja memória é guardada pelos clérigos.

Nessa época, o conhecimento dos autores antigos funda-se essencialmente no conhecimento do latim. A "tradução em vernáculo" (*mise en roman*) de diversas composições latinas é desde o séc. XII (quando começam a surgir as primeiras obras compostas em vernáculo) realizada pelos clérigos com o objetivo de perpetuar a herança recebida dos autores antigos, segundo o lugar comum da "transmissão do saber" (*translatio studii*). O *Romance de Tebas*, por exemplo, é tradução em vernáculo da *Tebaida* de Estácio. No exórdio desse *Romance*, a tradução é apresentada como a transmissão de um saber recebido dos autores antigos, como Platão, Homero, Virgílio e Cícero:

O sábio não deve dissimular
Mas o saber deve sempre mostrar
Pois quando tiver do século partido
Ele não será jamais esquecido
Se Homero e Platão
Virgílio e Cicerão
Tivessem dissimulado o saber
Nada haveria deles pra dizer
Também não quero o saber omitir
Nem minha sabedoria engolir
Pois me agrada contar
O digno de lembrar[537]

Nesse contexto, a "tradução" não deve ser entendida como uma atividade de mera transposição do sentido da composição "original", mas como uma das modalidades de imitação das autoridades antigas. A "imitação" era considerada como o processo de invenção poética que, envolvendo a escolha dos modelos do gênero e das partes do seu discurso, procedia à sua seleção, à sua interpretação e à sua amplificação com base nos preceitos retóricos que orientavam a invenção poética na época.

[537] "Qui sages est nel deit celer/ mais pur ceo deit son sen monstrer/ que quant serra del siecle allez/en seit puis toz jours remembrez/ si danz Homers et danz Platons/ et Virgiles et Citherons/ lor sapience celasant/ ja ne fust d'els parlé avant/ por ce ne voil mon sen taisir/ ma sapience retenir/ ainz me delite a conter/ chose digne de remembrer" (*LE ROMAN DE THÈBES*. Tradução, apresentação e notas de Francine Mora-Lebrun, Paris, Librairie Générale Française, 1995, v. 1-12, p. 44-45. Tradução nossa).

Depois de estudar o sentido do nome do autor "François Villon" nas primeiras edições de seu corpo poético, veremos na última parte deste item como, no séc. XV, essa concepção de imitação não se reduzirá mais aos autores antigos, mas também se aplicará aos autores em vernáculo, como demonstram as imitações de Villon no fim do séc. XV e na primeira metade do séc. XVI.

B. *A ETIQUETA "FRANÇOIS VILLON"*

Como é comum nas edições antigas, a edição Levet é uma coletânea de composições poéticas. Na primeira edição do corpo poético atribuído a Villon, ele foi reunido com dois outros testamentos burlescos, uma farsa e uma arte de segunda retórica.[538] Villon foi publicado por Levet com a *Farsa de Pierre Pathelin*, o *Testamento de Testa Vinhos, rei dos bêbados*, o *Testamento de Barreiz, capitão dos Bretões* e um manual de retórica chamado *Arte Retórica para se rimar vários tipos de rima*. Em sua edição, todas as composições pertencem ao teatro burlesco da época, exceto o manual de retórica.

Villon foi freqüentemente incluído em coletâneas de composições burlescas da época. Além da edição Levet, a edição Galliot Pré (1532) publicou-o com outras três composições burlescas: *As Refeições Gratuitas de François Villon e seus companheiros*, *O Monólogo do franco arqueiro de Baignollet com o seu epitáfio* e *O Diálogo dos Senhores de Mallepaye e de Baillevent*.[539] *O Monólogo do franco arqueiro de Baignollet com o seu epitáfio* é um monólogo dramático da época representando o "tipo do fanfarrão valentão, intrépido soldado que, como mais tarde Panurge, não tem medo de nada, exceto do

[538] Anotado sob a forma de um índice no exemplar da BNF estão os títulos destas obras reunidas na coletânea de Levet: "Pièces de ce recueil: 1) Pierre Pathelin, 1490; 2) *Villon*, 1489; 3) *Testament de Barreiz, capitaine de Bretons*; 4) *Testament de Taste Vins, roi de Pions*; 5) *L'art de Rhétorique pour rimer en plusiers sortes de Rimes*") ("Peças dessa coletânea: 1) *Pierre Pathelin*, 1490; 2) *Villon*, 1489; 3) *Testamento de Barreiz, capitão dos Bretons*; 4) *Testamento de Testa Vinhos, rei dos bêbados*; 5) *Arte Retórica para se rimar vários tipos de rima*") (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489).

[539] *Les Oeuvres de Maistre François Villon*; *Les Repues Franches de François Villon et ses compagnons; Le monologue de Franc Archer* de *Baignollet, avec son epitaphe, Le dialogue des Messieurs de Mallapaye et de Baillevant* (VILLON, F. *Les Oeuvres de Maistre Françoys Villon*. Edição de Galliot Du Pré, Paris, 1532).

perigo".[540] *As Refeições gratuitas* são um sermão jocoso da época imitando as *Baladas em jargão* de Villon. *O diálogo dos Senhores de Mallepaye e de Baillevant* é um diálogo burlesco entre as duas personagens. Essas composições não foram atribuídas a Villon por Galliot Pré, mas apenas publicadas na mesma coletânea.

Desde a primeira edição das composições atribuídas a Villon por Pierre Levet, as composições agrupadas em torno da etiqueta de "Mestre Françoys Villon" são designadas com o nome da personagem assumido nos testamentos e nas formas fixas esparsas. Utilizado como uma etiqueta, o nome próprio "Villon" serve para especificar os testamentos representando a personagem de Villon em relação a outros testamento burlescos da época, como *O Testamento de Testa Vinhos, rei dos bêbados* e o *Testamento de Barreiz, capitão dos bretões*, que também fazem parte da coletânea de Levet.

O título da edição Levet foi retomado por diversas edições posteriores, em sua maioria "incunábulos" (edições anteriores a 1500), como as edições de Jean Dupré (1490, Lyon), de Germain Bineau (1490, Paris), Jehan Trepperel (1500, Paris).[541] Em algumas edições posteriores a 1500, o sobrenome "Villon" é precedido pelo prenome "François" e pelo qualificativo "Mestre", como, por exemplo, a edição intitulada *O Grande Testamento de Mestre Françoys Villon e o Pequeno. Seu Codicilo. O jargão e suas baladas* (1525).[542] Referido no título, o nome da personagem serve para caracterizar essas composições como as "de" Villon.

Villon se torna uma autoridade poética nos sécs. XV e XVI na França, tendo sido imitado por diversos poetas líricos e burlescos da época. Designado com outras autoridades poéticas nos elencos de autores de *Artes Poéticas* dos sécs. XV e XVI, " Villon" designa a excelência em um gênero poético da época, com o seu estilo e as suas convenções próprias.[543] O seu principal editor antigo Clément Marot considera Villon como uma autoridade poética. Em seu prefácio à edição das *Obras de Françoys Villon de*

---

[540] "Type de bravache "vaillant, hardi à la poulaille" et qui, comme plus tard Panurge, "ne craint rien fors les dangers" (COHEN, G. *Études d'Histoire du Théâtre en France au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, p. 258).

[541] VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son Codicille. Le Jargon et ses Balades*, edição de Jehan Trepperel, Paris, 1500.

[542] VILLON, F. *Le Grant Testament Maistre Françoys Villon et le petit. Son Codicille. Avec le jargon et ses ballades*, Vve de G. Nyverd et de J. Nyverd, 1525.

[543] ANEAU, B. *Le Quintil Horacien*, In: GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 185.

Paris, Marot deplora tanto mais as condições precárias de sua obra quanto elogia o delicado engenho do poeta:

> Que eles [os jovens poetas] colham as suas sentenças como belas flores, que contemplem o espírito que ele tinha, que dele aprendam propriamente a descrever e que contrafaçam a sua verve, particularmente aquela que ele usa em suas baladas, que são verdadeiramente belas e heróicas, e não tenham dúvida de que ele teria carregado a coroa de louro diante de todos os poetas do seu tempo se ele tivesse sido nutrido na corte de reis e de príncipes, lá onde os julgamentos se corrigem e as palavras são polidas. Quanto à indústria dos legados que ele fez em seus testamentos, para conhecê–las suficientemente e compreendê–las é necessário ter estado em seu tempo em Paris, e ter conhecido os lugares, as coisas e os homens de que ele fala: a memória das quais quanto mais se passar, tanto menos se conhecerá a indústria de seus legados. Por essa razão, quem quiser fazer uma obra duradoura, não tome a sua matéria a tais coisas baixas e particulares. O resto da obra do nosso Villon (excetuada a indústria dos legados) é de tal artifício, tão plena de boa doutrina e de tal modo pintada com mil belas cores que o tempo, que tudo elide, até agora não soube elidir.[544]

A sua edição não é uma coletânea de composições da época, mas é exclusivamente dedicada às *Obras de Françoys Villon de Paris*. As obras de Villon em geral e as suas baladas em particular são consideradas como um modelo poético. Elas foram imitadas pelo próprio Marot, que foi um dos principais poetas franceses da primeira metade do séc. XVI, juntamente com Saint–Gelais, Salel, Héroët, Scève, etc. Além de Marot, outros poetas de corte do início do séc. XVI imitaram Villon, como Henri Baude e Coquillart, por exemplo. Amplificando o delicado engenho do poeta de Paris, Marot exorta os jovens poetas de corte da época a imitarem as sentenças, as descrições e a verve heróica de algumas de suas baladas.

---

[544] "Qu'ilz cueillent ses sentences comme belles fleurs, qu'ilz contemplent l'esprit qu'il avoit, que de luy apreignent à proprement descrire, et qu'ilz contrefacent sa veine, mesmement celle dont il use en ses Ballades, qui est vrayment belle et héroïque, et ne fay doubte qu'il n'eust emporté le chapeau de laurier devant tous les Poètes de son temps, s'il eust esté nourry en la Court des Roys et des Princes, là où les jugements se amendent et les langaiges se pollissent. Quant à l'industrie des lays qu'il feit en ses Testamens, pour suffisamment la congnoistre et entendre ul fauldroit avoir esté de son temps à Paris, et avoir congneu les lieux, les choses et les hommes dont il parle: la memoire desquelz tant plus se passera, tant moins se congnoistra icelle industrie de ses layz dictz. Pour ceste cause qui vouldra faire une oeuvre de longue durée ne preigne son soubject sur telles choses basses et particulières. Le reste des Oevres de nostre Villon (hors cela) est de tel artifice, tant plain de bonne doctrine et tellement painct de mille belles couleurs, que le tems, qu tout efface, jusques icy ne l'a sçeu effacer" (VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris,* Ed. Clément Marot, Paris, 1533, p. 73).

Mas o corpo poético atribuído a Villon também comporta matéria baixa, em particular na "indústria dos legados" (*industrie des legs*),[545] como Marot chama ao desenvolvimento tanto do *Pequeno* quanto do *Grande Testamento*. Por se referir a pessoas e casos particulares da época, a indústria dos legados não podia mais ser suficientemente compreendida à época de Marot. Ocupando aproximadamente dois terços do corpo poético atribuído a François Villon,[546] essa parte dos dois testamentos não é por ele considerada como digna de ser imitada, segundo a seleção operada por Marot.

Assim, Marot separa as partes das obras de Villon que são dignas de serem emuladas pelos jovens poetas: a indústria dos legados, por tratar de matéria baixa, não deve ocupar maior atenção, mas o resto da obra (caracterizado por grande artifício, por uma elocução "plena de mil belas cores" e "por uma boa doutrina") é prescrito como um modelo poético. Essa assimetria entre o caráter heróico de algumas de suas baladas e a matéria baixa da indústria dos legados é atribuída por Marot à origem humilde de Villon. Segundo a tópica do nascimento, ele afirma que, se Villon tivesse tido origem nobre ou ao menos freqüentado a corte de reis e príncipes da época (como boa parte dos poetas de corte do séc. XVI), ele teria ganhado a coroa de louro, superando a todos os poetas de seu tempo.

C. *OS TRAÇOS DE VILLON NOS GÊNEROS BURLESCOS DO SÉC. XV E XVI*

Villon é um dos principais modelos poéticos da poesia burlesca do final do séc. XV e do início do séc. XVI. Os seus testamentos e formas fixas esparsas foram imitados e citados por diversas composições burlescas da época, como *As Refeições Gratuitas de Mestre François Villon e de seus companheiros*, a *Vida e morte de Caillette*, a *Grande Diabrura*, o *Pantagruel* e o *Gargantua* de Rabelais, a *Lenda de Mestre Pierre Faifeu*, as *Vigílias de Tribouret*, *As palavras douradas do grande e sábio Catão*, *O Testamento de Pathelin*, etc.[547] A poesia burlesca do final do séc. XV e do início do séc. XVI seleciona

[545] "Indústria" significa na época a "arte", a "técnica" e a "habilidade" do poeta capaz de satirizar personagens históricos da época por meio dos equívocos disseminados em seus legados aparentemente graves.
[546] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 66-82; p. 172-282.
[547] *Les Repues Franches de Maistre François Villon et de ses compagnons*; *Vie et Trepassement de Caillette*; *Grand Deablerie*; *Legende de Maistre Pierre Faifeu*; *Les Motz dorez du grand et sage Caton*; *Le Testament de Pathelin*; *Vigiles Triburet*.

diferentes passagens de seu corpo poético como, por exemplo, os legados burlescos, as *Baladas em jargão* e o *Epitáfio de Villon* na conclusão do *Grande Testamento*. A análise de algumas dessas imitações não pretende ser exaustiva, mas apenas de oferecer alguns exemplos dos diferentes gêneros burlescos da época que imitaram a poesia de Villon.

Todas as composições que fazem referência a Villon identificam-no à personagem do Vilão, considerado um tipo especializado em dar golpes sem jamais ser pego. Utilizada na estrofe de conclusão do *Pequeno Testamento* (XL),[548] a rima do nome do célebre ladrão da época chamado "Vilão" (*Villon*) com a moeda de um "tostão" (*billon*) é retomada por diversas composições da época, como *As palavras douradas do grande e sábio Catão*,[549] na *Lenda de Mestre Pierre Faifeu*[550] e nas *Vigílias de Tribouret*.[551]

A associação entre as personagens de Villon e de Pathelin era muito comum na época. A personagem do advogado charlatão Pathelin aparece pela primeira vez na farsa de *Mestre Pierre Pathelin*.[552] Os testamentos de Villon são modelos diretos de *O Testamento de Pathelin*. Nessa composição, por exemplo, Pathelin pede repetidamente à esposa Guillemette um copo de vinho envelhecido antes de morrer. A passagem imita o último verso do *Grande Testamento* em que Villon bebe em um gesto derradeiro um gole de vinho "Morillon".[553] Na *Vida e Morte de Caillette*, Pierre Pathelin também é comparado a Villon. No epitáfio inscrito sobre a lápide em que Pierre Pathelin está sepultado, os seus feitos mui virtuosos são ironicamente elogiados por meio da comparação nada honrosa com os feitos de Villon:

Sob o fardo desta dura pedra
Vede jazer o bom Mestre Pedro
Cujos feitos superaram Villon[554]

---

[548] VILLON, F. *Op. cit.,* p. 86.
[549] "*Et ne visoit a acquérir billon/ si fin ne fut qu'estoit François Villon*" (*apud*. GUIRAUD, *Le Testament de Villon ou le Gai savoir de la Basoche*, Paris, Gallimard, 1970, p. 122).
[550] "*Maistre François nommé Villon/ Bien sçavoit rimez sur billon/ Tout jours ouvriers comme dimanches/ Quant il cerchoit ses Repues Franches*" (*Legende de Maistre Pierre Faifeu*. *apud*. GUIRAUD, *Le Testament de Villon ou le Gai savoir de la Basoche*, Paris, Gallimard, 1970, p.122).
[551] "Oncques maistre Françoys Villon/ ne composa si bon jargon" (*Vigiles Tribouret*, v. 223-4; *apud*. KOOPMANS, J. VERHUYCK, P. *Le recueil des Respues Franches de François Villon et de ses compagnons*, Genebra, Droz, 1995, p. 54).
[552] *MAISTRE PIERRE PATHELIN: Farce du XVe siècle*, edição de Richard T. Holbroock, Paris, Champion, 1986.
[553] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 302.
[554] *"Soubz le fardeau de cette dure Pierre/ Voyez gesir le plaisant Maistre Pierre/ Qui en ses faits passa partout Villon/ et Pathelin, partant a reveillon*" (*Vie et Trepassement de Caillette; apud*. GUIRAUD, *Le Testament de Villon ou le Gai savoir de la Basoche*, Paris, Gallimard, 1970, p. 123).

As *Baladas em jargão* são as composições atribuídas a Villon mais imitadas pela poesia burlesca da época. Essas baladas foram compostas com termos técnicos do jargão utilizado pela célebre quadrilha de malfeitores auto-intitulada os *Coquillards*. O número de edições das seis *Baladas em jargão* testemunha que elas eram muito apreciadas na época, mesmo que nem todos os termos fossem compreendidos pelo público. Compostas no gênero do sermão jocoso, as *Baladas em jargão* foram as primeiras composições burlescas a explorarem poeticamente o *jargão* de uma quadrilha de malfeitores. Esse léxico foi retomado por outras composições do séc. XV, em particular pelos mistérios,[555] como, por exemplo, o *Mistério do Velho Testamento*, o *Mistério da Paixão*, o *Mistério dos atos do apóstolos*, o *Mistério da vida de São Cristovão*, etc.[556]

Nos mistérios, o léxico próprio do jargão aparece em diálogos burlescos entre "carrascos" – como na "Assembléia de carrascos" do *Mistério da Paixão de Jesus Cristo* ou no diálogo entre os quatro carrascos do *Mistério da vida de São Cristóvão*, no qual cada carrasco enuncia o seu jargão de origem (picardo, gascão, suíço-germano e lombardo) – e entre "mendigos" [*belistres*], como no terceiro livro do *Mistério dos atos dos apóstolos*. O *Mistério da vida de São Cristóvão* imita inteiramente o jargão utilizado nas *Baladas em jargão*: "*A vida de São Cristóvão* (1530) do Mestre Chevallet recolheu quase todo o seu saber jargonesco no jobelin de Villon".[557] O jargão também foi retomado por Rabelais e seus imitadores.[558] A utilização do jargão por essas composições dramáticas da época servia para caracterizar o discurso de personagens baixas, como o vilão, o carrasco e o charlatão.

Mais do que qualquer outra composição da época, as *Refeições Gratuitas de François Villon e os seus companheiros* imitam o gênero e a elocução das *Baladas em jargão*. Compostas no gênero do sermão jocoso, as *Refeições Gratuitas* são paródias do desenvolvimento dos sermões religiosos, diferentemente das *Baladas em jargão*, que

---

[555] Baseadas na vasta literatura hagiográfica, diversos gêneros dramáticos da época eram dedicados à representação da vida de santos. O "Mistério da Nossa Senhora dos Prazeres" (*Mystères de Notre-Dame-de-Liesse*), de Jean Louvet, representa o mistério da imaculada concepção. Outros gêneros dramáticos da época encenavam as personagens de santos, como, por exemplo, São Nicolau, no "Jogo de São Nicolau" (*Jeu de Saint-Nicolas*), de Bodel.

[556] *Mystère du Viel Testament*; *Mystère de la Passion*; *Mystère des Actes des Apôtres*; *Mystère de la Vie de saint Christophle*.

[557] "*La Vie de saint Christophle* (1530) du maître Chevallet a puisé presque tout son savoir jargonnesque dans le Jobelin de Villon" (SAINÉAN, L. *Les sources de l'Argot Ancien* (I e II), Paris, Honoré et Edouard Champion Éditeurs, 1912, p. 23).

[558] SAINÉAN, L., "Le jargon de l'Argot reformé", *In*. SAINÉAN, L. *Ibidem*, p. 49-57.

parodiam a peroração dos sermões em que se exortava à virtude. Elas se apresentam como a recitação de um sermão escrito em que o ator narra os ensinamentos oferecidos por Villon para viver por meio do engano. As *Refeições gratuitas* são representadas por um ator que, no exórdio, exorta o público que encontre no "sermão" que ele realizará o que está escrito no livro por ele recitado:

Para que cada um de vós escute
Como obter refeições gratuitas
Queirai no sermão encontrar
O que está escrito neste livro[559]

As *Refeições gratuitas* se dirigem a uma série de personagens baixos da época, como os tolos, os servos, as mulheres infiéis, os maridos cornos, os perjuros, etc.,[560] inclusive "os herdeiros do defunto Pathelin, que conhecem o jargão jobelin";[561] em suma, as *Refeições gratuitas* se dirigem a "todos os seguidores de François Villon".[562] Muitas dessas personagens são enumeradas na *Balada de boa doutrina aos homens de má-vida* do *Grande Testamento*.[563] Cada uma das seis *Baladas em jargão* presentes no corpo poético desde a edição Levet é dirigida a um sub-grupo específico da quadrilha, segundo as suas diferentes práticas. As *Refeições gratuitas* também incluem seis poemas, cada um dos quais ensina uma "astúcia" de Villon: como obter peixe, tripas, pão, vinho, assado, etc., como se hospedar em um hotel sem pagar, como pagar a taverna com uma canção, como prostituir a esposa, como fugir do restaurante sem pagar e como atacar os fornicadores fantasiado de diabo.

Segundo a tópica do ofício, Villon é caracterizado em diversas composições da época como um "autor de farsas" (*farceur*). Por meio da metonímia, a personagem é caracterizada pelo gênero em que os poemas representando-a foram compostos. Assim, um *farceur* muito habilidoso da época foi elogiado como um segundo Mestre François Villon de Paris: "Ele era muito habilidoso em encenar farsa e paródia, e era um homem

---

[559] "*Affin que chascun de vous oye/ Comment on les peut recouvrer/ Vueillez vous au sermon trouver/ Qui est escript dedans ce livre*" (KOOPMANS, J. VERHUYCK, P. (ed.), *Le recueil des Respues Franches de maistre François Villon et de ses compagnons*, Genebra, Droz, 1995, p. 75).
[560] "Mesire Poicdenaire", "les chevaucheurs d'écurie", "les sots et les sottes", "les bigots", "les turluins", "tous les farceurs", "les maquereaux et les maquerelles", "les pardonneurs", "les valets et chambrieres qui festoient quand leurs maîtres sont couchés... et les bonnes commeres qui trompent leurs mari" (*Ibidem*, p. 77-78)
[561] "*Les hoirs de deffung Pathelin/ qui savés jargon jobelin*" (*Ibidem*, p. 76).
[562] "*Tous les subgetz François Villon*" (*Ibidem*, p. 76).
[563] VILLON, F. *Op. cit*., p. 266-268.

de divertir uma cidade inteira. (...) E, para ser breve, ele era um segundo Mestre Françoy Willon de Perris".[564]

Na *Grande Diabrura*, Éloi d'Amerval se refere ao "Mestre Françoys Villon" como um clérigo notável em fatos e ditos, muito original e que se deleitava em compor farsas.[565] Ele elogia a generosidade da personagem de François Villon como testador, segundo o lugar comum do gênero explorado, por exemplo, no *Epitáfio de Villon* do *Grande Testamento*.[566] Mas os testamentos de Villon são irônicos, pois os bens legados são sempre falsos ou derisórios, servindo para ridicularizar os legatários. Éloi d'Émerval cita como um exemplo das "brincadeiras" (*sornettes*) de Villon o legado de seus óculos ao abrigo de cegos chamado *Quinze-vingts* no *Grande Testamento* (CLX).[567] Os óculos deviam ser utilizados pelos cegos para separar, no Cemitério dos Inocentes de Paris, as pessoas de bem das desonestas, segundo o lugar comum da igualdade da morte.

Além da anedota em que Villon aparece ridiculizando o rei da Inglaterra, Rabelais compôs uma outra anedota sobre a sua personagem no cap. XIII do quarto livro do *Pantagruel*, intitulado "Como, a exemplo de Mestre François Villon, o senhor Basché elogia os seus". Identificado a um autor dramático, Villon se retirara a Saint-Maixent (em Poitiers) em sua velhice para representar na feira de Niort *O Mistério da Paixão*: "Mestre

---

[564] "...Brief, c'estoit ung passe toutte pour juer fairce et mommerie, et estoit homme pour resjoier toute une cité. (...) Et, pour en perler brief, c'estoit un second maistre Françoy Willon de Perris. Et encor plus, comme je croy que ne fist jamais le dit maistre Françoy: car journellement il juoit, il rymoit et faisoit et composoit fairce et esbatement tant sur luy comme sur aultres. (...) Et fut, par ces desmeritte, en son temps mis plus de XV fois en la maison de ville. En laquelle il faisoit et composoit fairce, chanson, baillaide et autres dictier, tant de sa vie qu'il ce fairsoit comme d'aultres. Ung peu après fut acuzé Jehan Mangin, le filz Mangin le tailleur, lequelle avoit fait marveille en son tampts: car ce fut ung second maistre Fransoy Willon de bien rimer, de bien juer fairxe et de tout embaitement, tellement c'on ne cuide point avoir veu son pareille en Mets" ("Enfim, ele era muito habilidoso em encenar farsa e paródia, e era um homem de divertir uma cidade inteira. (...) E, para ser breve, ele era um segundo Mestre Françoy Willon de Perris. E creio que fez ainda mais do que o referido Françoy: pois diariamente, ele representava, rimava, fazia e compunha farsa tanto sobre ele quanto sobre os outros... e foi, por esse desmérito, em seu tempo mais de quinze vezes colocado na prisão, na qual ele fazia e compunha farsa, canção, balada e outras composições, e compunha farsa tanto sobre a sua vida quanto sobre a de outros. Um pouco depois foi acusado Jehan Mangin, o filho de Mangin, o talhador, que havia feito maravilhas em seu tempo: pois ele foi um segundo Mestre Françoy Willon em rimar bem, em encenar bem farsa e todo tipo de burlas, a tal ponto que não se crê jamais ter visto ninguém parecido em Metz") (*apud.* VERHUYCK, P. "Villon et le sermon de Saint Belin", in. VERHUYCK, P., KOOPMANS J., *Sermon joyeux et Truanderie*, *Villon-NemoUlespiègle*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 9-85, p. 33).

[565] "*Maistre Françoys Villon jadis/ Clerc expert en faictz et en ditz/ Comme fort nouveau qu'il estoit/ Et a farcer se delectoit/ Fist a Paris son testament/ Auquel de ses biens largement/ Çà et là à plusieurs donna/ Et de son bon gré ordonna/ Pour mieux bailler de ses sornettes/ Qu'on donnat toutes ses lunettes/ Après sa mort aux quinze-Vingts*" (Esses versos de Elouard Amerval presentes na *Grand Deablerie* estão anotados sob a forma de epígrafe no exemplar da BNF da edição Levet (VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489)).

[566] VILLON, F. *Op. cit.,* p. 288.

[567] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 270.

François Villon, em seus dias de velhice, retirou-se a Sainct Maixent em Poitiers, sob o favor de um homem de bem, abade do referido lugar. Lá, para dar passatempo ao povo, empreendeu realizar a *Paixão* com gestos e linguagem *poitevina*". [568] Segundo o *Policraticus* de Jean de Salisbury e o *Songe d'Enfer* de Houdenc, a cidade de Poitiers tinha a reputação de ser uma cidade do engano.[569]

Para montar a *Paixão*, faltava apenas o figurino da personagem do Deus-Pai, mas Tappecoue, sacristão dos franciscanos, considerou uma profanação emprestar um manto e uma estola sacerdotal para essa representação dramática, proibindo-o peremptoriamente. Sem conseguir convencê-lo, Villon resolveu preparar o ensaio da *Grande Diabrura* no dia em que o sacristão visitava a paróquia. Enquanto banqueteavam à beira do caminho para a cidade, os diabos começaram a representar a sua grande diabrura quando Tappecoue passou montado em uma mula; com gritos e grande tumulto, eles lançaram alcatrão em chamas e a fumaça asfixiante espantou a mula que, aos saltos, derrubou Tappecoue. Preso pelo pé ao estribo, ele foi arrastado pela cidade aos coices até ser despedaçado diante de um cabaré. Essa anedota é narrada pelo Senhor Basché para servir de "vingança e punição exemplar" aos seus domésticos de como punir os chicaneiros.[570] Nela, Rabelais imita a sexta *Refeição Gratuita de François Villon e seus companheiros*, que ensina a atacar os fornicadores fantasiado de diabo. Assim, Rabelais se inspira na personagem do bispo Thibaut d'Aussigny do exórdio do *Grande Testamento* (I-VI)[571] para inventar a personagem de Tappecoue.

Neste item, procuramos mostrar que o nome de "François Villon" foi utilizado como uma etiqueta para designar o corpo poético representando a sua personagem. Segundo a concepção de autor da época como autoridade, François Villon constitui um modelo poético imitado por diversos gêneros burlescos, bem como pela poesia cortês da primeira metade do séc. XVI. Mas essa tendência a imitar a poesia de François Villon terminou em meados do séc. XVI, quando as autoridades poéticas em vernáculo foram

---

[568] "Maistre François Villon, sus ses vieulx jours, se retira à Sainct Maixent en Poictou, soubs la faveur d'un homme de bien, abbé dudict lieu. Là, pour donner passetemps au peuple, entreprint faire jouer la Passion en gestes et languaige Poictevin" (RABELAIS, *Le quart livre des faicts et dicts héroïques du noble Pantagruel*, Paris, Les Belles Lettres, 1946, XIII, p 79).

[569] *Apud.* CERQUIGLINI-TOULET, J. « Moyen-Âge » In : TADIÉ, J.-Y (dir.), *Littérature française. Dynamique et Histoire, I,* Paris, Gallimard, 2007.

[570] Parte burlesca integrante da encenação dos *Mistérios* da época, a *Grande Diabrura* freqüentemente narra a punição de uma personagem viciosa para servir de exemplo.

[571] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 92-4.

relegadas a segundo plano pelos poetas da Pléiade em proveito de um interesse exclusivo pelos gêneros poéticos antigos.

III. A ANTIGA POESIA RENOVADA

"Et ne visoit a acquerir billon
Si fin ne fut qu'estoit Françoys Villon"
(*Les Motz dorez du grand et sage Caton*)

Neste item, tratamos da polêmica opondo os modernos e os antigos ocorrida em meados do séc. XVI na França, quando a maior parte da poesia em vernáculo (inclusive Villon) deixou de ser imitada pelos poetas da Pléiade em proveito das autoridades poéticas antigas que compuseram em grego e em latim. Mas o resgate dos gêneros poéticos antigos foi determinante para a composição das primeiras "Vidas de François Villon" nos sécs. XVII e XVIII.

A. *A POLÊMICA SOBRE A POESIA EM VERNÁCULO*

O debate entre antigos e modernos ocorrido na metade do séc. XVI na França poderia ser apresentado como uma polêmica de gerações opondo os partidários das autoridades poéticas em vernáculo, do lado dos poetas mais velhos, aos detratores dessas autoridades, do lado dos poetas mais jovens. Os jovens poetas da Pléiade – como é chamada essa "nova escola",[572] representada principalmente por Joaquim Du Bellay (1522-1560) e Pierre de Ronsard (1524-1585) –, defendiam a imitação exclusiva dos autores da antigüidade em detrimento de toda a poesia composta em vernáculo.

Os poetas mais velhos da época (como o próprio Clément Marot) defendiam a imitação de diversos poetas franceses, mas não exclusivamente, pois eles também prescreviam a leitura dos poetas da antigüidade para a invenção poética. Os jovens poetas da Pléiade passaram a prescrever exclusivamente a imitação dos poetas antigos. Desse modo, essa polêmica talvez pudesse ser resumida ao lugar que cada um dos dois grupos reservava às autoridades poéticas em vernáculo.

[572] GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 7.

Na *Arte Poética Francesa* (1548), Thomas Sébillet prescreve não apenas a leitura das obras dos poetas antigos, mas também "a dos poetas franceses, entre os quais o noviço lerá as musas francesas: Marot, Saint–Gelais, Salel, Héroët, Scève".[573] Clément Marot é considerado pelos partidários da poesia em vernáculo como o grande modelo poético da época. Clément Marot cita em um epigrama Villon juntamente com outros quinze poetas, como Jean de Meun, Alain Chartier, Jean Lemaire: "Villon, Cretin decoraram Paris".[574]

Assim, esses poetas mais velhos defendiam que o estatuto de autoridade poética não devia ser exclusivamente concedido aos antigos, pois consideravam que existiam diversos poetas em vernáculo dignos de ser imitados. Em um elenco de autores do *Quintil Horaciano*, por exemplo, são citadas diversas autoridades poéticas da época, como Guillaume de Lorris e Jean de Meun, Guillaume de Alexis, Nicolau de Oresme, Alain Chartier, Meschinot e Villon:

> Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Guillaume Alexis, o bom monge de Lyre, Senhor Nicole Oresme, Alain Chartier, Villon, Meschinot e muitos outros não escreveram menos bem, nem coisas menores, nem piores na língua de seu próprio tempo (inteira, não peregrina e, à época, de boa qualidade) do que nós no presente em nossa língua.[575]

Na *Arte Poética Francesa*, Sébillet não opõe radicalmente a poesia em vernáculo à poesia composta em grego e em latim, mas coloca os poetas antigos e os modernos uns ao lado dos outros. Segundo Sébillet, utilizaram a poesia antiga para a invenção e economia da poesia em língua francesa "os mais bravos poetas deste tempo".[576] Ele

---

[573] SÉBILLET, T. "l'Art poétique français" In: GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 60.

[574] "*Villon, Cretin, ont Paris decoré*" (MAROT, C. *Le cymetiere, Complainte de Monsieur le General, Guillaume Preudhomme*, In: DEFAUX, G. *Œuvres poétiques de Clément Marot*, Paris, Classiques Garnier, 1993, t. 2, p. 361, v. 72).

[575] "Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Guillaume Alexis, le bon moine de Lyre, Messire Nicole Oresme, Alain Chartier, Villon, Meschinot et plusieurs autres n'ont point moins bien ecrit, ni de moindres et pires choses, en la langue de leur temps propre et entiere non peregrine et pour lors de bon aloi, et bonne mise, que nous a present en la notre" (ANEAU, B. *Le Quintil Horacien*, In: GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 185).

[576] "Le portrait aussi et exemplaire de cette Économie se pourra–t–il proposer ès oeuvres des susdits Poètes français: mais encore pourra–t–il grandement locupléter et l'invention et l'économie, de la lecture et intelligence des plus nobles Poètes Grecs et Latins: auxquels les plus braves poètes de ce temps, s'ils en fussent interrogés, avoueraient devoir la bonne part de leur style et éloquence: car, à vrai dire, ceux sont les Cygnes, des ailes desquels se tirent les plumes dont on écrit proprement" ("O retrato também, e o exemplar desta economia poder-se-á propor nas obras dos referidos poetas franceses: mas poder-se-á ainda enormemente locupletar tanto a invenção quanto a economia pela leitura e compreensão dos mais nobres Poetas Gregos e Latinos: aos quais os mais bravos poetas deste tempo, se fossem interrogados a este respeito, confessariam dever a maior parte de seu

procura aproximar os gêneros poéticos em língua francesa das formas poéticas antigas; assim, o *coq–à–l'ane* é associado à sátira, o soneto ao epigrama, a canção à ode e as farsas ou moralidades aos diálogos. Algumas vezes ele não encontra equivalente nos gêneros poéticos antigos, como no caso do rondó e da balada, que são considerados como formas poéticas próprias da poesia em vernáculo. Ao aproximar a epístola da elegia, por exemplo, Sébillet pensa nas elegias em forma de epístolas, como as *Pônticas* e as *Heróides* de Ovídio que, encenando o poeta no exílio, foram compostas em forma de epístola.[577]

Criticando a pretensão à novidade dos poetas da "Pléiade", Barthélémy Aneau afirma no *Quintil Horaciano* que os jovens poetas da Pléiade apenas adotam uma nova nomenclatura. Como exemplo, ele afirma que a ode utilizada por Ronsard não é essencialmente distinta de diversas canções compostas pelos poetas da época. Apesar de ter retomado a designação desse gênero lírico utilizada pelos gregos e latinos, Ronsard teria composto canções, como os demais poetas franceses da época:

> É verdade que o nome de "ode" permaneceu desconhecido, como estrangeirismo (grego escalpelado e novamente inventado pelos que, mudando os nomes pensam mascarar as coisas: mas o nome de canto e canção é bem conhecido, e recebido como Francês. Pois, quanto à maneira de tuas odes (que assim nomeias), eu não encontro absolutamente outra forma de verso senão os costumeiros versos de 10 e de 8 sílabas, e ainda inteiros ou quebrados, com rimas planas ou cruzadas, e apropriadas ao deleite como fizeram nossos maiores poetas franceses (com mais felicidade que no presente) em suas canções, lais, rondós duplos, sirventeses, chapeletos, e tais obras, entretecendo-os com bastante propriedade, a seu bel prazer, e julgamento de ouvido, acomodando-os a algum agradável canto em vernáculo, a exemplo dos líricos gregos e latinos, que assim fizeram.[578]

---

estilo e eloqüência: pois, para falar a verdade, estes são os cisnes, as asas donde se tiram as plumas com as quais se escreve propriamente") (SÉBILLET, T. *Art Poétique Français*, In: GOYET, F., *Op. cit.*, p. 60).

[577] "L'épître Française faite en vers, a forme de missive envoyée à la personne absente, pour l'acertener ou autrement avertir de ce que tu veux qu'il sache, ou [qu'] il désire entendre de toi, soit bien, soit mal: soit plaisir, soit déplaisir: soit l'amour, soit haine. Par ce moyen tu discours en l'Épître beaucoup de menues choses et de différentes sortes sans autre certitude de sujet propre a l'Épître. Et en un mot, l'Épître Française n'est autre chose qu'une lettre missive mise en vers: comme tu peux voir aux Épîtres d'Ovide tant Latines que Françaises: et aux Épîtres de Marot, et autres tels famés Poètes" ("A epístola francesa feita em verso possui a forma de uma missiva enviada a uma pessoa ausente para deliberar ou, contrariamente, advertir do que tu quiseres que ela saiba, ou que ela deseje escutar de ti, seja bem, seja mal, seja prazeroso, seja desprazeroso, seja amor, seja ódio. Por isso, tu discursas diversas coisas ínfimas e de diferentes tipos, sem outra certeza quanto ao assunto próprio à epístola. Em uma palavra, a epístola francesa é apenas uma carta missiva colocada em verso: como se pode ver nas Epístolas de Ovídio, tanto latinas quanto francesas: e nas Epístolas de Marot, e em outras de tais poetas famosos") (*Ibidem*, p. 124).

[578] "Vrai est que le nom Ode a été inconnu, comme pérégrin, et Grec écorché et nouvellement inventé entre ceux qui en changeant les noms cuident déguiser les choses: Mais le nom de chant et chanson est bien connu, et reçu

Aneau e Sébillet consideram que os poemas constituem formas fixas com uma estrutura própria de rimas e de ritmos. Portanto, pouco importa se eles são chamados de odes ou canções, de *Coq–à–l'ane* ou sátira, de diálogo ou farsa e moralidade. Consideradas como formas poéticas igualmente legítimas, as formas antigas como a ode, a sátira e o diálogo só se distinguem de formas modernas como a canção, o *coq–à–l'ane*, a farsa e a moralidade pelo seu nome. Mas os jovens poetas da Pléiade não partilhavam do mesmo interesse pela poesia composta em vernáculo que os seus contemporâneos. Na *Defesa e ilustração da Língua Francesa*, o poeta Joaquim Du Bellay prescreve como modelos a serem imitados pelos poetas franceses apenas os autores gregos e latinos. Ao exortar o "poeta futuro" a ler os autores antigos, Du Bellay vitupera "todas estas velhas poesias francesas":

> Leia, então, e releia primeiramente (ó poeta futuro), folheia com a mão noturna, e diária, os exemplares gregos e latinos: depois deixe todas estas velhas poesia francesas para os jogos de Toulouse, e para os concursos de Rouan: como rondós, baladas, rondós duplos, cantos reais, canções, e outras perfumarias que corrompem o gosto de nossa língua: e servem apenas para testemunhar a nossa ignorância.[579]

Segundo a *Defesa e Ilustração da Língua Francesa*, os rondós, baladas, virelais e canções da época não passam de perfumaria sem invenção poética. O vitupério da poesia em língua francesa produzida até então visa a elogiar os autores gregos e latinos. Se ele rebaixa a poesia em vernáculo, é para exortar o poeta futuro a criar uma nova poesia douta em francês: "Eu creio que a nossa poesia francesa é capaz de algo mais elevado e de um melhor estilo que aquele a que nós nos contentamos tão longamente".[580] Os jovens poetas da Pléiade excluíam todos os poetas que compuseram em vernáculo de

---

comme Français. Car quant à la façon de tes Odes (qu'ainsi tu nommes) je n'y trouve point autre forme de vers, que les accoutumés de dix, et de huit syllabes, et au-dessus entiers ou coupés, suivants ou croisés entremelés, et appropriés à plaisir comme ont fait nos majeurs Poètes français (plus heureusement que à présent) en leur chansons, lais, virelais, servantoises, Chapelets, et tels ouvrages, les entretissant bien proprement selon leur plaisir, et jugement d'oreille, en les accomodant à quelque plaisant chant vulgaire, a l'exemple des lyriques Grecs, et Latins: qui en ont ainsi fait" (ANEAU, B. *Le Quintil Horacien*, In: GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 198).

[579] "Ly donques, et rely premierement (o poete futur) feuillete de Main nocturne, et journelle les exemplaires Grecs et Latins: puis me laisse toutes ces vieilles poësies françoises aux Jeuz de Thoulouze, et au Puiz de Rouan: comme rondeauz, ballades, vyrelaiz, chantz royaulz, chanson, et autres episseries qui corrompent le goust de nostre langue: et ne servent si non a porter temoignaige de nostre ignorance" (DU BELLAY, J. *La Défense et Illustration de la Langue Française*, Paris, E. Sansot, 1905, Livro II, cap. 4, p. 125).

[580] "J'ay toujours estimé nostre poësie françoise estre capable de quelque plus haut et meilleur stile que celuy dont nous nous sommes si longuement contentez" (DU BELLAY, J. *La Défense et Illustration de la Langue Française*, Paris, E. Sansot, 1905, Livro II, cap. 1, p 113).

suas listas de autoridades poéticas. Du Bellay afirma que o único poema composto em língua francesa que é digno de ser lido é o *Romance da Rosa*. No entanto, apesar de ele recomendar a sua leitura, ele não abre um precedente para a imitação de um poema em vernáculo, pois essa obra só serve para o conhecimento da antigüidade da língua francesa.[581]

A oposição entre a tradução e a imitação está no coração do debate entre antigos e modernos. Como foi visto acima, desde o séc. XII a tradução pelos clérigos das autoridades poéticas antigas é considerada como uma modalidade de imitação. Os antigos continuam praticando a tradução na primeira metade do séc. XVI, como, por exemplo, a tradução dos *Salmos* por Clément Marot. Mas na *Defesa e ilustração da poesia francesa*, Du Bellay condena a tradução, que é entendida como o apagamento da energia e do espírito próprios da poesia – a divina invenção, a magnificência das palavras e a variedade das figuras. No entanto, os seus detratores acusam-no de traduzir os seus sonetos dos petrarquistas italianos. A edição de 1549 da *Oliva* (primeira coletânea de poemas de Du Bellay) é composta por cinqüenta sonetos compostos segundo o modelo italiano.[582] Contemporânea da *Defesa e Ilustração*, a *Oliva* é composta por Du Bellay para ilustrar a sua concepção de poesia como imitação dos poetas latinos e italianos.

Em comparação com a pluralidade de formas poéticas antigas e modernas presentes na *Arte Poética* de Sébillet, o privilégio da *Defesa e Ilustração da língua francesa* ao soneto e à ode constitui para os antigos um verdadeiro estreitamento das formas poéticas. No prefácio de sua tradução da *Ifigênia*, Sébillet critica Du Bellay por ter "reservado a leitura de seus escritos a uma afetada meia-dúzia de poetas, dentre os quais estão os mais renomados em nossa língua".[583] A poesia douta que Du Bellay e Ronsard querem criar em francês se dirige a um pequeno grupo de eruditos.

---

[581] "De tous les anciens poëtes françois, quasi un seul, Guillaume du Lauris et Jean de Meun sont dignes d'estres leus, non tant pour ce qu'il y ait en eux beaucoup de choses qui se doivent imiter des modernes, comme pour y voir quasi comme une première Image de la Langue Francoise, venerable pour son antiquité" ("Dentre todos os poetas franceses antigos, apenas Guillaume de Laurris e Jean de Meun são dignos de ser lidos, não porque haja muitas coisas neles que devam ser imitadas pelos modernos, mas para que se tenha uma primeira Imagem da Língua Francesa, venerável pela sua antiguidade") (DU BELLAY, J. *La Défense et Illustration de la Langue Française*, Paris, E. Sansot, 1905, Livro II, cap. 2, p 114)

[582] DU BELLAY, J. *Œuvres Poétiques I,* Paris, Classiques Garnier, 2009. Recebendo uma nova edição em 1550 com mais cinqüenta sonetos, a *Oliva* é reestruturada por uma forma narrativa imitada ao *Canzoniere* de Petrarca.

[583] "J'ai reservé la lecture de mes ecriz à une affecté demi-douzaine des plus renommez poètes de nostre langue" (SÉBILLET, T. "Préface à la tradution de l'Iphigénie" (1549) *apud.* JOUKOVSKY, F. Introduction, In: DU BELLAY, J. *Oeuvres poétiques,* t.1, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. XVI)

Os jovens poetas da Pléiade não concebem a poesia como um repertório de formas fixas, mas como a imitação dos poetas antigos para a ilustração da língua francesa. Como afirma o *Breviário da arte poética francesa* de Ronsard: "Exercitando-se, assim, na imitação de Homero, que tu observarás como um divino exemplo, tu tirarás nas partes principais os mais perfeitos delineamentos de tua pintura".[584] Na *Defesa e Ilustração da Língua Francesa*, Du Bellay argumenta por analogia: da mesma forma que os poetas latinos criaram uma poesia douta imitando os gregos, ele pretende criar uma poesia erudita em língua francesa por meio da imitação dos poetas latinos e italianos (no prefácio à segunda edição da *Oliva aumentada*, ele também inclui a imitação de alguns poetas italianos para renovar a poesia em língua francesa).

Como fez Petrarca na Itália, Du Bellay busca transmitir à França o saber da verdadeira filosofia antiga: "Desejando, então, enriquecer nosso vernáculo de uma nova, ou melhor, de uma antiga poesia renovada, eu me entreguei à imitação dos antigos latinos, e de poetas italianos".[585] Segundo o lugar comum da época de ouro da "verdadeira filosofia antiga" (*antiqua vera philosophia*), Du Bellay defende a renovação da poesia em vernáculo com base na imitação dos poetas antigos. Para se referir à língua francesa da época, Du Bellay propõe a metáfora de uma "terra incultivada". Retomando o célebre poema de Petrarca *Africa*, em que ele utiliza o lugar comum da "idade das trevas",[586] Du Bellay substitui nos primeiros capítulos da *Defesa* a metáfora religiosa da luz pela metáfora agrícola.

Ele não se baseia em uma observação como a dos modos, mas utiliza o lugar comum da idade de ouro para opor o presente de ignorância ao passado douto. Esse lugar comum foi freqüentemente utilizado pelos poetas latinos da Roma imperial para satirizar a corrupção presente por oposição ao passado virtuoso. No prefácio da *Oliva*, ele chama com desprezo aos versificadores em vernáculo de "ineptos rimadores",

---

[584] "Te façonnant ainsi à l'immitation d'Homère, que tu observeras comme un divin exemple, sur lequel tu tireras au vif les plus parfaits linéaments de ton tableau" (RONSARD, P. *Abregé de l'Art Poétique Français*, In: GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Libraire Générale Française, 1990, p. 437).

[585] "Voulant doncques enrichir nostre vulgaire d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poesie, je m'adonnay à l'immitation des anciens Latins, et des poètes Italiens" (DU BELLAY, J. *Œuvres poétiques,* t.1, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 8).

[586] PETRARCA. *L'Afrique*, introdução, tradução e notas de Rebecca Lenoir, Grenoble, Jérôme Million, 2002, IX, p. 451–7.

"poetas bárbaros", "poetas ignorantes", "pequenos rimadores", etc.[587] Ele afirma que não basta utilizar versos com número e sílabas para ser chamado de poeta. Na *Defesa e Ilustração*, os "imitadores" e "poetas doutos" são considerados os únicos poetas capazes de, rivalizando com a poesia antiga, ilustrar a língua francesa.[588]

B. *"AS VIDAS" DE FRANÇOIS VILLON*

Juntamente com a maior parte dos poetas em vernáculo, Villon foi relegado a segundo plano pelos poetas da Plêiade. Mas nesse contexto de valorização da antigüidade ressurgiu com força as vidas dos poetas e artistas ilustres, entendidas como um gênero autônomo (diferentemente da *Vidas e razos de trobar* que, como foi visto acima, estruturavam os florilégios dos trovadores provençais); e foi precisamente na primeira metade do séc. XVII que foi composta a primeira *Vida de François Villon* por Guillaume Colletet (1598-1659). Essa vida é autônoma em relação ao corpo poético de Villon, constituindo um capítulo das *Vidas dos poetas franceses*. Mas essa obra permaneceu inédita e a *Vida de François Villon* só foi publicada no séc. XIX por P.-L. Jacob como introdução à sua edição das *Obras Completas de François Villon* (1854).[589]

A vida é considerada um subgênero da história, pois trata de casos ocorridos no passado. Ela narra casos da vida de personagens ilustres, como imperadores, filósofos e artistas para serem imitados no presente. Pertence a esse gênero as *Vidas paralelas* de Plutarco, as *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* (1550) de G. Vasari, etc. O modelo desses autores são as *Vidas, doutrinas e sentenças dos filósofos ilustres* de Diógenes Laércio.[590] Ele relaciona casos da vida de filósofos para ilustrar o sentido de suas doutrinas filosóficas que, consideradas como indissociáveis de uma prática, servem como exemplo de conduta.

---

[587] "*Ineptes rimasseurs*", "*poëtes barbares*", "*poëte ignorant*", "*petiz rimeurs*", "*barbares poesies*", "*doctes et indoctes*" (DU BELLAY, J. *Œuvres poétiques,* t.1, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 9 e 10)
[588] DU BELLAY, J. *La Défense et Illustration de la Langue Française*, Paris, E. Sansot, 1905.
[589] COLLETET G. *Vie de François Villon,* In: VILLON, F. *Oeuvres complètes de François Villon*, Paris, Edição de Paul L. Jacob, 1854, p. XVII-XXXVII. Disponível em: <http://archive.org/stream/oeuvrescompltes01jacogoog#page/n22/mode/2up>
[590] LAËRCE, D. *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Paris, Flammarion, 1965.

A *Vida de François Villon* escrita por Guillaume Colletet baseia-se em anedotas, testemunhos e, sobretudo, nas próprias composições atribuídas a François Villon. No seu exórdio, ele afirma que a sua decisão de escrevê-la baseou-se na opinião de grandes senhores, como François I, Clément Marot, Claude Fauchet e Estienne Pasquier. O rei François I apreciava tanto Villon que pediu ao célebre poeta Clément Marot (que ocupava o cargo honorífico de valete de câmara do rei) para realizar uma edição de suas obras. Em seu tratado a *Origem dos Cavaleiros*,[591] o historiador Claude Fauchet (1530-1602) assinala que se pode conhecer através da poesia de Villon a origem de diversas casas de Paris. O historiador e poeta Estienne Pasquier (1529-1615) consagrou um capítulo inteiro de suas *Pesquisas da França* à "memória desse velho poeta".[592]

No fim do exórdio dessa *Vida de François Villon*, Guillaume Colletet conclui da seguinte maneira a sua escolha de introduzir o célebre poeta em sua obra: "Eu, que me propûs escrever as *Vidas dos poetas franceses*, ou ao menos realizar algumas reflexões sobre eles e sobre as suas obras, não seria reprovado se o passasse em silêncio?"[593] A *Vida de François Villon* por Guillaume de Colletet não trata da "biografia" de Villon, pois ele não é considerado como um indivíduo histórico. Identificado à personagem dos poemas, o poeta é indissociável de sua obra. Composta a partir de elementos retirados dos próprios versos, a vida do poeta desde o nascimento até a morte oferece uma estrutura narrativa para o elogio de um ilustre autor da língua francesa.

Para realizar a sua narrativa, Colletet se baseia não apenas em composições atribuídas desde o séc. XV a Villon, mas também em composições atribuídas posteriormente, como as *Refeições gratuitas de Villon e seus companheiros*, *O franco arqueiro de Baignollet*, etc. Além disso, ele também utiliza elementos presentes em outras composições que se referem a Villon, como um *Epitáfio* de Marot, as *Pesquisas da França*, a *Origem dos Cavaleiros*, o *Prefácio às Obras de Françoys Villon de Paris* por Clément Marot, a *Arte Poética* de Fresnaye de Vauquelin, o *Gargantua* de Rabelais, etc.[594]

---

[591] FAUCHET, C., *Origine des chevaliers, armoiries et héraux, ensemble de l'ordonnance, armes et instruments desquels les François ont anciennement usé en leurs guerres. Recueillies par Claude Fauchet*. ed. Jeremie Perier, Paris, 1600. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k945396/f4.image> p.188-308.

[592]PASQUIER, E. *Recherches de la France*, éd. Marie-Madeleine Fragonard-François Roudaut (dir.) *et alii*, Paris, Champion, 1996.

[593] "Moy, qui me suis icy proposé d'escrire les Viés de Poètes François, ou du moins de faire quelques réflexions sur eux et sur leurs ouvrages, ne serois-je pas blâmable si je passois celui-ci soubs silence?" (COLLETET, G. *Vie de François Villon*. In : VILLON, F. *Oeuvres complètes de François Villon*, Paris, Edição de Paul L. Jacob, 1854, Paris, p.XVIII-XIX).

[594] COLLETET, *op. cit*. p. XX.

Utilizando as tópicas do gênero demonstrativo, a *Vida de François Villon* serve como um elogio dos "tesouros" da língua francesa. Segundo a tópica da nacionalidade, ele diz: "Villon nasceu, não em Pontoise, como afirma La Croix du Maine, mas em Paris, como afirma com razão Marot, por estes versos (...)". Segundo a tópica do nascimento: "O seu pai se chamava Guillaume Villon ou de Villon (...). A sua mãe, a pedido da qual ele compôs uma certa balada dedicada à Virgem, era uma mulher pobre que não sabia ler nem escrever".[595] Segundo a tópica da fortuna: "Ele era pobre e de baixo nascimento".[596] Segundo a tópica da profissão: "Ele era um estudante (...). Depois de ter justificado, pelos seus próprios escritos, que ele não morreu de modo algum estudante, eu conjecturo, por estes mesmos escritos, que ele foi um oficial de justiça e litígio".[597] Segundo a natureza: "Ele era muito inclinado à devassidão", etc.[598] Considerado como um poeta urbano, Villon deve ser elogiado como uma autoridade da poesia em língua francesa. Guillaume Colletet cita diversas composições notáveis do poeta, em particular a *Balada das damas dos tempos idos*, a *Balada das damas de Paris* e as *Baladas em jargão*. Assim, a citação dos poemas de Villon serve como exemplo dos poemas mais representativos do poeta. Apesar de ser concebida como um gênero autônomo, a vida não perde a sua relação original com as obras que ela pretende apresentar.

No séc. XVIII, é escrita uma outra *Vida de François Villon* por Jean-Henri-Samuel Formey (1711-1797). Ela foi publicada por ele mesmo como introdução à sua edição das *Obras de François Villon com os comentários de diversas pessoas* (1742). Segundo a função do exórdio, a vida serve como elogio das obras do célebre poeta francês. A edição Formey é uma reprodução da edição Coustelier (Paris, 1723), com notas de E. de Laurière. A edição Coustelier foi comentada pela edição La Monnoye[599] (fim do séc. XVII) e esses comentários também foram incorporados à edição Formey. A edição Formey

[595] *Ibid.*, p. XIX-XX.
[596] *Ibid.*, p. XX
[597] *Ibid.*, p. XXVI.
[598] *Ibid.*, p. XXI.
[599] Bernard de la Monnoye (1641-1728) preparou essa edição no fim do séc. XVII, mas ela foi publicada pela primeira vez só em 1867 por Pierre Jannet. A edição La Monnoye foi a primeira que utilizou, para completar o corpo poético das edições antigas, o manuscrito Coislin (manuscrito C), que é o mais completo manuscrito de Villon. Apesar de ter se baseado nesse manuscrito, ela utilizou como edição de base a edição Galliot du Pré (1532).

acrescenta diversos comentários da época à edição Coustelier, inclui o prefácio de Marot e introduz comentários do próprio editor.[600]

A edição Coustelier (1723), por sua vez, baseou-se na edição Galliot du Pré (1532). Essa última edição publicara as *Obras de Françoys Villon* em uma coletânea contendo diversas composições burlescas da época, como o monólogo chamado *O Franco arqueiro de Baignollet com o seu epitáfio*, o diálogo dos *Senhores Mallepaye e Baillevant* e o sermão jocoso das *Refeições Gratuitas de François Villon e de seus companheiros*. A edição Coustelier também publicou juntamente com as *Obras de François Villon* todas essas composições, mas ela as atribuiu a Villon. Além disso, ela também inclui entre as obras de Villon mais duas dúzias de formas fixas esparsas.[601]

Portanto, a edição Coustelier (1723) – e, conseqüentemente, a edição La Monnoye e a edição Formey – baseia-se na edição Galliot du Pré, mas ela inclui nas obras de Villon todas as composições burlescas que apenas acompanhavam-na na edição Galliot du Pré, bem como outras formas fixas esparsas da época. A partir dessas edições do corpo poético de Villon no séc. XVIII, a grafia "Françoys" (adotada até então pelas edições precedentes) será em geral substituída por "François" tanto para designar o autor quanto a personagem assumida nos poemas.[602]

A *Vida de François Villon* escrita por Formey para introduzir a sua edição do poeta se baseia nas composições do próprio Villon, como ele afirma na rubrica inicial: "Memórias tocando Villon, as suas obras e as suas edições, tiradas principalmente dos seus Escritos pelo Editor da presente Edição de 1742".[603] Formey não se baseia na vida escrita por Guillaume de Colletet, mas segue a mesma estrutura. Diferentemente de Colletet, Formey não cita os versos do poeta no interior da vida, pois essa deve servir como introdução para as suas *Obras*. Portanto, a vida do poeta contextualiza as suas

---

[600] VILLON, F. *Oeuvres de François Villon avec les remarques de diverses personnes*, Edição de J.-H.-S. Formey, La Haye, 1742.
[601] VILLON, F. *Oeuvres Complètes de François Villon*, éd. Pierre Jannet, Paris, 1867.
[602] Essa mudança reflete a reforma ortagráfica realizada pelo "Dicionário da Academia Francesa" (*Dictionnaire de l'Académie françoise*), cuja terceira edição em 1736, revista pelo abade d'Olivet, regularizou o uso do "y", suprimido nos ditongos finais "ay", "oy" por meio do restabelecimento do "i" (BEAULIEUX, C. *L'orthographe Française actuelle – mélange de celle de Robert Estienne et de celle de Ronsard*, Les Arbusiers, 1949, Arès, p. 26). Mas alguns editores farão a escolha de reproduzir a ortografia antiga, mantendo assim o nome "Françoys", como, por exemplo, Sebastião Uchoa Leite.
[603] "Mémoires touchant Villon, ses ouvrages, et leurs éditions, tirez principalement de ses Écrits par l'Éditeur de la présente Édition de 1742" (VILLON, F. *Oeuvres de François Villon avec les remarques de diverses personnes*, Edição de Formey, La Haye, 1742).

composições, como se ela desenvolvesse as rubricas presentes desde as primeiras edições em uma narrativa da vida do poeta.

"As Vidas" de François Villon por Guillaume de Colletet e por Formey terão um impacto decisivo sobre a recepção da poesia de Villon no séc. XIX. A *Vida* escrita por Colletet será publicada em 1854 como introdução da edição Jacob das *Obras de Villon*. A edição Formey das *Obras de François Villon* foi a primeira edição introduzida pela *Vida de François Villon*. Os autores do séc. XIX lerão a poesia de Villon nessas edições, cuja ênfase é colocada desde o início na "Vida do poeta", que será entendida como uma "biografia do autor".

CAPITULO 5. A VIDA "E" A OBRA DE VILLON

No quinto capítulo, estudamos a recepção da poesia de Villon pela crítica biográfica que, à luz das concepções modernas de "autor", "obra" e "público", interessou-se pelas relações entre a vida e a obra do poeta. A identidade do suposto autor empírico do corpo poético atribuído a Villon foi descoberta no final do séc. XIX em documentos judiciários sobre um certo François des Loges. Analisamos simultaneamente a constituição das *Obras Completas de François Villon* pelas suas diversas edições modernas desde o início do séc. XIX até o fim do séc. XX.

I. AS OBRAS DE UM SÓ HOMEM?

"*On ne connaît aucun autographe de Villon*"
(Louis Thuasne, *Oeuvres de François Villon*)

Neste item, comparamos as principais edições modernas das *Obras de François Villon* realizadas nos sécs. XIX e XX. Essas edições se baseiam em manuscritos apógrafos (copiados por escribas) e nas edições antigas do corpo poético transmitido sob a sua autoridade. Segundo a concepção moderna de "poesia" como expressão da experiência do autor e de autor como criador da obra e garantia da sua autenticidade, a atribuição das edições antigas a "François Villon" foi considerada como auto-evidente pelos seus editores modernos.

A. *OS MANUSCRITOS APÓGRAFOS*

Depois de ter permanecido quase três séculos relegado a segundo plano juntamente com grande parte da poesia composta em vernáculo, o corpo poético atribuído a Villon tornou-se no início do séc. XIX objeto de inúmeras edições e comentários. Os seus editores e críticos modernos pressupuseram que a personagem

representada na composição fosse o seu autor empírico. Segundo a concepção moderna de autor como criador da obra e garantia de sua autenticidade, a atribuição tradicional desse corpo poético a "François Villon" pelos seus editores antigos foi por eles considerada como auto-evidente.

No final dos anos 60, o filólogo Pierre Guiraud (1912-1983) publicou um livro sobre as *baladas em jargão*, chamado *As baladas em jargão ou o Gaio saber dos Coquillards* (1969), seguido por um outro sobre o *Grande Testamento*, chamado *O Testamento de Villon ou o Gaio saber da Magistratura* (1070).[604] Os dois livros não foram muito bem recebidos pela crítica francesa. Um dos principais críticos de Villon, o filólogo italiano Ítalo Siciliano (1895-1980) ridicularizou as "extravagâncias filológicas" de Guiraud em *Desaventuras póstumas de Mestre Françoys Villon*.[605] Mas os seus livros foram determinantes para a "guinada lingüística" da nova crítica sobre o poeta a partir do fim dos anos 60, deslocando o interesse da biografia para os seus "jogos de linguagem". Guiraud foi o único crítico de Villon a ter problematizado o pressuposto segundo o qual o autor empírico daquele corpo poético teria sido o célebre malfeitor da época chamado François des Loges – o "Villon histórico":

> O Villon histórico é o autor do *Testamento*? Ou alguém se apropriou do seu nome – assim como do nome dos legatários – para fazer dele o protagonista dessa Comédia? (...) Pode-se perguntar se François Villon, clérigo parisiense, poeta e vagabundo é ele mesmo o autor desta farsa ou se um autor de farsa se apropriou de seu nome e de seu personagem.[606]

Como todos os manuscritos são apógrafos e todas as suas edições antigas são póstumas, não é possível verificar se o autor empírico daquele corpo poético foi François des Loges – o "Villon histórico". Apesar de Guiraud tomá-lo como certo, não há sequer prova de que o célebre malfeitor chamado François des Loges tenha sido um poeta. O filólogo tem razão em se perguntar se o Villon histórico foi o seu autor empírico,

---

[604] GUIRAUD, P. *Le Jargon de Villon ou Le Gai savoir de la Coquille,* Paris, Gallimard, 1968. GUIRAUD, P. *Le Testament de Villon ou Le Gai savoir de la Basoche*, Paris, Gallimard, 1970.
[605] SICILIANO, I. *Mésaventures Posthumes de Maître Françoys Villon*, Paris, Picard, 1973.
[606] "Le Villon historique est-il l'auteur du Testament? Ou quelqu'un ne s'est-il pas emparé de son nom – comme de celui des légataires – pour en faire le protagoniste de cette Comédie? (…) On peut se demander si Françoys Villon, clerc parisien, poète et truand, est lui-même l'auteur de cette farce ou si qualque railleur s'est emparé de son nom et de sa personne" (GUIRAUD, P. *Le jargon de Villon ou le gai savoir de la Coquille*, Paris, Gallimard, 1968, p. 302/3).

pois é impossível afirmá-lo com base nas informações históricas atualmente disponíveis. Com efeito, nada impede que um outro autor tenha se baseado no célebre indivíduo da época François des Loges para inventar a personagem poética de "François Villon".

Essa lacuna não passou desapercebida aos diversos editores do poeta, que procuraram encontrar um manuscrito autógrafo de Villon. O editor e medievista Pierre Champion (1880-1942) levantou a hipótese de que três baladas encontradas no manuscrito pessoal de Charles d'Orléans tivessem sido escritas do punho do próprio autor.[607] Ele se baseou em um artigo de C. Bysvanck que devia ter sido publicado na revista *Romania* (1890) com o título de "Villon inédito" (um esboço desse artigo foi encontrado entre os papéis de Marcel Schwob). Em *O manuscrito autógrafo das poesias de Charles d'Orléans*, Pierre Champion afirma: "Em uma palavra, M. Bysvanck considerava essas três composições como autógrafos de François Villon e o estudo da grafia confirmava a sua maneira de ver".[608]

Embora Pierre Champion tenha argumentado em favor da tese de C. Bysvanck de que essas três baladas fossem autógrafas, ele salientou que ela não passa de uma hipótese, pois a caligrafia de Villon é desconhecida: "A prova rigorosa dessa indução infelizmente não pode ser realizada, pois nós não temos outros espécimes certos da escrita do poeta vagabundo".[609] Essa hipótese é enfraquecida pelo fato de que essas composições só foram atribuídas a Villon pelos seus editores modernos, mas nunca foram publicadas em nenhuma edição antiga nem tampouco aparecem em nenhum outro manuscrito.

Em 1960, o filólogo italiano Sergio Cigada (1933-2010) utilizou argumentos estilísticos e lingüísticos para defender a hipótese de que essas três baladas fossem autógrafas. Apresentando a hipótese de Bysvanck sobre as três baladas autógrafas de Villon, Auguste Longnon (1844-1911), um dos principais editores modernos de Villon, exprimiu as suas reservas em relação a essa conclusão, argumentando que essas baladas possuem graves erros de língua e de estrutura.[610] Essas três baladas provavelmente

---

[607] *Bibliotèque Nationale*, MS. Fr. 25458.

[608] "En un mot, M. Bysvanck considérait ces trois pièces comme des autographes de François Villon, et l'étude des graphies confirmait sa manière de voir" (CHAMPION, P. *Le manuscrit autographe des poésies de François Villon*, p. 14).

[609] "La preuve rigoureuse de cette induction ne peut malheureusement pas être faite puisque nous n'avons plus de spécimens certains de l'écriture du poète vagabond" (CHAMPION, P. *Op. cit*., p. 25).

[610] LONGNON, A. "Notice bibliographique", In: VILLON, F.*Oeuvres de François Villon*, Edição Longnon, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1892, p. XCV-XCVI.

foram transcritas pela mesma pessoa, mas inexiste qualquer comprovação de que Villon tenha sido o copista. O problema da autoria e da autografia estão ligados, pois a suposição de que elas foram transcritas pelo poeta se baseia na pressuposição de sua autoria por Villon. Intitulada pela edição Longnon (1892) de "Balada do concurso de Blois", essa balada trazia em uma cópia do manuscrito a rubrica "Balada de Villon" (*Ballade Villon*).[611] O copista parece tê-la atribuído a Villon, mas a atribuição do copista não resolve o problema da autoria empírica.

B. ***AS EDIÇÕES MODERNAS***

1. *A variação dos títulos*

Todas as edições antigas de Villon reproduzem os títulos dados por Levet ao *Pequeno* e ao *Grande Testamento*. A primeira edição moderna por J.-H.-R. Prompsault (1835) mantém o título *O Pequeno Testamento*.[612] Ela é seguida pelas demais edições modernas publicadas no séc. XIX como, por exemplo, as *Obras completas de François Villon*[613] e os *Dois Testamentos de Villon*[614] por Paul L. Jacob (1854 e 1866 respectivamente), as *Obras completas de François Villon* (1867 e 1873) por Pierre Jannet[615] e as *Obras Completas de François Villon* por Louis Moland (1893).[616]

Em 1901, o editor Gaston Paris propôs a substituição do título "O Pequeno Testamento" por "Os Legados" (*Les Lais*). Ele se baseia na utilização do termo no início do *Pequeno Testamento* (VIII),[617] mas modifica o singular "O Legado" (*Le Laiz*) pelo plural.[618] A utilização do termo "legado" (*laiz*) nessa passagem não designa o título da obra, mas utiliza esse termo jurídico para anunciar o início dos legados realizados pelo testador no *Pequeno Testamento*. A edição de Louis Thuasne das *Obras de François Villon*

[611] Em uma cópia do manuscrito do duque a parte superior do nome próprio está cortada. Pode-se supor que o manuscrito original também possuísse a mesma rubrica.
[612] VILLON, F. *Œuvres de Maistre François Villon*. Edição de J.-H.-R. Prompsault, Paris, 1835.
[613] VILLON, F. *Œuvres complètes de François Villon*, Edição de Paul L. Jacob, Paris, 1854.
[614] VILLON, F. *Les deux testaments de Villon*. Edição de Paul L. Jacob, Paris, 1866.
[615] VILLON, F. *Œuvres complètes de François Villon*. Edição de Pierre Jannet, 1867. Edição de 1873 disponível em http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29622h/f5.image.r=Pierre%20jannet%20villon.langFR
[616] VILLON, F. *Œuvres complètes de François Villon*, Edição de Louis Moland, Paris, 1893.
[617] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 64.
[618] "*Si establis ce present laiz*" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 64).

(1923) subscreveu a mudança de título realizada por Gaston Paris, mas utilizou o singular "O Legado" (*Le Lais*), já que o plural não aparece em nenhum manuscrito, não havendo razão plausível para modificá-lo.[619]

O título "Legado" (*Lais*) aparece em um dos manuscritos da poesia de Villon (A). Nos demais manuscritos a obra é intitulada *O Pequeno Testamento de Villon* (C) ou *O Primeiro Testamento de Mestre François Villon*.[620] Tendo corrigido ao longo de diversas reedições a primeira edição de Auguste Longnon (1892), Lucien Foulet corrigiu o título de *O Pequeno Testamento* por *O Legado*. Segundo Foulet, o termo "legado" (*lais*) designa tanto um legado quanto o conjunto de legados de um testamento.[621] Graças à importância da edição Longnon & Foulet (1932), o título *O Legado* passou a ser utilizado por todos os editores posteriores dessa obra.

Como o *Pequeno Testamento* passou a ser chamado *O Legado* a partir da primeira metade do séc. XX, o *Grande Testamento* não precisava mais carregar o adjetivo "grande" no título para diferenciá-lo do outro testamento poético. O título *O Testamento de Villon* aparece no manuscrito Coislin (C), mas os outros manuscritos intitulam-no *O Grande Testamento de Villon* ou *O Segundo Testamento de Villon*.[622] A partir da mudança do título *O Legado*, os editores modernos passaram todos a intitular o segundo poema longo de Villon de *O Testamento*.

Ao modificarem os títulos dados por todos os editores antigos de Villon, as edições modernas obscurecem a unidade existente entre os dois testamentos de Villon, como foi visto na primeira parte, sugerindo que eles fossem composições independentes entre si.

2. *A variação entre as edições modernas*

As edições modernas de Villon poderiam ser divididas em dois períodos históricos distintos. O primeiro período se inicia com a edição Prompsault (a primeira edição moderna importante) e vai até 1970, tendo como principal edição aquela realizada por Auguste Longnon e suas diversas revisões. O segundo momento começa

[619] VILLON, F. *Œuvres*. Edição de Louis Thuasne, Paris, A. Picard, 1923, t. II, p. 13.
[620] *Le Petit Testament Villon*; *Le premier testament maistre François Villon*.
[621] FOULET, L. "Sur François Villon. Notes et discussions", *Romania*, 68, 1944-1945, p. 43-58.
[622] *Le Grand Testament Villon*; *Le second Testament Villon*.

com a edição realizada por Jean Rychner e Albert Henry (1974/ 1977), que pode ser considerada uma ruptura em relação às edições modernas anteriores realizadas nos sécs. XIX e XX.

Intitulada *Obras de Mestre François Villon* (1835), a edição de J.-H. R. Prompsault substituiu a edição até então canônica realizada por Marot. A edição Prompsault se baseia em diversos manuscritos encontrados pelo editor, que enriqueceram o texto de mais de trezentos versos, sem contar o acréscimo de um poema inteiro intitulado *O Dito do nascimento de Maria de Bourgogne*.[623] Um exemplo desse tipo de acréscimo se encontra na conclusão do *Grande Testamento.* A edição Levet trazia apenas a estrofe inicial da *Balada de conclusão* do *Grande Testamento*. Graças à importância da edição Levet nas edições posteriores, o *Grande Testamento* se conclui em todas as edições antigas, inclusive na edição Marot, apenas pela primeira estrofe da balada. A partir da edição Prompsault, os editores modernos passaram a introduzir a balada inteira, presente nos manuscritos A e C. Essa balada foi chamada por Prompsault de *Balada para servir de conclusão* (*Ballade pour servir de conclusion*). Assim, as edições modernas introduzem as duas últimas estrofes e a oferenda da *Balada para servir de conclusão*. Outro exemplo é a introdução pela edição Prompsault de um terceiro rondó duplo iniciado por "no retorno da dura prisão" (*au retour de la dure prison*) no interior do *Grande Testamento*. As edições modernas de Villon mantêm as dezesseis baladas e os três rondós duplos intercalados no interior do *Grande Testamento* pela edição Prompsault.

Diversas edições importantes são realizadas no final do séc. XIX e início do séc. XX, mas daremos destaque àquela realizada por Auguste Longnon (1892). Depois de ter passado para a coleção *Os Clássicos Franceses da Idade Média* da editora Champion, essa

[623] "Cette étidion, la 15e des oeuvres de Villon, est la seule qui ait été faite sur les manuscrits originaux, la seule par conséquent où le texte soit pur et les productions du poète sans lacunes. Le nombre des vers omis dans les éditions precedentes, et nécessaires à la suíte et à l'intelligence du texte, était de plus de 300, indépendamment d'un poëme tout entier sur la naissance de Marie de Bourgogne. Les variantes dont elle enrichie, font en quelque sorte, de cette édition, une bibliothèque complète des manuscrits et des vieilles éditions des oeuvres de ce poète" ("Esta edição, a décima quinta das obras de Villon, é a única que foi feita com os manuscritos originais, a única, conseqüentemente, na qual o texto é puro e as produções do poeta sem lacunas. O número de versos omitidos nas edições precedentes, e necessários à seqüência e à inteligência do texto, era de mais de trezentos, sem contar um poema inteiro sobre o nascimento de Marie de Bourgogn. As variantes de que ela é enriquecida fazem desta edição, por assim dizer, uma biblioteca completa dos manuscritos e das velhas edições das obras do poeta") (VILLON, F. *Oeuvres de Maistre François Villon*. Edição de J.-H.-R. Prompsault, Paris, 1835, p. 4).

edição foi revista e corrigida diversas vezes por L. Foulet (1914, 1923, 1932).[624] A edição Longnon & Foulet (1932) tornou-se a principal edição moderna de Villon. Ela utiliza como texto de base a edição Levet, mas ela acrescenta diversas passagens ao *Pequeno* e do *Grande Testamento*, bem como diversas baladas esparsas. Corrigida ao longo de suas diversas edições por Foulet, a edição Longnon & Foulet reflete a concepção de edição introduzida na França por Gaston Paris, segundo a qual o editor, comparando todos os manuscritos e edições, deve compor uma edição que se aproxime ao máximo possível do "original do autor"; esse seria, segundo Longnon, "o manuscrito hoje desconhecido que foi entregue à impressão para a primeira edição impressa das obras do poeta, edição talvez igualmente perdida e da qual derivam todas as impressões do séc. XV e XVI".[625]

Na introdução de sua edição, Longnon afirma que a edição Levet constituiria o elo mais próximo com um manuscrito perdido de Villon que, segundo a hipótese de Longnon, teria sido utilizado na primeira edição impressa de Villon.[626] A escolha da edição Levet como versão de base para o estabelecimento do texto de Villon se baseia na regra de edição segundo a qual, em caso de edição póstuma, deve-se adotar a edição mais antiga. Como afirma Pierre Guiraud a respeito das *Baladas em jargão*, deve-se considerar "o texto da edição Pierre Levet de 1489 o primeiro e único autêntico", pois ela é a edição mais antiga do corpo poético atribuído a Villon.[627] Realizada com base nesse princípio de edição, a edição Longnon & Foulet "combina" variantes de todos os manuscritos de Villon à sua edição de base.

Para escolher o manuscrito de base de sua edição, Rychner & Henry utilizaram como critério principal o manuscrito mais completo de Villon, escolhendo o manuscrito Coislin como manuscrito de base para o *Grande Testamento* pois, em comparação com os demais, ele exclui apenas a estrofe XXXIX. Em relação à edição Levet do *Grande Testamento*, o manuscrito C inclui mais três oitavas (XCVII, CXLVI e CLXV), o rondó duplo iniciado por "no retorno da dura prisão", além das duas últimas estrofes e da oferenda da *balada de conclusão* (v. 2004-2023). Essa escolha se baseia na influência do

---

[624] VILLON, F. *Oeuvres Complètes*. Edição de Auguste Longnon et Lucien Foulet, Honoré Champion, Classiques français du Moyen Âge, 1932.

[625] "(...) Le manuscrit inconnu aujourd'hui qui a été livré à l'impression pour la première édition imprimée des oeuvres du poète, édition peut-être également perdue et de laquelle dérivent toutes les impréssions du XVe et du XVIe siècle" (LONGNON, A. "Notice bibliographique", In: VILLON, F. *Œuvres de François Villon*, Edição Longnon, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1892, p. LXXXVII)

[626] *Ibidem*.

[627] "Le texte de l'édition Pierre Levet de 1489, le premier et le seul authentique" (GUIRAUD, P. *Op. cit*., p. 307).

principio editorial concebido pelo filólogo e romanista Joseph Bedier (1864-1938), segundo o qual os editores deveriam buscar respeitar o máximo possível uma versão determinada de uma "obra", limitando ao mínimo a intervenção do editor.

Para manter a coerência, os dois editores também utilizaram-no como manuscrito de base para o *Pequeno Testamento*. Mas o manuscrito C apresenta a versão curta desse poema,[628] possuindo duas lacunas em relação a outros manuscritos (A, B, F): uma no início, das estrofes IV a IX, e outra no final, das estrofes XXXVI a XXXIX. Como fizera a edição Longnon & Foulet, a edição Rychner & Henry do *Pequeno Testamento* apresenta uma versão com quarenta estrofes. Eles recorreram para a lacuna final (estrofes XXXVI a XXXIX) ao manuscrito F e para a lacuna inicial (estrofes IV-IX) ao manuscrito A.[629] Apesar de o manuscrito C terminar o *Grande Testamento* com as baladas *Epístola* e *Problema*, a edição Rychner & Henry o termina com a *Balada final*, como as demais edições modernas.

Seguindo a mesma opção adotada pela edição Rychner & Henry, a edição Mühlethaler (2004) também utilizou o manuscrito C como manuscrito de base, mas ainda mais fielmente do que eles. A sua edição mantém as duas baladas *Epístola* e *Problema* como conclusão do *Grande Testamento*. A balada *Epístola* só aparece no manuscrito C. A maioria dos editores modernos de Villon publicaram-na entre as formas fixas esparsas, mas Jean–Claude Mühlethalter a publica no mesmo lugar em que ela aparece naquele manuscrito (ao fim do *Grande Testamento*, antes da balada *Problema*). Fiel ao seu manuscrito de base, Mühlethaler aproveita da "inadvertência" do copista para interpretar as duas baladas como "codicilo" ao *Grande Testamento*, como fizera a edição Levet (ele incluíra todas as formas fixas esparsas no codicilo àquela composição).[630]

A ordem das *Obras de François Villon de Paris* estabelecida por Clément Marot foi mantida pelas edições modernas realizadas desde Prompsault até as mais recentes.

---

[628] DI STEFANO, G. *De Villon à Villon*. 1: *Le Lais François Villon, ms. Arsenal 3523*, Montréal, CERES, 1988, p. 28-9).

[629] Um dos principais manuscritos da poesia de Villon, o manuscrito A contém o *Pequeno*, o *Grande Testamento* e a "Balada da Fortuna" de Villon foi copiado em uma coletânea de poemas líricos contendo "mais de 30 poemas, dos quais diversos fazem parte do ciclo da *Bela dama sem misericórdia*" (JEANROY, A., DROZ, E. *Deux manuscrits de François Villon (Bibliothèque nationale, fonds français 1661 et 20041) reproduits en phototypie avec une notice sur les manuscrits du poète*), Paris, Droz, 1932.

[630] VILLON, F. *Lais, Testament, Poésies diverses*. Edição bilíngüe. Publicação, tradução, apresentação e notas por Jean-Claude Mühlethaler, com *Ballades en jargon*. Edição bilíngüe. Tradução, apresentação e notas por Éric Hicks, Paris, Champion, 2004, p. 25.

Apenas a edição Rychner & Henry desmembra a obra em dois volumes separados, intitulados *O Testamento de Villon* (1974)[631] e *O Legado de Villon e poemas variados* (1977).[632]

C. *OUTROS POEMAS ATRIBUÍDOS A VILLON PELAS EDIÇÕES MODERNAS*

1. *As Baladas esparsas e a Epístola a Maria d'Orléans*

As edições modernas de Villon variam no número de formas fixas esparsas atribuídas ao poeta. Além das seis *Baladas em jargão*, das sete baladas esparsas e da quadra atribuídas a Villon desde a edição Levet, os editores modernos costumam incluir no mínimo mais oito baladas às *Obras Completas de François Villon*. Excetuadas as *Baladas em jargão*, são precisamente essas dezesseis composições esparsas que foram incluídas na edição Rychner & Henry (a mais "parcimoniosa" entre as edições modernas para atribuir a Villon poemas anônimos encontrados em diversos manuscritos).

Analisaremos esse mínimo denominador comum para as formas fixas esparsas atribuídas pelas edições modernas Villon, mas não devemos perder de vista que as formas fixas esparsas são a parte desse corpo poético que apresenta maior variação entre as edições modernas. Além das quatorze formas fixas esparsas da edição Levet, são atribuídos a François Villon pela maioria dos editores modernos de Villon ao menos os três poemas encontrados no manuscrito pessoal de Charles d'Orléans, as quatro baladas presentes em outros manuscritos contendo o nome de "Villon" (duas baladas em acróstico e duas no refrão) e a *Balada contra os inimigos da França*.

Segundo os títulos dados pelas edições modernas de Villon, a *Balada do concurso de Blois*, a *Epístola a Maria d'Orléans* e a *Balada Franco-latina* foram descobertas por Prompsault (1835) no manuscrito pessoal de Charles d'Orléans.[633] Essas três composições não estão em nenhum outro manuscrito dos poemas atribuídos a Villon, nem tampouco foram publicadas por nenhuma edição antiga do poeta, como vimos

[631] VILLON, F. *Le Testament Villon. I: texte, II: commentaires*. Edição Jean Rychner e Albert Henry, Genebra, Droz, 1974.
[632] VILLON, F. *Le Lais Villon et les poèmes variés, I: texte, II: commentaires*. Edição Jean Rychner e Albert Henry, Genebra, Droz, 1977.
[633] *Ballade du concours de Blois*; *Epître à Marie d'Orléans*; *Ballade Franco-latine*.

acima. A *Balada do concurso de Blois* e a *Epístola* foram publicadas pela primeira vez pela edição Prompsault (1835) das *Obras de Mestre François Villon*: "Nós retiramos desse manuscrito a balada iniciada por *Je meurs de soif auprès de la fontaine*".[634] A *Balada do concurso de Blois* foi atribuída a Villon por causa da rubrica "Balada de Villon", presente no manuscrito: "Ela carrega o título *Balada de Villon*, o que, no estilo daquele tempo, quer dizer balada feita por Villon".[635]

A *Epístola* não foi atribuída a Villon pela edição Prompsault, mas foi publicada em um anexo intitulado "Suplemento às obras de mestre François Villon".[636] Ela integra as edições modernas das obras de François Villon e também foi publicada na edição de Pierre Champion das *Poesias de Charles d'Orléans.*[637] O último verso da oitava de conclusão da *Epístola* contém o verso "Vosso pobre estudante François".[638] A "Balada Franco-latina" possuía apenas a rubrica "Balada" e também foi publicada na edição de Champion das *Poesias de Charles d'Orléans*. As edições modernas também incluem entre as formas fixas esparsas a *Balada contra os inimigos da França*, encontrada por Prompsault em um manuscrito do séc. XVIII.[639]

Finalmente, há mais quatro baladas que, oriundas de manuscritos contendo coletâneas de poemas da época, contém o nome de "Villon", duas delas em acróstimo – a "Balada das contraverdades" e a "Balada do bom conselho"[640] – e duas no refrão –

---

[634] "Nous avons tiré de ce manuscrit la ballade: *Je meurs de soif auprès de la Fontaine*" (PROMPSAULT, J.-H.R., "Mémoire sur la Vie et sur les Oeuvres du poëte F. Villon", In: VILLON, F. *Œuvres de Maistre François Villon*. Edição de J.-H.-R. Prompsault, Paris, 1835, p. 51).

[635] "Elle porte le titre de *Ballade Villon*; ce qui, en style du temps, veut dire ballade faite par Villon" (*Ibidem*, p. 50).

[636] "*Supplément aux oeuvres de maistre François Villon*" (*Oeuvres de Maistre François Villon, id.*).

[637] Ela foi chamada de "O Dito do nascimento de Marie de Bourgogne" (*Le dit de la naissance de Marie de Bourgogne*) por Prompsault, de "Dito do nascimento de Maria" (*Le dit de la naissance de Marie*) por Jannet, de *Epístola a Maria d'Orléans* (*Epître à Marie d'Orléans*) pela edição Longnon & Foulet e de "Elogio de Maria de Orléans" (*Louange a Marie d'Orléans*" pela edição Rychner & Henry.

[638] "*Vostre povre escolier François*". O epíteto "estudante" (*escollier*) também é utilizado no *Pequeno Testamento* (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 60) e o epíteto "pobre pequeno estudante" (*povre petit escollier*) no *Grande Testamento* (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 288).

[639] "Ballade contre les ennemis de la France" foi o título dado por G. Paris. Esta balada foi pela primeira vez atribuída a Villon pela edição Prompsault com o título de "Balada". Ele a encontrou em um manuscrito dado à Biblioteca do Rei por M. Langlet em 1744 contendo uma coletânea de poemas e de epístolas incluindo baladas atribuídas a Villon. Elas são introduzidas pela rubrica: "Baladas extraídas do Grande Testamento e Codicilo de Mestre François Villon" (PROMPSAULT, J.-H.R. *Op. cit.* p. 52).

[640] O acróstico é um expediente utilizado em várias baladas atribuídas ao poeta francês. Villon coloca em acróstico na *Balade à sua amiga* os nomes "Marthe e François". O sobrenome "villon" aparece outras cinco vezes: duas vezes no *Testamento* – na *Balada para rezar à Nossa Senhora* e na *Balada da Gorda Margot* – e três nas *formas fixas esparsas.* Além da "Balada de bom conselho" e da "Balada de contraverdades", ele também aparece no "Debate do coração e do corpo de Villon".

chamadas "Problema" e a "Epístola a seus amigos".[641] Essas quatro baladas contendo o nome de Villon em acróstico e no refrão também foram atribuídas ao poeta pela maioria dos seus editores modernos.

2. *O caso particular das Baladas em jargão*

As *Baladas em jargão* são a parte da obra atribuída a François Villon mais prejudicada. Não há manuscritos dessas baladas, apenas as diversas edições baseadas na edição Levet.[642] Elas foram sendo corrigidas a cada nova edição pela pretensão de alguns editores antigos de rejuvenescerem o jargão e colocá-lo no gosto da época, substituindo formas raras e desconhecidas por palavras correntes.[643] Essas edições reúnem diversas variantes, uma ortografia e uma sintaxe incoerente e o próprio ritmo e a rima estão alterados.[644] Segundo Armand Ziwès (1887-1962), a irregularidade do ritmo, da rima, as diversas variantes, a ortografia e a sintaxe incoerentes seriam a prova de que Villon, tão escrupuloso com a rima e o ritmo, não escreveu o seu jargão, que se transmitiu de boca em boca, deformado pela tradição até o dia em que um escritor, ignorando-o não menos do que os seus predecessores, recolheu-o com os seus erros e produziu o manuscrito desconhecido sobre o qual se pautaram os primeiros editores.[645]

---

[641] "*Ballade des contre-verités*", "*Ballade de bon conseil*", segundo os títulos dados por Longnon. O manuscrito C traz a rubrica "*Epístola*" (*espitre*) e Marot introduziu a rubrica *Epístola a seus amigos*, que foi seguida pelas edições modernas. O manuscrito C traz o título "Problema" (*Problème*) e Jannet introduziu o subtítulo "Balada em nome da Fortuna" (*Ballade au nom de la Fortune*).

[642] "Nous ne possédons pas le manuscrit des ballades qui nous sont parvenues avec la première édition des oeuvres, imprimée par Levet en 1489" ("Nós não possuímos o manuscrito das baladas que nos chegaram com a primeira edição das obras, impressa por Levet em 1489") (GUIRAUD, P. *Op. cit.*, p. 7).

[643] GUIRAUD, *op. cit.* p. 23

[644] "C'est l'occasion de faire remarquer combien des ballades du jargon sont irrégulières. Celle-ci [Ballade I], par exemple, commence par des décasyllabes, remplacés, à partir du second couplet par des octasyllabes, dont plusiers sont faux. C'est la preuve que Villon, si scrupuleux sur la rime et la rythme, n'écrivit pas son jargon, qui se transmit de bouche à oreille, déformé par la tradition jusqu'au jour où un scripteur, guère moins ignorant que ses devanciers, le recueillit avec ses fautes et fabriqua le manuscrit inconnu sur lequel se règlérent les premiers imprimeurs" ("É a ocasião de assinalar o quanto as baladas do jargão são irregulares. Esta aqui [Balada I], por exemplo, começa por decassílabos, substituídos, a partir da segunda estrofe por octassílabos, entre os quais muitos são falsos. É a prova de que Villon, tão escrupuloso com a rima e o ritmo, não escreveu o seu jargão, que se transmitiu de boca a boca, deformado pela tradição até o dia em que um escritor, ignorando-o não menos do que os seus predecessores, recolheu-o com os seus erros e produziu o manuscrito desconhecido sobre o qual se pautaram os primeiros impressores") (ZIWÈS, A. BERCY, A. de. *Le jargon de M. François Villon*, Editions Marcel Puget, Paris, 1954, p. 156).

[645] "Dessa situação, conclui-se que se tratava de um texto jargonesco, de origem popular, transmitido por via oral a copistas, depois a impressores que não as compreendidam e copiaram aproximadamente o que eles acreditavam entender" (GUIRAUD, P. *Le jargon de Villon ou le gai savoir de la Coquille.* Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 23).

Outras cinco baladas compostas em jargão foram encontradas já no final do séc. XIX nos arquivos de Stockholm e publicadas por Marcel Schwob com o nome de *Baladas de Stockholm*.[646] O *manuscrito de Stockholm* é uma crestomatia[647] contendo cento e vinte poemas dos sécs. XIII, XIV e XV.[648] As onze *Baladas em jargão* (as seis baladas da edição Levet e as cinco baladas do manuscrito de Stockholm) foram publicadas juntamente apenas no séc. XX em *As origens do argot antigo* (1912) de Lazare Sainéan.[649] As *Baladas em jargão* do manuscrito de Stockholm são anônimas e, segundo esse estudioso do *argot* antigo, seriam imitações de Villon no estilo do poeta Jean Molinet (1435-1507.[650]

No entanto, uma delas possui o nome "vjllon" em acróstico.[651] Apesar de os filólogos terem lançado fortes suspeitas de inautenticidade sobre as *Baladas em jargão* do manuscrito de Stockholm, a balada com o acróstico "vjllon" é considerada autêntica. Segundo Lazare Sainéan, as sete *baladas em jargão* são consideradas de atribuição certa: "Seis figuram desde a edição de 1489 na obra de Villon, a sétima conservada pelo ms. de Stockholm, dá o nome de Villon em acróstico".[652] Assim, as seis *Baladas em jargão* da edição Levet e a *Balada em jargão* do manuscrito de Stockholm contendo "vjllon" em *acróstico* seriam consideradas autênticas. Mas as outras quatro *Baladas de Stockholm* foram freqüentemente consideradas como inautênticas.

A maior parte dos editores modernos de Villon publicou as *Baladas em jargão* com as obras de Villon, com exceção da edição Rychner & Henry.[653] As recentes traduções das *Obras completas de François Villon* por Jean Dufournet e Jean-Claude Mühlethaler incluem-nas. Jean Dufournet traduziu para o francês moderno as seis *Baladas em jargão* da edição Levet e Jean-Claude Mühlethaler traduziu as onze (incluídas aquelas encontradas no manuscrito de Stockholm). Também há traduções

---

[646] SCHWOB, M. *Le petit et le grant Testament de François Villon, Les cinq ballades en jargon et des poésies du cercle de Villon*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 1905.

647 As crestomatias são antologias de composições escolhidas entre as obras de um autor considerado uma autoridade.

[648] *Le petit et le grand testament de François Villon. Les cinq ballades en jargon et des poésies du cercle de Villon*.

[649] SAINÉAN, L. *Les sources de l'argot ancien*, I, Honoré et Édouard Champion Éditeurs, Paris, 1912.

[650] SAINÉAN, L. *Les sources de l'argot ancien,* Honoré et Édouard Champion Éditeurs, Paris, 1912, p. 55; p. 125-9.

[651] *"**V**ive David, saint archquin la baboue/ **J**ehan mon amy qui les fueilles desnoue/ **L**e vendengeur beffleur comme une choue/ **LO**ing de son plain de ses flos curieulx/ **N**oe beaucoup dont il reçoit fressoue"* (VILLON, F. *Ballades en jargon*. *In*. Ibid., em "Documents jargonnesques", sétima balada em jargão, primeira do manuscrito de Stockholm, p. 127-8).

[652] *Ibid.*, p. 117.

[653] A edição de Pierre Janet de 1873 já incluía as *baladas em jargão*.

dedicadas exclusivamente às *Baladas em jargão* por André Lanly,[654] Pierre Guiraud,[655] Auguste Vitu[656] e Armand Ziwès.[657] As traduções de Pierre Guiraud e de Armand Ziwès incluem as seis *Baladas em jargão* da edição Levet. A tradução de Auguste Vitu inclui as cinco *Baladas d*o *manuscrito de Stockholm* e a tradução de André Lanly inclui as onze *Baladas em jargão*.

Assim, o corpo poético atribuído a François Villon foi transmitido por numerosas edições póstumas e por manuscritos apógrafos. Mas ele não possui edição autorizada nem manuscritos autógrafos. Neste item, quisemos demonstrar que a grande variação do que foi considerado como as "Obras" de um só homem não permite unificá-la em uma versão "original". A seguir, pretendemos confrontar essas variações com a imagem unificada do homem que a crítica biográfica de Villon buscou construir.

[654] VILLON, F. *Ballades en jargon (y compris celles du ms de Stockholm)*, editado por André Lanly. Librairie Honoré Champion, Paris, 1971.
[655] GUIRAUD, P. *Le jargon de Villon ou Le Gai savoir de la Coquille*. Éditions Gallimard, Paris, 1968.
[656] VITU, A. *Œuvres de François Villon. Le jargon et jobelin*, *comprenant cinq ballades inédites avec un Dictionnaire analytique du jargon,* Paris, Paul Ollendorff, 1889. Disponível em <http://archive.org/stream/lejargonetjobeli00vitu#page/n7/mode/2up/search/dictionnaire>.
[657] ZIWÈS, A. BERCY, A. de. *Le jargon de M. François Villon*, Editions Marcel Puget, Paris, 1954.

II. A CRÍTICA BIOGRÁFICA

"*Sa biographie est la clef de ses oeuvres*"
(Jannet, *Oeuvres Complètes de François Villon*)

Neste item, estudamos a recepção das *Obras de François Villon* pela crítica biográfica que, desde o início do séc. XIX, baseou a sua leitura na biografia de François Villon. "Crítica biográfica" é a expressão consagrada para designar uma tradição de interpretação que quis encontrar nos poemas a expressão da experiência vivida pelo seu autor empírico. A identidade histórica foi descoberta no final do séc. XIX em documentos judiciários sobre um certo "François de Loges, também chamado de Villon". Graças à inseparabilidade entre a sua vida e obra, Villon foi considerado como o nascimento do lirismo moderno na França pelos historiadores da literatura francesa.

A. *O VILLON HISTÓRICO*

No final séc. XIX, foram descobertos por Auguste Vitu (1873) e por Auguste Longnon (1877) quatro ou cinco documentos judiciários da época referindo–se a um certo "François des Loges, também chamado de Villon".[658] Esse nome aparece em uma carta de remissão de 1455 sobre a morte do padre Philippe Chermoye, em um registro da Universidade de Paris, na "Imputação do secretário criminal do Châtelet J. Poutrel pelo roubo do Colégio de Navarra", na "carta de remissão concedida pelo Rei Luís XI à Robin Dogis, de novembro de 1463" e em uma "comutação de pena e banimento de Paris, do dia 5 de janeiro de 1463".[659]

O nome de família de "François de Loges, chamado de Villon" (presente na carta de remissão entregue em Saint-Pourçain em janeiro de 1455) figura diferentemente em uma outra versão da mesma carta de remissão, entregue em Paris na mesma data: "As

[658] LONGNON, A. *Étude biographique sur François Villon d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales*, Paris, Menu, 1877, p. 137. e VITU, A. *Notice sur François Villon*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72950x.r=.langEN>.
[659] "Lettres de rémission accordés par le roi Charles VII, à maître François de Montcorbier, coupable du meurtre de Philippe Sermoise, prêtre" (LONGNON, A. *Op. cit.*, p. 137).

cartas de remissão concedidas pelo Rei Carlos VII ao Mestre François de Montcorbier, culpado da morte do homem chamado Philippe Chermoye, padre".[660]

"Des Loges" ou "de Montcorbier", ele era "chamado de Villon" – sobrenome do chapelão de Saint-Benoît-le-Bétourné, Guillaume de Villon. Na carta de remissão de janeiro de 1455, Villon tem vinte e seis anos e, portanto, teria nascido por volta de 1430: "Carlos, por graça de Deus, Rei da França. Fazemos saber a todos, no presente e no futuro, termos recebido a humilde súplica do Mestre François des Loges, também chamado de Villon, de vinte e seis anos aproximadamente".[661] Se de fato for o mesmo homem que figura no registro da Universidade de Paris como "Franciscus de Montbier",[662] ele teria estudado desde 1443 nessa Universidade e se tornado "mestre em artes" (*maître ès ars*) em 1452.[663]

Naquela carta de remissão, relata-se o incidente em que Villon fere mortalmente o padre Phelippe Chermoye em uma briga. Villon declara que o padre Chermoye o teria atacado primeiro com uma adaga, golpeando-lhe o lábio, a ponto de provocar grande efusão de sangue; o "suplicante" teria revidado em legítima defesa, primeiramente com a sua adaga e, depois de feri-lo, com uma pedra que, atingindo o rosto do padre, culminou com a sua morte.[664] Antes de expirar em seu leito, o padre Philippe Chermoye perdoa a Villon que, tendo deixado Paris depois do incidente, permaneceu exilado até obter essa carta de remissão em janeiro de 1455.

No ano seguinte, ele participa de um roubo no Colégio de Navarra, como relata o "Inquérito realizado por Jean Mautaint e Jean du Four, examinadores no Châtelet de Paris sobre o roubo cometido no Colégio de Navarra em 1456".[665] Guy Tabarie, um dos cúmplices no roubo, foi preso e denunciou os comparsas no crime.[666] Segundo a "Imputação do secretário criminal do Châtelet J. Poutrel pelo roubo do Colégio de Navarra", Guy Tabarie também afirma que, depois do roubo do colégio de Navarra, Villon teria ido a Angers:

---

[660] LONGNON, A. *Op cit*., p. 11.
[661] "Charles, par la grace de Dieu roy de France. Savoir faisons à tous presens et advenir nous avoir recue l'umble supplication de Françoys des Loges, autrement dit de Villon, aagié de vingt-six ans ou environ (...)" (LONGNON, A. *Op cit*. p. 133).
[662] *Ibidem*, p. 14.
[663] *Ibid.*, p. 12.
[664] Cf. ANEXO B1 "A carta de remissão de Villon", p. 289.
[665] LONGNON, A. *Op cit*. p., p. 12.
[666] Cf. Parte I, Cap. 2 do presente trabalho.

> Ademais, o referido Mestre Guy disse que eles tinham um outro cúmplice, chamado Mestre François Villon, que tinha ido a uma abadia em Angers onde ele tinha um tio, e que tinha ido lá para saber o estado de um antigo religioso do referido local, que era conhecido por ter a riqueza de 500 ou 600 escudos de ouro e que, de retorno, segundo o que ele relatou aos companheiros, eles iriam todos para lá para roubá-lo, e que, de manhã, eles teriam todo o seu dinheiro.[667]

O interrogado afirma que ele foi para Angers ver um religioso que, riquíssimo, seria a próxima vítima do grupo. Mais tarde, Villon foi preso pelo roubo ao colégio de Navarra. Tendo confessado (provavelmente sob tortura, prática comum na época para obter a confissão dos malfeitores), ele foi liberto sob o juramento de devolver os 120 escudos correspondentes à sua parte naquele roubo:

> *Item*, confiou o referido Poutrel ao secretário criminal do Châtelet para o registro da objeção feita por Jean Colet, procurador do colégio, a libertação do Mestre François Villon, um dos ladrões do dinheiro do Colégio, agora preso por decisão da justiça no cárcere do referido Châtelet pelo roubo que lhe é agora imputado. *Item*, ao referido secretário criminal pela cópia da confissão feita pelo referido Mestre François Villon diante do lugar-tenente criminal sobre o modo pelo qual o referido Villon e os seus cúmplices roubaram o dinheiro do Colégio. *Item*, pela carta de condenação sofrida pelo referido Villon a uma soma de 120 escudos de ouro que promete pagar à faculdade e aos executores do senhor Rogier Gaillon, mais particularmente ao referido Poutrel, dentro do prazo de três anos, até o término do qual está liberto do cárcere.[668]

Depois de liberto, Villon se envolveu em uma briga na qual o seu comparsa Robin Dogis teria provocado um notário da igreja que participou do interrogatório de Guy Tabarie; segundo a sua descrição do episódio, Villon teria tentado separar a briga mas, ferido o notário, ele foi preso no dia seguinte, perdeu a condição de "clérigo" (*clèrc*) e foi condenado ao enforcamento. No dia 5 de janeiro de 1463, a sua pena foi comutada e ele foi banido de Paris por dez anos:

> Visto pela Corte o processo feito pelo preboste de Paris ou pelo seu lugar-tenente contra o Mestre François Villon, que apresentou apelo contra a sentença de condenação para ser enforcado e estrangulado, *finaliter* tendo o referido apelo sido anulado, juntamente com o recurso

[667] LONGNON, A. *Op. cit*. p. 15.
[668] LONGNON, A. *Op. cit*. p. 165.

> apelado, e considerada a má conduta do referido Villon, ele é banido por dez anos da cidade, prebostura e viscondado de Paris [trad. nossa].[669]

Não restam notícias do célebre malfeitor François des Loges depois disso. Por não existirem "documentos" históricos sobre o paradeiro de Villon depois de ser exilado de Paris, alguns biógrafos do poeta integraram as anedotas sobre a personagem de Villon no *Pantagruel* de Rabelais aos "documentos biográficos" do poeta.[670] Esses biógrafos de Villon retomam a *Vida de François Villon* de Guillaume Colletet, que concluía a sua narrativa lembrando o testemunho de Rabelais.[671]

B. *A "AUTO-BIOGRAFIA" DE VILLON*

O nome de "François Villon" é utilizado diversas vezes para designar a personagem assumida nas composições reunidas sob a sua autoridade. Desde o início do *Pequeno Testamento*, a personagem do testador se apresenta em primeira pessoa como "Eu, François Villon, estudante".[672] Segundo a concepção moderna de autor como criador da obra e garantia da sua autenticidade, pressupôs-se a identidade entre o autor empírico e a personagem poética. Assim, a crítica biográfica considerou o célebre malfeitor da época referido nos manuscritos judiciários citados acima sobre um certo François des Loges como o autor empírico daquele corpo poético.

Publicada como introdução à edição de P.-L. Jacob das *Obras Completas de François Villon* (1854), a *Vida de François Villon* por Guillaume Colletet (1598-1659) foi interpretada no séc. XIX como uma biografia do homem que escreveu os poemas. O

---

[669] "Comutação de pena e banimento de Paris, do dia 5 de janeiro de 1463". *In*. LONGNON, A. *Op. cit*., p.166.

[670] SCHWOB, M. *François Villon : Rédactions et notes*. Paris, Dumoulin, 1912.

[671] "Enfin, Rabelais, livre IV, chapitre XIII, nous apprend que "Maistre François Villon, sus ses vieux jours, se retira à Saint-Maixent en Poictou, sous la faveur d'un homme de bien, abbé dudit lieu. Là, pour donner passe-temps au peuple, entreprit faire jouer la Passion en gestes et langage poictevin". Ce témoignage n'est pas irrécusable; mais pourquoi ne pas l'accepter? Après une vie aussi agitée, on aime à se représenter le pauvre poète enfin tranquille, à l'abri du besoin, s'occupant, pour son plaisir, de jeux dramatiques, auxquels il avait dû probablement, dans d'autres temps, demander son pain" ("Enfim, Rabelais, livro IV, capítulo XIII, nos informa que "Mestre François Villon, em seus dias de velhice, retirou-se a Sainct Maixent em Poitiers, sob o favor de um homem de bem, abade do referido lugar. Lá, para dar passatempo ao povo, empreendeu realizar a *Paixão* com gestos e linguagem *poitevina*". Este testemunho não é irrecusável: mas por que não aceitá-lo? Depois de uma vida tão agitada, agrada imaginar o pobre poeta enfim tranqüilo, ao abrigo da necessidade, ocupando-se, para o seu prazer, de representações dramáticas, às quais ele provavelmente deveu, em outros tempos, pedir o seu pão") (COLLETET, G. *Vie de François Villon*. *In*. VILLON, F. *Oeuvres de François Villon*, Paris, Edição de Paul L. Jacob, 1854, p. 23).

[672] "Je Françoys Villon escollier" (VILLON, F. *Op. cit.,* p. 60).

caráter ficcional da vida escrita por Guillaume Colletet foi elidido pelos seus biógrafos modernos. Nas inúmeras biografias de Villon compostas a partir do séc. XIX, atribuiu-se aos eventos de sua vida relatados nos poemas o estatudo de experiências vividas pelo autor empírico. Todas as edições modernas das *Obras Completas de François Villon* são introduzidas pela biografia do Villon histórico. Assim, as edições modernas de Villon se baseiam na edição Formey, que foi a primeira a ter introduzido as *Obras de François Villon* pela sua vida. Nas edições modernas de Villon, a biografia de François Villon precede às "obras", produzindo–se na seqüência "vida e obra" a unidade da segunda na primeira.

Com base nas informações contidas naqueles documentos judiciários, foram escritas biografias completas do poeta, como: *François Villon. Sa vie et son temps* (1913) de Pierre Champion, *Villon* de Gaston Paris, *Étude biographique sur Villon* de Auguste Longnon, *Notice sur François Villon* de Auguste Vitu, *François Villon* de Marcel Schwob, etc. Mas as informações históricas sobre a biografia do Villon histórico se reduzem a quatro ou cinco documentos judiciários da época. Nas biografias modernas de François Villon, as próprias obras constituem a principal fonte de informação. Baseada na concepção moderna de poesia como expressão da experiência vivida pelo seu autor empírico, a crítica biográfica buscou na poesia os traços da biografia do "Villon histórico".

Como as relações entre a biografia e a obra do poeta são circulares, a biografia formada a partir de suas obras foi utilizada para explicá-las, pois "a sua biografia é a chave de suas obras", como afirma o editor de suas obras Pierre Jannet.[673] Na introdução à sua edição das *Obras completas de François Villon* (1893), Louis Moland explicita o procedimento utilizado pela crítica biográfica: "Começamos a entrever ou a adivinhar, por trás do poeta, o homem cuja vida serve até certo ponto para explicar as obras. Tal

[673] "On ne sait guère de la vie de François Villon que ce qu'il en dit lui même, et l'on en sait trop. J'aurais voulu me dispenser de décrire, après tant d'autres, cette existence peu édifiante, mais je n'ai pas cru pouvoir le faire. Le sujet des poésies de Villon, c'est Villon lui-même, et sa biographie est la clef de ses oeuvres" ("Nada se sabe da vida de François Villon, exceto o que ele disse de si mesmo – e disso muito se sabe. Eu bem que gostaria de me ter dispensado de descrever, depois de tantos outros, esta existência pouco edificante, mais não creio ter podido fazê-lo. O tema das poesias de Villon é o próprio Villon, e a sua biografia é a chave de suas obras") (JANNET, P. *Préface. In:* VILLON, *Oeuvres complètes de François Villon*, edição de Pierre Jannet, Paris, 1873, p. 6).

nome se liga necessariamente a tal composição".[674] Com base na biografia assim formada, as *Obras completas de François Villon* foram interpretadas como "auto-biográficas".

No exórdio do *Pequeno Testamento*, por exemplo, lê-se que, por volta do Natal, Villon teria fugido de Paris para Angers.[675] Assim, concluiu-se que o *Pequeno Testamento* teria sido composto pelo poeta na época do roubo do colégio de Navarra, como se lê no inquérito realizado por Jean Mautaint e Jean du Four, examinadores no Châtelet de Paris sobre o roubo ao Colégio de Navarra em 1456. No exórdio do *Grande Testamento*, Villon afirma que ele foi composto depois de sua libertação da prisão de Meung-sur-Loire.[676] Como não há documentos históricos sobre o encarceramento de François Villon na prisão de Meung, a crítica biográfica fiou-se inteiramente nos versos iniciais daquela composição.[677] Da mesma forma, as formas fixas esparsas teriam sido compostas em diferentes momentos da vida do poeta. Por exemplo, a quadra introduzida por Levet pela rubrica *Quadra que Villon fez quando foi condenado à morte* teria sido composta quando o poeta foi condenado à morte por enforcamento, como se lê na carta de remissão concedida pelo Rei Luís XI à Robin Dogis de novembro de 1463.

O *Grande Testamento* se transformou em objeto de estudo autônomo para a crítica biográfica desde o artigo de Ítalo Siciliano na revista *Romania* intitulado "Sobre o *Testamento* de François Villon" (1934).[678] Sistematizado pelo crítico italiano, o problema central da crítica biográfica passou a ser a unidade dessa obra, cuja primeira parte em tom grave (I-LXXII),[679] – chamada de "Lamentos" (*Regrets*) por Marot – é inteiramente distinta da segunda (LXII-CLXXII),[680] constituída por uma sucessão de legados burlescos A crítica biográfica se perguntou o que vem fazer os legados burlescos que ocupam todo o seu desenvolvimento, se o *Grande Testamento* foi composto sob o trauma da prisão de Meung?

---

[674] "Nous commençons à entrevoir ou à deviner, derrière le poète, l'homme dont la vie sert jusqu'à un certain point à expliquer les oeuvres. Tel nom s'attache nécessairement à telle composition" (MOLAND, L. *Une étude sur Villon*. *In*. *Oeuvres Complètes de François Villon*, edição de Moland, 1893, p. 10).
[675] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 62.
[676] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 92-98.
[677] "On ne sait pourquoi Villon fut emprisonné à Meung-sur-Loire par Thibaut d'Aussigny" ("Não se sabe porque Villon foi preso em Meung-sur-Loire por Thibaut d'Ossigny") (DUFOURNET, J. *Recherches sur le "Testament" de François Villon*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1967, I, 155-7).
[678] SICILIANO, I. "Sur le *Testament* de François Villon*"*. *In*. *Romania*, Paris, Champion, LXV, 1990 (1939), 39-90.
[679] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 92-164.
[680] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 164-282.

Segundo a hipótese levantada pelo importante crítico de Villon, a ordem do *Grande Testamento* não corresponde à ordem de sua composição, pois as partes mais propriamente burlescas, como as seqüências de legados, além de diversas baladas, teriam sido compostas entre o *Pequeno Testamento* (1456) e a prisão do poeta no verão de 1461.[681] Mas a primeira parte do *Grande Testamento* só teria sido composta depois da prisão em Meung-sur-Loire. Inserido na cronologia da vida do poeta, o *Grande Testamento* teria sido composto em dois momentos diferentes. Assim, seria possível destacar duas fases principais: antes e depois da prisão em Meung-sur-Loire pelo bispo d'Orléans, divisor de águas na vida e na obra do poeta.

O caráter traumático da prisão foi enormemente amplificado pela análise de David Kuhn das estrofes iniciais do *Grande Testamento* em *A Poética de François Villon*.[682] Segundo a crítica biográfica, o encarceramento na prisão de Meung representou uma ruptura definitiva na história pessoal do poeta. As duas partes do *Grande Testamento* corresponderiam às duas fases da vida de Villon, mas em ordem inversa: na época alegre foi composta a segunda parte da obra, constituída por legados burlescos; na época posterior, foi composta a primeira parte da obra, constituída por um lamento pungente. Como afirma Ítalo Siciliano em seu último grande livro dedicado à poesia de Villon, intitulado *Desaventuras Póstumas de Mestre Françoys Villon* (1973):

> Serão necessariamente encontrados traços do 'pobre Villon' no 'bom farrista', assim como, mais tarde, poder-se-á encontrar diante de retornos desse último. Em diferentes épocas, um pôde, deveu tomar a dianteira sobre o outro. Por um certo tempo, um pôde viver ao lado do outro. E isso justamente porque se trata de um homem, do mesmo homem, de uma natureza única.[683]

Com base nessa interpretação do principal poema atribuído a Villon, a crítica biográfica procurou inserir todo esse corpo poético na vida do poeta. Como a chamada "indústria dos legados" do *Grande Testamento*, o *Pequeno Testamento*, de tom inteiramente burlesco, teria sido composto antes do encarceramento na prisão de

[681] SICILIANO, I. *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, Paris, Colin, 1934.
[682] KUHN, D. *La Poétique de François Villon*, Paris, Colin, 1967.
[683] "On trouvera nécessairement des traces du 'povre Villon' dans le 'bon folâtre', comme plus tardo n pourra se trouver en présence des retours de celui-ci. Dans des époques différentes l'un a pu, a dû, avoir le dessus sur l'autre. Pendant un certain temps, l'un a pu vivre à côté de l'autre. Et cela justement parce qu'il s'agit d'un homme, du même homme, d'une nature unique" (SICILIANO, I. *Mésaventures Posthumes de Maître Françoys Villon*, Paris, A. Picard, 1973).

Meung. Assim, o *Pequeno Testamento* e a segunda parte do *Grande Testamento* seriam obra de "juventude" de François Villon, definida pela imagem do "bom farrista" *(bon folâtre*).[684]

A primeira parte do *Grande Testamento* difere inteiramente do tom burlesco da segunda parte, bem como do próprio *Pequeno Testamento*. Composta depois do trauma na prisão em Meung-sur-Loire, a primeira parte do *Grande Testamento* seria a obra de "maturidade" de François Villon. Nos *Lamentos* do *Grande Testamento*, ele apresenta a imagem do "pobre Villon" (*pauvre Villon*).[685] Composto antes e depois do trauma na prisão de Meun, o *Grande Testamento* reuniria em si os dois momentos da história pessoal de François Villon. O *Grande Testamento* foi interpretado como uma "antologia poética" das composições escritas ao longo da vida do poeta. Os diversos poemas compostos ao longo da vida do poeta teriam sido reunidos sob a forma de um "testamento literário". Mas independentemente das duas partes da obra, a vida do poeta Villon confere unidade não apenas a essa composição, mas a toda a sua obra.

O particular interesse pela biografia do poeta criou a lenda de François Villon. Naturalizada como a expressão de uma vida de crimes, prisões e exílios, a poesia atribuída a François Villon foi explicada pela crítica biográfica a partir da vida do Villon histórico. Ela se baseia na exterioridade dos eventos biográficos, históricos e psicológicos supostamente determinantes da enunciação poética. Nós quisemos demonstrar o que a crítica biográfica conseguiu construir: uma relação íntima e indissociável entre um homem (com sua história, seus traumas e suas emoções) e a sua "obra". Modelo tanto mais perturbador, depois de nós termos visto a que ponto as "obras" de Villon são o resultado da longa história da transmissão desse corpo poético pelos seus diferentes editores.

---

[684] "Au moins será de moi memoire/ Telle qu'elle est d'ung bon follastre" ("Ao menos fica essa memória/ do que fui: um bom tresloucado") (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 286).
[685] "Icy se clost le testament/ Et finist du povre Villon" ("Aqui se fecha o testamento/ e se finda o pobre Villon") (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 300).

C. *O PRIMEIRO POETA MODERNO*

A especificidade da poesia moderna repousa precisamente na inseparabilidade entre a experiência vivida pelo autor e a sua expressão poética. A crítica biográfica baseou a sua interpretação do corpo poético atribuído a François Villon na biografia do seu suposto autor empírico – o indivíduo histórico François des Loges. Tendo estabelecido a relação intrínseca entre a poesia de Villon e a biografia de François des Loges, a crítica biográfica forneceu os elementos para transformá-lo no primeiro poeta moderno francês. Assim, Villon foi interpretado no interior do quadro teórico das disciplinas científicas nas quais foi fundado na modernidade o estudo da "poesia medieval francesa".

Foi o fundador da disciplina da "História da Literatura", Gustave Lanson (1857-1934), quem consolidou a edificação de Villon como o poeta fundador do lirismo moderno na França. Em sua *História da Literatura Francesa* (1894), o manual que deu nome a essa disciplina de estudos literários, ele busca analisar as obras restituindo os autores aos seus respectivos contextos históricos, com destaque às suas biografias. Assim, a história literária se oferece como um arranjo cronológico baseado na relação entre o texto e o contexto. Depois de descrever a biografia de François des Loges, Gustave Lanson conclui da seguinte maneira o capítulo dedicado a Villon:

> Esses versos, e as coisas que ele contém, saem do fundo da experiência e do sentimento de um homem: eles espalham a mais íntima sensibilidade de seu coração. Eis uma poesia que é a ressonância de uma pobre alma, atordoada por misérias humilhantes, e que é apenas isso, e nesta voz burlesca e lamentativa, que grita o seu vício ou o seu mal, passa às vezes o grito da eterna humanidade: nós, pessoas honestas, burgueses pacatos, este suspeito gatuno do séc. XV fala de nós, fala por nós, nós a sentimos e é isso que o faz grande.[686]

Assim, o "peso" da biografia de Villon na sua obra foi interpretado da perspectiva da historiografia moderna que, tributária da periodização política, inventou a idéia de

[686] "Ces vers, et les choses qu'ils contiennent, sortent du fond de l'expérience et de la sensation d'un homme: ils répandent la plus intime sensibilité de son coeur. Voilà une poésie qui est la résonnance d'une pauvre ame, battue d'outrageuses miseres, et qui n'est que cela: et dans cette voix bouffone ou plaintive, qui crie son vice ou son mal, passe parfois le cri de l'éternelle humanité: nous, honnêtes gens, paisibles bourgeois, ce louche rôdeur du XVe siècle parle de nous, parle pour nous, nous le sentons, et c'est ce qui le fait grand") (LANSON, G. *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1923 (1894), p. 133).

uma "Idade Média" de mais mil anos que teria terminado nos séc. XV e XVI na França. Graças à sua carga pessoal, a poesia de Villon teria se emancipado dos temas poéticos medievais, prenunciado o lirismo moderno: "Pelo fundo de sua poesia, Villon não é mais da Idade Média: ele todo é moderno, o primeiro que houve francamente, completamente moderno. Ele carrega em si todo o lirismo".[687] O epíteto de "primeiro poeta moderno francês" define a ambigüidade da posição de Villon na *História da Literatura Francesa* como um "medieval" que, "no fundo", já era um moderno.

Identificado à figura do célebre malfeitor da época, Villon foi considerado como um poeta maldito *avant la lettre* na França. Essa associação já fora realizada por Paul Verlaine no próprio texto em que cunhou a expressão de "poeta maldito".[688] Mais tarde, a expressão foi apropriada por poetas de vanguarda que se reivindicaram como autores malditos. Remontando muito além dos poetas designados por Verlaine como malditos – Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé –, eles reconheceram em Villon um precursor.

Em *A Poética de François Villon* (1967), David Kuhn afirma que a originalidade do *Grande Testamento* se deve à personalidade de seu autor: "O leitor moderno nele veria a expressão de uma personalidade, a revelação de um homem, o diário de um poeta".[689] A inseparabilidade entre a vida e a obra libertou Villon dos gêneros tradicionais dos poetas contemporâneos, como Michault Taillevent, Pierre Michault, Jean Meschinot, etc. Assim, a forma original do *Grande Testamento* só poderia ser comparada com a de poemas modernos, como as *Flores do Mal* de Baudelaire, as *Iluminações* de Rimbaud, os *Álcoois* de Apollinaire:

> Um leitor de *Iluminações* ou *Alcools* não sentiria necessidade de buscar no poema de Villon uma forma que não seja aquela, de todo aparente, do próprio poema. Ele veria em Villon um criador de novas formas que logrou retirar do desconhecido e do insondável uma forma inédita, única, sem referência anterior, e por isso mesmo uma forma bela e vera. Por que explicar o *Testamento*, ele perguntaria? Ele se impõe pela verdade de sua descoberta e criação original. Um leitor das *Flores do mal*

[687] "Par le fond de sa poésie, Villon n'est plus du moyen âge: il est tout moderne, le premier qui soit franchement, complètement moderne. Il porte en lui tout le lyrisme" (LANSON, G. *Op. cit.*, p. 133).
[688] VERLAINE, P. *Les poètes maudits. Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*, 1884, p. 5.
[689] "Le lecteur moderne y verrait l'expression d'une personnalité, la révélation d'un homme, le journal d'un poete" (KUHN, D. *Op. cit*. p. 345).

> talvez visse no poema de Villon a reconquista de uma realidade absolutamente misteriosa, cuja chave se perdeu.[690]

Essa passagem de *A Poética de François Villon* exprime com clareza o olhar lançado pelo "leitor moderno" para a poesia atribuída pelos editores modernos ao célebre malfeitor da época François de Loges. A seguir, a interpretação realizada pela crítica biográfica das obras de François Villon foi alimentada pelo caso específico das *Baladas em jargão*. Essas baladas fornecem o exemplo mais acabado da imagem do poeta maldito, que ainda persiste no imaginário contemporâneo em torno a François Villon.

[690] "Un lecteur des *Illuminations* ou d'*Alcools* n'éproverait pas le besoin de chercher dans le poème de Villon une forme qui ne soit pas celle, tout apparente, du poème lui-même. Il verrait en Villon un créateur de formes nouvelles, qui a réussi à tirer de l'inconnu et de l'insondé une forme inédite, unique, sans référence ultérieure, et par là-même une forme belle et vraie. Porquoi expliquer le *Testament*, demanderait-il? Il s'impose par sa vérité de découverte et de création originale. Un lecteur des *Fleurs du Mal* verrait peut-être dans le poème de Villon la reconquête d'une realité foncièrement mystérieuse, dont la clef a été perdue" (KUHN, D. *Op. cit*. p. 345).

III. O JARGÃO DO *COQUILLART*

"Prince planteur dire verité vous veulx
Maint Coquillart pour les dessusdits veulx"[691]

Neste item, estudamos a interpretação das *Baladas em jargão* pelos filólogos modernos que, desde o séc. XIX, basearam-se nos estudos lingüísticos sobre a história do *argot*, entendido como um "dialeto" codificado e específico a um grupo social. O jargão utilizado nessas *baladas* foi descoberto no processo de acusação dirigido em Dijon em 1455 contra a quadrilha dos *Coquillards*. Segundo os filólogos do *argot*, o *jargão* de Villon constitui uma linguagem especial de caráter convencional e secreto, parasitária da língua popular francesa e falada por malfeitores da época. A análise das *Baladas em jargão* por aqueles filólogos partilha dos pressupostos da crítica biográfica sobre o poeta.

A. *AS BALADAS EM JARGÃO*

Seis *Baladas em jargão* foram publicadas desde a primeira edição do corpo poético atribuído a Villon por Pierre Levet. Elas tratam do mesmo tema da *Bela lição aos meninos perdidos* do *Grande Testamento* (CLVI-CLIX), [692] constituindo um desenvolvimento considerável dessa pequena subseção. Compostas no gênero do sermão jocoso, as *Baladas em jargão* imitam a peroração dos sermões da época em que se exortava à virtude. Nelas, a personagem do Vilão arrependido no papel de pregador exorta em gênero grave aos malfeitores a abandonarem as suas atividades criminosas antes de serem capturados e enforcados pelo Poder Real.

Diferentemente da *Bela Lição aos meninos perdidos* do *Grande Testamento*, as *Baladas em jargão* foram inteiramente compostas com termos técnicos do jargão utilizado pela célebre quadrilha de malfeitores da época auto-intitulada os *Coquillards*. Em 1455, foi realizado em Dijon um processo de acusação contra essa quadrilha, cujas atas foram publicadas em 1912 por Lazare Sainéan como *O Processo dos Coquillards*.[693]

---

[691] SAINÉAN, L. *Les Sources de l'Argot Ancien,* Honoré et Edouard Champion Éditeurs, Paris, 1912, I, p. 127-8.
[692] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 266-270.
[693] SAINÉAN, L. *Op. cit*, p. 88.

Os *Coquillards* praticavam diversos crimes, como o roubo, a fraude, a extorsão, a falsificação de dinheiro, a trapaça, etc.:

> E é verdade, como foi dito, que alguns dos referidos *Coquillards* são arrombadores de arcas e cofres; outros são falsificadores e roubam as pessoas trocando ouro por dinheiro ou dinheiro por ouro, ou comprando algumas mercadorias; outros vão, trazem e vendem falsos linhos e falsas correntes com aparência de ouro; outros trazem e vendem ou empenham falsas pedras em lugar de diamantes, rubis ou outras pedras preciosas; outros dormem em qualquer hotel com algum negociante e roubam-se a si mesmos e ao referido negociante, e possuem uma pessoa própria à qual eles confiam o roubo e depois reclamam com o negociante roubado; outros jogam dados falsos e viciados para tirar vantagem e ganham todo o dinheiro daqueles com quem jogam; outros conhecem tamanhas sutilezas no jogo de cartas e de damas que não se poderia ganhar deles. E, o que é pior, a maioria deles são espreitadores e salteadores de florestas e caminhos, ladrões e assassinos; e presume-se que é desse modo que eles levam esta vida dissoluta, e depois que gastaram todo o seu dinheiro, partem sem nenhum tostão e algumas vezes deixam grande parte das suas roupas em penhor; em breve, retornam à cavalo, vestidos e plenos de ouro e dinheiro, como foi dito.[694]

Considerando os termos citados no *Processo*, as seis baladas da edição Levet contariam dezessete termos oriundos do jargão dos *Coquillards*. Na primeira *Balada em jargão*, aparecem os termos "plantes", "duppes", "bleffleurs", "vendengeurs", "ances", "sires", "arques"; na segunda, aparecem os termos "Coquillars", "roe", "jarte", "piperie"; na terceira, aparecem os termos "longs", "caire"; na quinta, aparecem os termos "quilles", "blanchir", "roupieux"; e na sexta, aparece o termo "feuilles". Como se verifica na lista de palavras no *Processo dos Coquillards*, as *Baladas em jargão* de fato se apropriam de palavras utilizadas por aquela quadrilha.

Segundo o *Processo dos Coquillards*: "Um *planteur* é aquele que vende falsos linhos, correntes falsas e falsas pedras preciosas"; "Um homem simplório que não conhece as suas habilidades é um *sire*, ou um *duppe*, ou um *blanc*"; "Um *vendengeur* é um batedor de carteiras ou bolsas"; "Um *beffleur* é um ladrão que atrai companheiros simplórios para jogar"; "Um *long* é um homem que é bem sutil em todas as especialidades ou em algumas delas"; "Eles chamam dinheiro *caire*", etc.[695] Além dos

---

[694] *LE PROCÈS DES COQUILLARDS*. *In*. SAINÉAN, L. *Les sources de l'argot ancien*, Honoré et Édouard Champion Éditeurs, Paris, 1912, I, p. 88.
[695] SAINÉAN, L. *Op. cit*, p. 95-98. Cf. ANEXO B2 (tradução nossa do Processo dos *Coquillards*) p. 290.

dezessete termos do jargão dos *Coquillards* contidos na lista de palavras do *Processo dos Coquillards*, elas também incluem dezenas de outros termos obscuros que provavelmente pertenciam àquele jargão.

Outras cinco baladas compostas em jargão foram encontradas já no final do séc. XIX no manuscrito de Stockholm e publicadas por Marcel Schwob com o nome de *Baladas de Stockholm*.[696] Essas composições imitam não apenas a forma fixa da balada e o jargão utilizado pelas *Baladas em jargão* publicadas desde a edição Levet, mas também versos inteiros. Por exemplo, o verso inicial da primeira *Balada em jargão* "A Parouart la grant mathe gaudie" também inicia a primeira *Balada em jargão* do manuscrito de Stockholm. Além disso, os versos "La sont blefleurs au plus hault bout assis" e "[Car/et] vendengeurs des ances circoncis" também aparecem em ambas. Assim, a primeira estrofe das duas baladas apresenta três versos em comum. Mas a versificação das *Baladas em jargão* do manuscrito de Stockholm é muito mais regular, não havendo variação das rimas entre as estrofes nem do número de sílabas dos versos.

No *Processo dos Coquillards*, o jargão é descrito como uma linguagem estranha por meio da qual os *Coquillards* se reconhecem entre si. Se eles não lhes revelaram nem eles mesmos aprenderam, outras pessoas não são capazes de compreendê-lo: "É verdade que tais companheiros possuem entre si uma determinada linguagem em jargão e outros sinais por meio dos quais se reconhecem entre si; e eles se chamam, tais senhores, de *Coquillards*".[697] "Jargão" designa no francês da época um vocabulário específico a uma corporação social e os termos do jargão dos *Coquillards* eram utilizados por essa quadrilha para nomear e executar determinadas práticas criminosas em sua linguagem específica.

Por fazer parte dos termos específicos da explanação, a utilização de termos técnicos da quadrilha serve para caracterizar o "caráter" (*éthos*) de um célebre malfeitor da época.[698] Interpretado como um discurso enganoso, o discurso obscuro provocava

---

[696] SCHWOB, M. *Le petit et le grant Testament de François Villon, Les cinq ballades en jargon et des poésies du cercle de Villon*. Honoré Champion, Libraire-Éditeur, Paris, 1905.

[697] "Esses *Coquillards* possuem entre si uma linguagem estranha que outras pessoas não são capazes de compreender, se eles não lhes revelaram nem eles mesmos aprenderam: por meio desta linguagem eles reconhecem aqueles que são maus" (SAINÉAN, L. *Les sources de l'argot ancien* I. Honoré et Édouard Champion Éditeurs, Paris, 1912, p. 88 e 91).

[698] "Explanatio est quae redit apertam et dilucidam orationem. Ea conparatur duabus rebus, usitatis uerbis et propriis. Usitata sunt ea, quae uersantur in consuetudine cotidiana; propria, quae eius rei uerba sunt aut esse possunt, qua de loquemur" ("É a explanação que rende a oração clara e evidente. Ela é oferecida de duas maneiras: por termos usuais e por termos específicos. Os termos usuais são aqueles que são versados na fala

efeito cômico pois, considerado como "bárbaro", feria a "vernaculidade".[699] Mas pelo fato desses barbarismos aparecerem em um poema e não na fala comum, eles não são propriamente barbarismos, mas metaplasmos.[700] De acordo com o gramático Donato, um vício de pronúncia não na fala comum, mas um vício deliberado em uma composição poética é barbarismo tolerado, isto é, um metaplasmo.[701] Esse procedimento é utilizado desde a comédia antiga, como, por exemplo, nas *Tesmoforiantes* de Aristófanes.[702]

Na *Farsa de Pierre Pathelin*, utiliza-se o mesmo procedimento através da utilização de estrangeirismos.[703] Na cena V, o comerciante de tecidos vai até a casa do advogado Pathelin para cobrar os tecidos que esse levara de manhã de sua loja, mas Pathelin finje estar doente. Ao receber o comerciante, a sua esposa Guillemette confirma que o marido está há onze semanas de cama. Enquanto ela discute com o comerciante, o advogado charlatão finge delirar em voz alta; depois de falar coisas desconexas, ele começa a pronunciar palavras oriundas de línguas estrangeiras: em uma língua que se falava em Limoges, em uma língua de Flandres, na língua da Bretanha e em uma língua dos romanos antigos. Com a intenção de persuadir o vendedor de que está delirando, o discurso obscuro da personagem visa a ludibriar o vendedor, produzindo efeito cômico.

---

cotidiana; os específicos, as palavras que são ou podem ser específicas ao caso de que falamos") (*RHÉTORIQUE à Herennius*, texto estabelecido e traduzido por Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003, Livro IV, v.17, p. 146).

[699] "Elegantia est, quae facit, ut locus unus quisque purê er aperte dici uideatur. Haec tribuitur in Latinitatem et explanationem. Latinitas est, quae sermonem purum conseruam ab omni uitio remotu. Vitia in sermone, quo minus is Latinus sit, duo posunt esse: soloecismus et barbarismus ("Elegância é que faz com que cada lugar pareça ser dito correta e claramente. Ela se divide em vernaculidade e explanação. É a vernaculidade que conserva o discurso puro, afastado de todo vício. Os vícios do discurso, que depreciam o vernáculo, podem ser de dois tipos: solecismo e o barbarismo" (*RHÉTORIQUE à Herennius*, texto estabelecido e traduzido por Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003, Livro IV, v.17, p. 146).

[700] "Barbarismo est una pars orationis uitiosa in communi sermone. In poemate, metaplasmus dicunt" ("Barbarismo é uma palavra viciosa na fala comum; no poema é chamado metaplasmo") (*Ars Donati grammatici vrbis Romae*, In: HOLTZ, L. *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical : étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IVe-IXe siècle)*, Paris, CNRS, 1981, III, 4, 392).

[701] No capítulo *Do Metaplasmo* de sua gramática, Donato afirma: "Metaplasmus est transformatio quaedam recti solutique sermonis in alteram speciem metri ornatusue causa" ("Metaplasmo é uma espécie de transformação de uma palavra simples e prosaica em um outro aspecto por causa do metro ou da ornamentação") (*Ibidem*, III, 4, 396).

[702] Na comédia de Aristófanes *As Tesmoforiantes*, por exemplo, a cena final é uma paródia da tragédia de Eurípides *Andrômeda*, que narra a salvação da jovem princesa etíope Andrômeda. Na comédia, o arqueiro que guarda o parente do resgate por Eurípedes (primeiro no papel da ninfa Eco, depois assumindo as falas do herói Perseu) fala errado o grego, não porque os arqueiros, oriundos da Cítia, falassem erradamente, mas porque os arqueiros eram escravos e, como um tipo inferior, seus erros gramaticais e de pronúncia eram avaliativos e produziam um efeito cômico. (ARISTÓFANES. *As Tesmoforiantes*. Tradução, apresenteção e notas de Adriane da Silva Duarte. Martins Fontes, São Paulo, 2005).

[703] *MAISTRE PIERRE PATHELIN : farce du XVe siècle,* edição de Richard T. Holbrook, Paris, Champion, 1986, V, p. 27- 52.

Da mesma forma que no discurso de Pierre Pathelin, nas *Baladas em jargão* a linguagem baixa composta por palavras do jargão de uma célebre quadrilha de malfeitores da época é cômica. O efeito burlesco provocado pelo discurso da personagem de um *Coquillart* exortando os companheiros à virtude ridiculariza a desproporção viciosa da personagem e a vileza das práticas designadas pelo vocabulário da corporação.

B. *O* ARGOT *DOS CRIMINOSOS*

Os filólogos do *argot* se interessaram mais pela língua falada pelos *Coquillards* do que pela sua exploração poética nas *Baladas em jargão*. O acesso à linguagem dos *Coquillards* por meio dessas baladas pressupôs que elas refletissem a língua dos *Coquillards*: "Se examinamos agora as relações dessas peças com o jargão dos *Coquillards*, podemos afirmar que elas são da mesma língua que François Villon se esforçou em falar".[704] Portanto, os filólogos do *argot* se basearam no pressuposto da crítica biográfica segundo o qual o autor empírico daquele corpo poético é o célebre malfeitor François des Loges.

Segundo a *História da Literatura Francesa*, as *Baladas em jargão* inaugurariam uma importante ramificação lingüística chamada de "argot". Depois das *Baladas de Villon*, o jargão passaria pelos *Mistérios*[705] no séc. XV e pelos textos de Rabelais e seus imitadores no séc. XVI.[706] Tendo sofrido uma reforma no séc. XVII, quando passou a ser chamado de "argot", ele continuou sendo explorado ao longo do séc. XX,[707] como, por exemplo, em *Le Feu* (1920) de Henri Barbusse. Em *As origens do argot antigo* (1912), Lazare Sainéan colocou as *Baladas em jargão* e o *Processo dos Coquillards* na primeira parte, intitulada "documentos jargonescos", deixando as imitações na segunda parte, intitulada "documentos literários".[708] Essas baladas ofereceriam o jargão dos *Coquillards*

---

[704] "Si nous examinons maintenant les rapports de ces morceaux avec le jargon des Coquillards, nous pouvons affirmer qu'ils sont de cette même langue que François Villon s'efforça de parler" (SAINÉAN, L. *Les sources de l'argot ancien,* I, Honoré et Édouard Champion Éditeurs, Paris, 1912, p. 120).
[705] *Ibid*. p. 33-48.
[706] *Ibid.* p. 49-57.
[707] O estudo de L. Sainéan sobre o *argot* aborda o período que vai de 1455-1850. Cf. SAINÉAN, L. *L'Argot Ancien : 1455-1850*, Slaktine Reprints, Genebra, 1972.
[708] SAINÉAN, L. *Les sources de l'argot ancien* I. Honoré et Édouard Champion Éditeurs, Paris, 1912, p. 119.

em "primeira mão" por um de seus integrantes. Primeiras composições a empregarem esse jargão, as *Baladas em jargão* constituiriam a "origem" (*source*) do vocabulário que, retirado do jargão secreto dos *Coquillards*, foi então utilizado ao longo de toda a história da literatura francesa.

A presença do jargão nessas baladas e em mistérios do séc. XV foi considerada pelos filólogos do *argot* como uma representação realista de traços dos costumes da época. Como afirma Sainéan: "Desde o séc. XV, o jargão começa a se introduzir na literatura por meio dos Mistérios; essas produções dramáticas, marcadas por um realismo vulgar (...), encerram numerosos traços dos modos da época".[709] A identificação do jargão dessas baladas com a língua dos *Coquillards* vinculou a sua compreensão à decifração da "língua secreta" da quadrilha.[710] De um modo geral, os filólogos definiram o "jargão" (*jargon*) como uma linguagem especial de caráter convencional e secreto falada por uma quadrilha de malfeitores formada principalmente por ex-soldados da guerra dos cem anos.[711] A linguagem especial da quadrilha devia permanecer secreta para garantir a "proteção do grupo".[712]

Segundo os filólogos, essa linguagem especial dos malfeitores constituía uma "segunda língua" parasitária da linguagem popular.[713] Mas essa língua secreta era oral e se perdeu. Por faltar à recepção atual o conhecimento da suposta língua dos *Coquillards*, inverteu-se o procedimento e as *Baladas em jargão* se transformaram em uma fonte do

---

[709] "Dès le milieu du XVe siècle, le jargon commence à s' introduire dans la littérature par la voie des Mystères. Ces productions dramatiques, empreintes d'un réalisme vulgaire, (...) renferment des traits nombreux de moeurs du moyen âge" (SAINÉAN, L. *Op. cit*, p. 265).

[710] Diversos estudos lingüísticos foram produzidos sobre o *argot*: NICEFORO, A. *Le Génie de l'Argot*. Mercure de France, Paris, 1912 ; NICEFORO, A. *L'Argot de la guerre*, Mercure de France, Paris, 1907; GUIRAUD, P. *L'Argot*, Presses Universitaires de France, Paris, 1956 ; DAUZAT, A. *Les Argots. Caractères - Évolution – Influence*, Paris, Librarie Delagrave, 1929 ; BECKER-HO, A., *Les Princes du Jargon* : *un facteur négligé aux origines de l'Argot des classes dangereuses*. Paris, Gallimard, 1992 ; ESNAULT, G. *Dictionnaire historique des Argots*, Paris, Larousse, 1965; COLIN, J-P. *Dictionaire de l'Argot,* Paris, Larousse, 1990 ; LARCHEY, L. *Dictionnaire Historique, Étymologique et Anecdotique de l'Argot Parisien,* Paris, Polo Libraire-Éditeur, 1872 ; DELVAU, A. *Dictionnaire de la Langue Verte*, Paris, Marpon & Frammarion Éditeurs, 1901 ; LACASSAGNE, J. *L'Argot du 'Milieu'*, Paris, Albin Michel Éditeur, 1897.

[711] SAINÉAN, L. *Les sources de l'argot ancien*, Honoré et Édouard Champion Éditeurs, Paris, I, 1912.

[712] "Uma linguagem especial que permanece intencionalmente secreta, ou que forja, todas as vezes que a necessidade lhe obriga, palavras e frases intencionalmente mantidas na sombra, pois o seu objetivo consiste essencialmente na proteção do grupo de malfeitores" (NICEFORO, A. *Le Génie de l'Argot*. Mercure de France, Paris, 1912, p. 10).

[713] "O antigo léxico secreto dos criminosos está, portanto, bem fundado na linguagem popular. (...) Mas se havia uma língua do povo, tudo postula que ela era também a língua dos criminosos, sua língua de uso; e eles possuíam além dela uma língua secreta e parasitária, o jargão. A língua dos criminosos, sua língua de uso, não estava fundada na linguagem popular, sempre foi parte constitutiva dela" (GUIRAUD, P. *L'Argot*. Presses Universitaires de France. Paris, 1956, p. 17).

sentido que as palavras dessas baladas possuíam no suposto jargão dos *Coquillards*. Com base nas "leis de derivação semântica e morfológica", os filólogos do *argot* procuraram estabelecer as palavras da língua comum de que as formas do jargão são derivadas. As palavras do jargão seriam derivadas da figuração do sentido e da modificação do significante de palavras do registro corrente.[714] Depois de estabelecer a derivação semântica e morfológica de cada palavra do jargão, eles fixaram o seu sentido secreto.[715]

C. *A MENSAGEM SECRETA*

Interpretando o significado secreto das palavras das *Baladas em jargão*, os filólogos do *argot* traduziram essas baladas de Villon como conselhos de prudência aos comparsas do poeta.[716] O filólogo Pierre Guiraud chamou a atenção para as alusões eróticas dessas baladas, que constituiriam um nível de significação considerado como o mais secreto dessas composições: além dos dois primeiros níveis, chamados de "o *métier* dos *Coquillards*" e "os azares do jogo", haveria um terceiro nível sobre o "amor pederástico".[717] São realizadas seis traduções do primeiro nível secreto, em que se trata das práticas da quadrilha, seis do segundo nível secreto, especificamente relacionado ao jogo de cartas e seis do terceiro nível, relativo ao "amor pederástico" praticado entre os *Coquillards* nas prisões.[718] Guiraud ofereceu não apenas uma tradução das *Baladas em*

---

[714] Por exemplo, "anjo", que significa "guarda" no jargão, provavelmente por metonímia com *ainge*, "algema"; "catador" (*vendangeurs*, quem colhe as uvas) significa "ladrão de bolsas" no jargão, provavelmente uma metáfora do sentido corrente), ou do *decalque* de palavras do registro corrente (como *Parouart*, que costituiria uma sufixação de "Paris").

[715] "Que les mots de jargon n'existent pas en français (à moins qu'ils ne soient entrés ultérieurement dans la langue comme *dupe*, *niais*, etc.); que, toutefois, ils se rattachent directement au français par des procédés déterminés de dérivation morphologique ou sémantique (et souvent les deux combinés)" ("As palavras do jargão não existem em francês (a menos que elas tenham entrado posteriormente na língua, como *dupe*, *niais* etc.; no entanto, elas se ligam diretamente ao francês por processos determinados de derivação morfológica e semânica (e freqüentemente as duas juntas)") (GUIRAUD, P. *Le jargon de Villon ou Le Gai savoir de la Coquille*. Éditions Gallimard, Paris, 1968. p. 20).

[716] "Les six ballades constituent un même conseil de fuite: 'Abstenez-vous', dit le poete, 'et fuyez les sergents qui vous mettront en prison, vous enverront sur le banc de la question et finalement au gibet" ("As seis baladas constituem um mesmo conselho de fuga: "abstenham-se [das vossas atividades criminosas]", diz o poeta, "e fujam dos policiais que vos colocarão na prisão, vos submeterão à tortura e finalmente vos enforcarão"') (GUIRAUD, P. *Le jargon de Villon ou Le Gai savoir de la Coquille*. Éditions Gallimard, Paris, 1968, p. 31).

[717] GUIRAUD, P. *Op. cit*, p. 366.

[718] *Ballades de la Coquille.* (*In*. GUIRAUD, P. *Le jargon de Villon ou Le Gai savoir de la Coquille*. Gallimard, Paris, 1968, p. 29-130). *Les ballades des tireurs de cartes.* (*In.* GUIRAUD, P. *Op. cit*., p. 131-191). *Les Ballades de l'Amour noir*. (*In.* GUIRAUD, P. *Op. cit*., p. 193-244), respectivamente.

jargão, mas três traduções de cada balada, totalizando dezoito traduções para as seis *Baladas em jargão* da edição Levet.

Mas independentemente do número de níveis secretos, todos os filólogos interpretaram as *Baladas em jargão* como um texto que deve ser "decifrado" com base na compreensão da língua secreta dos *Coquillards*. Assim, comportando um ou mais sentidos secretos, está na base de todas essas interpretações que as palavras do jargão não existem em francês e que o sentido das baladas de Villon é essencialmente críptico. Como mensagem composta no jargão secreto da quadrilha dos *Coquillards*, essas baladas seriam composições líricas em um estilo poético que retomaria o gênero do "trovar fechado" (*trobar clus*) dos trovadores provençais. Como afirma Pierre Guiraud, as *Baladas em jargão* seriam "um exemplo – sem dúvida único nesse grau de complexidade – de *trovar fechado*. O texto é um breviário do *Gaio Saber* dos Coquillards".[719]

Essas baladas retomariam a figuração extrema das canções do *trovar fechado*, compostas sob a forma de uma alegoria fechada ou enigma.[720] Como se percebe pelo *Processo dos Coquillards*, diversos integrantes foram presos e enforcados.[721] Pressupondo a perseguição à quadrilha como situação de enunciação concreta dessas composições, a mensagem em jargão constituiria uma estratégia de defesa utilizada pelo poeta para advertir os comparsas do perigo de serem presos, torturados e enfocados pelo Poder Real. Por meio das *Baladas em jargão*, Villon comunicaria a perseguição então em curso pelo Poder Real contra a quadrilha dos *Coquillards*. A comunicação entre Villon e a quadrilha dos *Coquillards* realizada por meio das *Baladas em jargão* se daria de modo análogo àquele que se descreve no *Propos Rustiques* (1547): "De cidade em cidade, nós enviamos (tudo no nosso Jargão) aquilo que nós descobríamos de novo".[722]

Estruturadas como um discurso secreto, elas se destinariam exclusivamente a quem compreendesse o jargão. Assim, o poeta *Coquillart* admoestaria o seu destinatário a abandonar as suas atividades criminosas em uma linguagem críptica. Cada balada se inicia dirigindo-se a um sub-grupo específico da quadrilha dos *Coquillards*, segundo as

---

[719] "Un exemple – sans doute unique à ce degré de complexité – du trobar clus. Le texte est un bréviaire du *Gai Savoir* de la Coquille" (GUIRAUD, P. *Op. cit.*, p. 8).

[720] O *trovar fechado* não descuraria da advertência de Platão: "Tu deves responder por meio de enigmas, a fim de que, caso a tabuleta sofra algo *nas profundezas do mar ou da terra*, o seu leitor não a compreenda" (PLATÃO, *Oeuvres complètes : lettres.* Edição bilíngüe grego-francês, Paris, Les Belles Lettres, 1926, Lettre II, 312d7-9).

[721] SAINÉAN, L. *Op. cit*, p. 98-100, cf. ANEXO B2 "O Processo dos Coquillards"p. 290.

[722] "De ville en ville, mandons (le tout en nostre Jargon) ce que sçavons de nouveau" (SAINÉAN, L. *Les sources de l'argot ancien*, Honoré et Édouard Champion Éditeurs, Paris, 1912, I, p. 298).

diferentes especialidades praticadas pelos membros da quadrilha: "Froarts", "Coquillards (en aruans a Ruel)", "Spelicans", "Saupicquez", "Joncheurs", "Gaudissarts", respectivamente. Como estratégia de defesa, o jargão secreto "falado" nas *Baladas em jargão* seleciona o receptor nomeado internamente, comunicando-se tão somente com os comparsas do poeta.

Segundo o livro de David Kuhn *A Poética de François Villon* (1967), a opacidade semântica do jargão desempenharia uma função estilística essencial. A obscuridade do jargão impediria a compreensão dos burgueses, estabelecendo uma distância intransponível entre o público e a mensagem. Comparando os testamentos e as formas fixas de Villon compostas no francês da época com as *Baladas em jargão*, Kuhn afirma: "Estamos longe das *Baladas em jargão*, daqueles repertórios monstruosos cujo sentido e função é ser impenetrável".[723] Ao incluir o jargão no excludente registro da língua culta, elas simultaneamente excluiriam o registro da norma culta do interior cifrado da linguagem em jargão: "Os ilogismos e o segredo dessas frases deviam produzir, sobre os primeiros leitores burgueses, o efeito inverso do que produzem sobre nós os obscuros legados".[724] Referidos a personagens históricos, os legados burlescos de Villon deviam ser compreensíveis ao público da época, mas as *Baladas em jargão* eram deliberadamente incompreensíveis até mesmo para o público da época.

A imagem moderna de François Villon como um precursor dos poetas malditos baseia-se fortemente nas *Baladas em jargão*. Partilhando dos pressupostos da crítica biográfica, os filólogos dos sécs. XIX e XX interpretaram-nas como um testemunhunho das práticas criminosas do poeta: "Quanto a Villon, as baladas [em jargão] deixam poucas dúvidas quanto ao seu pertencimento à quadrilha".[725] Identificado ao seu autor empírico, François Villon foi considerado um integrante da célebre quadrilha criminosa dos *Coquillards*. Nesse sentido, as *Baladas em jargão* refletiriam a realidade vivida pelo seu autor que, para avisar seus comparsas sobre a perseguição então em curso contra a quadrilha, valeu-se da sua língua secreta como estratégia de defesa para selecionar o seu destinatário.

---

[723] "On est loin ici des ballades en jargon, de ces répertoires monstrueux dont le sens et la fonction sont d'être impénétrables" (KUHN, David. *La Poétique de François Villon*. Librairie Armand Colin, Paris, 1967, p. 450).
[724] "Les illogismes et le secret de ces phrases devaient avoir, sur leurs premiers lecteurs bourgeois, l'effet inverse de celui qu'ont sur nous les plus obscurs des legs" (KUHN, D. *Op. cit.,* p. 450).
[725] "Quant à Villon, les ballades [en jargon] laissent peu de doute sur son appartenance à la bande" (GUIRAUD, P. *Le jargon de Villon ou Le Gai savoir de la Coquille*. Éditions Gallimard, Paris, 1968, p. 9)

Neste capítulo, quisemos reconstituir a interpretação pela crítica moderna das "Obras" de François Villon com base na biografia do indivíduo histórico descoberto em documentos judiciários da época sobre François des Loges. Inscritas na biografia do homem, as "Obras de François Villon" foram unificadas como a expressão da experiência vivida pelo seu suposto autor, entendido como o criador da obra e a garantia da sua autenticidade. No entanto, não é possível determinar a autoria empírica do corpo poético atribuído a Villon com base nas informações atualmente disponíveis. Como demonstramos no primeiro item desse capítulo, ele foi transmitido unicamente por manuscritos apógrafos e por edições póstumas. Portanto, a significativa variação entre as diferentes edições e coletâneas de poemas atribuídos a "François Villon" não pode ser reduzida à noção unitária de "autor" como origem da enunciação.

CAPÍTULO 6. FRANÇOIS VILLON RETRADUZIDO

No sexto capítulo, estudamos primeiramente a crítica que foi feita da poesia de Villon a partir do fim dos anos 60. Com base no debate sobre a morte do autor, veremos agora como a "nova crítica" francesa liderada por intelectuais como, por exemplo, Roland Barthes recolocou a questão sobre o autor "François Villon", tal como ele fora entendido pela crítica biográfica. Essa crítica inverteu a concepção de autor como criador da obra e garantia da sua autenticidade que estava na base da crítica biográfica. Para a nova crítica, não é suficiente estabelecer uma relação externa entre a obra e o seu autor empírico para explicar o texto. Assim, ela deslocou o interesse da biografia do poeta para a questão da construção lingüística da personagem que emerge do próprio texto. Essa construção foi chamada de a "*persona* de Villon".

Em seguida, procuramos perseguir os traços que levaram à realização das diversas traduções parciais ou integrais das *Obras de François Villon* em língua portuguesa no final do séc. XX. Para tanto, estudaremos a apropriação realizada pelo poeta norte-americano Ezra Pound da poesia de Villon. Como veremos, esse percurso será essencial para o nosso estudo da recepção de Villon no Brasil, pois essa poesia, antes de ser repetidamente traduzida no final do séc. XX em língua portuguesa, passou pelos Estados Unidos e pela língua inglesa, em particular pelo trabalho de divulgação de Villon por Pound. De fato, ainda que essa parte não siga um percurso cronológico, tentamos aproximar a noção de "*persona*" introduzida pela nova crítica daquela presente na interpretação do poeta norte-americano que, sessenta anos mais cedo, realizara uma apropriação da poesia de Villon já emancipada da crítica biográfica vigente à época.

I. A NOVA CRÍTICA DE VILLON

"*We are the hollow men*
We are the stuffed men"
(T. S. Eliot. *The hollow men*)

Neste item, estudamos a nova crítica sobre François Villon produzida a partir do fim dos anos 60 na França, que se voltou para a análise da construção lingüística da "*persona*" poética de François Villon no texto. Sem prescindir da imagem de Villon como primeiro poeta lírico moderno da *História da Literatura Francesa* elaborada pela crítica biográfica, a nova crítica deslocou o interesse da biografia para a *persona* poética de Villon.

A. *A MORTE DO AUTOR*

Como foi visto acima, Michel Foucault chama a atenção em *O que é um autor?* (1969) para a especificidade do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos dotados da função do autor no interior de uma determinada organização social. Por meio da arqueologia da noção de "autor", a conferência do filósofo francês mostrou que a concepção moderna de autor como criador da obra e garantia da sua autenticidade é indissociável da transformação no final do séc. XVIII da obra em um produto cujos direitos de comercialização pertencem ao seu autor empírico.

Apesar de ela ter sido publicada um ano depois do ensaio sobre *A morte do autor* (1968) de Roland Barthes, aquela conferência foi realizada antes desse último. Influenciado por Foucault, Barthes questionou nesse ensaio os conceitos modernos de "autor", "obra" e "público" com que a crítica biográfica até então operara. Barthes não utiliza a noção de "discurso", como Foucault, mas a noção de "texto", entendendo o autor como um "escritor" (*scriptor*):

> A enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, tal como 'eu' outra coisa não é senão aquele que diz 'eu': a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio

> fora da enunciação que o define, basta para 'sustentar' a linguagem, isto é, para exauri-la.[726]

Barthes retoma a concepção de enunciação como função da linguagem de Émile Benveniste (1902-1976). Segundo essa concepção, o sujeito deve ser considerado como a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. Repondo a subjetividade na própria linguagem, Benveniste opera com o "*cogito* lingüístico": "Digo, logo existo".[727] Assim, a noção lingüística de autor como efeito da enunciação inverteu a concepção moderna de autor como criador da obra e garantia de sua autenticidade.

Aplicando à teoria literária essa concepção de enunciação como função da linguagem, Roland Barthes criticou o conceito fundamental da crítica biográfica. O sujeito entendido como "escritor" não designa o autor empírico em sua substancialidade, mas apenas as diferentes funções lingüísticas desempenhadas pela enunciação no próprio texto. Reduzida à superfície quase material da escrita, a linguagem enquanto tal foi o lugar onde se passou a procurar não o autor "do" texto, mas o autor "no" texto. Essa teoria desloca o centro da análise literária do par autor-obra para o par texto-público.

Não se poderia negligenciar os efeitos da "morte do autor" sobre a crítica de Villon, dada a importância da biografia do poeta para a explicação de sua obra. A favor da análise interna das obras literárias, o poeta Paul Valéry (1871-1945) já recusara o conceito de "intenção do autor" que foi utilizado pela crítica biográfica para explicar as obras. Segundo Valéry, o sentido da obra literária transcende a intenção do autor, pois ela possui uma certa autonomia em relação ao seu autor.[728] Com relação aos poemas de Villon, no entanto, ele afirma: "Nesse caso, o problema biográfico é inevitável. Ele se

---

[726] BARTHES, R. "A morte do autor". *In*. BARTHES, R. *O rumor da língua*, tradução de Mário Laranjeira, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988, p. 67.

[727] "É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de 'eu'. A 'subjetividade' de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como 'sujeito'. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo), mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura, a permanência da consciência. Ora, essa 'subjetividade', quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É 'eu' que diz *eu*. Encontramos aí o fundamento da 'subjetividade' que se determina pelo *status* lingüístico da 'pessoa'" (BENVENISTE, É. "Da subjetividade na linguagem". *In*. BENVENISTE, É. *Problemas de Lingüística Geral*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p. 286.

[728] "Uma vez surgida a obra, a sua interpretação pelo autor não tem mais valor do que por qualquer outro. Se eu faço o retrato de Pedro e se algum acha que a minha obra se parece mais com Jacques do que com Pedro, eu nada posso opor-lhe – e a sua afirmação vale tanto quanto a minha. A minha intenção só é a minha intenção, e a obra é a obra" (VALÉRY, P. *Tel quel*, Paris, NRF-Gallimard, 1941, p. 161).

impõe e eu devo fazer o contrário do que acabo de incriminar".[729] No texto intitulado *Villon e Verlaine*, Valéry afirma:

> É preciso, assim, preocupar-se com a vida e as aventuras de François Villon, e tentar reconstituí-las por meio das precisões que ele oferece, ou decifrar as alusões que ele faz a cada instante. (...) Tudo isso está intimamente incorporado à sua poesia, sendo indivisível dela, e a torna freqüentemente pouco inteligível a quem não imagina a Paris de sua época, o seu pitoresco e o seu sinistro.[730]

Mesmo um opositor feroz da crítica biográfica como Paul Valéry reconhecia a sua importância no caso específico de Villon. A imbricação da biografia na obra de Villon é tal que não é possível separar uma da outra. Portanto, a poesia de Villon é considerada como uma excessão por Valéry, pois ela não pode ser compreendida sem se considerar o "problema biográfico".

B. *A PERSONAGEM FICCIONAL*

Apesar de o interesse pela sua poesia ter-se baseado desde a primeira metade do séc. XIX na inextrincável relação entre "a vida e a obra de François Villon", a polêmica nos anos 60 em torno à morte do autor não enterrou a importância do poeta na história da literatura francesa. A nova crítica substituiu a noção de *biografia* pela de *ficção autobiográfica* – ou, segundo o neologismo de Serge Dubrowski, pela noção de "autoficção" (*autoficcion*) (1977). Assim, a biografia não é mais entendida como a experiência vivida pelo poeta, mas como uma "ficção", cuja utilização de elementos biográficos visa a dissolver os limites entre a biografia e a ficção.

Retomado pela "ficção autobiográfica" contemporânea, o romance memorialista – cujo grande modelo é *Em busca do tempo perdido*[731] de Marcel Proust (1871-1922) – foi particularizado como conjunto de procedimentos técnicos mobilizados pelo ato da

---

[729] "Mais cette fois le problème biographique est inévitable. Il s'impose et je dois faire ce que je viens d'incriminer" (VALÉRY, P. "Villon et Verlaine", *Oeuvres*, t. I, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1957, p. 443).

[730] "Il faut donc s'inquiéter de la vie et des aventures de François Villon, et tenter de les reconstituer, au moyen des précisions qu'il donne, ou de déchiffrer les allusions qu'il fait à chaque instant. (...) Tout cela est intimement incorporé à sa poésie, indivisible d'elle, et le rend souvent peu intelligible à qui ne se représente pas le Paris de l'époque, son pittoresque et son sinistre" (VALÉRY, P. "Villon et Verlaine", *Oeuvres*, t. I, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1957, p. 427).

[731] PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1987-1989.

escrita. O olhar melancólico para o passado só descobre buracos de sentido que, impermeáveis à análise do narrador, denunciam a precariedade das interpretações baseadas na percepção e na memória. Se, por um lado, a autobiografia é ficcional, por outro, toda ficção passa a ser autobiográfica.[732]

Diferentemente da crítica biográfica, interessada pelos supostos "efeitos do real" (*effets du réel*) sobre os seus poemas, a nova crítica passou a estudar os "efeitos de real" (*effets de réel*) ficcionalmente produzidos pela própria enunciação.[733] Assim, o texto não retrata o real, mas faz emergi-lo na linguagem. Essa crítica esvaziou a autobiografia de Villon de sua "plenitude referencial", inspirando-se na interpretação de Barthes do "romance realista". Com base na definição lingüística de "modernidade" como desintegração do signo, Barthes interpretou o romance realista como uma tentativa regressiva de preencher a representação então esvaziada por meio da proliferação de indicações referenciais. Invertendo o conceito realista de representação dos costumes, o crítico francês definiu o "realismo" como a multiplicação de efeitos de real pela enunciação.[734]

Recentemente, o romanista alemão Gert Pinkernell resgatou de uma perspectiva "neo-positivista" a crítica biográfica da poesia de François Villon. Ele partilha com a crítica biográfica a convicção de que os poemas só podem ser compreendidos com base no esclarecimento do contexto preciso em que foram compostos. Pinkernell refinou a biografia por meio de uma uma análise pragmática de suas obras, procurando determinar os efeitos que o seu suposto autor François des Loges teria querido provocar

---

[732] O último romance de Claude Simon, intitulado "O Trem" (*Le Tramway*, 2001), é representativo desse apagamento das fronteiras entre, por um lado, a biografia e a ficção e, por outro, da literatura e da auto-biografia. Se o modelo de Proust é evocado, é para ser afastado; em *Em busca do tempo perdido*, o elo essencial entre a escrita e a memória busca descobrir por meio da literatura as leis gerais da percepção e da memória. A narração da vida da personagem de Marcel termina com o nascimento do escritor Proust que, desdobrando a vida em abismo, instaura o registro autônomo da obra de arte. Claude Simon não estabelece mediação alguma entre as memórias de sua infância e a descrição do seu presente diante da morte, de modo a contrapor estes dois momentos extremos do percurso do "tramway", segundo as oposições entre cidade e litoral, infância e velhice, morte da mãe e do próprio narrador etc. No "romance" de Claude Simon, como define o subtítulo de seus livros, só há um grande vazio entre os dois extremos do *tramway*, metaforizando a omnipresença do absurdo por meio das ruínas apresentadas à percepção e à memória do narrador moribundo (SIMON, C. *Le Tramway*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 54–5).

[733] REGALADO, N. F. "*Effet de réel, effet du réel*: Representation and Reference in Villon's *Testament*". *Yale French Studies*, No. 70, Yale University Press, 1986, p. 63-77.

[734] BARTHES, R. "O efeito de real". *In*. BARTHES, R. *O rumor da língua*, tradução de Mário Laranjeira, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988, p. 165.

com os seus poemas.[735] A revisão dos documentos históricos pela sua "biografia crítica" revelou o amálgama de fatos, hipóteses, conjecturas e lendas sobre a "biografia de François Villon":

> *François Villon: biografia crítica* – folheando obras como o imponente *François Villon. Sa vie et son temps* de Pierre Champion (1913, 2 t., 332 e 450 pp.) ou o quase tão volumoso *François Villon* de Jean Favier (1982, 540 pp.), crer-se-ia que a vida de Villon é bem, ou mesmo muito bem conhecida. Mas nós estamos longe disso; e, o que é pior, não apenas os dois livros mencionados, mas também a quase totalidade dos esboços biográficos contidos nas histórias literárias ou nas introduções de edições apresentam uma mistura de fatos, de hipóteses, de conjecturas e de lendas que, de tão repetidas, se fundiram em um amálgama inextrincável.[736]

Segundo Pinkernell, os estudos biográficos sobre a vida de François Villon contidos nas histórias literárias e nas introduções de edições do poeta não podem ser separados das informações retiradas das próprias obras sobre as quais eles se baseiam. Os romances escritos com base nas notícias biográficas, como o *Roman de François Villon* (1926) de Francis Carco, e o *François Villon et les dames du temps jadis* (1959) de Patrick Toussaint, explicitam o procedimento ficcional por trás da "biografia de François Villon".

No prefácio da mais completa biografia de Villon (publicada em 2005 com o título *François Villon*),[737] o biógrafo Jean Favier reconhece que, dada a absoluta ausência de material para a realização de uma biografia de Villon, o seu procedimento foi escrevê-la não como objeto histórico, mas tomando a poesia de Villon como "testemunho". Apesar de misturar o verdadeiro ao falso, Villon ainda assim testemunhou sobre si e sobre os outros.[738] Jean Favier reconhece a sua utilização da própria obra como fonte direta de

---

[735] PINKERNELL, G. *François Villon et Charles d'Orléans (1457 à 1461). D'après les poésies diverses de Villon,* Heidelberg, Winter, 1992.

[736] "*François Villon: biographie critique* – Feuilletant des ouvrages comme l'imposant *François Villon. Sa vie et son temps* de Pierre Champion (1913, 2 t., 332 et 450 pp.) ou le presque aussi volumineux *François Villon* de Jean Favier (1982, 540 pp.), on croirait que la vie de Villon est bien, sinon très bien connue. Or nous en sommes loin; et qui pis est, non seulement les deux livres mentionnés, qui avoisinent la biographie romancée, mais aussi la quasi-totalité des esquisses biographiques contenues dans les histoires littéraires ou dans les introductions d'éditions présentent un mélange de faits, d'hypothèses, de conjectures et de légendes qui, à force d'être répétés, se sont fondus en un amalgame inextrincable" (PINKERNELL, G. *François Villon: biographie critique et autres études*, Winter, Heidelberg, 2002, p. 11).

[737] FAVIER, J. *François Villon*, Paris, Fayard, 1982.

[738] "J'ai longtemps interrogé mes témoins, et j'ai lu Villon. Un jour, j'ai pensé qu'il m'avait beaucoup dit. Sur lui et sur les autres. Sur le vrai et sur le faux: son vrai et son faux. Bien sûr, c'est un poète. Allais-je récuser le témoin Villon pour cause de génie?" ("Eu interroguei longamente os meus testemunhos, e eu li Villon. Um dia, pensei que ele havia me contado bastante. Sobre si e sobre os outros. Sobre o verdadeiro e o falso: o seu

informação do poeta, construindo a sua biografia por meio de um amálgama de fatos, hipóteses, conjecturas e lendas. Reconhecendo a inevitável mistura na vida da lenda sobre o poeta, ele legitimou a lenda da vida do poeta, baseada em relações de mão dupla entre a vida e a obra.

Por um lado, a crítica biográfica tratou da enunciação poética de Villon sob o conceito de "expressão" das experiências vividas pelo seu suposto autor empírico; por outro, a nova crítica esvaziou a enunciação poética de François Villon de qualquer noção de verossimilhança que pressuponha a sua biografia exterior ao próprio texto. Sem prescindir do homem François Villon, a nova crítica não explicou mais a obra com base na biografia do poeta, mas o poeta com base na obra, como se, reduzido à própria ficcionalidade, ele compusesse uma imagem ficcional de si mesmo projetada em sua *persona* poética.

Supostamente destituída dos pressupostos biográficos pela análise lingüística, a nova crítica se voltou para a sofisticação "retórica" da ficção autobiográfica de Villon, promovendo uma opulenta análise dos subentendidos e "jogos de palavras" (*calembours*) escondidos nos textos. Por meio de uma manobra sutil de sua "retórica auto-biográfica", Villon esconderia em sentidos ocultos diversas referências à sua vida de crimes, prisões, exílios, pobreza, etc. Como afirma Roger Dragonetti (1915-2000) em seu artigo *A sede de François Villon*:

> O que nós teríamos a dizer, de uma perspectiva bastante limitada, sobre a sede de François Villon, liga-se diretamente ao seu verbo equívoco, cuja ficção que produz é significativa neste verbo mesmo e não a partir de uma realidade histórica exterior à ele. É por essa razão que a partida de Villon, de que diremos primeiramente uma palavra, não resulta de um fato histórico, mas poético (...). Villon, por meio de uma manobra sutil de sua retórica biográfica, inclui, no gesto do legado, o horizonte da morte ou da viagem, no qual se jogará em todos os níveis da paródia – quer dizer, de um 'canto paralelo' (do grego '*parôdia*') – a escrita do *Legado* e do *Testamento*.[739]

---

verdadeiro e o seu falso. Evidentemente, é um poeta. Mas eu deveria recusar a testemunha Villon por causa do gênio?") (FAVIER, J. *François Villon*, Paris, Fayard, 1982, p. 21).

[739] "Ce que nous aurons à dire, dans une perspective très limitée, sur la soif de François Villon, se rattache directement à son verbe équivoque dont la fiction qu'il produit fait sens dans ce verbe même et non à partir d'une réalité historique extérieure à lui. C'est la raison pour laquelle aussi le départ de Villon, dont nous dirons un mot d'abord, ne relève pas d'un fait historique, mais poétique (…) Villon par un tour subtil de sa rhétorique biographique inclut ainsi dans le geste du legs l'horizon de la mort ou du voyage où va se jouer à tous les niveaux de la parodie, c'est-à-dire littéralement dans un "chant à côté" (du grec *parôdia*), l'écriture du *Lais* et du *Testament*" (DRAGONNETTI, R. "La soif de François Villon" In: *Villon : hier et aujourd'hui : actes du*

A nova crítica deslocou a ênfase da autobiografia para a sofisticação formal da ficção autobiográfica da poesia de François Villon. Dessa perspectiva, o *Pequeno* e o *Grande Testamento* seriam uma paródia dos temas da poesia medieval, fazendo proliferar de equívocos as convenções poéticas da época. Diferentemente dos "Grandes Retóricos" (*Grands Rhétoriqueurs*) como Pierre Michault e Michault Taillevent, por exemplo, François Villon promoveria a corrosão da retórica cortês pelo seu interior. Paul Zumthor já havia chamado a atenção para o fato de que, com a sua exploração sistemática de "jogos de linguagem" (*calembours*), Villon pretenderia implodir o significante em uma proliferação de significados irredutíveis a qualquer esquema explicativo.[740] Radicalizando a concepção de Paul Zumthor,[741] Roger Dragonetti enxergou em Villon a corrosão das formas poéticas do seu tempo, produzindo a indeterminação no cerne da linguagem e colocando em questão a própria mensagem poética.

C. *UM SINTOMA DO FIM DA IDADE MÉDIA*

Retomando Paul Zumthor e Roger Dragonetti, Jean-Claude Mühlethaler procurou interpretar o "triunfo do sem sentido" nos jogos de linguagem de Villon, pois até mesmo o "sem sentido" é significativo. Segundo o autor de *Poéticas do séc. XV* (1982), a paródia pelos testamentos de Villon de diversos modelos poéticos da época testemunharia a crise da literatura e da linguagem do fim da Idade Média.[742]

Jacqueline Cerquiglini-Toulet considera Marot como o criador da noção moderna de autor, pois a sua edição de Villon foi a primeira que, considerando-o como um autor no sentido moderno, tentou reconstituir a "intenção do autor" (Marot) em sua edição. Embora Villon ainda estivesse muito ligado à poesia medieval, a sua originalidade teria sido reconhecida pelo seu principal editor antigo que, estruturando os testamentos em torno da vida do poeta, transformou-o no primeiro autor moderno:

Colloque pour le 500è anniversaire de l'impression du "Testament" de Villon, 15-17 décembre 1989, Paris, La Bibliothèque de la Ville de Paris, 1993, p. 127).

[740] ZUMTHOR, P. *Essai de poétique médiévale*, Le Seuil, Paris, 1972, p. 269.

[741] DRAGONNETTI, R. "Le contredit de Franc□ois Villon", *Modern Language Notes*, 98, 1983, p. 594-623.

[742] MÜHLETHALER, J.-C. "Le drame du poète: quand dire, c'est rêver de faire. Parole subie et parole imposée chez Adam de la Halle, François Villon et Charles d'Orléans", *Villon at Oxford: The Drama of the Text,* ed. Michael Freeman et Jane H. M. Taylor, Amsterdam e Atlanta, Rodopi, 1999, p. 257.

> Lá onde Villon se inscreve sob o regime do vento e da dispersão, Clément Marot realiza um trabalho de restituição e de fixação. Fixação de duas ordens: encrustramento do autor em um lugar, fixação da letra do texto. Vê-se, assim, constituir-se com Marot alguns grandes princípios da história literária e antes de tudo a noção de autor.[743]

Em seu artigo *Marot e Villon*, Jacqueline Cerquiglini-Toulet retoma o destaque dado à edição Marot por Louis Moland. Mas esse último coloca a ênfase no mandatário real daquela edição: "Por quê faz-se comumente começar por François Villon a poesia moderna? (...). Clément Marot, sob a ordem do rei, publicou uma edição, de certa forma oficial, das poesias de Villon, como se essas poesias merecessem sozinhas, de todas aquelas que a Idade Média produzira, serem reconhecidas e adotadas pela nova França".[744] Tanto para Jacqueline Cerquiglini-Toulet quanto para Louis Moland, a modernidade de Villon corresponderia ao uso que fez de sua poesia a edição Marot.

François Villon foi considerado pela crítica biográfica como o primeiro poeta lírico moderno da *História da Literatura Francesa*. Contrária à crítica biográfica, a nova crítica insistiu no aspecto paródico de Villon e, deslocando o peso dado à biografia do poeta para a sua linguagem polissêmica, substituiu a imagem do "primeiro poeta moderno" pela imagem do "último medieval". Jean-Claude Mühlethaler definiu Villon como um "pré–renascentista".[745] A cavalo entre a Idade Média e a Modernidade, Villon foi considerado como *sintoma* de um período de crise do signo lingüístico. O seu verbo equívoco refleteria o ceticismo da época em relação ao valor da palavra humana que, destituída de fundamento religioso, não passaria de uma "palavra frágil", como afirma Jean-Claude Mühlethaler.

---

[743] "Là où Villon s'inscrit sous le régime du vent e de la dispersion, Clément Marot accomplit un travail de restituition e de fixation. Fixation de deux ordres: ancrage de l'auteur dans un lieu, fixation de la lettre du texte. On voit ainsi se constituer avec Marot qualques grandes principes de l'histoire littéraire et avant tout la notion d'auteur" (CERQUIGLINI-TOULET, J. "Marot et Villon", *Villon et ses lecteurs. Actes du colloque international des 13-14 décembre 2000*, ed. Dufournet J., Freeman M. e Dérens J., Paris, Champion, 2005, p. 22).

[744] "Pourquoi l'on fait communément commencer a François Villon la poésie moderne? (...) Clément Marot, sur l'ordre du roi, publie une édition, en quelque sorte officielle, des poésies de Villon, comme si ces poésies méritaient seules, de toutes celles que le moyen âge avait produites, d'êtres reconnues et adoptées par la nouvelle France" (MOLAND, L. "François Villon" *in,* VILLON, F., *Oeuvres Complètes de François Villon*, edição de Louis Moland, 1893, p. 13).

[745] MÜHLETHALER, J.-C. *Poétiques du XVè siècle*: *situation de François Villon et Michault Taillevent*. Paris, Nizet, 1983.

Com base na definição lingüística de Barthes da modernidade – "a desintegração do signo – a grande causa da modernidade" [746] – Villon foi interpretado pela nova crítica como o primeiro poeta a esvaziar o signo lingüístico de seu pressuposto metafísico. Inquestionada a estruturação cronológica da "História da Literatura Francesa", a poesia de Villon deixou de exprimir o drama do poeta para refletir a crise de identidade da coletividade. Como afirma Dufournet, o poeta desenraizado teria experimentado a "falsidade da linguagem":[747]

> Os seus jogos de palavras são tudo menos anódinos: eles revelam a atitude de um poeta face a um mundo instável e difícil, de aparências enganosas. O homem desenraizado experimentou a falsidade da linguagem, o ser desestabilizado fracassou em sua tentativa de se reintegrar ao grupo, em seu recurso a ideais e a refúgios tranqüilizantes: a cavalaria, a amizade, o amor. Através da filosofia otimista herdada de Jean de Meun e o gozo desenfreado do carnaval se insinua a inquietude de uma civilização que não encontra mais soluções aos seus problemas e que está pronta a ceder lugar à impetuosidade e à vitalidade do Renascimento.[748]

Retomando Dragonnetti, Dufournet afirma que a poesia de Villon seria uma paródia dos ideais da tradição poética cortês, como o amor, a religião, a cavalaria, etc. A palavra equívoca de Villon pretenderia subverter o universo sério do discurso moral. Inspirado por *A cultura popular na idade média e no Renascimento* (1965) de Mikhail

---

[746] "A desintegração do signo – que parece ser a grande causa da modernidade – está certamente presente no empreendimento realista, mas de maneira algo regressiva, pois que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando se trata ao contrário, hoje, de esvaziar o signo e afastar infinitamente o seu objeto até colocar em causa, de maneira radical, a estética secular da 'representação'" (BARTHES, R. "O efeito de real". *In*. BARTHES, R. *O rumor da língua*, tradução de Mário Laranjeira, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988, p. 165).

[747] "Villon, lui, propose le thème de la parole fragile et réalise une oeuvre où s'effritent les structures traditionelles, où triomphent l'ironie et le double sens (...). Un certain scepticisme quant à la valeur de la parole humaine, de la sagesse que transmettent les proverbes et les autorités, transparaît dans les cercles humanistes" ("Villon, por sua vez, propõe o tema da palavra frágil e realiza uma obra na qual se desintegram as estruturas tradicionais, na qual triunfa a ironia e o duplo sentido (...). Un certo ceticismo quanto ao valor da palavra humana, da sabedoria que transmitem os provérbios e as autoridades transparece em círculos humanistas") (MÜHLETHALER, J.-C. *Poétiques du XVè siècle*: *situation de François Villon et Michault Taillevent*, Paris, Nizet, 1983, p. 175). No mesmo sentido, Jean Dufournet fala de um 'signo precário' em Villon.

[748] "Ses jeux sur les mots ne sont rien moins qu'anodins: ils révèlent l'attitude d'un poète en face d'un monde instable et difficile, aux apparences trompeuses. Le déraciné a éprouvé la fausseté du langage, l'être défixé a échoué dans sa tentative de réintégrer le groupe, dans ses recours à des idéaux et des refuges rassurants: la chevalerie, l'amitié, l'amour. A travers la philosophie optimiste héritée de Jean de Meun et la joie débridée du carnaval s'insinue l'inquiétude d'une civilisation qui ne trouve plus de solution à ses problèmes et qui est prête à céder la place à la fougue et à la vitalité de la Renaissance" (DUFOURNET, J. "Villon: ambiguïté et carnaval", *in Villon : hier et aujourd'hui : actes du Colloque pour le cinq-centième anniversaire de l'impression du "Testament" de Villon*, ed. J. Dérens, J. Dufournet, M. Freeman, Paris, La Bibliothèque, 1993, p. 24-25).

Bakhtin,[749] Dufournet interpretou os testamentos burlescos de François Villon como uma inversão de todas as formas de comportamento sério em relação ao mundo para, rindo da "norma", conjurar a morte e regenerar a vida.

A crítica biográfica se interessara desde o início do séc. XIX na relação de sua biografia com os poemas; a nova crítica passou a se preocupar a partir de fins da década de 60 com os efeitos de realidade produzidos pela própria enunciação poética. Uma se baseou na biografia do poeta e a outra se voltou para a sua *persona* poética, mas ambas projetaram o autor empírico na origem da enunciação. Para além de suas oposições, tanto a crítica biográfica quanto a nova crítica consideraram os testamentos como "autobiografias" reais ou ficcionais do poeta, segundo o pressuposto comum de que o seu corpo poético tenha sido composto por François des Loges. Assim, a nova crítica complementou a crítica biográfica: o herói romântico do submundo recebeu a tonalidade contemporânea do impostor armado de sua pena contra os poderes. A crítica moderna foi, portanto, unânime em considerar "François Villon" como um poeta "fundador" da *História da literatura Francesa*, segundo os epítetos de "precursor dos poetas malditos", "subversor da ideologia medieval", "destruidor da retórica cortês", etc.

Poderíamos ter suposto que, com a morte do autor, a biografia de Villon não ocuparia mais a proeminência que ela gozou na crítica biográfica. Mas tentando inverter essa última, a nova crítica terminou por compartilhar com ela o mesmo pressuposto segundo o qual François des Loges seria o autor empírico daqueles textos. Para ela, isso não significava que fosse possível explicá-los reconstituindo as experiências que estariam na origem da sua composição. Segundo a concepção da linguagem como esfera autônoma em relação à intenção do autor, ela se voltou para a análise dos procedimentos retóricos, lingüísticos e literários utilizados para produzir o texto. Dessa abordagem, surge a noção de *persona* de Villon, que não corresponde a um indivíduo histórico, mas à mistura indissociável do que foi o indivíduo histórico (o qual não pode ser mais verificado com precisão) e a construção poética de Villon nos textos. Assim,

[749] "A paródia medieval não estava somente preocupada com os aspectos negativos. Para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico. Por essa razão, a paródia da Idade Média converte num jogo alegre e totalmente desenfreado tudo o que é sagrado e importante aos olhos da ideologia oficial. As paródias da Idade Média não eram de maneira alguma pastiches rigorosamente literários e puramente denegridores dos textos sagrados ou dos regulamentos e leis: elas transpunham tudo isso ao *registro cômico*" (BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. HUCITEC, São Paulo, 1987, p. 73).

sem prescindir da biografia de “François Villon”, a nova crítica refinou essa biografia por meio da análise lingüística da construção poética da *persona* de Villon.

Epitaphe dudit Villon

Freres humains qui apres nous viues
Nayez les cueurs contre nous endurcis
Car se pitie de nous pouures auez
Dieu en aura plustost de vous mercis
Vous nous voyez cy atachez cinq six
Quant de la char q̃ trop auons nourrie
Elle est piecà deuourée et pourrie
et nous les os deuenons cendres et pouldre
De nostre mal personne ne se rie
Mais pries dieu que tous nous vueille
le absoulydre

g iii.

II. UMA *PERSONA* DE EZRA POUND

"And many a one hath sung his songs
More craftily, more subtle-souled than I"
(Ezra Pound, *And thus in Nineveh*)

Mesmo que ela deva ser compreendida no interior de um contexto inteiramente diferente e de uma perspectiva e com uma função igualmente diferentes, a concepção de "*persona*" já se encontrava no centro da poesia do intelectual norte-americano Ezra Pound (1885-1972) desde o início do séc. XX. Fervente admirador da poesia de Villon, ele imitou a "técnica poética" desse último em dois pastiches compostos em sua primeira coletânea de poemas. Na mesma época, o poeta norte-americano escreveu um ensaio intitulado *Montcorbier,* alias *Villon*, no qual o poeta francês é considerado como um mestre no gênero da melopéia. Nesse item, nós estudamos o pastiche intitulado "Balada da Forca" (*Ballad of the Gibbet*), no qual Pound assume a *persona* ou a "máscara poética" de Villon, segundo a sua concepção de poesia como renovação da técnica poética dos mestres da tradição.

A. *O MESTRE DA* MELOPÉIA

A coleção de ensaios *The Spirit of Romance* (1908) estuda a poesia de Villon juntamente com a de alguns "trovadores" (*troubadours*) provençais e poetas do "doce estilo novo" (*dolce stil nuovo*) italiano.[750] Ezra Pound fala a propósito da poesia em línguas românicas de uma arte do ajustamento entre palavra e melodia – ou *melopéia*, que designa o conjunto de técnicas poéticas desenvolvidas pela tradição de cantadores provençais para ajustar as palavras à melodia (*motz el son*).[751] Para o poeta norte-

[750] O *dolce stil nuovo* é o nome que se dá aos poetas italianos que compuseram em formas fixas a partir do séc. XIII. Os seus principais representantes são Guido Cavalcanti e Dante.

[751] "Os gregos e os romanos usaram um conjunto de artifícios, um conjunto de técnicas. Os provençais desenvolveram um outro, diferente, não com respeito à fanopéia, mas com respeito à melopéia, DEPOIS DE ter ocorrido uma mudança no sistema lingüístico (do discurso flexionado ao discurso progressivamente menos flexionado). O verso quantitativo dos antepassados foi substituído pelo verso silábico, como se diz nos livros escolares. Seria melhor dizer que as teorias aplicadas pelos gramáticos ao verso latino, como o herdeiro do grego, foram abandonadas. E o ajustamento de *motz el son*, palavras à melodia, substituiu os espondeus e os dátilos

americano, Villon constitui uma autoridade na arte da *melopéia*: "Sem conhecer Dante, Guido Cavalcanti e Villon ninguém será capaz de julgar os mais altos índices de certas espécies de escrita".[752] Juntamente com os dois principais poetas líricos do doce estilo novo italiano (Dante e Guido Cavalcanti), François Villon é considerado por Pound como um mestre na exploração poética da relação entre a "palavra e a melodia". Para evidenciar a relação intrínseca da palavra e do som em Villon, o poeta norte-americano realizou em 1931 uma ópera para a rádio BBC chamada *The Testament of Francois Villon*, na qual ele musicou o principal poema de Villon.[753]

No livro de ensaios *The Spirit of Romance* (1910), Pound dedica um ensaio à poesia de Villon, intitulado "*Montcorbier,* alias *Villon*". Segundo o poeta norte-americano, a balada constitui uma forma poética historicamente derivada da forma da canção provençal. Perseguido por todo o ensaio de Pound, o contraste crítico entre Villon e Dante visa não apenas a destacar o "desajustamento" da poesia de Villon em relação à harmonia entre "a palavra e o som" daquele poeta lírico do *dolce stil nuovo* italiano, mas sobretudo a delinear a imagem de Villon como um poeta do "discurso íntimo, sem polimento":

> Fossem quais fossem as sementes da Renascença existentes em Dante, houve sementes ou indícios de uma eclosão muito mais moderna nas rimas desse Montcorbier, *alias* Villon. O trovadorismo provençal é como que o coração de Sir Blancatz, e os donos posteriores da canção, na Inglaterra e na Toscana, bem que se nutriram dele. Da Provença, os toscanos aprenderam o modelo; os elizabetanos, uma certa qualidade lírica; Villon continua uma outra tradição provençal, a do discurso íntimo, sem polimento. Não quero dizer que Villon tenha sido diretamente influenciado pela Provença, mas que algumas de suas notas e maneiras já haviam soado lá. Assim, o tom de uma tenção de Arnaut Daniel sugere o tom de alguns versos de Villon; assim como a forma da *canzon* provençal havia sugerido a forma da balada francesa do Norte.[754]

A elocução de Villon se aproxima dos dramas populares franceses da época, em particular dos Mistérios: "Para encontrar precedente para a linguagem desabrida de Villon, não é necessário procurar tão longe quanto a Provença. Os Mistérios não são

---

supostamente regulares. O problema da duração relativa das sílabas nunca foi negligenciado por homens com ouvidos sensíveis" (POUND, E. *Ibid.*, p. 57).

[752] POUND, E. *ABC da Literatura*, tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1970, p. 57.

[753] FISHER, M., *Ezra Pound's Radio Operas: The BBC Experiments, 1931-1933*, Cambridge, MIT Press, 2002.

[754] POUND, E. *A Arte da Poesia*: *ensaios escolhidos*, São Paulo, CULTRIX-Edusp, 1976.

escritos com palavras veladas".[755] Mas o que confere a originalidade da arte de Villon na história literária é sua biografia acidentada, a sua individualidade irredutível. O poeta François Villon é identificado ao célebre malfeitor da época chamado François de Montcorbier: "Ladrão, assassino, gigolô, explorador de prostitutas, louvam-no por umas poucas e contadas páginas de sinceridade sem imaginação".[756] Retomando a imagem de Villon como um precursor dos poetas malditos na França, o poeta norte-americano parece basear-se na crítica biográfica de sua poesia. Mas a leitura de Villon por Pound é tudo menos biografista, sendo particularmente significativa da sua própria concepção de poesia.

O poeta norte-americano visa compor um retrato de François Villon como o único autor da história literária "sem ilusões" (*désillusionnés*), isto é, indiferente à mitologia do "artista nobre".[757] Para ele, Villon aparece como um poeta "sincero": "A arte de Villon existe por causa de Villon".[758] A sinceridade de Villon não deve ser entendida como uma "expressão" de sua experiência vivida mas, pelo contrário, ela se refere à sua "precisão verbal". Sobre a sinceridade,[759] Pound afirma: "Creio na técnica como prova da sinceridade de um homem".[760] Assim, ele tem perfeita consciência da construção poética da *persona* de Villon. Mas ela não é entendida como uma projeção do retrato do artista no texto, como a definirá na segunda metade do séc. XX a nova crítica na França. Para Pound, ela designa a técnica poética desenvolvida por um autor para produzir a inconfundível "energia" dos seus versos. Nesse sentido, a "falta de imaginação" de Villon

---

[755] "For precedent of Villon's outspokenness one need not seek as far as Provence. The French mystery plays are not written in veiled words. To witness, this passage from a Crucifixion play, when a angel says to god the Father: *Père eternal, vous avez tort/ Et bien devetz avoir vergogne/ Vostre fils bien amis est mort/ Et vous dormez comme un invrogne*" ("Pai eterno, vós errastes/ e bem devíeis ter vergonha/ Vosso filho bem amado está morto/ E vós dormis como um bêbado") (POUND, E. "Montcorbier, *alias* Villon''. In: POUND, E. *The Spirit of Romance*, London, Peter Owen Limited, 1910, p. 169).

[756] "Thief, murderer, pander, bully to a whore, he is honored for a few score pages of unimaginative sincerity" (POUND, E. *Op, cit.*, p. 168).

[757] "O artista é um artista e por conseguinte admirável, ou nobre, ou algo assim. Se Villon chegou algum dia a descobrir este agradável modo de enganar-se a si mesmo, teve o bom senso para não dizê-lo em versos. Na realidade, o próprio Villon pode ser seriamente considerado como prova bastante para infirmar essa teoria consoladora do artista. Villon ocupa lugar único na literatura porque é o único poeta a não ter ilusões. Há os *désillusionnés*, mas estes são diferentes; Villon se pôs a caminho sem a frágil carga. Ele nunca mente a si mesmo; não sabe muita coisa, mas o que sabe, sabe: o homem é um animal, certas coisas ele pode sentir; há muita miséria, o homem tem uma alma a respeito da qual pouco ou nada sabe. Helène, Heloise e Jeanne estão mortas e será mais fácil amontoar as neves do ano passado que encontrá-las" (POUND, E. ''Montcorbier, *alias* Villon'' In: POUND, E. *The Spirit of Romance*, London, Peter Owen Limited, 1910, p. 154).

[758] "Villon's art exists because of Villon" (POUND, E. *Ibid.*, p. 169).

[759] ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*, São Paulo, Edusp, 1994, p. 51.

[760] POUND, E.: *A Arte da Poesia*: *ensaios escolhidos*. Edusp, São Paulo, 1976, p. 17.

é um elogio da sua precisão verbal que não o deixa se levar por vagos devaneios. Sem jamais perder de vista a realidade tratada, Villon a transmite por meio de sua verve direta e sem polimento.

B. *UM PASTICHE DE VILLON*

Primeira publicação de poemas de Ezra Pound, *A Lume Spento* (1908) possui duas baladas compostas com a *persona* de Villon: "Balada da Forca – ou a canção do sexto companheiro" (*Ballad of the Gibbet – or song of the sixth companion*) e "Villonaud para este natal" (*Villonaud for this Yule*).[761] O poeta norte-americano opera com a sua teoria das *personae*, também utilizada na imitação de poetas latinos, como Propércio e Catulo, e de poetas provençais, como Cino, Peire Vidal e Bertrand de Born. Os dois pastiches de Villon publicados em *A Lume Spento* foram compostos em forma de baladas. Pound emula a forma poética de Villon, segundo a sua convicção na época de que a poesia moderna deveria explorar as possibilidades imprevistas das formas antigas para renovar a tradição.

A *Villonaud para este natal* utiliza a mesma estrutura com três estrofes quadradas e um refrão da balada de Villon, mas com apenas duas rimas cruzadas ao longo das quatro estrofes, o que aumenta ainda mais a dificuldade técnica em relação à balada com três rimas utilizada por Villon. Excetuado o refrão, a *Balada da Forca* também utiliza em suas três estrofes narrativas apenas duas rimas, que são entrelaçadas na oitava segundo o esquema BCCBBCCB. Ela se inicia pelo refrão (uma quadra de rimas planas (A) que se repete quatro vezes com os mesmos versos iniciais) e se conclui por uma oferenda em terceto de rimas planas (A), emprestada à canção provençal:

Drink ye a skoal for the gallows tree!
François and Margot and thee and me,
Drink we the comrades merrily
That said us, "Till then" for the gallows tree!

[761] POUND, E. *Selected Poems 1908-1959*, Londres, Faber, 1975, p. 29 e 19, respectivamente. Os dois poemas inspirados em Villon constam no índice de *A Lume Spento*, publicada em Veneza em 1908 com uma tiragem irrelevante. Estes poemas foram publicados novamente mais tarde em uma coletânea dos poemas de Pound (RUTHVEN, K. K. *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 23).

Fat Pierre with the hook gauche-main,
Thomas Larron "Ear-the-less",
Tybalde and that armouress
Who gave this poignard its premier stain
Pinning the Guise that had been fain
To make him a mate of the "Haulte-Noblesse"
And bade her be out with ill adress
As a fool that mokheth his drue's disdeign.

Drink ye a skoal for the gallows tree!
François and Margot and thee and me,
Drink we to Marienne Ydole,
That hell brenn not her o'er cruelly.

Drink we the lusty robbers Twain,
Black is the pitch o' their wedding dress,
Lips shrunk back for the wind's caress
As the lips shrink back when we feel the strain
Of Love that loveth in hell's disdeign,
And sense the teeth through the lips that press
'Gainst our lips for the soul's distress
That striveth to ours across the pain.

Drink ye a skoal for the gallows tree!
François and Margot and thee and me,
For Jehan and Raoul de Vallerie
Whose frames have the night and its wind in fee.
Maturin, Guillaume, Jacques d'Allmain,
Culdou lacking a coat to bless
One lean moiety of his nakedness
That plundered St. Hubert back o' the fane:
Aie! The lean bare tree is widowed again
For Michault le borgne that would confess
In "faith and troth" to a traitoress,
"Which of his brothers had he slain?"

Drink ye a skoal for the gallows tree!
François and Margot and thee and me:

These that we loved shall God love less
And smite always at their faibleness?

Skoal!! To the gallows! And then pray we:
God damn his hell out speedily
And bring their souls to his "Haulte Citee"[762]

Na *Balada da Forca,* Pound trata do tema central da poesia do autor do *Pequeno* e do *Grande Testamento* – a morte. Ela é um pastiche das *Baladas em jargão*, mas retoma elementos do *Grande Testamento* e da *Balada dos enforcados*. Na rubrica introdutória, Pound descreve a cena representada pelo poema, reunindo elementos de diversas composições de Villon. Retomando os florilégios antigos que introduziam as canções de um determinado trovador, Pound utiliza a rubrica inicial para, inserindo-se no contexto da vida de Villon, situar a sua própria composição como pertencente à tradição imitada por ele:

> CENA: '*En ce bourdel où tenons nostre estat*'. Lembre-se que nós éramos seis, com o Mestre François Villon quando, esperando sermos enforcados ele compôs a conhecida balada iniciada por: *'Frères humains qui après nous vivez'*.[763]

Na rubrica introdutória, a citação inicial da cena é emprestada ao refrão da *Balada da Gorda Margô*: "*En ce bourdel où tenons nostre estat*". Retirado do seu contexto, o refrão adquire um sentido alegórico, que se refere ao mundo de ignomínia que François, Margot, "Ezra" e os companheiros estão prestes a deixar.[764] No refrão da *Balada da Forca*, Margô aparece como a companheira amorosa de "François", como na *Balada da Gorda Margô* do *Grande Testamento*.[765]

O enforcamento de François e de seus companheiros, que Pound evoca na cena, faz referência à mesma situação dramática explorada por Villon na *Quadra que Villon compôs quando foi condenado à morte*, onde ele se dirige ao público que assistirá à sua execução para dirigir as suas últimas palavras. Na *Balada da forca*, Pound assume o

---

[762] POUND, E. *The Ballad of the Gibbet,* In: POUND, E. *Selected Poems 1908-1959*, Londres, Faber, 1975, p. 29-30.
[763] "SCENE: '*En ce bourdel où tenons nostre estat*'. It being remembered that there were six of us with Master Villon, when that expecting presently to be hanged he writ a ballad whereof ye know: *"Frères humains qui après nous vivez"* (*Ibidem)*.
[764] "Em *La Grosse Margot*, de "ce boudeau ou tenons notre état", Villon extravasa as fezes de sua ignomínia" (POUND, E. "Montcorbier, *alias* Villon'' In: POUND, E. *The Spirit of Romance*, London, Peter Owen Limited, 1910, p. 162).
[765] VILLON, F. *Op. cit.*, p. 256.

papel de um dos condenados ao enforcamento com Villon. O poema apresenta os últimos momentos de Ezra Pound a erguer um brinde aos companheiros antes de eles serem enforcados. O brinde de Pound à morte faz referência aos últimos versos do *Grande Testamento*, em que Villon bebe em um gesto derradeiro um gole de vinho "Morillon". Como no fim do *Grande Testamento*, a *Balada da Forca* apresenta Ezra Pound à espera da morte em uma pose jocosa. A ocasião é festiva há instantes do enforcamento: "Bebamos ao tronco da forca/ François e Margot, você e eu!" A sua balada é composta em gênero convivial, pois ele é representado a erguer um brinde aos companheiros, entre os quais estão Villon, Margot e a sua própria amada.

Da mesma forma que as *Baladas em jargão*, a estrutura da *Balada da Forca* de Ezra Pound é baseada em exortações aos companheiros. Dez anos mais tarde, Jordan H. Stabler publica a sua tradução das *Baladas em jargão,* intitulada *The Jargon of Master François Villon* (1918).[766] Na primeira *Balada em jargão*, o tradutor retoma a referência de Pound à "gallows tree":

At Paris stands the gallows tree
Where hang the thieves in sad array
The archers failed to set them free
Last night carouse and hanged to-day;
But let me from the Dungeous fly –
For there, the Brothers swing on high –
Let me away before too late
For ear-cropped Cut-throats, it's no use
To take to flight, they're marked, just wait
Beware, Beware the Hangman's noose[767]

A tradução em inglês de Jordan H. Stabler é a única tradução poética dessas baladas, todas as demais são traduções literais para o francês moderno. Na primeira *Balada em jargão*, Villon aprisionado e à espera do enforcamento (v. 7) alerta aos *Coquillards* da punição na "mathegaudie". Decalque latinizante de *montjoie*, [768]

[766] VILLON, F. *Jargon of Master François Villon*, edição de J.H. Stabler, Boston, Houghton Mifflin Company, 1918. Disponível em <http://archive.org/stream/jargonofmasterfr00vill#page/n5/mode/2up>
[767] "A Parouart la grant mathegaudie/ Ou accollez sont duppez et noirciz/ Et par les anges suivans la paillardie/ Sont greffiz et prins cinq ou six/ La sont bleffleurs au plus hault bout assis/ Pour le evaige et bien hault mis au vent/ Escheques moy tost ces coffres massis/ Car vendengeurs des ances circuncis/ S'en brouent du tout a neant/ Eschec eschec pour le fardis" (*Ibidem*, p. 15).
[768] *Ibidem*, p. 34.

Mathegaudie é palavra do jargão para *montjoie,* traduzida por "gallows tree" por Stabler, que retoma o termo utilizado por Pound na *Balada da forca. Montfaucon* designa o morro nas proximidades de Paris onde os condenados eram enforcados. O termo faz referência ao divertimento do público que assistia a essa cerimônia oficial.[769]

No quarto verso da primeira *Balada em jargão* – "são enforcados cinco ou seis"[770] –, Villon ironiza a expressão "cinco ou seis" (*cinq ou six*). Essa expressão também é utilizada na *Balada dos enforcados*: "Vede os pescoços, cinco ou seis, torcidos".[771] Essa expressão aparece, por exemplo, em um documento em que Guilaume de Varye avisa a Jean Bourré, homem de confiança de Luís XI, a respeito do aparecimento de uma quadrilha de ladrões.[772] Nesse documento, o criminoso é apresentado como aquele tipo de "pessoas que sobram no mundo". Villon a utiliza na primeira *Balada em jargão* essa alternativa "cinco ou seis" para ironizar, na diferença entre cinco ou seis enforcamentos, a indiferença pela vida de um criminoso.

Reproduzida acima, a gravura presente na edição Levet representa três enforcados, em vez dos cinco ou seis. A gravura parece explicitar a referência evidente ao público da época aos dois malfeitores crucificados ao lado de Cristo.[773] Composta sobre o pano de fundo da cena da crucificação, a *Balada dos enforcados* desloca a narrativa bíblica e assume a perspectiva do bom ladrão. Como no *Grande Testamento*, essa balada representa a personagem do Vilão arrependido já morto. Por causa da condensação dos elementos presentes nos testamentos, a *Balada dos enforcados* poderia ser considerada como o poema mais característico do poeta.

Pound retoma a imagem dos cinco ou seis corpos pendurados no subtítulo da "Balada da Forca – ou a Canção do sexto companheiro". Introduzindo-se na cena de enforcamento descrita na *Balada dos enforcados* e na primeira *Balada em jargão*, Pound se identifica ao sexto companheiro. Ele também retoma em seu poema a imagem da pele

---

[769] *Mathegaudie* possui sentido irônico, em alusão ao morro em que *Saint Denis* sofreu as "delícias" do martírio.
[770] "Sont greffiz et prins cinq ou six" (VILLON, F. *The Jargon of Master François Villon*, edição de J.H. Stabler, Boston, 1918, p. 29)
[771] "Vous nous voyez cy attachez cinq, six" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 368-370).
[772] "Le Roy est prins et est es mains du cardinal d'Avignon. Monseigneur de Clermont en a ja fait pendre v ou vj" ["o rei foi pego e está nas mãos do cardial de Avignon. O grão-senhor de Clermont já mandou enforcar cinco ou seis"] (*apud.* SAINÉAN, L. *Les Sources de l'Argot Ancien*, Champion, Paris, 1912, p. 414).
[773] LUCAS, 23, 33 (*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997).

negra dos enforcados e do vento balançando os seus corpos,[774] da corda apertando os seus pescoços,[775] do céu por oposição ao inferno,[776] dos *Coquillards* de orelha cortada como punição pela reincidência [777] e do casamento como metáfora para o enforcamento.[778]

Amplificadas ao longo de todas as *Baladas em jargão*, essas imagens também são utilizadas na *Balada dos enforcados* de François Villon. Ela ilustra o lugar comum do "apodrecimento da carne" (*carnes computruere*), descrevendo o cadáver nas imagens do corpo enforcado, da pele enegrecida pela chuva, pelo vento e pelo sol, do morro em que os enforcados são expostos ao ar livre, etc. As cerimônias de enforcamento visavam a oferecer um exemplo público do que acontece com quem viola as leis do corpo social; entendido como violação do corpo social unificado na vontade do soberano, o crime era redimido por meio do suplício do corpo do enforcado.[779]

Porque a punição é exemplar, a forca ficava no morro de *Montfaucon* que, podendo ser visto de qualquer lugar da cidade e exalando o cheiro dos cadáveres apodrecidos, lembrava da punição reservada aos criminosos. A repetição das imagens de tortura e enforcamento em público dos malfeitores possui uma função análoga à da exposição dos cadáveres na forca, lembrando a punição e exibindo o malfeitor como exemplo. A *Balada dos enforcados* de François Villon tem a intenção de ensinar, sendo a cena de enforcamento, realizada "por justiça" (*par justice*),[780] um desdobramento em abismo do exemplo. A descrição da tortura e enforcamento dos cadáveres na forca também alegoriza a verdadeira punição dos criminosos depois da morte.

Segundo a tópica estóica da "lembraça da morte" (*memoria mortis*),[781] a *Balada dos enforcados* evoca o imaginário cristão em torno à morte. O título "Balada dos enforcados" é moderno, mas manuscritos antigos (F), assim como a edição Levet,

---

[774] POUND, E. *The Ballad of the Gibbet,* In: POUND, E. *Selected Poems 1908-1959*, Londres, Faber, 1975, p. 29, v. 18-19.
[775] *Ibidem*, v. 22-24.
[776] *Ibid.* v. 32-34.
[777] *Ibid.* v. 6.
[778] *Ibid.* v. 22.
[779] FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*, Petrópolis, Vozes, 1984.
[780] "Se vous clamons freres, pas n'en devez. Avoir desdaing, quoy que fusmes occis/ Par justice [...] ("Se de irmãos vos chamamos, não deveis/ Tratar-nos com desdém por termos sido/ Justiçados" [...]). (VILLON, F. *Op. cit*., p. 368).
[781] SÊNECA. *Sobre a brevidade da vida*, tradução e notas de William Li, São Paulo, Nova Alexandria, p. 29.

intitulam-na "Epitáfio de Villon" (*Épitaphe Villon*).[782] As palavras gravadas sobre o túmulo do poeta imitam os epigramas fúnebres, representando as palavras deixadas por escrito pelo morto. O discurso de um morto era um recurso retórico utilizado na época para despertar a piedade do público.[783] Villon renova o procedimento por ser o morto um recém-enforcado ainda preso à forca. Evocando a cena da crucificação, Villon assume a personagem do bom ladrão para suplicar ao público para rezar pela salvação de sua alma, segundo o gênero da "intercessão".[784]

Na rubrica introdutória da cena por ele imitada na *Balada da Forca*, Pound cita o verso inicial dessa balada de Villon: "Irmãos humanos que ao redor viveis".[785] Na conclusão da sua balada (*Ballad of the Gibbet*, v. 41-43), Pound descreve a prece feita por ele e por seus companheiros pela salvação de suas almas. O poeta norte-americano cita o refrão do *Epitáfio de Villon*, onde o célebre malfeitor afirma ao público que acaba de assistir à sua execução: "*Mas suplicai a Deus por todos nós*".[786]

Pound renovou a voga de imitações de Villon pelos poetas vitorianos, como Swinburne, Dobson, Lang, Payne, Gosse, Saintsburry, Rosseti, Henley, Stevenson, etc.[787] Imitação de formas poéticas e de passagens narrativas, colagem de cenas e de metáforas, citação de versos e de personagens, a *Balada da Forca* encena o próprio Pound vestindo a "máscara poética" de Villon: "As 'imitações de Villon' são o que eu considero depois de estudá-las uma expressão análoga e mesmo no espírito da própria poesia de Villon".[788] Tradução, emulação, imitação, paródia, pastiche, citação, crítica, seleção e apropriação refletem as escolhas conscientes de "renovar" a tradição, segundo o lema poundiano do *make it new*. Assim, a *Balada da Forca* é uma poema programático de Pound, definindo a

---

[782] VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit, son codicile, le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489.
[783] HERMÓGENES, *Progymnasmata*. Translated by George Kennedy, Boston, 2003, p. 84.
[784] Como a "Balada a seus amigos" (*Ballade à ses amis*), a *Balada dos enforcados* é estruturada pelo pedido a destinatário para intervir em seu proveito.
[785] "*Frères humains qui après nous vivez*" (VILLON, F. "Balada dos enforcados" In: POUND, E. *ABC da literatura,* São Paulo, Cultrix, 1970, tradução de Augusto de Campos, p. 197). Para a reprodução integral dessa balada, ver a conclusão da pesquisa.
[786] "*Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre*" (VILLON, F. "Balada dos enforcados" In: POUND, E. *ABC da literatura,* São Paulo, Cultrix, 1970, tradução de Augusto de Campos, p. 197).
[787] MORSBERGER, R. E. "Villon and the Victorians: the influence and the legend", *The Bulletin of Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 2, No. 4 (Dec., 1969), 1969, p. 189.
[788] "The Villonaud's are what I conceive after a good deal of study to be an expression akin to, if not of, the spirit breathed in Villon's own poeting" (*apud.* RUTHVEN, K. K. *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 243).

sua poética como um gesto consciente de renovação da tradição: "Pound 'costumava se vangloriar nesta época de ser *Nil praeter 'Villon' et doctus cantare Catullum*'".[789]

Poeta e tradutor de uma obra significativa, Ezra Pound demonstrou por meio de seus pastiches a riqueza e o rigor da técnica poética de Villon. Ele ilustrou tanto nesses pastiches quanto em seu ensaio sobre Villon que o poeta francês é uma autoridade na melopéia – a arte de ajustar os sons e as palavras. A divulgação dos poemas e ensaios de Ezra Pound a partir dos anos 50 pelo grupo em torno aos poetas concretistas foi decisiva para a descoberta da obra poética de Villon pelos tradutores brasileiros. Além disso, deve-se salientar que o lugar central dado por Pound à tradução como uma prática essencial de criação "poética" influenciou fortemente os tradutores pertencentes àquele grupo e, mais tarde, os tradutores de Villon.

[789] "Pound 'used to boast in those days that he was *Nil praeter 'Villon' et doctus cantare Catullum*" (*apud.* RUTHVEN, K. K. *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 243).

III. VILLON EM LÍNGUA PORTUGUESA

"Eu dou por fé eu tradutor
Vir da alma do pobre Villon"
("Prefácio em forma de balada", A. F. Souza)

Neste item, tratamos das diversas traduções parciais e integrais dos testamentos e baladas de Villon surgidas em língua portuguesa no final do séc. XX. Todas as traduções de Villon em português procuram reproduzir as formas fixas utilizadas pelo poeta. A nossa hipótese é que a descoberta de Villon pelos tradutores brasileiros foi consideravelmente influenciada pela divulgação do trabalho de Pound a partir de meados dos anos 50. Traduzido em português para a coletânea de ensaios de Ezra Pound, o seu ensaio *Montcorbier,* alias *Villon* foi o primeiro texto crítico sobre o poeta francês em língua portuguesa.

A. *A CRÍTICA SOBRE VILLON NO BRASIL*

Para comentar o poeta francês no Brasil, a estratégia mais comum foi tomar o estado da questão na crítica francesa e fazer uma "ponte" com um autor da literatura brasileira ou da literatura medieval na península ibérica. Antônio Cândido escreveu recentemente um ensaio sobre a poesia de Villon em que o poeta francês é chamado pelo epíteto de "malandro imortal".[790] O crítico brasileiro colore a imagem moderna de Villon com o brasileiríssimo imaginário sobre o malandro. Ainda que indiretamente, Cândido associa Villon à personagem do malandro descrita em seu artigo *Dialética da malandragem* (1970).[791]

Em *Iniciação à Literatura Brasileira* (1987), Cândido comparou Villon com o baiano Gregório de Matos e Guerra (1633-1696). Ele contrasta a "complacência" do primeiro diante dos aspectos considerados baixos ao "ímpeto justiceiro" do segundo.[792]

---

[790] CÂNDIDO, A. "Entre Parêntesis: Crítica e Memória". In: FARIA, J.R. *et al.* (org.), *Décio de Almeida Prado: Um homem de teatro*, São Paulo, Edusp,1997, p. 336.
[791] CÂNDIDO, A. *Dialética da Malandragem (caracterização das* Memórias de um sargento de milícias*)*. In: Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.
[792] "Poucos foram tão fundo nos aspectos considerados baixos, que ele não trata com a complacência de um Villon (ao qual foi expressivamente aproximado pelo crítico Ronald de Carvalho), mas com uma espécie de ímpeto justiceiro, que forra de inesperado moralismo as suas diatribes" (CÂNDIDO, A. *Iniciação à Literatura*

A comparação entre os dois poetas já fora realizada por Ronald de Carvalho (1893-1935) em sua *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919). Ele nota a amargura constante e a queixa permanente dos dois poetas, aproximando o tom de alguns sonetos e glosas de Gregório de Matos aos *Lamentos da Bela Armeira* de François Villon; a mistura do tom burlesco ao patético da poesia de Villon é considerada como uma característica dos poetas dos sécs. XV e XVI.[793]

Baseados nos conceitos dedutivos da História dos Estilos, os autores da *História da Literatura Brasileira* interpretaram Gregório de Matos como um "poeta barroco". Assim, esses autores elidiram os preceitos poéticos definidos pelo gênero, como demonstrou a reconstituição da primeira legibilidade normativa das sátiras atribuídas a esse autor do Antigo Estado português por João Adolfo Hansen, em *A Sátira e o Engenho – Gregório de Matos e a Bahia do séc. XVII* (1989).[794] Da mesma forma que François Villon na literatura francesa, Gregório de Matos foi considerado pelos historiadores da literatura como um precursor da literatura brasileira, segundo o pressuposto moderno da "identidade nacional".

A *História da Literatura Ocidental* (1959) de Otto Maria Carpaux realiza uma apresentação da poesia de François Villon fortemente baseada na *História da Literatura Francesa* de Gustave Lanson.[795] Em sua *História da Literatura Universal*, Carpaux (1900-1978) privilegia a seqüência cronológica, mas realiza um estudo monográfico dos autores mais importantes. Ele dedica um estudo exclusivo a Villon, considerado um dos maiores poetas da língua francesa.[796] Juntamente com Jorge Manrique (1440-1479), Villon é estudado no final do capítulo sobre "O Outono da Idade Média". Baseado na concepção de Huizinga do fim da idade média,[797] eles representariam o estilo "gótico flamboyant" do séc. XV.[798]

Brasileira, São Paulo, Humanitas Publicações, 1999, p. 25).

[793] "Aquela amargura constante nos versos de Villon, aquela queixa permanente, de que os "Regrets de la Belle Heaulmière" nos fornecem considerável medida, repontam muitas vezes nos sonetos e nas glozas doridas de Gregório. Como os poetas do século XV, e começos do XVI, ele, não raro, mistura o sentimento do cômico ao do trágico, o júbilo e a tristeza, a melancolia e o riso irônico e ferino" (CARVALHO, R. *Pequena história da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Briguiet, 1937 (1919), p. 115).

[794] HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII.* São Paulo, Ateliê Editorial, Campinas, Editora Unicamp, 2004.

[795] CARPAUX, O. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1985, p. 296.

[796] "Não se conheceu a si mesmo. Por essa ingenuidade, o grande artista tornou-se maior poeta. Talvez o maior poeta de língua francesa. E isto não é pouco" (CARPAUX, O. *Op. cit.*, p. 425).

[797] HUIZINGA, J., *O Declino da Idade Média*, Lisboa, Ulisseia, 1924.

[798] "O 'gótico flamboyant' não teria encontrado a melodia digna da morte definitiva da Idade Média, senão na

Carpaux aproxima o *Grande Testamento* das *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, ambos compostos sobre o tema da morte. Como a *Balada das damas dos tempos idos*, as *Coplas*[799] também amplificam a interrogação sobre as célebres personagens históricas, segundo o lugar comum "onde estão?"[800] Jorge Manrique pertenceu a uma poderosa família da nobreza castelhana e, segundo Carpaux, no epitáfio de seu pai ele teria escrito o epitáfio do último cavaleiro. Villon pertence à "tradição poética" dos clérigos medievais – estudantes viciosos e mundanos chamados de "goliardos".[801] Segundo a sua ambígüa posição na *História da Literatura Universal*, Villon é considerado simultaneamente o último poeta medieval e o primeiro moderno francês:

> François Villon é o último goliardo: clérigo da Universidade de Paris, degradado até à devassidão, mendicância, embriaguez, roubo e assassínio. Homem medieval, e, ao mesmo tempo – o maior milagre poético de todos os tempos – um homem inteiramente moderno em pleno século XV: poeta nosso. A sua língua está cheia de resíduos dos estudos de escolástica, e os seus assuntos são todos conhecidíssimos, até lugares-comuns da poesia medieval: a Virgem, a mulher, a vida pastoril, a morte. Mas o malandro condenado, sabendo que a forca o espera, toma a liberdade de exprimir aqueles lugares-comuns de maneira diferente, quer dizer, pessoal.[802]

Na *História da Literatura Universal*, Otto Maria Carpaux retomou a concepção de Villon como um homem a cavalo entre duas idades. O poeta testemunharia esta ambivalência na freqüentação das prostitutas dos bordéis e no culto à Madonna da *Balada para rezar à Nossa Senhora*,[803] no ideal materialista e no desapego de tudo das *Réplicas de Franc Gontier*, na experiência do crime, prisão e exílio e no desconhecimento de si mesmo da *Balada das coisas ínfimas*, etc. Otto Maria Carpaux considera que o tema

---

voz dos representantes das duas classes que morreram com ela: os cavaleiros e os clérigos. O cavaleiro: Jorge Manrique. O clérigo: François Villon" (CARPAUX, O. *Op. cit.*, p. 421).

[799] MANRIQUE, J. *Coplas a la muerte de su padre*. Edição bilíngüe estabelecida por Rubem Amaral Jr., Montevideo, Oltaver Buenos Libros Activos, 1993, Coplas XVI e seq., p. 76-78)

[800] "Numa hora de melancolia, Bernardus escreveu o poema que principia com o verso 'Est ubi Gloria nunc Babylonia?', primeira versão do '¿Qué se hizo el rey Don Juan?...', de Jorge Manrique, do 'Dites moy ou, n'en quel pays…', de Villon, e do 'Ubi sunt qu ante nos in mundo fuere?...', canção dos estudantes alemães" (CARPAUX, O. *Op. cit.*, p. 143).

[801] "O arrependimento é pouco sincero. Mais uns versos contra "rex hoc tempore summus", o dinheiro, e então o goliardo faz a sua confissão contrita, a "Confessio Goliae", na qual se encontra o verso blasfemo "Mihi est propositum in taberna mori". É a despedida do gênio, corrompido e perdido na taverna; depois, desaparece sem deixar vestígios, assim como desaparecerá sem vestígios o último goliardo, François Villon" (CARPAUX, O. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1985, p. 304).

[802] CARPAUX, O. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1985, p. 423

[803] VILLON, F. *Op. cit.*, p.178-180.

da morte nesses dois poetas exprime o desaparecimento no fim da Idade Média das duas figuras emblemáticas do cavaleiro e do clérigo.

O lugar de destaque ocupado por Villon na *História da Literatura Francesa* não passou desapercebido ao tradutores da língua. Depois de Dante, François Villon é dos raros poetas do período que despertaram maior interesse dos tradutores do português – todos eles importantes poetas brasileiros e portugueses. Traduziram-no Guilherme de Almeida, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Afonso Félix de Sousa, Sebastião Uchoa Leite, Jorge de Sena, Mário Faustino, Vasco da Graça Moura, etc.

Guilherme de Almeida traduziu a *Balata das damas dos tempos idos* em *Poetas de França*;[804] Mário Faustino a *Balada em Velha Língua Francesa*,[805] Décio Pignatari a *Balada da Gorda Margô*,[806] Augusto de Campos a *Balada dos Enforcados*,[807] e Jorge de Sena a *Balada das mulheres de Paris*. Herculano de Carvalho também traduziu a *Balada dos Enforcados* e a *Balada das damas doutros tempos* também foi traduzida por Claudio de Veiga. Além dessas traduções de baladas isoladas, os dois poemas longos em forma de testamento e as formas fixas esparsas atribuídas a Villon gozam de quatro traduções em português. Há duas traduções parciais e duas integrais da obra de François Villon em português – todas elas do final do séc. XX. Dessas quatro traduções da obra de Villon em língua portuguesa, três são brasileiras e uma é portuguesa. As três traduções brasileiras foram publicadas praticamente ao mesmo tempo (entre 1986/87), enquanto que a única tradução portuguesa foi publicada dez anos mais tarde (1997).

Os *Poemas de François Villon* (1986) de Péricles Eugênio da Silva Ramos foram a primeira tradução da obra de Villon em português. Essa premiada tradução é uma antologia de passagens do *Pequeno* e do *Grande Testamento*, incluindo também a tradução de algumas baladas esparsas.[808] O *Grande Testamento* foi integralmente traduzido por Afonso Félix de Sousa em edição intitulada *O Testamento* (1987).[809] Além disso, foram realizadas duas traduções praticamente integrais do corpo poético atribuído a François Villon. Vasco da Graça Moura realizou a única tradução portuguesa,

[804] ALMEIDA, G. de. *Poetas de França*. Editora Nacional, São Paulo, 1965 (1936).
[805] FAUSTINO, M. *Poesia completa : poesia traduzida,* São Paulo, Editora Max Limonad, 1985.
[806] PIGNATARI, D. *Poesia pois é poesia : 1950-2000*, Campinas, Editora Unicamp, 2004, p. 88-89.
[807] POUND, E. *ABC da Literatura*, trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1970.
[808] VILLON, F., *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Art Editora, São Paulo, 1986.
[809] VILLON, F., *Testamento*, tradução de Afonso Felix de Sousa, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1987.

intitulada *Os Testamentos de François Villon e outras baladas mais* (1997). Ela inclui os dois poemas longos – intitulados "O Primeiro e O Segundo Testamento" –, e sete formas fixas esparsas atribuídas ao poeta (seis baladas e a quadra atribuída ao poeta).

Intitulada *François Villon: Poesia* (1987), a mais completa tradução do corpo poético atribuído a Villon na língua foi realizada por Sebastião Uchoa Leite.[810] Essa tradução inclui o *Pequeno Testamento*, o *Grande Testamento*, quatorze baladas esparsas, uma quadra, um rondó simples e uma epístola. Em relação ao corpo poético publicado pela edição Levet, a edição brasileira da *Poesia* de Villon só exclui as *Baladas em jargão*: "Essa tradução exclui as baladas em jargão, por motivos óbvios: seria preciso haver um jargão equivalente em português ou então limitar-se à tradução literal, o que não teria sentido".[811] Além da ausência de um "jargão equivalente" em português, o sentido de diversos termos do jargão utilizado pela quadrilha dos *Coquillards* ainda permanece obscuro. Nenhuma das traduções do corpo poético atribuído a François Villon em português inclui as *Baladas em jargão*, que permanecem as únicas composições atribuídas ao poeta sem nenhuma tradução na língua.

As quatro traduções da obra de Villon em língua portuguesa foram realizadas no último quarto de século. Para a descoberta da obra de Villon pelos tradutores brasileiros, foi decisiva a divulgação a partir dos anos 50 dos poemas e ensaios de Ezra Pound pelo grupo em torno aos poetas concretistas.[812] A obra de Pound foi divulgada por Mário Faustino (1930-1962) em sua coluna do Suplemento Literário. Uma apresentação do poeta norte-americano foi publicada em *Poesia-Experiência* (1976). O jovem intelectual brasileiro retoma a imagem de Villon por Pound como um poeta do discurso íntimo e sem polimento. Segundo Faustino, a retomada de Villon pelos poetas românticos foi decisiva para o que eles rompessem os preceitos da assim chamada "poesia clássica".[813] Considerado como precursor dos *poetas malditos* na França, Villon foi autor de poemas com uma carga pessoal própria à poesia moderna.

Augusto de Campos traduziu em 1970 o manual de literatura escrito pelo poeta norte-americano *ABC of Reading* (1934). A tradução da *Balada dos enforcados* foi

[810] VILLON, F. *Poesia*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Edusp, 2000, São Paulo.
[811] VILLON, F. *Op. cit.*
[812] FAUSTINO, M. *Poesia-experiência*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
[813] "Tristan Corbière: poeta maldito, poeta do mar, poeta da morte, poeta dos esgotos. Daumier, Redon, Toulouse-Lautrec, Gauguin... O mais genuíno descendente dos muitos que Villon teve quando, no século XIX, a poesia francesa livrou-se de seus clássicos" (FAUSTINO, M. *Poesia-experiência*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976, p. 110).

incluída na *Mini-antologia do paideuma poundiano*, publicada como anexo à edição brasileira de *ABC da Literatura* (1970).[814] Essa tradução da *Balada dos enforcados* visa a oferecer um exemplo da técnica poética de François Villon ao leitor de língua portuguesa. Uma coletânea dos *Ensaios escolhidos* do poeta norte-americano foi traduzida por Augusto de Campos e José Paulo Paes em *A Arte da Poesia* (1976).[815] Ela inclui o ensaio de Ezra Pound publicado em *The Spirit of Romance*, "*Montcorbier,* alias *Villon*". A tradução desse ensaio foi o primeiro texto crítico sobre a poesia de Villon surgido em português.

É certo que a poesia de Villon já fora reproduzida em língua portuguesa desde a tradução de Guilherme de Almeida da *Balata das damas dos tempos idos* (1936). Mas na primeira metade do séc. XX, época em que os escritores e intelectuais brasileiros foram fortemente influenciados pela literatura francesa, não foi realizada nenhuma tradução das obras de Villon. Foi preciso esperar que a influência dessa literatura se enfraquecesse na segunda parte do último século para que as obras do poeta francês recebessem três traduções simultâneas por importantes poetas brasileiros. A divulgação de Pound no Brasil teve um impacto considerável nas traduções que se seguiram, suscitando o interesse pelo poeta, como comprovam as traduções subseqüentes de Villon por Sebastião Uchoa Leite, Afonso Felix de Sousa e Péricles Eugênio da Silva Ramos.

B. *AS TRADUÇÕES DAS OBRAS*

Sebastião Uchoa Leite analisou a sua própria tradução e a de outros tradutores brasileiros no capítulo de *Jogos e Enganos* (1995) intitulado "O Paradoxo da tradução poética – Notas sobre o pequeno e o grande jogo na poesia de François Villon".[816] Nesse capítulo, ele justificou as suas escolhas para a tradução dos "jogos de linguagem" proliferados nas formas fixas esparsas no *Pequeno* e no *Grande Testamento*. Como afirma o tradutor brasileiro: "Para usar a classificação de Pound, ele [François Villon] é um

[814] POUND, E. *ABC da Literatura*, trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1970.
[815] POUND, E.: *A Arte da Poesia*: *ensaios escolhidos*, CULTRIX-Edusp, São Paulo, 1976.
[816] LEITE, S. U., *Jogos e Enganos*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995, p. 42.

poeta da logopéia".[817] No início de sua edição da *Poesia de François Villon*, Sebastião Uchoa Leite afirma que muitos dos duplos sentidos explorados por Villon nos legados burlescos não podem ser traduzidos em outra língua.[818]

No prefácio à sua tradução do *Grande Testamento*, Afonso Félix de Sousa explica a sua escolha em procurar reproduzir a forma das oitava e da balada utilizada por Villon. Depois de tentar traduzir o *Grande Testamento* em versão mais próxima da expressão poética moderna, sem métrica nem rimas, o tradutor percebeu que desfigurava o espírito de Villon e decidiu reproduzir em português as características da versificação do poeta:

> Pensei, por algum tempo, em apresentar o *Testamento* em versão mais próxima da expressão poética moderna, liberto da métrica e das rimas. À medida, porém, que o traduzia, ia percebendo que estava fugindo ao espírito de Villon. Sua linguagem, na qual prepondera o tom satírico, é por natureza desbocada, e a impressão que se tem é que a contenção em oitavas octassílabas e nas duras regras da balada gaulesa foi a maneira que Villon encontrou para conter-se até certo ponto, deixando apenas sugerida ou nas entrelinhas grande parte dos seus desabafos e invectivas. Assim, se traduzido em versos livres, como é aliás a versão em francês moderno que consultei, parece ficar faltando alguma coisa. Decidi-me então a seguir à risca a forma por ele adotada (...).[819]

Segundo o tradutor, a poesia de Villon se constitui pela tensão entre a rigorosa estrutura de suas formas poéticas e a sua matéria predominantemente satírica: as oitavas e baladas de Villon modelam a matéria de seus poemas. A verve satírica de Villon é contrabalançada pelo rigor das formas utilizadas pelo poeta. As traduções em português utilizam todas rimas e versos metrificados para as baladas e oitavas de Villon. Esse respeito pelas formas poéticas utilizadas por Villon nem sempre foi encontrado em outras línguas, que possuem traduções mais próximas da expressão poética moderna.

A tradução inglesa de Galway Kinnell *The Poems of François Villon* (1982), por exemplo, é inteiramente composta em versos livres. Essa tradução privilegia a precisão verbal e a verve direta de Villon, optando por uma linguagem sem polimento e pela fluência rítmica, segundo os princípios definidos pela poética "vorticista" de Ezra

[817] LEITE, S. U., *Jogos e Enganos*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995, p. 25.
[818] "Na presente tradução houve um esforço de aproximação formal, pela métrica, pela rima, pelo ritmo e, sempre que possível ao menos, uma aproximação ao jogo lingüístico de duplos sentidos, embora muitos *calembours* dos "legados" sejam de equivalência impossível noutra língua" (VILLON, F. *Op. cit.*, p. 10).
[819] VILLON, F. *Testamento*. Tradução de Afonso Felix de Sousa, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1987, p. 10.

Pound.[820] Kinnell abre mão de rimas e de versos metrificados não por ignorar a sua organicidade em Villon, mas por pragmatismo. Utilizando o próprio Villon para justificar a sua escolha, ele considera a *Balada a sua amiga* do *Grande Testamento*[821] como um dos poemas de maior virtuosismo técnico, mas de menor eficácia poética de Villon.[822] Essa balada utiliza o mais longo acróstico do seu corpo poético (*Francoys Marthe*) e todos os seus versos terminam com a letra "R", alegoria de "erro" (*erre*). O tradutor justifica a sua escolha da seguinte maneira:

> Diversos tradutores de Villon escolheram utilizar rima. Eles o fizeram por instinto verdadeiro, pois a rima não é uma decoração, mas parte do caráter da poesia de Villon. Também eu fiquei muito tentado a utilizar rimas, particularmente no *Legado*, onde eu senti que longas seções podiam ser rimadas com pouquíssima distorção. Mas outras seções daquele poema só poderiam ser colocadas em rima por força bruta. Eu não fui capaz de destruir essas seções por causa das felicidades que eu ganharia no resto.[823]

Para reproduzir as formas fixas do poema original, o tradutor norte-americano Galway Kinnel considera ser necesssário sacrificar demasiado da qualidade poética de sua própria tradução. A escolha do verso livre em *The Poems of François Villon* evita não apenas recortar as palavras segundo a necessidade de completar uma rima, mas também utilizar adjetivos supérfluos para preencher um padrão métrico.

A tentativa de reproduzir as rimas colocou um grande problema para os tradutores. Villon é um virtuose da rima e, no *Pequeno Testamento*, as rimas são quase todas ricas. Escrita em francês, a dissertação de mestrado de Mário Laranjeira *Langage Poétique chez François Villon* (USP, 1972) comparou o vocabulário do *Pequeno Testamento* com o de outras composições da época, em particular com as *Mémoires*[824] de

---

[820] "1) Tratamento direto da 'coisa', seja subjetiva, seja objetiva; 2) Não usar absolutamente palavra alguma que não contribua para a apresentação; 3) Quanto ao ritmo, compor na seqüência da frase musical, e não na seqüência de um metrônomo" (POUND, E. *apud.* FAUSTINO, M. *Poesia-experiência*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976, p. 148).

[821] VILLON, F. *Op. cit*., p. 186.

[822] VILLON, F. *The Poems of François Villon*, Tradução, introdução e notas de Galway Kinnell, Hanover, University Press of New England, 1977, p. 21

[823] "Many translators of Villon have chosen to use rhyme. They did this out of true instinct, for rhyme is not a decoration but part of the character of Villon's poetry. I, too, was sorely tempted to use rhyme, especially in *The Legacy*, where I felt long sections could be rhymed with very little distortion. But other sections of that poem could be made to rhyme only by brute force. I could not bring myself to destroy these sections for the sake of felicities I would gain in the rest" (VILLON, F. *The Poems of François Villon*, Tradução, introdução e notas de Galway Kinnell, Hanover, University Press of New England, 1977, p. XXI).

[824] Escritas entre 1489 e 1498 e publicadas pela primeira vez em 1524.

Philippe de Commynes (1447-1511), segundo o método de estatística lingüística de Pierre Guiraud.[825] Segundo Laranjeira, a riqueza das rimas do *Pequeno Testamento* atinge um ponto raramente alcançado pela poesia moderna.[826] Ao insistir na simetria, como afirma Michel Butor em *A Prosódia de Villon* (1974), Villon pretendia dar mais força às suas dissonâncias.[827]

Indissociável do seu valor sonoro, o valor semântico de suas rimas é explorado pela busca de rimas não-categoriais, de palavras exatas e com a sugestão de significados. Como afirma Pound, as rimas utilizadas por Villon apresentam uma enorme dificuldade técnica para o tradutor: "Tecnicamente falando, traduzir Villon é tarefa muito difícil, porque ele rima palavras exatas, por exemplo, uma palavra que significa *lingüiça*".[828] O valor semântico das rimas é explorado pela busca de rimas não-categoriais,[829] da "rima de palavras exatas" e com a sugestão de significados. Assim, Villon toma um cuidado muito especial com a rima, tanto do ponto de vista sonoro quanto semântico.[830]

As rimas encontradas por Villon são a parte de seus poemas mais sacrificada pelas traduções em português. Esses tradutores normalmente encontram rimas pobres, categoriais e sem sugestão de significados para não se afastarem demasiadamente do valor semântico de seus versos. Como afirma Péricles Eugênio da Silva Ramos: "As ordens das rimas foram seguidas, embora a maior parte das vezes em consoantes pobres, para resguardarem o mais possível o sentido do original".[831]

Essas traduções respeitam o rigoroso esquema de rimas das oitavas de Villon, embora nem sempre elas mantenham o mesmo número de rimas da balada comum (três rimas diferentes nas baladas em octassílabos e quatro nas baladas em decassílabos). As traduções de Péricles E. da Silva Ramos e de Vasco da Graça Moura mantêm sempre o

---

[825] GUIRAUD, P. *Caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, PUF, 1954. Pierre Guiraud já dedicara o capítulo "Distribuição estatística do vocabulário" de *Le Testament de Villon ou le Gai savoir de la Basoche* (1970) à comparação quantitativa do vocabulário do *Pequeno* e do *Grande Testamento* com o de outras composições medievais e modernas. Nesse capítulo, Pierre Guiraud também concluíra que a riqueza verbal de François Villon só é comparável àquela alcançada pela poesia moderna.

[826] LARANJEIRA, M. *Le langage poétique chez François Villon*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, Departemento de Letras Modernas, São Paulo, 1972.

[827] "S'il insiste tant sur la simetrie, c'est pour pouvoir donner plus de force à ces eruptions" (BUTOR, M. "La prosodie de Villon". In: *Répertoire IV*, Paris, Editions de Minuit,1974, p. 110).

[828] POUND, E. *ABC da Literatura*, p. 97.

[829] As rimas não categoriais são aquelas que variam as classes de palavras.

[830] LARANJEIRA, M. *Le langage poétique chez François Villon*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, Departemento de Letras Modernas, São Paulo, 1972.

[831] RAMOS, P.-E. S. "Notícia biografica sobre Villon". In: VILLON, F. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Art Editora, São Paulo, 1986, p. 11.

mesmo número de rimas da balada, repetindo as mesmas rimas ao longo das quatro estrofes. Os demais tradutores da sua obra mudam com freqüência as rimas entre as estrofes da balada comum. Sebastião Uchoa Leite chega a modificar o próprio esquema das rimas para traduzir algumas baladas de Villon. Nas oferendas de seis versos das baladas em decassílabos, por exemplo, ele substitui o esquema de duas rimas por um esquema de três, como, por exemplo, as oferendas da *Balada para rezar a nossa senhora* e da *Balada da Gorda Margô*.[832]

Por ser o verso de medida menor mais utilizado pelos poetas de língua portuguesa desde os trovadores galego-portugueses, o redondilho maior foi freqüentemente utilizado pelos poetas românticos para traduzir poemas franceses em octassílabos. O redondilho maior é o verso mais popular da língua, mas nenhum dos tradutores de Villon o adotou para reproduzir os seus octassílabos. Seguindo prática iniciada por parnasianos,[833] os tradutores de Villon optaram pelo octassílabo em português para traduzir o mesmo em francês. Ritmo introduzido na língua por empréstimo, o octassílabo produz certo estranhamento em português, diferentemente da sua naturalidade em francês. Mas esse critério de correspondência do número de sílabas entre as línguas tem a vantagem de manter a estrofe quadrada das oitavas e das baladas, que têm o mesmo número de versos na estrofe e de sílabas no verso.

As baladas compostas em decassílabos foram quase sempre traduzidas pelo decassílabo. Somente Péricles Eugênio rompe com o critério de correspondência, utilizando o decassílabo em suas traduções das oitavas e de algumas baladas em octassílabos: "Nossa tradução procurou respeitar a forma do texto francês, embora nem sempre na mesma medida: há baladas octossílabicas traduzidas em decassílabos, decassílabos postos em dodecassílabos".[834] O decassílabo confere maior margem para a tradução do octassílabo francês, mas é verso de andamento mais longo e quebra a agilidade do verso preferido de Villon. A adoção do decassílabo em português para traduzir o octassílabo francês levou-o a utilizar o dodecassílabo para traduzir algumas das baladas em decassílabos. As traduções de Péricles Eugênio das oitavas e de algumas

[832] VILLON, F. *Op. cit*., p. 179 e 257, respectivamente.
[833] FALEIROS, Á.S. "Elementos para a tradução do octossílabo em português". *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, ABRAPT-CITRAT, 2007, v. 7, p. 71-80,
[834] RAMOS, P.-E. S., "Notícia biografica sobre Villon". In: VILLON, François, *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Art Editora, São Paulo, 1986, p. 10-11

baladas em octassílabos e em decassílabos rompem a simetria da estrofe quadrada de Villon.

Segundo a concepção dos tradutores de Villon em português, a tradução deve explorar poeticamente as potencialidades da língua de chegada. Todas as traduções em língua portuguesa dos dois testamentos e das formas fixas esparsas procuram reproduzir as formas poéticas utilizadas por ele, mantendo as rimas e o verso metrificado dos poemas originais. Para todos os tradutores de Villon na língua valem estas palavras de Vasco da Graça Moura: "Foi o que fiz, procurando manter valores de metro, ritmo, rima e estrutura, relativamente próximos do original".[835] De acordo com o critério adotado por todas essas traduções, o aspecto essencial da poesia de François Villon a ser preservado na língua de chegada são as características da sua versificação.

C. *A ASSINATURA DO VILÃO*

As traduções da obra de François Villon em português foram publicadas em edições bilíngües. O "texto original" publicado pelas três edições brasileiras é aquele estabelecido pela edição Longnon & Foulet, intitulada *François Villon: Obras Completas* (1932).[836] O texto da edição portuguesa é aquele utilizado pela tradução de Jean Dufournet, intitulada *Poesias de François Villon* (1984).[837] A tradução de Dufournet foi feita a partir do texto estabelecido pela edição Rychner & Henry – *O Testamento de Villon* (1974) e *O Legado de Villon e os poemas variados* (1977).[838]

Como fazem todas as edições modernas de Villon desde a primeira metade do séc. XIX até hoje, as traduções de sua obra são todas introduzidas por uma nota sobre a *Vida biográfica*. O prefácio do *Testamento de François Villon* de Afonso Félix de Souza é uma balada composta pelo tradutor com base no modelo da balada comum de Villon. Inspirado na enunciação auto-centrada das baladas líricas de Villon, esse "prefácio em

[835] VILLON, F. *Os Testamentos de François Villon e outras baladas mais*, trad. de Vasco da Graça Moura, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 14.
[836] VILLON, F. *Oeuvres Complètes*. Edição de Longnon e Foulet, Paris, Honoré Champion, Classiques français du Moyen Âge, 1932.
[837] VILLON, F. *Poésies*. Edição de Jean Dufournet, Flammarion, Paris, 1992.
[838] VILLON, F. *Le Testament Villon*. I: texte, II: commentaires, Ed. Jean Rychner e Albert Henry, Genebra, Droz, 1974 ; VILLON, F. *Le Lais Villon et les poèmes variés*, I: texte, II: commentaires, Ed. Jean Rychner e Albert Henry, Genebra, Droz, 1977.

forma de balada" oferece um auto-retrato do próprio tradutor. Para introduzir a sua tradução, Sousa apresenta uma "Cronologia da vida e da obra de François Villon" baseada na biografia do poeta por Auguste Longnon.[839]

A tradução dos *Poemas de François Villon* por Segundo Péricles Eugênio da Silva Ramos é introduzida por uma "Notícia sobre François Villon". Dividida em a vida, a obra e a tradução, essa *Notícia* inscreve a obra na "biografia acidentada" do seu autor François des Loges.[840] Silva considera que a originalidade do *Grande Testamento* reside menos no seu pensamento do que na sua grande intensidade de vida; ele exorta o leitor a senti-la por meio de sua tradução: "Escreveu com tal vigor que o vendaval da sua poesia ainda nos leva ao centro da vida, como a um coração palpitante. Sintamo-lo pulsar".[841]

A tradução de Sebastião Uchoa Leite da *Poesia de François Villon* inclui uma "Cronologia de François Villon", uma bibliografia e a principal introdução ao poeta em língua portuguesa. Baseado particularmente na análise lingüística do *Grande Testamento* de Villon por Pierre Guiraud, Leite retoma em sua introdução a concepção da *persona* de François Villon pela nova crítica produzida na França a partir do fim dos anos 60. Insistindo na inextrincável mistura da vida na ficção poética, a poesia de Villon é por ele definida como uma "mentira verdadeira".[842]

O nome da personagem de "François Villon" é mantido como tal por todas as traduções em português nas diversas passagens da obra em que ele aparece.[843] Como referência ao homem chamado "François Villon", o nome da personagem das composições coincide com o do autor que aparece na capa de suas edições na língua. Como todas as edições modernas desse corpo poético realizadas a partir do séc. XIX, as

---

[839] LONGNON, A. "Notice bibliographique" In: VILLON, F. *Œuvres de François Villon*. Edição de Auguste Longnon, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1892.

[840] VILLON, F. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Art Editora, São Paulo, 1986, p. 7.

[841] VILLON, F. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Art Editora, São Paulo, 1986, p. 10.

[842] "(...) Aparente paradoxo de a poesia mentir e ser verdadeira ao mesmo tempo, Villon deixou o suficiente para sentirmos que era um ser à margem, pequeno, frágil e omisso às vezes, mas sempre fiel a si mesmo, um "citoyen contre les pouvoirs", na fórmula de Allain [*sic*]" (VILLON, F. *Op. cit*., p. 43).

[843] "*Neste ano de cinqüenta e seis/ Eu, François Villon, escolar*" (VILLON, F., *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, p. 126); "*Quatrocentos e cinqüenta e seis:/ Eu, François Villon, estudante*" (VILLON, F. *Op. cit*., trad. Sebastião Uchoa Leite, p. 61); "*No ano de quatro cinco seis/ Eu, François Villon, escolar* (...)" (VILLON, F., *Os Testamentos de François Villon e outras baladas mais*. Tradução de Vasco da Graça Moura, p. 49), etc.

traduções em português identificam o célebre malfeitor da época com o autor empírico das composições.

A única tradução do nome de Villon em português foi realizada por Vasco da Graça Moura na conclusão do *Pequeno Testamento*. Nessa estrofe, a narração descreve a assinatura realizada pelo testador que, referido em terceira pessoa como "o bem chamado Vilão", autentica a autoria do seu testamento. Seguindo a tradição de tradução dos nomes próprios em língua portuguesa, Vasco da Graça capta o oxímoro produzido pelo epíteto dado à personagem de "Villon". Essa conclusão ironiza a personagem do "Vilão" no papel de testador, que não faz referência a uma pessoa de boa reputação, mas a um célebre malfeitor da época. O tradutor português recupera a facécia produzida pela assinatura do *Pequeno Testamento*, pois o "Bem chamado Villon" é um Vilão sem bens:

Feito em tempo da dita data
Pelo bem chamado Vilão[844]

[844] "*Fait au temps de ladite date/ Par le bon renommé Villon*" (VILLON, V. *Os Testamentos de François Villon e outras baladas mais*. Tradução de Vasco da Graça Moura, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 46).

CONCLUSÃO DA SEGUNDA PARTE

O corpo poético atribuído a Villon foi publicado postumamente em Paris no final do séc. XV por Pierre Levet com o título *O Grande Testamento de Villon e o Pequeno. Seu codicilo. O jargão e suas baladas*. Os testamentos e as formas fixas esparsas agrupadas em torno do nome de "François Villon" foram designados com o nome da personagem assumida naquelas composições. Segundo a concepção de autor da época, o nome próprio do título não designa o seu autor empírico, mas constitui uma autoridade poética imitada por gêneros líricos e burlescos da época. Uma vez mudada a concepção de poesia em meados do séc. XVI pela Plêiade, os autores em vulgar (inclusive Villon) foram relegados a segundo plano em prol dos autores antigos.

O corpo poético atribuído a Villon teve que esperar quase três séculos até ser no início do séc. XIX novamente objeto de inúmeras edições e comentários. Segundo a concepção moderna de autor como criador da obra e garantia de sua autenticidade, a atribuição tradicional desse corpo poético a "François Villon" foi considerada pelos seus editores e críticos modernos como uma referência inequívoca ao seu suposto autor empírico. Apesar de a nova crítica na França ter deslocado no final da década de 60 o interesse da biografia para a *persona* poética de Villon, ela ainda pressupõe que a personagem representada na composição coincide com o seu autor empírico, o célebre malfeitor da época "François des Loges, também chamado de François Villon".

Como todas as edições modernas desse corpo poético realizadas a partir do séc. XIX, as traduções em português identificam o célebre malfeitor da época com o autor empírico das composições designado na capa de suas edições. Como não há edição autorizada nem manuscruito autógrafo, não é possível ter acesso direto ao corpo poético "de" François Villon, que só nos chegou graças às diversas intervenções dos seus editores, comentadores e tradutores. O corpo poético de Villon foi constituído durante o longo processo de sua transmissão desde as primeiras edições no final do séc. XV, passando pelas edições modernas dos sécs XIX e XX até as suas diversas traduções em língua portuguesa no final do séc. XX.

FIM DE *TESTAMENTO DO VILÃO*

"*Lequel a tort? Or en dispute*"
(Villon, *Grande Testamento*, CXLIII)

Nesta pesquisa, a invenção e a recepção do corpo poético atribuído a François Villon foram situadas no interior de seus horizontes históricos particulares. Essa abordagem histórica nos levou às diferentes concepções de autor, de obra e de público pressupostas tanto na invenção quanto na recepção do corpo poético "de" Villon. Apesar de separadas em uma parte sincrônica sobre a invenção e outra diacrônica sobre a recepção, essas duas perspectivas se encontram no nosso próprio lugar de enunciação: o corpo poético internamente analisado na primeira primeira é o mesmo herdado da longa história da sua transmissão reconstituída na segunda parte.

Mas não quisemos utilizar esse percurso através de mais de cinco séculos para fundamentar a nossa própria interpretação da poesia de Villon; mas situar em sua particularidade a nossa própria concepção desse corpo poético composto na França do séc. XV. Assim, pretendemos investigar os sentidos do nome de "François Villon", utilizado para unificar aquele corpo poético. O autor, a vida e a personagem de Villon estão indissociavelmente ligados na "experiência estética" moderna da sua poesia. A circularidade desse procedimento explicita a pergunta que orientou a nossa pesquisa: esse nome próprio é suficiente para conferir unidade àquele corpo poético?

De uma perspectiva sincrônica, a enunciação poética dos testamentos e das formas fixas esparsas pela personagem de François Villon foi analisada com base nos critérios históricos socialmente partilhados pela produção poética da França do séc. XV. A personagem poética de François Villon imita a figura de um célebre malfeitor da época chamado François des Loges. Se considerarmos a murmuração que esses eventos geraram, a vida do célebre malfeitor François des Loges pertencia ao "imaginário coletivo" da época. Assim, qualquer autor poderia ter se baseado nas anedotas a respeito do célebre malfeitor da época para inventar a personagem de "François Villon".

De uma perspectiva diacrônica, perseguimos os traços da constituição do corpo poético atribuído a François Villon desde as edições antigas entre os sécs. XV e XVIII, passando pelas edições modernas nos sécs. XIX e XX, até as traduções em português no final do séc. XX. Ao mesmo tempo, estudamos o papel sobre elas de sua recepção em cada um daqueles três momentos históricos. Nós procuramos separar as diferentes camadas de significação sobrepostas ao longo de suas diferentes recepções. Assim, a nossa análise buscou reconstituir as diferentes etapas até a construção da imagem moderna de "Villon".

Como foi visto no estudo das edições antigas no primeiro capítulo, o nome próprio não designa o seu autor empírico, mas constitui apenas uma "etiqueta" para reunir o corpo poético representando a personagem de François Villon. Partilhado pela crítica moderna, o pressuposto segundo o qual o corpo poético atribuído a François Villon desde as suas primeiras edições teria sido escrito por François des Loges é, no limite, inverificável. Com as informações históricas atualmente disponíveis, não é possível confirmar a hipótese moderna sobre a autoria empírica daquele corpo poético pelo "Villon histórico".

Assim, permanece insolucionada a questão da autoria empírica do corpo poético atribuído a "François Villon" desde as suas primeiras edições. Se a razão pela qual os seus primeiros editores reuniram aquelas composições conjuntamente foi histórica ou empírica, ela não pode ser mais acessada hoje. Mas se essa razão foi apenas a evocação do nome de "François Villon" no interior desse corpo poético, o que é que explica então o fato de que outros poemas que também representam a mesma personagem não tenham feito parte do corpo poético atribuído a Villon pelos seus editores antigos?

Na primeira parte, o corpo poético atribuído a François Villon foi submetido ao crivo da verossimilhança histórica, segundo a concepção de autor, de obra e de público socialmente partilhada pela produção poética da França do séc. XV. Baseada nos critérios que orientavam a invenção poética na época, a análise do corpo poético de Villon nos levou a propor a hipótese de que aqueles editores fundaram a sua escolha não apenas na personagem representada nas composições, mas também no gênero e nas formas poéticas utilizadas pelo *Pequeno* e pelo *Grande Testamento* de Mestre François Villon.

Obra "polimórfica" ou "variegada", como afirmam os gramáticos, a poesia de Villon inclui uma pluralidade de gêneros, como o sermão religioso, a despedida do amor, a reflexão filosófica, o lamento, a sapiência, a confissão, o exemplo, o diálogo, a canção, os legados, o epitáfio, a maledicência, etc. A forma dos testamentos poéticos retoma a oitava e a balada utilizada pela lírica amorosa da época. O *Pequeno* e o *Grande Testamento* parodiam a *Confissão e Testamento do amante morto de dor* de Pierre de Hauteville. Desse modo, todos aqueles gêneros foram reunidos sob a forma de um testamento amoroso enunciado pela personagem de Villon.

O testador se apresenta desde o segundo verso do *Pequeno Testamento* em primeira pessoa como: "Eu, François Villon, estudante". Essa personagem é retomada no *Grande Testamento*, mas ele também possui uma digressão em que Villon reproduz em discurso direto os *Lamentos da Bela Armeira*. No *Pequeno* e no *Grande Testamento*, "François Villon" assume a personagem do celebre malfeitor "François des Loges, também chamado de Villon", segundo documentos históricos da época. Composto no gênero burlesco do monólogo dramático, os testamentos são enunciados pela personagem do Vilão no papel de testador.

A representação de eventos verossímeis nos poemas visa a situar os testamentos no interior da vida desse célebre malfeitor da época. O *Pequeno Testamento* se situa antes da sua fuga de Paris para Angers, depois de ter participado do roubo no Colégio de Navarra. Cinco anos mais tarde, o *Grande Testamento* retoma a mesma personagem no papel de testador moribundo, depois de liberto da prisão de Meung por Luís XI. As diversas referências ao *Pequeno Testamento* no *Grande Testamento* criam uma estrutura narrativa entre eles. Na primeira parte do *Grande Testamento* narra a confissão do Vilão pelos seus erros de juventude opera uma reapropriação do seu passado.

O arrependimento do Vilão antes da morte produz uma reviravolta na vida da personagem. O *Grande Testamento* é apresentado como as útimas palavras da personagem do Vilão arrependido antes de sua morte, como se o bom ladrão crucificado com Cristo também tivesse deixado o seu "testemunho". O *Grande Testamento* dramatiza a angústia da personagem do Vilão arrependido sobre o lugar aonde a sua alma irá depois da morte. Assim, a personagem de François Villon é um tipo verossímel construído com base na figura do célebre malfeitor François de Loges que, ao assumir o papel de testador, narra a história da salvação da perspectiva do bom ladrão.

Inserido na seqüência da vida de Villon, o *Pequeno* é corrigido pelo *Grande Testamento*. Os dois testamentos representam o percurso do Vilão desde o pecado motivadado pela inexperiência da juventude até o aprendizado do único bem verdadeiro antes da morte – a salvação da alma. A unidade entre o *Pequeno* e o *Grande Testamento de Mestre François Villon* é produzida pelo exemplo da personagem do Vilão arrependido. Visão retrospectiva, não linear, a forma poética do testamento é organizada em torno de uma *vida* exemplar, interpretada pela própria personagem segundo a cosmologia cristã da queda e redenção.

Como um testamento só pode ser lido depois da morte testador, a representação desse monólogo dramático pressupõe a morte recente do testador, cujas palavras são lidas pelo ator. A representação pelo ator das palavras deixadas por escrito pelo autor "parece" ser enunciada por Villon – morto no corpo, a alma viva. Assim, o *Testamento do Vilão* é enunciado pela personificação do Morto (*eidolopopéia*), como se as palavras enunciadas pelo ator proviessem do além. O autor morto é representado pelo ator que, através da máscara do testador François Villon, enuncia o discurso da alma já renascida na eternidade.

O que nós procuramos mostrar por meio desse estudo da estrutura, da função e da finalidade do corpo poético atribuído a François Villon é que pouco importa o seu autor empírico, seje ele a mesma pessoa mencionada nos poemas ou não. Mas nos parece essencial para compreendê-lo os procedimentos retóricos e poéticos pressupostos na invenção da personagem exemplar do Vilão arrependido. Contribuindo para criar um elo entre as duas composições representando a personagem de François Villon, a dramatização do percurso de vida do Vilão estrutura o *Pequeno* e o *Grande Testamento* em torno da finalidade de ensinar a doutrina cristã da salvação da alma.

Na segunda parte, o estudo da história da sua recepção nos permitiu compreender a própria constituição do corpo poético que foi atribuído a François Villon desde as suas primeiras edições no final do séc. XV e início do séc. XVI. Procuramos perseguir as diferentes interpretações dadas para a poesia "de" Villon, segundo as concepções de autor como autoridade, homem e personagem, respectivamente. Indissociável dos testamentos e formas fixas esparsas, a vida do poeta François Villon foi situada no interior de seus horizontes históricos particulares, sendo entendida como um subgênero da história, como biografia e como autoficção, respectivamente.

Desde as suas primeiras edições, as composições reunidas pela etiqueta “François Villon” foram designadas com o nome da personagem assumida nas composições. Nessa época, o corpo poético atribuído a “Villon” tornou-se uma autoridade no gênero e um modelo emulado por diversas composições do final do séc. XV e início do séc. XVI. As imitações de Villon não se reduzem aos diversos gêneros burlescos da época, mas também podem ser encontradas na poesia de corte do início do séc. XVI. Além de responsável pela principal edição antiga daquele corpo poético, Marot também emulou Villon em sua poesia.

Juntamente com a maior parte da poesia composta em vernáculo, esse corpo poético foi relegado a um segundo plano em meados do séc. XVI pelos poetas da Pléiade em prol da imitação exclusiva das autoridades poéticas da antigüidade. Mas esse processo de acentuada valorização da poesia antiga levou à realização nos sécs. XVII e XVIII de duas *Vidas de François Villon* por Guillaume Colletet e Formey segundo o gênero antigo das vidas dos poetas ilustres. A edição Formey das *Obras de François Villon* (1742) foi a primeira edição de Villon a ser introduzida pela vida do poeta, entendida a vida como um subgênero da história.

Aquele corpo poético só reaparece novamente com força no cânone poético francês no início do séc. XIX. Com base na concepção moderna de autor como criador da obra e garantia da sua autenticidade, a tradicional atribuição desse corpo poético a "Villon" foi considerada como auto-evidente. Essa identidade entre o nome da personagem dos poemas e o seu suposto autor empírico foi reforçada não apenas pela descoberta do célebre malfeitor François des Loges em documentos judicários da época, mas também pelo fato de que a partir do séc. XIX todas as edições terem sido introduzidas pela *Vida de François Villon*.

A *Vida de François Villon* por Guillaume Colletet e por Formey para as suas edições de Villon em meados do séc. XVIII foram interpretadas no séc. XIX como uma biografia do suposto autor empírico daquelas obras. Uma depois da outra, as edições modernas daquele corpo poético foram sempre introduzidas pela “biografia de François Villon”, unificando a “obra” por meio da sua inscrição na sua história pessoal do poeta. Como as relações entre a "vida e a obra" são circulares, a biografia do poeta formada a partir da obra foi, então, utilizada para explicá–la, segundo a concepção moderna de poesia como expressão da realidade vivida pelo poeta.

A crítica biográfica baseou a sua interpretação nessa relação entre a obra e a exterioridade dos eventos biográficos, históricos e psicológicos supostamente determinantes da enunciação poética. O exemplo mais claro dessa abordagem foi a sua interpretação da primeira parte do *Grande Testamento* que, considerada como o momento de maior "sinceridade" de Villon, exprimiria a grande fratura na biografia do poeta representada pelo seu aprisionamento. Interpretado à luz das concepções modernas de autor, obra e público, Villon foi transformado no "primeiro poeta moderno francês" pela *História da Literatura Francesa* de Gustave Lanson.

No final da década de 60, a polêmica em torno à "morte do autor" questionou o conceito de autor como criador da obra e garantia de sua autenticidade. Com base na concepção lingüística de enunciação como função da linguagem, a chamada "nova crítica" se voltou para a construção poética da *persona* de François Villon. O interesse por François Villon foi deslocado da biografia para a sua imagem construída poeticamente no texto. Mas a nova crítica não prescinde da "biografia de François Villon", pois os elementos auto-biográficos são refinados por uma perspectiva lingüística das obras poéticas.

Por meio de uma manobra sutil de sua retórica "auto-biográfica", a poesia de François Villon esconderia em seus "jogos de linguagem" (*calembours*) referências à sua vida de crimes, prisões, exílios, pobreza, etc. Dessa perspectiva, essa poesia seria uma paródia dos temas poéticos medievais, fazendo proliferar de subentendidos os códigos poéticos da tradição cortês. Diferentemente dos poetas "convencionais" da poesia lírica da época, ele promoveria com os seus *calembours* a corrosão da retórica cortês pelo seu interior. O "verbo equívoco" de Villon refletiria o ceticismo da época em relação ao valor da palavra humana destituída de fundamento metafísico e religioso.

Mas no fundo a crítica biográfica e a nova crítica se complementam, pois a figura romântica do poeta do submundo foi colorida com a tonalidade pós-moderna do impostor armado de sua pena "contra os poderes constituídos". Considerando Villon como o primeiro poeta moderno e o último poeta medieval da *História da Literatura Francesa*, a imagem encontrada na biblioteca inteira escrita sobre François Villon não é tão variada quanto poderíamos esperar; pelo contrário, ela é incrivelmente convergente: "o primeiro poeta moderno", "o precursor dos poetas malditos", "o subversor da ideologia medieval", "o destruidor da retórica cortês"...

Tanto a crítica biográfica quanto a nova crítica partilham do pressuposto segundo o qual as obras de François Villon se unificam pelo seu autor empírico "François des Loges, também chamado de Villon", segundo documentos judiciários da época. Para além de suas discordâncias, as críticas modernas consideram os testamentos como "autobiografias" reais ou ficcionais do poeta. Não podemos minimizar o gigantesco esforço realizado por esses eruditos, filólogos e medievistas dos sécs. XIX e XX para restabelecer os traços da biografia de Villon presentes nos poemas. A biblioteca inteira escrita sobre a "Vida de François Villon" é o testemunho mais eloqüente disso.

Esse esforço não era destituído de objetivo e a sua relevância só pode ser medida à luz de sua férrea motivação: a de dar uma coerência a um corpo poético transmitido até eles por meio de diversas edições e manuscritos, cada um com uma história particular e irredutível. Movidos pelo objetivo único de perseguir nesses documentos a mão do mesmo homem, esses críticos tentaram de todas as maneiras possíveis reconstituir a unidade das "obras". O fato de discutir os seus métodos ou de mostrar que os resultados desse admirável esforço não é mais plausível atualmente não resolve a questão inicial que os conduziu a instaurar a abordagem biografista.

A questão da autoria empírica das obras atribuídas a Villon permanece aberta – ela perdura. Ao atacar os métodos e os pressupostos da crítica biográfica, a nova crítica mostrou que a personagem de "François Villon" é efetivamente ficcional, ainda que imite elementos verossímeis da vida do célebre malfeitor François des Loges. Portanto, aquele corpo poético não é unificado pelo nome próprio desse indivíduo histórico, pois ele não designa o seu autor empírico. Com efeito, nós recusamos o pressuposto partilhado pela crítica moderna sobre a unidade da obra em torno da autoria empírica daquele corpo poético por "François Villon".

O corpo poético atribuído ao Mestre François Villon foi abordado de uma perspectiva sincrônica e de outra diacrônica. Com base em nossa análise da invenção e da recepção da obra de Villon, a nossa pergunta inicial só pode ser respondida de forma negativa. Se os textos transmitidos durante a longa história de suas edições e manuscritos não podem ser unificados pelo seu suposto autor empírico, é precisamente porque foram diversos os autores responsáveis pela sua "movência" desde o séc. XV até hoje. Assim, somos levados a compreender que não há um Villon, mas cada época construiu o seu "próprio".

Procurando compreender os diferentes sentidos dados desde o séc. XV a "François Villon", concluímos que o nome de "François Villon" não é unívoco. Pelo contrário, esse nome próprio possui pelos menos três sentidos, como homônimo do *auctor*, da personagem e do homem. "François Villon" é a autoridade poética imitada pela poesia lírica e burlesca da época, o célebre malfeitor "François des Loges" e a personagem poética representada pelo *Pequeno e Grande Testamento*. "François Villon" é a imitação poética do célebre malfeitor "François des Loges" pela personagem exemplar do "Vilão arrependido" – a maior invenção do seu urbaníssimo autor.

O "Testamento do Vilão" não é a herança do indivíduo histórico François des Loges que teria legado à posteridade a sua autobiografia real ou ficcional, mas das gerações que legaram "Villons" plurais. Transmitido pelos seus diversos "herdeiros" desde as suas primeiras edições no final do séc. XV e no início do séc. XVI, passando pelas suas edições modernas nos sécs. XIX e XX até as suas traduções em língua portuguesa no fim do século passado, o *Testamento do Vilão* são as palavras póstumas que, mais de cinco séculos depois, ainda ecoam do *Epitáfio de Villon*:

Irmãos humanos que ao redor viveis
Não nos olheis com duro coração,
Pois se aos pobres de nós absolveis
Também a vós Deus vos dará perdão.
Aqui nos vedes presos, cinco, seis:
Quanto era carne viva que comia
Foi devorado e em pouco apodrecia.
Ficamos, cinza e pós, os ossos, sós.
Que de nossa aflição ninguém se ria,
Mas suplicai a Deus por todos nós.

Se dizemos irmãos, vós não deveis
Sentir desprezo, embora condenados
Tenhamos sido em vida. Bem sabeis
Nem todos têm os sentidos sentados,
Desculpai-nos, que já estamos gelados,
Perante o filho da Virgem Maria.
Que seu favor não nos falte um só dia.
Para livrar-nos do Inimigo atroz.
Estamos mortos: que ninguém sorria,
Mas suplicai a Deus por todos nós.

A chuva nos lavou e nos desfez
E o sol nos fez negros e ressecados,
Corvos furaram nossos olhos e eis-
Nos de pêlos e cílios despojados,
Paralíticos, nunca mais parados,
Pra cá, pra lá, como o vento varia,
Ao seu talante, sem cessar, lavados,
Mais bicados do que um dedal. A vós
Não ofertamos nossa confraria,
Mas suplicai a deus por todos nós.

Meu príncipe Jesus, que a tudo vês,
Não nos entregues à soberania
Do Inferno, que só ouvimos a tua voz.
Homens, aqui não cabe zombaria,
Mas suplicai a Deus por todos nós[845]

[845] "*Freres humains qui aprés nous vivez/ N'ayez les cuers contre nous endurcis/ Car se pitié de nous povres avez/ Dieu en aura plus tost de vous mercis/ Vous nous voiez cy attachez, cinq, six/ Quant de la chair que trop avons nourrie/ El est pieça devoree et pourrie/ Et nous les os, devenons cendre et poudre/ De notre mal personne ne s'en rie/ Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre/ Se frères vous clamons, pas n'en devez/ Avoir desdain, quoy que fusmes occiz/ Par justice. Toutesfois, vous savez/ Que tous hommes n'ont pas bon sens rassiz/ Excusez nous, puis que sommes transis/ Envers le filz de la Vierge Marie/ Que sa grâce ne soit pour nous tarie/ Nous préservant de l'infernale fouldre/ Nous sommes mors, ame ne nous harie/ Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre/ La pluye nous a débuez et lavez/ Et le soleil desséchez et noirciz/ Pies, corbeaulx nous ont les yeulx cavez/ Et arraché la barbe et les sourciz/ Jamais nul temps nous ne sommes assis/ Puis ça, puis la, comme le vent varie/ A son plaisir sans cesser nous charie/ Plus becquetez d'oiseaulx que dez à couldre/ Ne soyez donc de nostre confrarie/ Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre/ Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie/ Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie/ A luy n'avons que faire ne que souldre/ Hommes, icy n'a point de mocquerie/ Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre*" (VILLON, F. "Balada dos enforcados" In: POUND, E. *ABC da literatura,* São Paulo, Cultrix, 1970, tradução de Augusto de Campos, p. 197).

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES

Observação : a quase totalidade das edições antigas e modernas realizadas até 1932 é livremente accessível nas bibliotecas numéricas <gallica.bnf.fr> e <archive.org>, colocando Villon e o nome do editor. São referidas aqui apenas as edições citadas na pesquisa.

EDIÇÕES ANTIGAS DE VILLON :

VILLON, F. *Les Oeuvres de François Villon de Paris*. Edição de Clément Marot, Paris, 1533.

VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit, son codicile, le jargon et ses balades*. Edição de Pierre Levet, Paris, 1489.

VILLON, F. *Les Oeuvres de Maistre Françoys Villon*. Edição de Galliot Du Pré, Paris, 1532.

VILLON, F. *Oeuvres de François Villon avec les remarques de diverses personnes*, Edição de J.-H.-S. Formey, La Haye, 1742.

VILLON, F. *Le grant testament Villon et le petit. Son Codicille. Le Jargon et ses Balades*. Edição de Jehan Trepperel, Paris, 1500.

VILLON, F. *Le Grant Testament Maistre Françoys Villon et le petit. Son Codicille. Avec le jargon et ses ballades*, Vve de G. Nyverd et de J. Nyverd, 1525.

EDIÇÕES MODERNAS DE VILLON :

VILLON, F. *Œuvres de Maistre François Villon*. Edição de J.-H.-R. Prompsault, Paris, 1835.

VILLON, F. *Œuvres complètes de François Villon*, 1ª edição de Paul L. Jacob, Paris, 1854.

VILLON, F. *Les deux testaments de Villon*, 2ª edição de Paul L. Jacob, Paris, 1866.

VILLON, F. *Œuvres complètes de François Villon*, 1ª edição de Pierre Jannet, Paris, 1867.

VILLON, *Œuvres complètes de François Villon*, 2ª edição de Pierre Jannet, Paris, 1873

VILLON, F. *Œuvres Complètes*. Edição de Auguste Longnon, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1892.

VILLON, F. *Œuvres complètes de François Villon*, Edição de Louis Moland, Paris, 1893.

VILLON, F. *Le petit et le grant Testament de François Villon, Les cinq ballades en jargon et des poésies du cercle de Villon*, *etc*. Reproduction fac-simile du manuscrit de Stockholm avec une introduction de Marcel Schwob, Paris, Honoré Champion, 1905.

VILLON, F. *Œuvres. Edition critique avec notices et glossaire*. Edição de Louis Thuasne, Paris, Auguste Picard, 1923.

VILLON, F. *Œuvres Complètes*. Edição de Auguste Longnon et Lucien Foulet, Paris, Honoré Champion, Classiques français du Moyen Âge, 1932.

VILLON, F. *Le Testament Villon*. *I: texte, II: commentaires*. Edição Jean Rychner e Albert Henry, Genebra, Droz, 1974.

VILLON, F. *Le Lais Villon et les poèmes variés, I: texte, II: commentaires*. Edição Jean Rychner e Albert Henry, Genebra, Droz, 1977.

TRADUÇÕES DE VILLON

❖ *em francês moderno:*

VILLON, F. *Ballades en jargon (y compris celles du ms de Stockholm)*. Edição André Lanly. Librairie Honoré Champion, Paris, 1971.

VILLON, F. *Poésies*. Edição de Jean Dufournet, GF-Flammarion, Paris, 1992.

VILLON, F. *Lais, Testament, Poésies diverses.* Edição bilingue. Publicação, tradução, apresentação e notas por Jean-Claude Mühlethaler, com *Ballades en jargon*. Edição bilingue. Publicação, tradução, apresentação e notas por Éric Hicks, Paris, Champion, 2004.

❖ *em português:*

VILLON, F. *Poesia*. Tradução, organização de notas de Sebastião Uchoa Leite, Edusp, São Paulo, 2000 (1987).

VILLON, F. *Testamento*. Tradução de Afonso Felix de Sousa, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1987.

VILLON, F. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Art Editora, 1986.

VILLON, F. *Os Testamentos de François Villon e outras baladas mais.* trad. de Vasco da Graça Moura, Porto, Campo das Letras, 1997.

❖ *em inglês:*

VILLON, F. *Jargon of Master François Villon.* Edição de J.H. Stabler, Boston, Houghton Mifflin Company, 1918.

VILLON, F. *The Poems of François Villon*. Tradução, introdução e notas de Galway Kinnell, Hanover, University Press of New England, 1977.

❖ *em italiano :*

VILLON, F. *Opere*, edição e tradução de Emma Stojkovic Mazzariol e Attilio Carminati, Milano, Mondadori, 2000

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum:* alguns temas de Horácio e sua presença em português. *São Paulo, Edusp, 1994*

ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*. Paris, Librairie Générale Française, 1994

ALMEIDA, G. de. *Poetas de França*. São Paulo, Editora Nacional, 1965 (1936).

ARISTÓFANES, *As Tesmoforiantes*. Tradução, apresenteção e notas de Adriane da Silva Duarte, São Paulo, Martins Fontes, 2005.

ARISTÓTELES, *Poétique*. edição bilíngüe e tradução de J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. São Paulo, HUCITEC, 1987.

BARRETTE, P., "Les ballades en jargon de François Villon ou la poétique de la criminalité", *Romania*, 98, 1977, p. 65-79.

BARTHES, R. *O rumor da língua*, tradução de Mário Laranjeira, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

BARTHES, R. *A morte do autor*. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*, tradução de Mário Laranjeira, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988, p. 65-70.

BEAULIEUX, C. *L'orthographe Française actuelle – mélange de celle de Robert Estienne et de celle de Ronsard*, Les Arbusiers, 1949, Arès. Disponível em <http://195.220.134.232/numerisation/tires-a-part-intranet/0000005451302.pdf>

BECKER-HO, A., *Les Princes du Jargon* : *un facteur négligé aux origines de l'Argot des classes dangereuses*. Paris, Gallimard, 1992.

BENEDETTI, C. e SOBRAL, A. (org), *Conversas com tradutores* (*Balanços e perspectivas da tradução*). São Paulo, Parábola Editorial, 1954.
BENVENISTE, É. *Problemas de Lingüística Geral*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BERNARD DE CLAIRVAUX, *De Laude novae militiae*. Paris, In Libro Veritas, 2008.

BERRY, A. *Florilège des Troubadours*, Firmin-Didot, Paris, 1930.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo, Ed. Rideel, 1997.

BURGER, A. *Lexique de la Langue de Villon*. Minard, Paris, 1957.

BUTOR, M. "La prosodie de Villon". *In*. *Répertoire IV*, Paris, Editions de Minuit, 1974.

CALVET, L.-J. *L'Argot en 20 leçons*. Éditions Payot & Rivages, Paris, 1993.

CÂNDIDO, A. "Entre Parêntesis: Crítica e Memória" In: FARIA, J.R. *et al.* (org.), *Décio de Almeida Prado: Um homem de teatro*, São Paulo, Edusp, 1997.

CÂNDIDO, A. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo, Humanitas Publicações, 1999.

CÂNDIDO, A. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo, Humanitas Publicações, 1999.

CARMINA BURANA : Canções de Beuern. Edição bilíngüe: latim-português, São Paulo, Ars Poetica, 1994.

CARMINA BURANA. Edição estabelecida por Piervittorino Rossi, Milano, Tascabili Bompiani, 1989.

CARPAUX, O. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1985,

CARVALHO, R. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Briguiet, 1937 (1919).

CATULO, *O livro de Catulo*. São Paulo, Edusp, 1996.

CERQUIGLINI-TOULET, "Moyen-Âge" In : TADIE, J.-Y (dir.), *Littérature française. Dynamique et Histoire, I,* Paris, Gallimard, 2007.

CERQUIGLINI-TOULET, J. "Marot et Villon", *Villon et ses lecteurs. Actes du colloque international des 13-14 décembre 2000*. J. Dufournet, M. Freeman e J. Dérens (ed.), Paris, Champion, 2005, p. 19-31.

CERQUIGLINI–TOULET, Jacqueline. *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIVè siècle (1300 –1415)*. Paris, Hatier, 1993.

CHAMPION, P. *François Villon, sa vie et son temps*. t.1, Paris, Champion, 1913.

CHAMPION, P. *La plus ancienne édition de François Villon*. Paris, Editions des Quatre-Chemins, 1924.

CHAMPION, Pierre. *Histoire poétique du quinzième siècle*. Honoré Champion Éditeur, Paris, 1923.

CHARTIER, A. *La Belle Dame sans Mercy et les poésies lyriques*. Ediçao de Arthur Piaget, Genebra, Droz, 1949.

CHARTIER, A., HERENC, B., CAULIER A., *Le Cycle de* La Belle Dame sans Mercy *: une anthologie poétique du XVe siècle*. Edição bilíngüe, estabelicida, traduzida, anotada por David F. Hult et Joan E. McRae, Paris, Champion, 2003.

CHASTELLAIN, G. *Œuvres*. publicadas pelo Baron De Lettenhove, Bruxelles, Heussner, 1865, t. 7.

CHOCIAY, R. *Os metros do boca. Teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo, Editora Unesp, 1993.

CHRISTINE DE PISAN, GERSON, J., JEAN DE MONTREUIL, COL, G. COL, P., *Le Débat sur le Roman de la Rose*. Edição de Eric Hicks, Genebra, Slatkine Reprints, 1996 (1977).

CÍCERO, *De l'Orateur. Livre Premier*. Edição bílingüe latim-francês, Paris, Les Belles Lettres, 1957.

CÍCERO, *De l'Orateur. Livre Deuxième*. Edição bílingüe latim-francês, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

CÍCERO, *De l'Orateur. Livre Troisième*. Edição bílingüe latim-francês, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

CÍCERO, *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs.* Edição bílingüe latim-francês, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

COHEN, G., *Études d'Histoire du Théâtre en France au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956.

COLLETET G. *Vie de François Villon.* In: VILLON, F. *Œuvres complètes de François Villon*, Edição de Paul L. Jacob, Paris, 1854, p. XVII-XXXVII.

CORRÊA, N. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa, Editorial Estampa, 1970.

CUNHA, C. *Estudos de poética trovadoresca*. *Versificação e Ecdótica*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961.

D'ORLÉANS, C. *Ballades et Rondeaux*, tradução, apresentação e notas de Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Librairie Générale Française, 1992

DANTE ALIGHIERI, *Vida Nova.* tradução Paulo M. Oliveira e Blasio Demétrio, São Paulo, Abril Cultural, 1979.

DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari eloquentia*, In: DANTE ALIGHIERI, *Tutte le opere*, Firenze, Barbera, 1926.

DAUZAT, A. *Les Argots (Caractères - Évolutions – Influence)*. Paris, Librairie Delagrave, 1929.

DAVENSON, H. *Les Troubadours*. Paris, Le Seuil, 1961.

DE BRUYNE, E. *Etudes d´esthétique médiévale.* Paris, Albin Michel, 1998, vol.2.

DERENS, J. DUFOURNET J., FREEMAN M. (coord.), *Villon : hier et aujourd'hui. Actes du Colloque pour le cinq-centième anniversaire de l'impression du "Testament" de Villon*, Paris, La Bibliothèque de la Ville de Paris, 1993.

DESCHAMPS, E. *L'Art de dictier et de fere chançons* (1392) In : GALLY, M. *Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010.

DESCHAMPS, E. *Œuvres complètes*. Edição de Marquis de Queux de Saint-Hilaire e Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 11 tomos, 1878-1903. Disponível em http://archive.org/search.php?query=Deschamps%2C%20Eustache%20oeuvres%20compl%C3%A8tes

DI STEFANO, G. *De Villon à Villon*. 1: *Le Lais François Villon. Ms. Arsenal 3523*, Montréal, CERES, 1988.

DOBIACHE-ROJDESTVENSKY, O. (ed.) *Les poésies des Goliards.* Poesias publicadas e traduzidas por Olga DOBIACHE, Paris, Rieder, 1931.

DONATO, *Ars Donati grammatici vrbis Romae* In: HOLTZ, L. *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical : étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IVe-IXe siècle)*. Paris, CNRS, 1981.

DOP–MILLER, C. "Clément Marot et l'édition humaniste des Œuvres de François Villon", *Romania*, Paris, 1991, vol. 112, No. 1-2, 217-242.

DRAGONNETTI, R. "Le contredit de François Villon", *Modern Language Notes*, 98, 1983, p. 594-623.

DRAGONNETTI, R. "La soif de François Villon" In: *Villon : hier et aujourd'hui : actes du Colloque pour le 500è anniversaire de l'impression du "Testament" de Villon, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 15-17 décembre 1989*, Paris, La Bibliothèque de la Ville de Paris, 1993, p. 123-136.

DU BELLAY, J. *La Défense et Illustration de la Langue Française*. Paris, E. Sansot, 1905.

DU BELLAY, J. *Œuvres Poétiques.* Edição de D. Aris e F. Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2 t. , 2009.

DUFOURNET, J. *Villon et sa fortune littéraire*. Saint-Médard-en-Jalles, G. Ducros, 1970

DUFOURNET, J. *Recherches sur le "Testament" de François Villon*. Paris, Centre de documentation universitaire, 2 t. , 1967.

DUFOURNET, J. "Villon: ambiguité et Carnaval" In: *Villon : hier et aujourd'hui : actes du Colloque pour le 500è anniversaire de l'impression du "Testament" de Villon, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 15-17 décembre 1989*, Paris, La Bibliothèque de la Ville de Paris, 1993, p. 9-25.

DUFOURNET, J. *Nouvelles Recherches sur Villon*. Editions Honoré Champion, Paris, 1980.

FABRI, P. *Le Grand et Vrai Art de Pleine Rhétorique*. Introdução e notas por A. Héron, Genebra, Slatkine Reprints, 1969.

FALEIROS, Á.S. "Elementos para a tradução do octossílabo em português". *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, ABRAPT-CITRAT, 2007.

FARAL, E. *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle – recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris, Édouard Champion, 1924.

FARIA, J.R. *et al.* (org.), *Décio de Almeida Prado: Um homem de teatro*. São Paulo, Edusp,1997, p. 335-344.

FAUCHET, C., *Origine des chevaliers, armoiries et héraux, ensemble de l'ordonnance, armes et instruments desquels les François ont anciennement usé en leurs guerres. Recueillies par Claude Fauchet*. Paris, Ed. Jeremie Perier, 1600. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k945396/f4.image>

FAUSTINO, M. *Poesia completa : poesia traduzida.* São Paulo, Editora Max Limonad, 1985.

FAUSTINO, M. *Poesia-Experiência*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977.

FAVIER, J. *François Villon*, Paris, Fayard, 1982.

FISHER, M., *Ezra Pound's Radio Operas: The BBC Experiments, 1931-1933*, Cambridge, MIT Press, 2002.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1984.

FOULET, L. "Sur François Villon. Notes et discussions", *Romania*, 68, 1944-1945, p. 43-58.

FULGENCE, *Virgile dévoilé*. tradução e notas de Etienne Wolf, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

GALLY, M. *Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*. Paris, Fayard, 2010.

GANSHOF, F.-L. *Qu'est-ce que la féodalité*. Paris. Tallandiers, 1982.

GILSON, E. *A Filosofia na Idade Média*. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

GILSON, E. *De la Bible à François Villon*. Paris, Vrin, 1986.

GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris, Librairie Générale Française, 1990

GUILLAUME DE BERNEVILLE, *La Vie de Saint Gilles*. Tradução, apresentação e notas de Françoise Laurent, Paris, Champion, 2003

GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose.* Paris, Librairie Générale Française, 1992.

GUIRAUD, P. *Caractères statistiques du vocabulaire*. Paris, PUF, 1954.

GUIRAUD, P. *L'Argot*. Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

GUIRAUD, P. *Le jargon de Villon ou le gai savoir de la Coquille*. Paris, Éditions Gallimard, 1968.

GUIRAUD, P. *Le Testament de Villon ou Le gai savoir de la Basoche*. Paris, Gallimard, 1970.

HAHN, O. *Crociata contro il Graal. Grandezza e caduta degli Albigesi.* Milano, Società Editrice Barbarossa, 2004.

HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho*. *Gregório de Matos e a Bahia do século XVII.* São Paulo, Ateliê Editorial, Campinas, Editora Unicamp, 2004.

HANSEN, J. A. "Autor" In: JOBIM, José Luís. (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p 11-43.

HAUTEVILLE, P., *La Complainte de l'amant trespassé de dueil. L'Inventaire des biens demourez du décès de l'amant trespassé de dueil.* Editado por Rose M. Bidler, Montréal, CERES, 1986.

HAUTEVILLE, P. *La confession et testament de l'amant trespassé de deuil*. Editado por Rose M. Bidler, Otawa, Ceres, 1982.

HOLTZ, L. *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical : étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IVe-IXe siècle)*, Paris, CNRS, 1981.

HORÁCIO, *Satires*. Edição bilíngüe, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

HORÁCIO, *Ars poetica*. Edição latina de Augusto Rostagni, Turim, Loescher, 1986.

HUIZINGA, J., *O Declino da Idade Média*. Lisboa, Ulisseia, 1924.

HUNT, T. *Villon's last Will*. Oxford, Clarendon Press, 1996.

ISIDORE DE SÉVILLE, *Etimologiae* In: FULGENCE, *Virgile dévoilé*. Tradução e notas de Etienne Wolf, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 85-111.

JACOB, P. L. *Recueil de Farces, Soties et Moralités du quinzième siècle.* Paris, Adolphe Delahays, 1859.

LE GOFF, J. "L'*exemplum* et la rhétorique de la prédication aux XIIIè et XIVè siècles" In: *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV : atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini*, Claudio Leonardi e Enrico Menesto (org.), Perugia, Firenze, 1988, p. 3-29.

JEAN DE GARLANDE, *Parisiana Poetria – De arte prosayca*, *metrica et rithmica.* New Haven, Yale University Press, 1974.

JEAN DE MEUN, *Testamento e Codicillo, etica, cultura, politica nella Parigi medievale*. Edição de S. Buzzetti Gallarati, Fiesole, 1996.

JEANROY, A., DROZ, E. *Deux manuscrits de François Villon (Bibliothèque nationale, fonds français 1661 et 20041) reproduits en phototypie avec une notice sur les manuscrits du poète*). Paris, Droz, 1932

JOUKOVSKY, F. Introduction, In: DU BELLAY, J. *Œuvres poétiques,* t.1, Paris, Classiques Garnier, 2009

KOOPMANS, J. VERHUYCK, P. (ed.), *Le recueil des Respues Franches de maistre François Villon et de ses compagnons*, Genebra, Droz, 1995.

KUHN [*alias* MUS], D. *La Poétique de François Villon*. Paris, Librairie Armand Colin, 1967.

LAËRCE, D. *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Paris, Flammarion, 1965.

LANGLOIS, E. *Recueil d'Arts de Seconde Rétorique*. Paris, Imprimerie nationale, 1902

LANSON, G. *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1923 (1894), t. I. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220864x.r=.langPT>

LARANJEIRA, M. *Le langage poétique chez François Villon*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, Departemento de Letras Modernas, São Paulo, 1972.

LARANJEIRA, M. *Poética da tradução. Do sentido à significância*. São Paulo, Edusp, 2003.

LE CHAPELAIN, A., *Traité de l'amour courtois.* Tradução, introdução e notas de Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 2002 (1974).

LE GOFF, J. "L'*Exemplum* et la rhétorique de la prédication aux XIIIè et XIVè siècles" In : *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV : atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini*, Claudio Leonardi e Enrico Menesto, Perugia, Firenze, 1988.
LE LIVRE de Consolation de Boèce. Edição de Glynnis M. Cropp, Genebra, Droz, 2006.

LE ROMAN DE THÈBES. Tradução, apresentação e notas de Francine Mora-Lebrun, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

LEGRAND, J. *L'Archiloge Sophie*. Paris, Champion, 1986

LEITE, S. U., *Jogos e Enganos*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.

LES QUINZE Joies de Mariage. Edição, tradução e apresentação de Carmelle Mira *et al.*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009.

LINTILHAC, E. *Histoire générale du théâtre en France. La comédie: Moyen-Âge et Renaissance*. vol.2, Paris, Flammarion, 1992

LONGNON, A. "Notice bibliographique" In: VILLON, F. *Œuvres de François Villon*. Edição de Auguste Longnon, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1892, p. I-CXII.

LONGNON, A. *Étude biographique sur François Villon d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales*, Paris, Menu, 1877. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2051172>

MAISTRE PIERRE PATHELIN : farce du XVe siècle. Edição de Richard T. Holbrook, Paris, Champion, 1986.

MANRIQUE, J. *Coplas a la muerte de su padre*. Edição bilíngüe estabelecida por Rubem Amaral Jr., Montevideo, Oltaver Buenos Libros Activos, 1993.

MARSHALL, J. H. "Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours", *Romania*, 1980, vol. 101, nº3, p. 289-335.

DOS SANTOS, M. M. "O *monstrum* na arte poética de Horácio", *Letras clássicas*, n. 4, 2000, p. 191-265.

MATOS, G., *Obra poética completa.* Códice James Amado, Rio de Janeiro, Editora Record, 1999.

MESCHINOT, J. *Les Lunettes des Princes*. Editado por Christine Martineau-Genieys, Genebra, Droz, 1972.

MICHAULT, P. *Œuvres poétiques*. Paris, Union générale des éditions, 1980.

MOREIRA, M. "Critica textualis In Caelum Revocata?" – *Prolegômenos para uma Edição Crítica do Corpus Poético Colonial Seicentista e Setecentista Atribuído a Gregório de Matos Guerra*. Tese de Doutorado sob orientação de João Adolfo Hansen, Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo, 2001.

MORSBERGER, R. E. "Villon and the Victorians: the influence and the legend", *The Bulletin of Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 2, No. 4 (Dec., 1969), 1969, p. 189-196.

MÜHLETHALER, J.-C. "Le drame du poète: quand dire, c'est rêver de faire. Parole subie et parole imposée chez Adam de la Halle, François Villon et Charles d'Orléans", *Villon at Oxford: The Drama of the Text,* ed. Michael Freeman et Jane H. M. Taylor, Amsterdam e Atlanta, Rodopi, 1999, p. 238-281.

MÜHLETHALER, J.-C. *Poétiques du XVè siècle. Situation de François Villon et Michault Taillevent*, Paris, Nizet, 1983.

MURPHY, J.-J., *Rhetoric in the Middle Ages: a History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1974.

MUS, D., *La poétique de François Villon*. Seyssel, Champ Vallon, 1992.

NICEFORO, A. *L'Argot de la guerre*. Mercure de France, Paris, 1907.

NICEFORO, A. *Le Génie de l'Argot*. Mercure de France, Paris, 1912.

OVÍDIO*, The art of Love and other poems. Ars Amatoria, Remedia Amoris*, *Medicamina faciei, Ibis, Consolation ad liviam*. Edição de J. H. Mozley, London, Harvard University Press, 1985.

OVÍDIO, *Metamorphoseon*. Edição de Frank Justus Miller, London, Harvard University Press, 1984.

PARIS, G. *Villon*. Paris, Librairie Hachette, 1901.

PARRY, M. *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*. Paris, Les Belles Lettres, 1928.

PASQUIER, E*. Recherches de la France*. Edição de Marie-Madeleine Fragonard-François Roudaut (dir.) *et alii*, Paris, Champion, 1996.

PAUPHILET, A., *Jeux et sapience du Moyen âge*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1987, p. 203.

PETRARCA. *L'Afrique*. Introdução, tradução e notas de Rebecca Lenoir, Grenoble, Jérôme Million, 2002.

PIGNATARI, D. *Poesia pois é poesia : 1950-2000*, Campinas, Editora Unicamp, 2004, p. 88-89.

PINKERNELL, G. *François Villon et Charles d'Orléans (1457 à 1461). D'après les poésies diverses de Villon,* Heidelberg, Winter, 1992.

PINKERNELL, G. *François Villon: biographie critique et autres études*, Winter, Heidelberg, 2002.

PLATÃO, *Oeuvres complètes : lettres.* Edição bilíngüe grego-francês, Paris, Les Belles Lettres, 1926.

PLATÃO, *Œuvres complètes. Tome VI : La République*. *Livres I-III*, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

PLATÃO, *Œuvres complètes. Tome VII : La République*. *Livres VIII-X*, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

POUND, E. "Montcorbier, *alias* Villon''. In: POUND, E. *The Spirit of Romance*, London, Peter Owen Limited, p. 166-178.

POUND, E. *A Arte da Poesia*: *ensaios escolhidos*, São Paulo, CULTRIX-Edusp, 1976

POUND, E. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1970.

POUND, E. *Selected Poems 1908-1959*. Londres, Faber, 1975.

POUND, E. *The Spirit of Romance*. London, Peter Owen Limited, 1910.

POUND, E. *Cantos*. New York, New Directions Publishing Corporation, 1996.

POUND, E. *Translations*. Faber and Faber, London-Boston, 1953.

PRISCIANO, *"Praeexercitamina ex Hermogene versa"*. In. HALM, C., *Rethorici latini minores*, Leipzig, Teubner, 1863, p. 551-560

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1987-1989.

PSEUDO-FULGENCE "*S. Fulgentii episcopi super Thebaiden"* In: FULGENCE, *Virgile dévoilé*. Tradução e notas de Etienne Wolf, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 71-81.

QUINTILIEN, *De l'Institution oratoire.* Paris, Librairie Garnier Frères, 4t. 1934.

RABELAIS, *Œuvres complètes*. Paris, Garnier Frères, t. 1, 1962.

RABELAIS, *Le quart livre des faicts et dicts héroïques du noble Pantagruel*. Paris, Les Belles Lettres, 1946.

RAMOS, P.-E. S. "Notícia biografica sobre Villon" In: VILLON, F. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Art Editora, São Paulo, 1986.

REGALADO, N. F. "*Effet de réel, effet du réel*: Representation and Reference in Villon's *Testament*", *Yale French Studies*, No. 70, Yale University Press, 1986, p. 63-77.

RHÉTORIQUE à Herennius. Texto estabelecido e traduzido por Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

RUDEL, J. *Les chansons de Jaufré Rudel*. Edição de Alfred Jeanroy, Paris, Champion, 1924.

RUTEBEUF, *Œuvres Complètes de Rutebeuf, trouvère du XIIIe siècle*. Edição de Achille Jubinal, Paris, P. Daffis, 1874.

RUTEBEUF, *Œuvres complètes.* Paris, Classiques Garnier, 2005.

RUTEBEUF. *Œuvres complètes de Rutebeuf (I et II).* Edição de Edmond Faral et Julia Bastin. Paris, Picard, 1977.

RUTHVEN, K. K. *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926). Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969.

RYCHNER, J. *Du Saint-Alexis à François Villon: études de littérature médiévale.* Genebra, Droz, 1985.

SAINÉAN, L. *L'Argot Ancien: 1455-1850*. Slaktine Reprints, Genebra, 1972.

Sainéan, L. *Les Sources de l'Argot Ancien (I e II)*, Honoré et Edouard Champion Éditeurs, Paris, 1912.

SCHWOB, M. *François Villon : Rédactions et notes*. Paris, Dumoulin, 1912.

SCHWOB, M. *Le petit et le grant Testament de François Villon, Les cinq ballades en jargon et des poésies du cercle de Villon*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 1905.

SCHWOB, M. *Spicilège*. Mercure de France, Paris, 1960.

SÉBILLET, T. "l'Art poétique français" In: GOYET, F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 53-174.

SICILIANO, I. "Sur le *Testament* de François Villon", *Romania*, Paris, Champion, LXV, 1990 (1939), 39-90.

SICILIANO, I. *Mésaventures posthumes de Maître Françoys Villon*. Paris, Picard, 1973.

SICILIANO, I. *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*. Paris, Colin, 1934.

SIMON, C. *Le Tramway*. Paris, Éditions de Minuit, 2001.

SPINA, S. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo, Edusp, 1991.

SPITZER, Leo. "Étude a-historique d'un texte: Ballade des dames du temps jadis". *Modern Language Quarterly*, Baltimore, vol. 1, n.1, 1940, p. 7-22.

THOMAS A KEMPIS, *L'Imitation de Jésus-Christ*, Paris, Le Seuil, 1961.

VALÉRY, P. "Villon et Verlaine", *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1957.

VALÉRY, P. *Tel quel*. Paris, NRF-Gallimard, 1941.

VAN ZOEST, A. J. A. *Structures de deux Testaments fictionnels – Le Lais et le Testament de François Villon*, Paris-La Hague, Mouton, 1974.

VARAZZE, J. *Legenda áurea : vida de santos,* tradução, apresentação, notas de Hilário Franco Júnior, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

VEGÉCIO, *Compêndio da arte militar*. Tradução João Gouveia Monteiro e José Eduardo Braga, São Paulo, Ed. Annablume, 2011.

VERHUYCK, P. « Villon et le sermon de Saint Belin », In: VERHUYCK, P., KOOPMANS J., *Sermon joyeux et Truanderie*, *Villon-NemoUlespiègle*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 9-85.

VERHUYCK P., KOOPMANS J. (ed.), *Le Recueil des Repues franches de maistre François Villon et de ses compagnons*, Genebra, Droz, 1995.

VINSAUF, G. *Poetria Nova.* In : FARAL, E. *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle – recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris, Édouard Champion, 1924, p.194-261.

VITRY, P. *Œuvres complètes de Philippe de Vitry.* Edição de Prosper Tarbé, Reims, 1850.

VITU, A. *Notice sur François Villon*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873. Disponível em http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72950x.r=.langEN

VITU, A. *Œuvres de François Villon. Le jargon et jobelin*, *comprenant cinq ballades inédites avec un Dictionnaire analytique du jargon,* Paris, Paul Ollendorff, 1889

ZIWES, A., BERCY, A. *Le jargon de M. François Villon*, Editions Marcel Puget, Paris, 1954.

ZUMTHOR, P. *Anthologie des Grands Rhétoriqueurs*, Paris, UGE, 1978.

ZUMTHOR, P. *La masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris, Le Seuil, 1978.

ZUMTHOR, P. *Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil, 1975

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*. Le Seuil, Paris, 1972.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la Poésie orale*. Le Seuil, Paris, 1983.

DICIONARIOS

Dicionarinho do palavrão & correlatos. Por Glauco Mattoso. Editora Record, Rio de Janeiro, 1990.

Dicionário de calão. Por Albino Lapa. Editorial Presença, Lisboa, 1974.

Dicionário de gíria. Modismo lingüístico. O equipamento falado do brasileiro. Por J. B. Serra e Gurgel, Brasília, 1998.

Dicionário de sinônimos e antônimos da língua portuguesa. Por Francisco Fernandes, Editora Globo, São Paulo, 2005.

Dicionário do palavrão e termos afins. Por Mário Souto Maior. Editora Guararapes Ltda., Recife, 1980.

Dicionário dos marginais. Por Ariel Tacla. Gráfica Record Editora, Rio de Janeiro, 1968.

Dicionário Português-latino. Por Francisco Torrinho. Editorial Domingos Barreira, Porto, 1939.

Dictionaire de l'Argot. Por Jean-Paul Colin, Larousse, Paris, 1990.

Dictionary of French and American Slang. Por Leitnerm M. J. & Lanen, J. R. Crown Publishers, New York, 1965.

Dictionnaire d'Ancien Français (Moyen Age et Renaissance). Por d' Hautetive, R. Grandsaignes. Librairie Larousse, Paris, 1947.

Dictionnaire de l'Ancien Français. Por Algirdas Julien Greimas. Larousse, Paris, 1979.

Dictionnaire de la Langue Verte. Por Delvau, Alfred. C. Marpon & E. Frammarion Éditeurs, Paris, 1901.

Dictionnaire des termes du Vieux François I e II (ou trédor des recherches e antiquités gauloises e françoises) Por par Borel, L. Favre Éditeur, Niort, 1882.

Dictionnaire du moyen français. Por Algirdas Julien Greimas e Teresa Mary Keane. Larousse, Paris, 1992.

Dictionnaire historique des Argots. Por Gaston Esnault, Larousse, Paris, 1965.

Dictionnaire Historique, Étymologique et Anecdotique de l'Argot Parisien. Por Larchey, Lorédan. F. Polo Libraire-Éditeur, Paris, 1872.

Dictionnaire Latin-Français Le Grant Gaffiot. Por Félix Gaffiot. Hachette-Livre, Paris, 2000.

Glossaire du Patois de la Suisse Romande. Por le Doyen Borel, George Bridel Éditeur, 1866.

Lexique de l'Ancien Français. Por Frédéric Godefroy. H. Welter Éditeur, Paris, Leipzig, 1901.

Lou Tresor dóu Felibrige ou Dictionnaire Provençal - Français I e II (embrassant les divers dialectes de la langue d'Oc moderne), Librarie Delagrave, Paris, 1932.

Pequeno dicionário de gíria entre delinqüentes (pesquisa em tôrno da linguagem de um sub-grupo social). Por E. D'Aalmeida Vitor. Editora Pongetti, Rio de Janeiro, 1969.

Petit Dictionnaire Provençal-Français. Por Emil Levy, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1923.

Vocabulário galego-português (tirado da edição crítica das Cantigas d'escárnio e de mal dizer). Por M. Rodrigues Lapa. Editorial Galáxia, Lisboa, 1965.

ANEXOS

ANEXO A – ALGUMAS VARIAÇÕES DE TRADUÇÕES EM PORTUGUÊS

1. *A BALADA DAS DAMAS DOS TEMPOS IDOS*
   - Tradução de Sebastião Uchoa Leite
   - Tradução de Vasco da Graça Moura
   - Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos
   - Tradução de Afonso Felix de Sousa

2. *PRIMEIRA ESTROFE DO PEQUENO TESTAMENTO*
   - Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos
   - Tradução de Vasco da Graça Moura
   - Tradução de Sebastião Uchoa Leite

3. *PRIMEIRA ESTROFE DO GRANDE TESTAMENTO*
   - Tradução de Vasco da Graça Moura
   - Tradução de Sebastião Uchoa Leite
   - Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos

4. *A CONFISSÃO DE VILLON*
   - Tradução de Vasco da Graça Moura
   - Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos
   - Tradução de Afonso Felix de Sousa

5. *BALADA DOS ENFORCADOS*
   - Tradução de Sebastião Uchoa Leite
   - Tradução de Vasco da Graça Moura
   - Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos

ANEXO B – TRADUÇÕES DE DOCUMENTOS JURÍDICOS DA ÉPOCA DE VILLON

1. *A CARTA DE REMISSÃO PELA MORTE DO PADRE P. CHERMOYE*
2. *O PROCESSO DOS COQUILLARDS*

ANEXO A – ALGUMAS VARIAÇÕES DE TRADUÇÕES EM PORTUGUÊS

1. A BALADA DAS DAMAS DOS TEMPOS IDOS

BALADA DAS DAMAS DO TEMPO IDO TRADUÇÃO DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE
VILLON, F. *Poesia.* Edusp, São Paulo, 2000 (1987), p. 121.

Dizei-me onde, em qual país,
Anda Flora, a bela romana
Arquipíades, ou Taís,
Que foi sua prima-germana?
Eco a falar, voz que se emana,
Qual rumor, de rios e planos:
Que beleza foi mais que humana?
E onde estão as neves dos anos?

Da sábia Heloísa quem diz,
Por quem, castrado, fez-se monge
Pedro Abelardo em Saint-Denis?
Por seu amor sofreu tão longe.
E a rainha, também, sem pena,
Que mandou forrar Buridano
Com um saco e jogá-lo ao Sena?
E onde estão as neves dos anos?

A Rainha Branca qual lis
A cantar com voz de sereia,
Berta-Pé Grande, Alis, Beatriz
Haremburges, que o Maine alteia,
E a brava Lorena, a Joana,
Que, em Rouen, queimaram os anglos:
Onde estão, Virgem Soberana?
E onde estão as neves dos anos?

Príncipe, quereis na semana
Ter resposta? Nem este anos,
Pois o refrão não vos engana:
E onde estão as neves dos anos?

Balada das damas do tempo antigo- tradução de Vasco da Graça Moura
VILLON, F. *Os Testamentos de François Villon e outras baladas mais.*, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 77

Ora dizei-me em que país
Flora estará, bela romana,
Arquipiades ou Taís
que sua prima foi germana.
Eco a falar, quando um som plana
por rio ou lago, e que já tem o
dom de formosa mais que humana?
Mas onde estão neves de antanho?

Onde é mui sábia Heloís
por quem castrado e monge pena
Pedro Balerdo em S. Dinis?
Amor lhe deu provação plena.
E assim também onde é que reina
essa que a Buridan por banho
mandou deitar num saco ao Sena?
Mas onde estão neves de antanho?

Rainha Branca como um Lis,
voz que a sereia em canto irmana,
Berta pé-grande, Alis, Biatriz,
Aremburgis que foi menana,
e de Lorena a boa Joana
qu'ingrês em Ruão queimou no lenho.
Onde estão, Virgem Soberana?
Mas onde estão neves de antanho?

Senhor, cuidar de ano ou semana
onde elas são, não vos traz ganho,
nem meu refrão a vós engana:
Mas onde estão as neves de Antanho?

Balada das damas dos tempos idos - Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos
VILLON, F. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Art Editora, 1986, p.19.

Dizei-me onde, em que país,
Está Flora, a bela romana,
Arquipíades ou Taís,
Que foi sua prima germana;
Eco, beleza mais que humana,
Que na água estanque ou ribeirão,
Quando há barulho, fala ou flana.
Mas as neves do outro ano onde estão?

Onde Heloísa, por quem se diz
Que, castrado, vestiu sotana
Pedro Abelardo, em São Denis?
Do amor lhe veio a dor tirana.
Onde a rainha que, leviana,
Mandou Buridan, num surrão,
Lançar ao sena, doidivana?
Mas as neves de outro ano onde estão?

A rainha Branca de Lis,
De sua voz sereia ufana,
Berta pé-grande, Aelis, Beatriz
Do Maine a Arembour suserana,
E a boa lorena, Joana,
Que os ingleses queimaram em Ruão?
Que é delas, Virgem Soberana?
Mas as neves do outro ano onde estão?

Príncipe, não gasteis semana
E ano a indagar onde serão,
Que do refrão sempre dimana:
Mas as neves do outro ano onde estão?

Balada das damas de antanho. Tradução de Afonso Felix de Sousa,
(VILLON, F. *Testamento*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1987, p. 37)

Dizei-me onde, em que mundo ou país
Está Flora, a bela romana,
Também Arquipíada, e Taís,
Que era dela prima germana,
E Eco, beleza sobre-humana
Que a fala, aos sons doces ou fanhos,
Por sobre as águas espadana.
Mas onde, onde as neves de antanho?

Onde Heloísa? Abelardo a quis
E então foi castrado e, sem gana,
Tornou-se monge em Saint Denis;
Foi pelo amor a pena insana.
Também, onde rainha tirana
Que a Buridan deu fim estranho
No Sena, com ordem leviana?
Mas onde, onde as neves de antanho?

A Rainha Branca, flor-de-lis,
Voz de sereia em boca humana,
Berta-pé-grande, Haremburgis,
Beatriz, Alis, e a que me ufana
Mais: a boa lorena Joana
Vítima de ingleses tacanhos,
Onde estão, Virgem soberana?
Mas onde, onde as neves de antanho?

Príncipe, por ano ou semana
Não as busqueis; lutais sem ganho,
Pois este refrão tudo explana:
Mas onde, onde as neves de antanho?

2. PRIMEIRA ESTROFE DO *PEQUENO TESTAMENTO*

TRADUÇÃO DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS
VILLON, F. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Art Editora, 1986, p. 127.

Neste ano de cinquenta e seis,
Eu, François Villon, escolar,
Refletindo, com madurez,
Com ardor e vontade exemplar,
Que para agir se há de pensar,
Como o diz Vegécio, o romano,
Tão sábio para aconselhar,
Porque senão se cai no engano.

O PRIMEIRO TESTAMENTO - TRADUÇÃO DE VASCO DA GRAÇA MOURA
VILLON, F. *Os Testamentos de François Villon e outras baladas mais.*, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 17

No ano de quatro cinco seis,
eu, Fraçois Villon, escolar,
em pleno senso, achando me eis,
freio nos dentes, bom puxar,
se deve as obras bem pesar,
como Vegécio o aconselha,
sábio romano, lumiar,
porque senão se destrambelha

O LEGADO -TRADUÇÃO DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE,
VILLON, F. *Poesia.* Edusp, São Paulo, 2000 (1987), p. 61.

Quatrocentos e cinquenta e seis:
Eu, Fraçois Villon, estudante,
Considerei, com sensatez-
A brida solta, o freio ao dente-,
Que pensar bem é mais prudente,
Como Vegécio assim discorre,
Sábio Romano previdente,
Ou alto risco então se corre.

3. PRIMEIRA ESTROFE DO *GRANDE TESTAMENTO*

O SEGUNDO TESTAMENTO - TRADUÇÃO DE VASCO DA GRAÇA MOURA
VILLON, F. *Os Testamentos de François Villon e outras baladas mais.*, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 49.

No meu trinteno ano de idade,
minhas vergonhas bem bebidas,
louco e sensato por metade,
maugrado as penas já havidas,
que foram todas recebidas
da mão de Thibaut d'Aussigny...
Se é bisto e as ruas traz benzidas,
que seja o meu, renego aqui!

O TESTAMENTO - TRADUÇÃO DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE
VILLON, F. *Poesia.* Edusp, São Paulo, 2000 (1987), p. 93.

Com os meus trinta já visados
E as vergonhas todas bebidas,
Nem tão louco ou tão avisado,
Apesar das penas sofridas
Que foram todas recebidas
De Thibault d'Aussingy. Renego...
Se benze ruas e subidas,
Que é meu bispo, recuso e nego.

O TESTAMENTO - TRADUÇÃO DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS
VILLON, F. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Art Editora, 1986, p. 23.

No ano trigésimo de minha idade,
Traguei já todas as humilhações;
Nem sábio, nem de tanta necedade,
Tenho sofrido muitas punições
- E todas vieram-me, essas provações,
De Thibault d'Aussingny, de sua mão-:
Se bispo ele é, e benze em procissões,
Que seja meu contesto a afirmação.

4. A CONFESSÃO DE VILLON

O SEGUNDO TESTAMENTO - TRADUÇÃO DE VASCO DA GRAÇA MOURA
VILLON, F. *Os Testamentos de François Villon e outras baladas mais.*, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 59.

Sou pecador e sei-o bem;
mas Deus não quer a minha morte,
mas me converta e viva a bem,
como outro a quem pecado entorte.
Quanto em pecado eu haja morte,
Deus vive e em sua mercê,
se meu remorso é o mais forte,
por graças a mim o perdão dê.

O TESTAMENTO - TRADUÇÃO DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS
VILLON, F. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Art Editora, 1986, p. 27.

Que seja pecador, eu o sei bem;
Contudo a minha morte Deus não quer,
E sim que eu me converta e viva em bem,
Como o deseja a um pecador qualquer.
Morto que no pecado eu estiver,
Deus vive, e, com a sua compaixão,
Se tenho a consciência a remorder,
Por sua graça dá-me o seu perdão.

TRADUÇÃO DE AFONSO FELIX DE SOUSA
(VILLON, F. *Testamento*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1987, p. 21)

Sou pecador, sei muito bem,
Mas Deus não quer a minha morte
E sim que me converta ao bem,
Tal qual aos outros de igual sorte.
Em pecado vivo na morte,
Mas Deus na sua compaixão,
Se o arrependimento é bem forte,
Há de conceder-me perdão.

5. BALADA DOS ENFORCADOS

TRADUÇÃO DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE
VILLON, F. *Poesia.* Edusp, São Paulo, 2000 (1987), p. 369.

Irmãos humanos que ainda viveis,
Não sejais corações endurecidos;
Tendo pena de nós, pobres, talvez
De Deus sereis mais cedo merecidos.
Vede os pescoços, cinco ou seis, torcidos;
A carne, que sorveu tanto alimento,
Está hoje devorada e em fermento,
E, ossos, a cinza e pó vamos volver.
Ninguém a ria de tal padecimento:
Clamai a Deus a nos absolver,

Se de irmãos vos chamamos, não deveis
Tratar-nos com desdém por termos sido
Justiçados. Contudo, Vós sabeis:
Nem por todos o senso é conhecido,
Desculpai-nos, por sermos falecidos
Junto ao filho da Virgem, seu assento.
Conserve-nos da graça o acolhimento:
Livre-nos de no inferno dissolver.
Eis-nos mortos, ninguém nos dê tormento:
Clamai a Deus a nos absolver.

A chuva nos lavou, limpou de vez,
E o sol secou e pôs enegrecidos;
Corvos cravam os olhos de avidez,
Barba e fios puxando enfurecidos.
Não nos firmamos mais, enrijecidos
Balançando de um lado a outro, ao vento,
Sempre ao seu bel-prazer em movimento,
Mais furos que em dedal, a revolver.
Evitai da irmandade o envolvimento:
Clamai a Deus nos absolver.

Príncipe Jesus, guiai-nos o tento,
Cuidai que o inferno não esteja atento:
Lá, não há o que ver ou resolver.
Homens, do riso aqui há banimento:
Clamai a Deus nos absolver.

TRADUÇÃO DE VASCO DA GRAÇA MOURA
VILLON, F. *Os Testamentos de François Villon e outras baladas mais.*, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 237.

Irmãos humanos que depois vireis
não tenhais coração empedernido,
se dos pobres de nós vos condoeis,
mercê de Deus mais cedo heis merecido.
Pendemos cinco ou seis em nós corrido:
A carne, de nutrida em demasia,
já podre e devorada se desfia,
somos osso que em cinza e pó se esvai.
Do nosso mal ninguém ora se ria.
Mas que deus nos absolva lhe rogai.

Se, irmãos, a vós clamamos, não deveis
desdenho ter, conquanto hemos morrido
por justiça. No entanto vós sabeis
que nem todos têm sizo bem cumprido;
perdoai, por finados termos ido
pedir junto do filho de Maria,
que a graça não lhe seque e dê valia
contra esse raio que no inferno cai.
Somos mortos, ninguém nos injuria;
mas que deus nos absolva lhe rogai.

A chuva nos descrosta e lava, e eis
nos curte o sol o corpo enegrecido:
corvo e pega desolham-nos cruéis,
e barba e sombrancelhas hão comido.
Sentar não nos é nunca consentido;
e cá e lá, ao vento que varia,
e assim em baloiçar-nos só porfia,
mais que dedais bicados nos olhai.
Não sejais pois de nossa confraria;
mas que Deus nos absolva lhe rogai.

Senhor Jesus, que em todos tens maestria,
ao demo não dês nossa senhoria:
nada a dar-lhe ou solver-lhe em nós recai.
Homens, nem sombra aqui de zombaria;
mas que Deus nos absolva lhe rogai.

TRADUÇÃO DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

VILLON, F. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Art Editora, 1986, p. 15.

Irmãos humanos que depois de nós viveis,
Não tenhais duro contra nós o coração,
Porquanto se de nós, pobres, vos condoeis,
Deus vos concederá mais cedo o seu perdão.
Aqui vos vedes pendurados, cinco, seis:
Quanto à carne, por nós demais alimentada,
Temo-la há muito aporecida e devorada
E nós, os ossos, cinza e pó vamos virar.
De nossa desventura ninguém dê risada:
Rogai a Deus que a todos queira nos salvar!

Chamamo-nos irmãos: disso não desdenheis,
Apesar de a justiça a nossa execução
Ter ordenado. Vós contudo, conheceis
Que nem todos possuem juízo firme e são.
Exculpai-nos- que mortos, mortos nos sabeis-
Com o filho de Maria, a nunca profanada;
A sua graça, para nós, não finde em nada,
No inferno não nos venha o raio despenhar.
Ninguém nos atormente, a vida já acabada.
Rogai a Deus que a todos queira nos salvar!

A chuva nos lavou, limpou-nos, percebeis;
O sol nos ressequiu até a negridão;
Pegas, corvos cavaram nossos olhos- eis!-
Tiraram-nos a barba, a bico e repuxão.
Em tempo algum tranquilos nos contemplareis:
Para cá, para lá, o vento de virada
A seu talante leva-nos, sem dar pousada;
Mais que a dedal, picam-nos pássaros no ar.
Não queirais pertencer a esta nossa enfiada.
Rogai a Deus que a todos queira nos salvar!

Príncipe bom Jesus, de universal mandar,
Guardai-nos, ou o inferno então nos arrecada:
Lá nada temos a fazer, nada a pagar.
Homens, aqui a zombaria é inadequada:
Rogai a Deus que a todos queira nos salvar!

ANEXO B – DOCUMENTOS JURÍDICOS DA ÉPOCA DE VILLON. TRADUÇÃO NOSSA

1 – "AS CARTAS DE REMISSÃO"
Concedidas pelo Rei Carlos VII a Mestre François des Loges, também chamado Villon, culpado da morte da pessoa de Philippe Chermoye, padre" (a partir de LONGNON, A. *Étude biographique sur Villon*. p. 133-5).

"No dia da festa passada de Nosso Senhor, à noite depois do jantar, ele estava sentado para se distrair em uma pedra situada sob mostrador do relógio de *Saint-Benoît-le-Betourné*, na larga rua *Saint Jacques* da nossa cidade de Paris, no convento da qual estava morando o referido suplicante, e com ele estava um padre chamado Gilles e uma mulher chamada Isabeau, e eram nove horas aproximadamente. Nesse lugar chegaram o padre Phelippe Chermoye e o senhor Jehan le Mardi, Chermoye que tão logo avistou o suplicante, disse-lhe 'Eu renego a Deus! Eu te encontrei!', e imediatamente o referido suplicante se levantou para lhe dar lugar, dizendo 'meu irmão, de que vos admirais?', e o referido Chermoye, tão logo o referido suplicante se levantou para lhe dar lugar, empurrou-lhe com tanta força que lhe obrigou a se sentar novamente. Vendo isso os referidos Mardi, Gilles e Isabeau e supondo que Chermoye, a julgar pelo modo com que se apresentou, tivesse vindo apenas para causar uma briga e atacar o suplicante, ausentaram-se e permaneceram apenas o suplicante e Chermoye. Chermoye que, logo depois, pretendendo pôr em prática e executar com propósito deliberado o seu pérfido e repreensível propósito, retira de sob a veste uma adaga e golpeia no rosto do suplicante os lábios, a ponto de provocar grande perda de sangue, como foi constatado e se pode constatar no presente. E vendo-o, o suplicante, que nessa noite vestia um manto e, sob esse, portava uma adaga presa à cintura, a fim de evitar o furor e o pérfido propósito de Chermoye, temendo que ele o atacasse e prejudicasse mais gravemente a sua pessoa, retirou a adaga e golpeou-lhe, ao que lhe parece, na virilha ou perto, sem se dar conta no momento de lhe ter golpeado. E persistindo Chermoye no seu propósito de matar o suplicante, perseguindo-lhe e investindo-lhe com muitas injúrias e ameaças, o suplicante encontrou ao seus pés uma pedra que pegou e atirou ao rosto de Chermoye;

imediatamente depois, deixou-lhe e se afastou, abrigando-se na casa de um barbeiro chamado Fouquet para se medicar."

2 – "O PROCESSO DOS COQUILLARDS"

A partir de : SAINÉAN, L. *Les sources de l'argot Ancien*, 1912, p. 87-100.

"O Caso é o seguinte. Desde dois anos atrás freqüentam esta cidade de Dijon inúmeros companheiros, ociosos e vagabundos que, desde que chegaram e durante o tempo em que ficam nesta cidade, não fazem nada senão beber, comer e despender grandes despesas, jogar dados, cartas, damas e outros jogos; continuamente ficam a maior parte do tempo, e em especial à noite, naquele bordel em que levam uma ignóbil, vil e dissoluta vida de licenciosidade e depravação, perdem algumas vezes e gastam todo o seu dinheiro: e tanto fazem que não ficam com nenhum tostão. Então, depois que tomaram e tiraram das pobres mulheres da vida de que se ocupam no referido bordel tudo o que podem obter delas, alguns partem e se vão para não se sabe onde, e demoram algumas vezes quinze dias, outras um mês ou seis semanas. E retornam alguns a cavalo, outros a pé, bem vestidos e equipados, bem guarnecidos de ouro e dinheiro, e recomeçam a levar com alguns que os aguardaram ou com outros que vieram novamente os seus jogos e dissoluções costumeiras. E é verdade que os referidos companheiros possuem entre si uma determinada linguagem em calão e outros signos pelos quais eles se reconhecem entre si; e esses senhores chamam a si próprios de *Coquillars*, entenda-se 'os Companheiros da *Coquille*', que, como foi dito, possuem um Rei, que se chama 'Rei da *Coquille*'. E é verdade, como foi dito, que alguns dos referidos *Coquillars* são arrombadores de arcas e cofres; outros são falsificadores e roubam as pessoas trocando ouro por dinheiro ou dinheiro por ouro, ou comprando algumas mercadorias; outros vão, trazem e vendem falsos linhos e falsas correntes com aparência de ouro; outros trazem e vendem ou empenham falsas pedras em lugar de diamantes, rubis ou outras pedras preciosas; outros dormem em qualquer hotel com algum negociante e se roubam a si mesmos e ao referido negociante, e possuem uma pessoa própria à qual eles confiam o roubo e depois reclamam com o negociante

roubado; outros jogam dados falsos e viciados para tirar vantagem e ganham todo o dinheiro daqueles com quem jogam; outros conhecem tamanhas subtilidades no jogo de cartas e de damas que não se poderia ganhar contra eles. E o que é pior, a maioria deles são espreitadores e salteadores de florestas e caminhos, ladrões e assassinos; e presume-se que é desse modo que eles levam essa vida dissoluta, e depois que gastaram todo o seu dinheiro, partem sem nenhum tostão e algumas vezes deixam grande parte das suas roupas em penhor; em breve, retornam à cavalo, vestidos e plenos de ouro e dinheiro, como foi dito.

E, além disso, como foi dito, é verdade que frequentemente se embriagam e, depois, brigam um contra o outro e desferem bons golpes de espada e, em seguida, dizem grandes injúrias e maldizeres, reprovando aquilo que de fato sabem uns dos outros, os crimes, os roubos e os golpes que fazem e praticam.

Além disso, fazem algumas vezes uns aos outros essas difamações na ocasião em que pretendem partilhar [ou distribuir] lealmente [entre si] aquilo que ganharam através de algum golpe ou roubo, momento em que um deles pede a sua parte e o outro não lhe quer conceder.

Além disso, cada golpe que praticam tem um nome no seu calão e ninguém saberia compreendê-lo, se não for da sua companhia e da sua quadrilha, ou se algum deles não o revelou a outro.

Além disso, diz-se que Jaquot de la Mer, dono do referido bordel, conhece-os a todos ou à maior parte deles; e que é quem melhor conhece a sua condição e comportamento: e que de fato os esconde e os ajuda algumas vezes a realizar seus atos e a vender cavalos e outras coisas mal adquiridas, tanto pelo ganho que ele obtém às suas expensas, quanto por ser verossímil que ele de algum modo participe no lucro de seus golpes; do mesmo modo, é absolutamente notório que, muito antes que os referidos companheiros tivessem sido acusados, o referido Jaquot caminhava e os conduzia pelo braço a qualquer hora pela cidade e que de fato conhecia bem a sua condição e comportamento, o que é grande presunção do referido Jaquot.

E seguem-se os nomes tanto daqueles que ele viu e conheceu, quanto dos que ele jamais viu e que lhe foram nomeados, etc.: Loys fraudador [enforcado em Amiens]. Jehan

Colin, chamado Johannes, que lhe contaram ser franciscano apóstata. Raymonnet [morto e atirado numa vala em Avignon]. Dimenche le Loup, chamado Bar sur Aulbe [enforcado]. Godeaul, que não tem senão uma orelha [morto]. Christofle Turgiz, exilado [e depois ebulido como falsificador de moedas]. O grande Mugnerac [é Philipot de Marigney, chamado Mugnerac]. Anthoine de Bonneval [exilado]. Jehan de Clermont. Bernard de Nicourt. Denisot, o acólito, fundidor e dourador [ebulido]. Laulmosnier [chamado Colinet]. Geffyame. O Marechal, que quebrou o braço do negociante Jehan de Chaulx. Um homem chamado Didier. Jaquot de la Mer [enforcado]. Regnier de Montigny [morto e enforcado]. Um homem chamado Auvergnoiz [seu nome é Bertrand]. O pequeno François de Roucy. O pequeno Philippot de Rouen. Jehanin Cornet d'Arras [*qui revelavit secreta Perrenelo le Fournier*]. Um homem chamado Girard de Rouen. Jehan da Escócia. Colard de Blangiz. Tassin le Verdois [morto]. Oudinet, o curtidor [morto]. Guillemin Viande Creuze, oficial da guarda de grandes estradas [morto]. O chamado Monier ou Mugnier de Carpentras. --- chamado mercador de gado. Andrey, o Provençal. --- chamado Saint Eloy, serreiro. Guillemim, o Normando. Symon de Sancerre. Perrenot la Bonne. --- chamado o Estrábico [que teve a orelha decepada em Auxonne]. Jehan le Sourt de Tours [enforcado]. Jehan Gontier de Reims, e foi um notável negociante. Tassin Tortigue, do Monte Saint Jehan [soldado e aliado]. Huguenin Gascão de Ostun. Tassin, o Administrador, chamado o pequeno Tassin, o desfibrante [morto]. Petit Jehan, mestre em espadas. Um homem chamado Didier [Perrot]. Um homem chamado Mahiet. Tartas e Nicolas le Besgue [chamado o rei] são o mesmo [enforcado em Lyon]. Colin, o Bretão, chamado o Queijeiro de Paris. Regnauld, o Borgonhês [enforcado]. Um homem chamado Rosay [enforcado]. Valentin [morto em Grenoble]. Regnier de Montigny [enforcado *ante*]. --- chamado [o pequeno] o Espanhol [fraudador]. [enforcado (em Paris, submetido à tortura da água) em Tours]. Um homem chamado Regnauld, vestido normalmente de violeta. --- chamado o Beberrão [torturado e enforcado em Paris]. Pierre Ratier. Pierret Cliquet, mercador. O pequeno Anthoine [morto]. Hugues Vaillant, que é chamado Loys. Mahuet Guiot, trabalhador braçal. Symon, o Dúbio, que possui o maxilar superior rachado e é da região de Besançon. Um homem chamado Guiot Faulcheurt. O estrábico Borgonhês de Chalon [morto]. Jehan da Escócia [morto]. O Ruivo de Savoye [morto na Provença]".

INFORMAÇÃO sobre o referido caso, que começou a ser feita no dia 3 de outubro de mil quatrocentos e quarenta e cinco por mim, Jehan Rabustel, oficial procurador da cidade e cidadão de Dijon, depois que, por meio de um confessor, fui advertido de que seria bom descobrir quais pessoas forasteiras e ociosas que, vindo para esta cidade, freqüentam e permanecem a maior parte do tempo no bordel, e de que bem poderia acontecer que tais companheiros realizassem os roubos e golpes que foram frequentemente cometidos, etc.; e tendo por ele também sido advertido de que essas pessoas ociosas freqüentam e vão sempre ao hotel de Perrenet le Fournier, barbeiro, que fica na esquina da rua Petiz Champs, onde eles se repõem e fazem a barba, eu convoquei o referido Perrenet e o interroguei sobre esse caso e o inspecionei da maneira que se segue. Ele disse e afirmou sob juramento da maneira e da forma que está contida no seu depoimento a seguir transcrito:

Perrenet le Fournier, barbeiro, habitante de Dijon, de 34 anos aproximadamente, como foi dito, foi convocado para testemunhar, interrogado e inspecionado por mim, referido procurador, a respeito do referido caso, disse, sob juramento em nome dos santos evangelhos de Deus, saber o que se segue. É sabido que, desde dois anos atrás, ele viu estarem presentes e freqüentarem o bordel desta cidade, na casa de Jaquot de la Mer, dono do referido bordel, do escudo da França, e algumas vezes se hospedar no hotel de Colin Lomme, e em outros lugares, inúmeros companheiros vagabundos, os quais muitas vezes vieram ao seu estabelecimento, algumas vezes de dia para se repor e passar o tempo, outras vezes para fazer a barba; e lá de fato frequentemente jogaram às mesas, algumas vezes jogaram dados, e ele, o mesmo que fala, lá jogou com eles e perdeu o seu dinheiro. E, como ele afirma, ele vira em outras ocasiões companheiros similares jogar, os quais portavam dados viciados, e quis fazer amizade com eles para aprender alguns segredos, para se proteger de ser enganado, se se encontrasse num lugar em que fosse semeada má semente. E, desse modo, ele lá conheceu um deles que era mais entendido, tinha as mãos mais maliciosas e era mais generoso que outros, e fez amizade com ele; e lhe deu algumas vezes almoço ou jantar para saber dele alguma coisa, e este revelou àquele, simulando saber inúmeros conhecimentos e habilidades e ser mais finório do que qualquer um dos outros. E sob esse pretexto e também sob o pretexto de que ele, o que fala, ouvira em outras ocasiões algumas palavras do calão antigo, ele conseguiu que um homem chamado Jehanin Cornet e um chamado Anthoine de Bonneval lhe dissessem

uma grande parte das palavras que se utilizam nos golpes e que foram declaradas neste caso; ele os conheceu, viu e reconheceu ter conversado e freqüentado tanto o referido bordel, na casa daquele Jaquot, quanto a casa de Regnauld Dambour, negociante de pedras das redondezas e de outros lugares nesta cidade. E, como ele disse, bem sabe ser verdade, tanto porque lhe disseram os referidos Jehanin Cornet e Anthoime, como porque ele, o que fala, ouviu-os dizer e confessar para inúmeros deles e também reprovar uns aos outros, quando debatiam, que todos os nomeados a seguir são companheiros e pertencem à sociedade da *Coquille* e praticam as fraudes da organização, e que são profissionais em executar os roubos e golpes de que este caso fez menção, exceto, no entanto, que ele não ousava dizer com certeza que alguns deles fossem assassinos, mesmo que desconfiasse: mas nada ouvira dizer a esse respeito de nenhum deles. E, como ele disse, é verdade que os referidos *Coquillars* possuem entre si uma linguagem estranha, que outras pessoas não sabem compreender, se eles não lhes revelaram nem ensinaram: por meio dessa linguagem eles reconhecem aqueles que pertencem à referida *Coquille* e nomeiam nessa linguagem todas as práticas da sua sociedade; e possui cada uma dessas práticas o seu nome nessa linguagem: a qual lhe foi revelada, a ele que fala, por inúmeros deles, que não desconfiavam de modo algum dele, depois que ele simulou ser finório como eles. Depois disse, ele que fala, que Regnauld Dambour, negociante de pedras, pertence à quadrilha e à companhia dos referidos *Coquillards*. E é verdade que, no ano passado, um pouco depois do Natal, esse Regnauld, um homem chamado Johannes, um chamado Raymonnet e um chamado Jehanin Cornet partiram desta cidade, reuniram-se na ponte de Norges, e com eles um homem chamado Bar sur Aulbe. E de lá foram para Lorrainne para cuidar de dar um belo golpe numa fraude, que eles chamam no seu calão *estever*: mas eles não podiam adquirir senão 10 florins aproximadamente; e foram capturados em Thoul o referido Regnauld [Bar sur Aulbe] e Raimonnet, e colocados na prisão: o referido Johannes fugiu. E o referido Cornet se dissimulou como homem de guerra e disse que ia a Luxemburgo: desse modo não foi capturado. E quando o referido Regnauld falou à justiça, ele reivindicou ser negociante de pedras do Senhor Duque, de tal modo que escapou, mas ele não sabe dizer como, nem tampouco a respeito da libertação do referido Raymonnet [e Bar sur Aulbe]. Disse depois que ouviu o referido Jehanin Corvet afirmar que aqueles cinco tinham empreendido realizar uma bela fraude na região de Lorraine ou perto de Langres; mas

eles fracassaram: e que, se eles tivessem podido realizar a sua empresa, o referido Regnauld teria empreendido matar Cornet, por duvidarem que ele fosse capaz de manter segredo. Também disse que Regnauld é o pai condutor dos *Coquillars* nas negociações e transações, e em outros lugares da Borgonha. E sabe disso por ter ouvido Cornet e Anthoine de Bonneval dizê-lo. E ainda afirmou que Bar sur Aulbe havia a pouco roubado um cavalo preto na região de Salins, o qual foi levado e vendido nessa cidade por Jaquot de la Mer e mestre Jehan, o marechal. Disse depois que Regnauld sabia muito bem da falsidade de uma determinada corrente com aparência de ouro e a guardou por um certo tempo. E deve bem saber o que aconteceu a ela. E também sabe que conheceu um homem chamado Lespaignot, o qual lhe deixou seu casaco cinza e levou o manto preto do referido Regnauld. Disse ainda que esse Regnauld conhecia bem os atos e a condição de um homem chamado o grande Mugnerat, o qual se hospedou no hotel desse Regnauld. E que esse Mugnerat é arrombador e quando está nesta cidade não anda senão à noite; e de dia dorme ou vai até Regnauld, passar o tempo na sua loja de pedras e algumas vezes dormir de dia. Disse depois que sabe as coisas referidas acima por tê-las ouvido dizer das próprias pessoas referidas e que também Regnauld sabe de tudo isso e está em seu poder conduzi-las, e que, como afirmou, ouviu-os debater entre si a respeito de seis florins de Rin que foram fraudados no ano passado por Johannes, Mugnerat, Guillemin Viande Creuze e Anthoine no estabelecimento de Pierre Cornille. E que essas pessoas causaram no inverno passado um grande prejuízo na prisão, trocando dinheiro e negociando carne, e pela cidade negociando peças numa grande soma em dinheiro. E é verdade, como ele afirmou, que um homem chamado Christofle é falsificador de moedas e que Regnauld sabe muito bem disso; e de fato colocou em circulação na região de Lorraine o número de 12 ou 13 peças de meio escudo que o referido Christofle cunhou, de todas as maneiras que pôde as distribuiu lá, como ele, o que fala, ouviu dizer de alguns dos companheiros, que disseram bem sabê-lo. E disse, além disso, que os companheiros da *Coquille* estão espalhados pelo mundo no número de mil ou mais, que vão fazendo e exercendo tais e semelhantes golpes como os que estão contidos neste caso; e lhe confessou Anthoine de Bonneval, como disse, que ele, o pequeno Tassin e o Rousselet repassaram a um religioso de Masieres mercadoria falsa, cujo receptor era Tassin, o negociante Anthoine e o referido Roisselet cúmplice, etc.

Os nomeados acima e outros que pertencem à companhia dos *Coquillars* possuem na sua linguagem diversos nomes e não conhecem todas as especialidades e golpes de que este caso fez menção. Mas alguns são hábeis em fazer uma coisa e outros em fazer outra coisa, cada um indica o seu companheiro pelo que ele sabe servir na sua especialidade, e chamam-se por: *Crocheteurs, Vendengeurs*, *Beffleurs, Envoyeurs*, *Desrocheurs, Plateurs, Fourbes, Dessarqueurs, Bazisseurs, Desbochilleurs, Blancz coulons, Baladeurs, Pipeurs, Gascatres, Bretons, Esteveurs.* Um *Crocheteur* é aquele que sabe arrombar fechaduras. Um *vendengeur* é um batedor de carteiras ou bolsas. Um *beffleur* é um ladrão que atrai companheiros simplórios para jogar. Um *envoyeurs* é um assassino. Um *desrocheur* é aquele que não deixa nada àquele que ele rouba. Um *planteur* é aquele que vende falsos linhos, correntes falsas e falsas pedras preciosas. Um *fourbe* é aquele que leva os falsos linhos ou outras mercadorias falsas e finge ser um pobre servidor de mercador ou outra coisa; ou é ele que pega e recebe o roubo que lhe confia um dos *Coquillars* que dormiu com um mercador, homem de Igreja ou outro. Um *bazisseur* também é um assassino. Um *desbochilleur* é aquele que ganha nos dados, nas cartas ou nas damas tudo o que possui um homem simplório, sem lhe deixar nada. Um *blanc coulon* é aquele que dorme com um mercador ou outra pessoa [e rouba seu dinheiro, sua roupa e tudo o que ele possui, atira-as pela janela ao seu companheiro e aguarda fora do quarto]. Um *baladeur* é quem vai antes falar a um homem de Igreja ou outro a quem queiram vender algum falso linho, corrente ou pedra falsa. Um *pipeur* é um jogador de dados viciados e de cartas marcadas. Um *gascatre* é um aprendiz que ainda não é bem sutil no conhecimento da *Coquille*. Um *breton* é um ladrão. Um *long* é um homem que é bem sutil em todas as especialidades ou em algumas delas. Um *dessarqueur* é aquele que vem primeiro ao lugar em que se deseja vender uma mercadoria falsa e colhe informações. Um *maistre* é aquele que dissimula ser um homem de bem. O *confermeur de la balade* é aquele que vem depois do *baladeur*, etc. *Fustiller* é mudar os dados. Eles chamam a justiça, de qualquer lugar que for, a *marine* ou a *rouhe*. Eles chamam os guardas os *gaffres*. Eles chamam um padre ou um homem de Igreja um *lieffre* ou um *ras*. Um homem simplório que não conhece as suas habilidades é um *sire*, ou um *duppe*, ou um *blanc*. Dados para se jogar, eles chamam *acques*, o jogo de damas *saint marry* e as cartas a *taquinade*. Os dados possuem diversos nomes, a saber: *madame*, a *vallée*, le *gourt*, o *muiche*, o *bouton* e a *riche*. Quando eles são presos e interrogados pela justiça e eles escapam, eles dizem um ao outro que eles *ont*

blanchy la marine ou *la rouhe*. Um *godiz* é um homem que tem dinheiro e é rico. Uma bolsa é um *feullouze*. Eles chamam dinheiro *aubert*, *caire*, ou *puille* [ou uma *hairgue* de um grande simplório]. O *roy David* é abrir uma fechadura, uma arca ou um cofre e o fechar de novo. O *roy Davyot* é uma simples gazua para se abrir fechaduras. *Bazir* um homem é matar. A *soye Roland* é arrombar alguma coisa. Uma rouba é uma *jarte*. Um sinal de ouro ou de dinheiro é um *cercle*. *Saint joyeux* é o jogo de damas, como *saint marry*. Um *cornier*, um *sire* e uma *duppe* são a mesma coisa. Um cavalo é um *galier*. *Mouschier a la marine* é acusar um ao outro na justiça. O *jour* é a tortura. Um linho falso é um *plant*. Uma corrente falsa é uma *trainne* ou uma *tirasse*. *Arton* é pão. *Rufle* é o fogo de Santo Antônio. A mão é a *serre*. [Uma *ance* é uma orelha]. As pernas são as *quilles*. Quando um deles diz *estoffe*!, significa que ele pede a sua parte de algum ganho que ele obteve de algum modo pelo conhecimento [da *Coquille*]. Quando ele diz *estoffe ou je faugeray*!, significa que, quem não lhe der a sua parte, ele acusará o ato. Quando eles dizem que eles observaram alguma coisa, eles dizem que a *ont becquey*. Quando falam da *abesse*, estão falando em roubar. Quando alguns deles se envolvem em alguma atividade ou transação, fingindo que a praticam e alguém quiser lhes perguntar alguma coisa, eles chamam isso de seu *cole*. Algumas vezes, quando eles falam da *soye Roland*, significa que eles venceram ou vencerão à justiça, que os queria prender.

Quando eles dizem que um deles está *ferme a la louche*, significa que eles se defenderam contra a justiça e contra outros que queriam prendê-los. Quando eles sentem que são perseguidos pela justiça, ou que eles desconfiam que alguém os vigia, eles tomam um caminho e, verificando que foram vistos caminhar por lá, dão a volta de um golpe e tomam um outro caminho. Isso se chama *bailler la cantonade*. Um *beaul soyant* é um bom falador, que tem boa linguagem e que sabe enganar a justiça ou outras pessoas com boas estórias. *Ferme em la mauhe* é aquele que evita muito bem confessar qualquer coisa à justiça, etc. [quando ele é preso e interrogado].