

FRANÇOIS VILLON

POESIA

USP

Reitor Jacques Marcovitch
Vice-reitor Adolpho José Melfi

edusp

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente Plínio Martins Filho (Pro-tempore)

Conselho Editorial Plínio Martins Filho (Presidente pro-tempore)

José Mindlin
Laura de Mello e Souza
Oswaldo Paulo Forattini
Tupã Gomes Corrêa

Direção Editorial Silvana Briol

Direção Comercial Eliana Urabayashi

Director Administrativo Renato Calbucci

Editora-assistente Christina Fimo

tradução, organização e notas

Sebastião Uchoa Leite

edusp

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Villon, François, 1431-?

Poesia / François Villon; tradução, organização e notas Sebastião Uchoa Leite. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Bibliografia

ISBN 85-314-0477-0

I. Poesia francesa I. Leite, Sebastião Uchoa. II. Título.

98-4449

CDD-841

Índices para catálogo sistemático:

I. Poesia: Literatura francesa 841

SUMÁRIO

NOTA E AGRADECIMENTOS	9
NOTA DO TRADUTOR À SEGUNDA EDIÇÃO	11
VILLON	15
BIBLIOGRAFIA	45
CRONOLOGIA	53
O LEGADO	59
O TESTAMENTO	91
POESIAS DIVERSAS	307
NOTAS	381

Direitos desta tradução reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374

6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo – SP – Brasil – Fax (0xx11) 818-4151

Tel. (0xx11) 818-4008 / 818-4150

www.usp.br/edusp – e-mail: edusp@edu.usp.br

Printed in Brazil 2000

Foi feito o depósito legal

VILLON

A legenda e as idéias falsas

A legenda do personagem François Villon superpôs-se à imagem do poeta, gerando um clima romanesco que impõe a lembrança da definição de Rainer Maria Rilke da fama como “a soma de todos os equívocos”. A própria vida do poeta, levantada pelos papéis judiciais e por indicações da obra - pistas contraditórias ou falsas -, favoreceu a lenda. Hoje, mesmo quando já se levantam propostas sobre o lado mais oculto da obra, as baladas em jargão, persistem ainda dúvidas e enigmas, pois sua biografia termina no ar com o desaparecimento do poeta após ser banido de Paris. E ali começou a sua vida imaginária. Logo surgem fascículos de anedotas (*Le Recueil des repues franches de maistre François Villon et ses compaignons*, 1500, e *Plusieurs gentilleses de maître François Villon*, 1532), nos quais se cria o tipo do *farceur* e rei dos escroques.

O próprio Villon responde pela sua imagem de bebedor e *connoisseur* de tavernas, ao encerrar *O Testamento*:

Prince, gent comme esmerillon,
Sachiez qu'il fist au departir:
Ung traict but de vin morillon;
Quant de ce monde vout partir.

E pede ainda que gravem o seu epítáfio, que transmitirá à posteridade a sua imagem de "ung bon follastre". Ele ainda persistirá como *farceur* nas *Memoires* de Philippe de Vigneulles (1503), na *Grant Deablerie* de Eloi d'Amerval (1508) e particularmente no Livro IV do *Gargantua et Pantagruel* de François Rabelais, quando sua legenda atinge o auge e Ihe são atribuídas diversas patranhas, inclusive na corte de Eduardo V da Inglaterra (que nasceu em 1470). Paralelamente, Villon foi às vezes identificado ao advogado Pathelin da famosa farsa anônima, cuja autoria chegou a ser-Ihe atribuída em época recente, apesar da inconsistência da suposição.

Um Villon lendário das *neiges d'antan*. A esse perfil mítico acrescentaram-se depois as imagens do *mauvais garçon* assassino e ladrão e a do poeta vítima da pobreza e amante "mártir". A imagem sentimental foi contrariada pela do poeta irônico e mordaz. E etc. Um personagem marcado pelo jogo das oposições. E para sempre marcado pela sombra do *poète maudit*. As cristalizações míticas atravessaram os séculos e desembocaram em nosso tempo. Até hoje, como confirma uma pesquisa de Pierre Guiraud com alunos de Letras, persistem as *fables convenues*: a marca do patético, a imagem do poeta "contestatário" (falsa), a idéia da verve fácil, a idéia de ser mais interessante pelo "fundo" do que pela "forma", a idéia de "franqueza" etc. Numa análise sêmica, o filólogo extraiu as determinações do que seria Villon, reagrupando depois os temas nas categorias de franqueza, espontaneidade e *naïveté*.

Se navegássemos no tempo no sentido contrário, em direção à época do poeta, terminariamos por nos encontrarmos com aquela imagem antiga e legendária, a do *farceur*; a única possível como origem de um mito camaleônico. As imagens míticas, sabe-se, podem superpor-se à imagem crítica da obra e do autor, envolvendo-os perigosamente numa teia de idéias falsas, rápido caminho para a fácil kitschização de qualquer criação artística. Nada mais longe do verdadeiro Villon do que a suposta espontaneidade da elaboração poética, que leva à falsa idéia de um poeta com "sabor popular". Por outro lado, "franqueza" e "originalidade" são conceitos relativizáveis em função da situação do poeta frente aos *lieux communs*, os *topoi* de sua época. Nem tão patético, nem tão maldito. A imagem crítica de Villon, afinal, sobressai mais rica e complexa do que todos os mitos e lendas que Ihe foram superpostos.

Os grandes temas

Se a imagem de Villon tornou-se mais complexa com as pesquisas e estudos modernos, também fez-se mais clara. Italo Siciliano na sua obra fundamental sobre Villon e os temas poéticos da Idade Média confrontou a obra do poeta com esses temas considerados *per se* ou, em certas situações, inter-relacionadamente.

Esses temas são: 1) A VIRGEM. Na Idade Média é sobretudo a *mater dolorosa*, símbolo da Justiça, não a da razão clássica, mas sim a da compreensão e da moral superior. Sob esse tema Villon constrói a sua variante, pois na "Ballade pour prier nostre dame" usa a sua mãe como interlocutora. A identidade das duas vozes numa só pessoa singulariza o poema; 2) A MORTE. Contrapõe-se à Virgem que é o refúgio, sendo a grande boca devoradora. Reina nos

vitrais, afrescos, procissões etc. Dança a Dança Macabra ou Danse Macabré (a etimologia do termo "macabro" é discutida pelos filólogos). A dança está em toda parte no século XV, sendo mais famosa a pintura do claustro do Cemitério dos Innocents. É o símbolo do poder ilimitado e da equidade absoluta, inter-relacionando-se com o tema da perecibilidade e do *ubi sunt*. O tema percorre toda a obra de Villon em diversas variações e atinge o cume nas baladas centadas no tema do *ubi sunt*: a "Ballade des seigneurs du temps jadis" e a "Ballade en vieil langage françoys". Enfim, com a balada dita dos enforcados, Villon encontra a idéia única de mortos abandonados à intempérie falarem da sua solidão e sofrimento; 3) A FORTUNA. O terceiro poder entre a Virgem, que é a salvação, e a Morte, que é o reino do nada. É a lei da instabilidade. O caráter filosófico da Fortuna (Boécio) perdeu-se para ela ser depois relacionada apenas com a vicissitude humana. Assim, surge em Villon como símbolo de ameaça, sem resquício daquela "função natural", e por isso divina, que lhe atribuíra Boécio; 4) O AMANTE MÉRITO E A DAME SANS MERCI. O protótipo do Amante Perfêito e a Dama, e o tema do "amor de lonh", expandiram-se do séc. XII ao séc. XV. O amante prostra-se diante da "dame sans merci". Em 1424 Alain Chartier compõe "La belle dame sans merci", que gera uma celebração em torno do sacrifício do "amante mártir". A relação de Villon com este tema é, às vezes, de aparentemente *imitatio*, como na "Ballade a s'amyé". Porém, mais frequentemente e com mais certeza, ele parodia as fórmulas do amor cortês, ironiza Alain Chartier e culmina com a ênfase hipérbolica da "Balada final" do *Testamento*; 5) MULHER. A identificação demoníaca da mulher, vinda da Antigüidade e da Bíblia, junta-se o anátema dos Pais da Igreja. Mulher e tração são conceitos que permeiam os escritos medievais e culminam na diátribe misógina do *Roman de la rose*. Em

Villon, porém, não há um clamor abstrato, mas queixas concretas, como nos casos de Catherine de Vausselles, Mademoiselle de Bruyères e suas "bacharelas" etc. Noutros casos, o tema liga-se ao da perecibilidade, como no caso dos lamentos da "Belle Heaulmière". E, enfim, o grotesco e o horror medievais estão na raiz do gênero da *sothe chanson*, negativo da poesia do amor cortês, ao qual pertence a "Ballade de la Grosse Margot", na qual a "amada" se confunde com o Anticristo. Menos do que o elemento mimético, importa, no caso, a capacidade de distanciamento do poeta em relação ao tema, que transforma a sua *sothe chanson* numa obra-prima; 6) A VIDA PASTORIL. A relação de Villon com o tema da vida no campo é absolutamente paródica. O tema da vida ideal, que foi comum a senhores e *jongleurs*, é satirizado pelo poeta nos "Contreditz de Franc Gontier", no qual dialoga e debate com o "Dit de Franc Gontier", poema idílico do séc. XIV, afirmando a visão realista quase radical que permeia toda a sua obra.

O que deve ficar claro é que Villon não só se relaciona estreitamente com todos os temas-padrão da sua época – os célebres *topoi* medievais já no declínio da Idade Média – como se coloca amiúde em relação aos mesmos não apenas numa atitude desviante, mas de clara oposição. Ainda que, mimeticamente, sejam nele numerosos os recursos estilísticos comuns da época, eles são, não raro, distorcidos pela visão irônica da realidade. Não é exagero, pois, que Villon seja considerado ao mesmo tempo o último poeta medieval e o primeiro poeta moderno, anunciando, talvez sem querer, os novos tempos. Um poeta crítico, filho de um tempo de crise.

Dissonâncias e discordâncias

É difícil caracterizar Villon apenas como um poeta

do seu tempo. Italo Siciliano disse que quem entendesse a linguagem da Idade Média entenderia a de Villon, mas, para começar, o uso do léxico no poeta o destaca muitíssimo de todos na época. Um estudo de Pierre Guiraud mostra que a extensão do texto relacionada com a quantidade de unidades lexicais resulta numa curva anormal em comparação com toda a literatura poética medieval. Não só pela riqueza, mas pela intensidade do uso. Assim, à complexidade do eixo senântico, em que tantos significados se inter-relacionam e conflitam, corresponde a selva linguística em que o poeta se move e em que os leitores de hoje se entredam.

Villon é complicado. Jean Dufournet diz que uma análise sumária de *O Testamento* logo revela as dissonâncias e discordâncias da obra. Observa que o poema se inicia com “propósitos ferozes” e logo a seguir vêm “as reflexões e mediações graves”. Mas é bom lembrar que os versos iniciais pretendem ser uma declaração de equilíbrio: “Ne du tout fol, ne du tout sage”. O que nos leva ao início de *O Legado*. Contudo, apesar dos paralelismos, *O Legado* e *O Testamento* têm almas diferentes. Nas 40 estrofes de *O Legado* não há a mesma variedade tonal da outra obra. O tom paródico-satírico mantém-se quase inalterado, se consideramos que as queixas sentimentais das primeiras estrofes são uma paródia do tema do Amante Mártir e que as últimas estrofes satirizam a linguagem escolástica da Universidade, enquanto o centro é ocupado pelos legados fantasistas irônicos. *O Legado* é puro na sua composição, é uniformemente contudente e “fálico”, como dirá depois outro crítico. Em troca, *O Testamento* é hipercomposito na sua variedade temática, é politonal. Os temas se alternam e o tratamento desce do patético ao paródico. Após uma abertura dramática sucedem-se muitas passagens ora reflexivas ora satíricas, até o final em que se ordena a execução de

funerais bufônicos e, numa finalização ambivalente, uma vingativa “Balada de perdão” e (na “Balada final”) a gloriosa morte do “amante mártir”, o qual, antes de partir desse mundo, emborca “Ung traict brut de vin morillon”.

Contradições temáticas e dissonâncias inflexivas, e, ao lado disso, muitas discordâncias críticas de interpretação. A discordância básica se dá entre a tese de um *O Testamento* resultante da composição de segmentos em épocas e locais diversos, e outra que supõe uma obra harmonicamente organizada (respectivamente de Siciliano e Dufournet), tendo, contudo, como referência, ambas, a cronologia factual biográfica para a explicação de determinados textos. Independentemente, porém, dessa discussão, nos é mais sedutora hoje a hipótese da composição fragmentária do conjunto. Alguns textos (baladas ou canções) poderiam ter sido compostos anteriormente ao texto decisivo das estrofes, e estas serem elaboradas em função deles. Ou o contrário. De qualquer modo tal composição - *disjecta membra* que depois se reúne - suporia a montagem (sem a consciência de sê-lo, é claro) como princípio ordenador da obra. O que nos devolveria um Villon muito moderno.

Ne du tout fol, ne du tout sage

Seria preciso ver (como Dufournet) *O Testamento* como uma defesa de causa (*plaidoyer*), ora patética, ora cáustica, destinada a justificar o poeta e apresentá-lo sob a luz mais favorável possível? Mas isso não seria reduzir a obra, como mensagem, a um auditório imediato? Há nela, sem dúvida, um núcleo ético, mas não é redutível nem a uma *mea culpa* nem a uma contestação (*fable convenue* totalmente sem fundamento) dentro de um projeto consciente

de crítica social. Em Villon todos esses temas se confundem, o *mea culpa*, o *plaidoyer* e a consciência ética, juntamente com as compunções fingidas e os interesses pessoais. O núcleo ético da obra de Villon se relaciona com as circunstâncias da vida do poeta. Sem dúvida ele não é um revolucionário, e nem sequer um rebelde, mas não é um conformista absoluto. Ressente-se da ordem do seu tempo, e de lá nos dá um perfil próximo do real, nem deformado nem absolutamente mimético. Sua visão de si mesmo é conscientemente relativizada, "Ne du tout fol, ne du tout sage", como se exprime na abertura da sua obra máxima, *O Testamento*. Sabemos que a sua visão da realidade será, assim, conforme a sua visão de si mesmo. Nem tão radical, como se poderia esperar pela sua vida, nem tão conformada, como seria possível esperar da sua formação na Igreja.

Ezra Pound (que escreveu uma quase-ópera sobre o poeta) nos diz, com alguma visão hiperbólica: "Villon detém seu lugar único na literatura porque é o único poeta sem ilusões. Existem *désillusionnés*, mas são diferentes (...). Villon nunca mente a si mesmo; não sabe muito, mas o que sabe, sabe: o homem é um animal, certas coisas podem ser sentidas, há muita miséria, o homem tem uma alma sobre a qual pouco ou nada sabe. Helena, Heloísa ou Joana estão mortas, e antes se podem juntar as neves do ano passado do que encontrá-las". E acrescenta que a grandeza de Villon é que "inconscientemente proclama o direito divino do homem de ser ele mesmo, único dos chamados 'direitos do homem' que não é um produto artificial". Enfim, autopreservação sem ilusões, nada nem tão inconsciente nem tão vago assim. E Paul Valéry, oposto a Villon em termos existenciais, observa ("com surpresa") que "Villon (vocabulário à parte), é, sob certos aspectos, um poeta mais *moderno* (grito de PV) do que Verlaine. É mais preciso e mais pioreco. Sua linguagem

é sensivelmente mais firme: 'Le Débat du Cœur et du Corps' é construído em réplicas severas e nítidas como as de Corneille".

Se, com Pound, o poeta não tem ilusões e nunca mente a si mesmo, e se, com Valéry, sua linguagem é precisa e firme, isso nos devolve o perfil de um poeta muito mais moderno do que qualquer outro do seu tempo. A sua arte fez com que transcendesse o auditório imediato. Percebe-se, à parte as aparências em contrário, que Villon tinha tudo para que a sua voz repercutisse em nosso século. Antes de tudo, a crítica sistemática da usura, a qual, *mutatis mutandis*, é parente próxima da crítica de muitos autores modernos em relação ao sistema do capital. Não é de admirar, por isso, que Villon tenha seduzido autores tão diversos ideologicamente como Ezra Pound e Bertolt Brecht, mas que têm como ponto comum a crítica dos valores monetários, um pela crítica mais genérica da prática da usura na sociedade através da evolução histórica e outro pela crítica centrada na ideologia do capital. Em Villon isso se colocava num plano mais geral, sem talvez uma noção consciente de oposição a um sistema. Mas, em compensação, de forma muito concreta, com uma condenação mais intensa no plano real, a partir de dados sensíveis e não puramente intelectuais.

A crítica da usura e dos valores

Chega a impressionar, após a leitura, mesmo corrida, de *O Legado* e de *O Testamento*, a quantidade de alusões ao dinheiro (e aos seus correlatos) como elemento mediador das relações sociais. A isso corresponde uma forte noção do seu valor simbólico geral, usado, inclusive, como elemento de comparação com outro valor, a juventude e a beleza, por exemplo, como na advertência da Belle

Heaulmière às moças de vida alegre. Com bastante freqüência as moedas são nomeadas no texto corrente das estrofes. Não só o dinheiro como uma coisa abstrata, mas as moedas concretamente, precedidas da quantidade que acentua ainda mais o seu valor concreto: "huit solz", "cent frans", "quatre blans", "ung billon", "ung reau", "quatre havees", "quatre plaques", "ung parart", "trois escus", "six brettes tar- ges", "deux angelotz", "ung grant ange", "cent solz". Ou então comparecem de modo mais genérico em expressões como "plaine de frans et d'escus vieux", "En cheminant sans croix ne pille", "Ne que monnoye qu'on descrite", "Qui luy laira escu ne targe", ou ainda em alusões ocultas, como na expressão latina "*Ave salus, tibi decus*" (V. nota à estrofe CXXVIII).

Além das moedas em si, e das alusões ao dinheiro e às moedas falsas, também se fazem constantes as alusões aos seus correlatos, tais como jóias (diamantes, rubis), tesouro ou bens (propriedades, terras etc.). E as noções derivadas do valor monetário tais como comprar, vender, pagar, receber (direitos de renda), custo, riqueza, câmbio, comércio, negócio, penhor, herança, gastar, débitos, cobrança, imposto. Quase tudo está em função do valor monetário, e o amor como um dos negócios é freqüente objeto de atenção, como na tão célebre "Balada da Gorda Margot", na qual, logo na primeira estrofe, o rufião agradece a generosidade dos "clientes":

"S'ilz patent bien, je leur dis: *Bene stat*;"

O que irá rimar com o "nostre estat" do refrão. E, não só ele, o dinheiro, se torna elemento simbólico de comparação, como ainda se transforma em dito proverbial: "A menue gent menue monnoye" (ou seja, quanto mais pobres são as

peças menos se dá). Tudo está portanto impregnado desse valor, e a mensagem que se deduz é a de que as pessoas valem aquilo que têm, não propriamente o que são.

Não é preciso pensar muito para ver-se que Villon, talvez mesmo sem dar-se inteiramente conta disso, trata a sociedade do seu tempo como um sistema de trocas e relações baseado na concepção usurária da vida. Sistemáticamente, a maior parte dos seus "legados" são propriedades iusórias, pois estamos dentro de um jogo farsesco, do qual ele faz símbolo, a certa altura, a figura burlesca do Príncipe dos Tolos, que distribui aos que o seguem ruidosamente falsas moedas de cartão. Se os seus alvos prediletos são pessoas ricas ou que detêm um relativo poder, o fato é que em boa parte dos casos, mesmo quando os legatários não chegam a ser tão poderosos e sim apenas ambiciosos ou cúpidos, tudo decorre como se estivéssemos numa generalizada *sottie*. Um dos seus principais comentaristas (J. Dufourmet) chega mesmo a ver na seqüência das estrofes em que são concedidos os "legados" uma espécie de cortejo momesco em que desfilam os "legatários", comicamente, e às vezes ferozmente, ridicularizados. Pois os "legados" são sempre relacionados com a atividade do legatário, e às vezes, num ato de desmascaramento pelo ridículo, relacionados com uma verdadeira atividade que é encoberta por outra mais "social", como por exemplo o proxenetismo de agentes da lei, ou a agiotagem e a especulação de homens de negócios. Em todo caso, sempre relacionados com a cupidéz.

Perguntarão: como, quem é Villon para criticar rufiões, agiotas, especuladores, funcionários desonestos *et cetera*? Ora, ele mesmo não participou de um roubo, o do Colégio de Navarra, de onde uma *gang* (ele e mais quatro) levou 500 escudos de ouro? Esta é uma das singularidades do poeta. Faz insinuações secretamente orgulhosas a esse

evento, naturalmente em alusões cifradas, e defende os “enfans perdus” (ou marginais), alertando-os para as malhas da lei com evidente simpatia (o que se faria sistema nas baladas em jargão). Mas, paralelamente, traça um retrato impiedoso do corrupto sistema financeiro, judiciário e policial do seu tempo. Tem evidente simpatia também para com as moças de “vida alegre”, a quem se dá conselhos pela voz da Belle Heaulmière, mas não para com os que vivem às custas do amor venal, digamos, empresarialmente. O roubo é secretamente aprovado e se aconselha que se gaste rápido o que foi “mal adquirido”, mas não o roubo aliado a alguma espécie de poder. A prostituição não é o mal e sim o seu empresariamento. Pelo menos é o que se deduz de algumas estrofes. Uma noção particular de justiça, que nada tem a ver com a justiça oficial da sociedade em que vive, percorre todas as estrofes dedicadas aos legados. Não se trata mais, apenas, de uma crítica da usura, no sentido monetário desse termo, mas de uma crítica mais ampla dos valores sociais.

Ora, o poder em Villon está sempre associado ao poder econômico, ou pelo menos claramente ao poder de dispor de bens e de se levar um vida confortável. Tudo parece muito vivido, porque Villon (cf. Pound) “o que ele vê, escreve”. Há um desfile impressionante de seres colocados claramente em dois planos. Num plano mais alto, funcionários importantes dos tribunais e conselhos de finanças, clérigos e financistas em geral, membros das ordens monásticas e ricos proprietários; um plano mais baixo, agentes da polícia (de simples guardas a oficiais), pequenos funcionários, proxenetas, moças de vida alegre, taberneiros, barbeiros, açougueiros e outros. O resto se inscreve na história e na mitologia, amplamente citadas e aludidas. Mas, no plano da realidade, marca-se a distinção hierárquica que torna claro o perfil da sociedade dividida em castas onde o poder

econômico (trata-se de uma sociedade burguesa em acelerada ascendência após os desastres da [Guerra de Cem Anos]) é o marco delimitador.

Em resumo: Villon é muito moderno em sua visão desse poder econômico e de sua capacidade de se entranhar ideologicamente no comportamento social. Ele simpatiza com os marginais (é mesmo um deles, pois sofre diversas prisões) e antipatiza com a justiça e a polícia, é claro. Ele é muito moderno porque não se preocupa tanto com os altos poderes (a nobreza e o alto clero, por exemplo), mas sim com os poderes intermediários que compunham o que mais recentemente se denominaria de “aparelhos ideológicos”, não tanto do Estado propriamente, mas da sociedade de semifeudal e semiburguesa em que vivia. Pela sua visão cética do amor e pela concepção erótica realista ele também chega até o nosso tempo livre dos convencionalismos mais hipócritas do que idealistas do seu tempo. Está bem que se diga que afinal nada disso é exclusivo de Villon, que ele se colocava dentro de uma corrente de realismo poético anterior. Mas fica claro que é a sua obra que nos traz isso de uma maneira mais nítida entre todas as do seu tempo. Na galeria à parte que se forma dentro da sua obra (junto com “La Belle Heaulmière”, “le bon feu maistre Jean Cotart” e as mulheres tagarelas de Paris com o seu “bon bec”) destaca-se a inesquecível “Grosse Margot”, protótipo da *sotte chanson* que se opõe à amada ideal do “amor cortês”. Hoje supõe-se ter sido a Gorda Margot apenas um letreiro de taberna da época de Villon. Mas a criação resultou tão viva que as cenas passaram por ser um reflexo da experiência pessoal do poeta. A personagem é emblemática de uma concepção realista e livre do erotismo, retrato do espírito de Villon, independentemente da sua biografia.

Mesmo colocando-se à parte as baladas em jargão, escrita em um código linguístico peculiar (o jargão dos *coquillards*, membros da confraria facinorosa da Coquille) algumas partes da obra de Villon persistem sem explicação satisfatória, sobretudo no que se refere aos legados. Isso por causa das referências dentro de um universo restrito, muito localizado e datado. Essas passagens não muito explícitas, de uma obscuridade mais referencial do que hermética, deram margens a interpretações especulativas muitas vezes extravagantes, que I. Siciliano (cf. *Mésaventures posthumes de Maître François Villon*) ironizou como "ambigüidades crepusculares" ou "delírios filológicos". Entre os primeiros, destaque-se o caso de David Khun, que imaginou, entre outras coisas, *O Legado* como "um membro viril para engravidar o mundo", o poeta como "um mártir do culto da fertilidade", um herói inimigo da morte que renega o deus dos amores para se fazer campeão de um Amor Universal. Villon seria um "Cristo burlesco", o qual "sacrificava-se por nós no fim do poema". E, enfim, para *O Testamento* fazer-se lei, o poeta deveria morrer também, como Cristo. E eis por que o "povre Villon" desapareceu em 1463!

Khun porém, como outros, ainda concebe um Villon "natural", se bem que beirando o sobre-humano. Entre 1968 e 1970, no entanto, o filólogo Pierre Guiraud vem balançar o perfil da crítica villoniana, ao imaginar uma concepção mais artificial do que natural da obra. Num primeiro livro dedicado às baladas em jargão ele se propõe a decifrar o sentido dessas baladas, que desvendariam "le Gai Savoir de la Coquille". Ele imagina três níveis de significação superpostos relativos a: a) o *métier* dos *coquillards*; b) os azares do jogo; c) os azares do amor ("amour noir", pederás-

tico, praticado nas prisões). As chaves do código, ou as senhas secretas que permitem a participação no triplo jogo, tornariam claro o enigma das baladas. Os dois primeiros combinados dariam o terceiro, o da *trichérie* amorosa, o sentido mais secreto da obra.

Guiraud não se deteve nas baladas e dois anos depois imaginou um outro código cifrado, segundo o qual *O Testamento* seria uma farsa judiciária, referido a outro universo peculiar: "le Gai Savoir de la Basoche". Ao invés de uma confraria criminosa (a Coquille), uma da pândega (a Basoche), à qual se filiaavam funcionários do Parlamento (tribunal superior de justiça) e das finanças, para elaborar defesas de causas fictícias, sátiras em forma de moralidades, farsas, *sohies*, testemunhos bufônicos etc. Por causa da censura sob Luís XI, *O Testamento* seria uma sátira judiciária codificada, na qual os nomes dos legatários seriam escolhidos pelo que pudessem significar, sendo tirados dos arquivos judiciários. Os legatários seriam todos (o que se consegue provar) envolvidos em processos. Os nomes próprios e diversas terminologias foram analisados em relação a uma contextualização semântico-lingüística, tecendo-se a idéia de querela como *back-ground*. Finalmente, a decifração do código revela enganadores enganados, querelantes querelados e acusadores acusados. Descoberta a chave desse jogo conclui-se que tudo se resumiria na concretização de uma metáfora tradicional, que seria a de fazer alguém engolir as suas próprias palavras.

Efeito e impacto do real

Um Villon apenas biográfico é redundante. Um Villon abioográfico faz-se impossível. As hipóteses de Guiraud fascinam por tornarem o poeta um simples objeto

de dissecação, fasciam pelo distanciamento. Mas, como observa Jean Favier, “no mundo medieval tudo se resolvia pelo arbítrio dos juízes”, o que, para este autor, relativiza a hipótese de *O Testamento* ser apenas “uma obra didática e satírica sob a forma de uma ficção”. Não sendo possível dissociar a obra inteiramente da série biográfico-histórica, também não é possível aceitar-se uma redução mecanicista na explicação da mesma. A propósito disso, Nancy Freeman Regalado oferece-nos algumas diferenças entre os conceitos de representação e referência em *O Testamento*, ou seja, o “*effet de réel*” e o “*effet du réel*” (o primeiro termo é tomado de empréstimo a Roland Barthes). Conclui a autora que *O Testamento* não é determinado pelo “*effet du réel*” (impacto do real) nem pela sinceridade do autor. É, sim, uma voz que nos fala em termos tão convincentes (“*effet de réel*”) que nos leva a interpretar o que nos narra como um dado histórico real, forçando a leitura referencial.

Na verdade, o leitor avisado de Villon sabe que aquilo que está sendo dito não pode ser levado ao pé da letra. Pois há freqüentemente um duplo e, às vezes, um triplo nível de significação nas estrofes, particularmente as dedicadas aos legatários. Evoque-se uma passagem como exemplo:

Je lui donne ma librairie
Et le *Rommant du Pet au Diable*,
Lequel maistre Guy Tabarie
Grossa, qui est homs veritable.
Par cayers soubz une table;
Combien qu'il soi rudement fait,
La matiere est si tres notable
Qu'elle emende tout le mesfait.

O poeta alude a um suposto romance que teria

30

escrito sobre o roubo feito pelos estudantes da pedra Pet au Diable, em frente à casa de Mademoiselle de Bruyères, o qual teria sido copiado pelo seu amigo Guy Tabarie. Num segundo nível (cf. Dufournet), alude ocultamente ao roubo do Colégio de Navarra, que é encoberto pela alusão visível ao roubo da pedra Pet au Diable. Guy Tabarie, escritor e comparsa do poeta naquele roubo, “copiou o romance”, isto é, terminou por confessá-lo às autoridades. Enfim, o poeta comenta: o romance (*í.e.*, o roubo) teve algumas falhas (foi rudemente feito, *í.e.*, mal planejado), mas é algo tão notável que se releva qualquer defeito. Ou seja, o roubo merece ser admirado nem que seja pela sua audácia. Mais ainda: *cayers* ou *czyeulx* (variante ortográfica) seria uma alusão a Colin de Cayeux, outro cúmplice no mesmo *affaire*. Por que sob uma mesa? Talvez pelo fato de Colin andar oculto, foragido.

O exemplo acima de níveis de leitura é bastante simplificado, pois outras passagens há em que o acoplamento de vários sentidos é bem mais complicado, inclusive com o entrelaçamento de legados que figuram tanto em *O Legado* quanto em *O Testamento*. O entrecruzamento referencial seria mesmo uma pedra de toque na estruturação dos dois livros. A corrente de continuidade impede que se pense numa causalidade motivadora e é seguro indício de uma vértebra existencial nos dois textos, distantes em cerca de cinco anos um do outro. Além de um esquema métrico-rímico igual (oitavas octossilábicas no esquema ABA-BB-CBC), há recorrências de legados (p. ex., *letreiros de tabernas*) e um esquema de abertura em que “Ne du tout fol, ne du tout sage” parece um eco de “Considerant, de sens rassis”. E há, ainda, variantes de equívocos e subentendidos que se assemelham e se paralelizam nos dois textos. A lei do *calembour*, do jogo vocabular e da troca de sentidos que domina toda a obra do poeta. Para uma explicação total

31

dessa obra serão mesmo mais importantes todos esses efeitos do que qualquer que tenha sido o impacto do real nele.

O poeta savant

Há um Villon lírico e há um antilírico radical? Um reflexivo e um terra-a-terra fanático? São o mesmo poeta? Villon é mais do que tudo isso. Quando se fala em lirismo todo mundo se lembra logo da "Ballade des dames du temps jadis". Os mais lidos lembram-se da sábia e poética leitura que Leo Spitzer fez da balada, da gradação *savante* em que surgem as damas (a dança ou cortejo das *clarae mulieres* envolvidas na bruma suave da lembrança) e da magia fonética da balada em *aine, oyne, an e is*. Indo-se para o outro extremo se encontra outro exemplo de lirismo, desta vez mais patético se bem que mais coloquial, o exemplo da "Ballade des pendus" que não forma *pendant* com nada conhecido. Há alguns outros exemplos de lirismo, como no "Debat du cuer et du corps de Villon" e a "Ballade au nom de la Fortune". Mas quase todo o resto de Villon é erosado pela ironia. Ou é cru como nos "Regrets de la Belle Heaulmière", nos "Les contrediz de Franc Gontier", na "Ballade de la Grosse Margot" e na "Ballade de bonne doctrine"; ou é ainda francamente virulento como em inúmeras estrofes dedicadas aos legatários, na "Ballade de Mercy" e na corrosiva balada com o refrão "Soient frites ces langues envieuses", em que se caracteriza melhor o aspecto do "mal-dizer" difundido na sua obra, e em que se cria um ponto de contacto inesperado entre o medievo francês e o nosso barroco Gregório de Matos.

Para ser tão diverso e tão idêntico a si mesmo, baixando de uma oração à Nossa Senhora ao terreno da *sothe chanson*, no qual reina a antípoda da Virgem, a Gordia Margot, é preciso ser-se, antes de mais nada, artista. É por

isso estranhável que Pound tenha declarado que "Villon é destruído de imaginação; é quase destruído de arte; não tem ambição literária etc.". Isso, comparando o "povre Villon" com o alto voo da imaginação poética de Dante, no mínimo se constitui uma hipóbole crítica. Villon talvez não aspirasse a tanto, ou sequer suspeitasse dos altos cumes da invenção poética. Mas não faz sentido limitá-lo a querer apenas "impressionar seu auditório imediato". Sem dúvida quis muito mais do que isso.

O ensaio de Michel Butor sobre a prosódia de Villon põe as coisas no lugar. Distingue em Villon um poeta *savant*, revelando a sua preocupação em construir um edifício poético sólido pelo esquema estrófico e pela cuidada simetria do esquema rímico. Ele diz: "Villon é certamente o mais 'gótico' de todos os poetas do seu tempo; ele acentua, mais do que qualquer outro, a firmeza da sua arquitetura estrófica; mas é um gótico *flamboyant* (grito nosso), como demonstram as excrescências nos rondós, nos *envois* (...). Se ele insiste tanto na simetria é para poder dar mais força às suas erupções". Butor indica que é através da construção da sua linguagem que Villon é subversivo dentro do seu tempo, embora pareça conformista em relação à tradição. Segundo ele "o jogo poético de Villon relaciona no *Testamento* regiões (ou melhor, planos - nota nossa) que a sociedade de seu tempo insistia em manter separadas". Conclui que a interferência lingüística de Villon termina por inverter, subversivamente, as regras do jogo. Assim, o poeta incorporou "uma forma erudita à linguagem da 'gentalha' e não simplesmente realizou uma deformação popular de uma linguagem erudita".

O pequeno e o grande jogo

Villon é um poeta do jogo, o que se manifesta em

três planos. No plano menor, da microcomposição, destaca-se o jogo da expressão poética. Butor deu atenção especial à arquitetura estrófica, e nesse aspecto é difícil encontrar coerência tão obsessiva num poeta. Em *O Legado* e *O Testamento* as oitavas octossilábicas são usadas como um módulo, como já foi dito, cabendo todas as variações possíveis. O esquema é sempre igual, variando a tonalidade, do tenso para o distenso e vice-versa. *O Testamento* se inicia com as queixas amargas contra Thibault d'Aussigny e finaliza com humor negro através da encenação dos próprios funerais. Destaque-se ainda o sistema de rimas em Villon, com a busca obsessiva da rima perfeita ou em eco. Além disso, os valores fonéticos se cruzam nas estrofes através das rimas entrecruzadas, rimas também no meio do verso (intermediárias) e a correspondência das consoantes (rimas consonantais), aliterações e coliterações.

Note-se o início particularmente rico de *O Legado*, talvez porque o poeta quisesse marcar, de saída, a agressividade do seu estilo pelos valores fonéticos. É uma abertura enérgica, em que a sonoridade parece afirmar-se como um valor à parte, rangente e sibilante. Pode-se destacar parte desse efeito de contundência fonética, que diz mais do que o sentido dos vocábulos, assinalando-se com maiúsculas as repetições silábicas, sem considerar as sílabas finais:

L'an quatre CENS cinquante six
 Je FRANçois Villon, ESCOLLier,
 CONSIDErANT, de SENS rassis,
 Le FRain aux DENTS, FRanc au COLLier,
 Qu'on doit ses oeuvres CONSEILLier,
 COMme Vegece le rACONte,
 Sage rommain, gRANT CONSEILLier,
 Ou autrement on se mesCONte.

34

O nome de Villon ecoa na sílaba CON, em *Qu'on* (com igual valor fonético) e em *on se mesconte*, e visualmente os dois *ll* comparecem em *escollier*, *collier* e *conseillier*, da mesma forma, o FRAN de François está em *frain* e em *franc*, enquanto a sílaba ÇOIS do mesmo nome ecoa nos sons sibilantes de *cens*, *cinquante*, *six considerant*, *sens*, *conseillier*, *Vegece*. Na estrofe toda ressoam os sons de *an* e *en* (*ie*, *ã*), de *ain* (*rommain* rima com *frain*) e *on*. Lembremos que Leo Spitzer revelou justamente os valores fonéticos ao referir-se à poética dos nomes próprios na "Ballade des dames du temps jadis".

Mas a consciência desses valores fonéticos tem uma funcionalidade ainda mais marcante do que na estrofe lembrada acima. Assim, por exemplo, em *O Legado* (estrofe IV) é impossível não ouvir a batida metálica das rimas semblans, FLANS, BLANS, COMPLANS, como a evocar o verbo *frapper* do último verso. Mais para o fim do poema (estrofe XXXV) o som metálico é mais surdo e redondo. Afinal estamos ouvindo os graves sinos da Sorbonne nas rimas BONNE, SERBONNE, SONNE, BONNE. Como não sentir o frio e o temor da morte nas fricativas de FAIT FREMIR, ENFLER, NERFS, FEMENIN, SOUEF, VIF na estrofe XII de *O Testamento* que precede a "Ballade des dames du temps jadis"? Também as claras rimas em HERES da "Ballade des femmes de Paris" (langagierES, messagierES, chalerES, caquetierES, guierES, harengierES) já se encontram na estrofe precedente CXIIIV de *O Testamento*: Brygeres, bachelieres, villotieres, cymetieres. São rimas cantantes e tagarelas que na Balada afinam nos gritos em *is* de peritz, Paris, pays, Paris; compris, Paris; pris, Paris. Essa mesma sonoridade fina da rima em *is* ou em *ie* é abatada (*ie*, os gritos são abatados) pela surda sonoridade das rimas *poultre*, *absoultre*, *foultre*, *absoultre*, *coultre*, *absoultre*, *soultre*, *absoultre* da sinistra "Ballade des pendus".

35

É possível que nem todos os efeitos atrás sugeridos, e outros, sejam intencionais. Isso porém não se poderá dizer dos jogos que se colocam no plano intermediário dos *calembours* e das trocas de sentido que se encontram em todo Villon. Esses jogos se realizam através de vários processos, entre os quais se localizam: a) a antífrase ou o sentido contrário dos termos, que é a célula matriz dos legados satíricos. Nestes, quase nunca se diz algo que não seja o contrário. Assim, por exemplo, os “pobres órfãos mal providos” são, de fato, financistas riquíssimos e avaros; “bons meninos do coro” são clérigos intrigantes; alguém a quem se deve muito é quem nunca ajudou em nada; uma prostituta é chamada de “assez devoto creature”; “jovem” significa sempre “velho” e “pobre” quer dizer podre de rico; b) equívoco ou duplo sentido de termos, também nos legados, onde sob a camada aparente há quase sempre uma intencionalidade oculta. Assim, a oferta de “mon blanc d’acier tranchant” (“minha afiada espada de aço”) é também a oferta do próprio membro viril e insinuação de impotência do legatário. O termo *branc* oculta ainda o termo *brans*, *ie*, extremamente, o que torna o legado ainda mais violento. Noutra passagem, diz-se:

Planter me fault autres complans
Et frapper en ung autre coing.

Na qual, além da significação literal (“É preciso que eu plante noutros terrenos / E que eu bata noutro canto” [ou marcar noutra matriz de moedas]) há uma obscena, pois os termos *planter* e *frapper* em *ung autre coing* têm também significado erótico, ao se pensar em “autre coing” como metáfora do sexo feminino. É freqüente que os legados ocultem jogos fesceninos e escatológicos (sendo este o terceiro

nível das baladas em jargão, segundo Guiraud): c) a redução de nomes próprios a nomes comuns, sendo este um processo comuníssimo nos legados, nos quais em alguns casos os nomes dos personagens são associados a animais, como em Meibeuf e Louvieux, respectivamente “maire des beufs” (presidente de bois) e “loup vieux” (lobo velho).

Reina por toda a parte a troca dos sentidos nas estrofes dos dois conjuntos narrativos. Assim, por exemplo, a instituição dos Enfants Trouvez sugere ao poeta, por antífrase, os “enfants perdus”, ou seja, os seus companheiros de marginalidade. A eles dedica a “Belle leçon aux enfants perdus”, *qui genuit* a “Ballade de bonne doctrine”, fecho malicioso de toda a questão, pois a advertência do refrão “Tout aux tavernes et aux filles” funciona também como sugestão aos “enfants perdus” de bem gastar “tot et visre” o que foi “mal aquest”. Além das inversões de significados, podem ser encontrados ainda nomes ocultos em expressões; em diversos exemplos, e anagramas ocultos. No primeiro caso encontramos, na estrofe XXI (sobre Jean Trouvé) de *O Legado*, no verso “Le vilain qui la trouSSE AU COL”, o nome oculto de Haussecul, patrão do legatário Jean Trouvé. Em *O Testamento* encontramos outros exemplos. Na estrofe LXXXVIII, como já se assinalou, o nome de Colin de Cayeux está oculto em “Par cayers est soubz une table”. E na estrofe CXXXVIII se encontra a expressão latina *Ave salus, tibi decus*, já citada antes, em que se alude a moedas (v. Notas) como o *salut* de ouro e se insinua um trocadilho em *decus* ou *des cufs*. Assimale-se, ainda, o anagrama possivelmente oculto na estrofe XXV de *O Legado*, no verso “Qui est ramply sur les chantiers” no qual um intérprete de Villon viu oculto o nome do seu inimigo Ythiers Marchant.

Tudo em Villon (ou quase tudo) quanto aos legados é insinuação, duplo sentido, alusões maldosas e obscenas.

Ou então tudo se desenvolve dentro de um jogo de antíteses e de oposições. São emblemáticos desse espírito antitético "Les contrediz de Franc Gontier", a "Ballade des contre-vertés", a "Ballade du concours de Blois" e o "Debat du cuer et du corps de Villon". O livro *O Testamento* pode ser tido como um conjunto de contraverdades, ou seja, uma espécie de *grand jeu* metafísico. À consciência microlinguística já verificada quanto aos usos fonéticos e quanto aos jogos de trocas de sentidos, acrescenta-se uma consciência da macrolinguagem, que se faz trans-histórica na "Ballade en vieil langage françois" e transgeográfica na "Ballade des femmes de Paris". Há na primeira uma identidade entre o perecível da vida e o perecível da língua, e na segunda se estabelece a identidade língua-região, com a especificação de falares urbanos distintos.

O plano da macrolinguística é também o plano da macrocomposição poética. Não se trata mais de identificar este ou aquele equívoco vocabular, de decifrar o significado dos *calambours*. Já se sabe que Villon todo está entranhado da realidade concreta da linguagem, e que, se nem tudo é codificado (proposta de Guiraud), tudo está, de fato, embebido da consciência do código linguístico. É a chave *sine qua non* para a compreensão do seu universo. Mas este é apenas um nível de compreensão da arte do poeta. É o nível do que se pode chamar de pequeno jogo, que, no caso de Villon, pode dar conta para a compreensão de *O Legado*, cujos limites semânticos são claramente definidos, mas não de *O Testamento*, no qual o jogo linguístico está inserido dentro de outro jogo maior, que é o jogo das oposições semânticas, e o de choque de significados, desembocando em temas como a morte, a perecibilidade e a negação. Tudo pode parecer claro porque o poeta não joga com símbolos obscuros. Persistem enigmas, diz-se, porque tudo tem refe-

rências e algumas se perderam no tempo. Ou porque são os "elos perdidos" do *grand jeu* poético, com os seus temas e variações?

Final de jogo: temas e voltas

Diante de *O Testamento* o leitor poderá ficar perplexo. Afinal, não é um livro tão grande: 186 estrofes (oitavas octossilábicas) entremeadas de 19 peças isoladas (16 baladas, um rondó, uma canção em forma de rondó e um epítáfio), mas contextualmente ligadas ao fluxo das estrofes. No entanto, a riqueza do desenvolvimento temático, suas idas e voltas, desorientam o leitor desprevenido, que se vê dentro de um labirinto sem o fio de Ariadne. Mas, apesar do aparente *pêle-mêle* temático, é possível discernir alguns fios condutores. Após as estrofes iniciais sobre o ódio (a Thibault d'Aussigny) e a gratidão (ao rei Luís XI), e um relativamente extenso exame de consciência em 15 estrofes (XII a XXVII), emergem os temas que precedem os legados propriamente ditos e que de alguma forma recorrerão até o final.

Quando surge nas estrofes o tema da fuga do tempo, emerge junto com ele o *leitmotiv* do *ubi sunt* ("Ou sont les gracieux gallans / Que je suivoie ou temps jadis, / Si bien chantans, si bien parlans, / Si plaisans en faiz et en dis?"). A seguir, vem uma das *três grandes oposições* temáticas da obra, que é a pobreza *versus* a riqueza, à qual se sucede o tema morte e igualdade, que traz consigo, emergindo pela segunda vez, o *leitmotiv* do *ubi sunt*, desenvolvido nas duas baladas do "temps jadis" e na da "vieil langage françois". É um trio famoso de pensativas baladas: o *leitmotiv* é o lugar da reflexão obsessiva sobre a perecibilidade das coisas. A estas se sucedem as estrofes consagradas à segunda

grande oposição temática que é *velhice versus* juventude, tendo, como sempre, como apoio melódico, o *ubi sunt* que retorna, fechando um ciclo, nas estrofes conhecidas como “Regrets de la Belle Heaulmière”, às quais se segue a “Ballade de la Belle Heaulmière aux filles de joie” encerrando a oposição e solucionando-a.

As estrofes seguintes abrem o novo tema, que é amor e engano, e se solucionam, vertiginosamente, na “Double ballade”, mas a seguir se desenvolve uma nova variante do tema, que é a negação do amor. As duas séries estabelecem a terceira oposição temática que é entre amor e negação do amor. Na estrofe LXXII inicia-se afinal o prólogo para os legados, incluindo a parábola do rico e do lázaro, variante alegórica da oposição pobreza *versus* riqueza. Após os legados ao pai adotivo e à mãe assiste-se ao retorno do tema amor e engano, até uma nova solução, não dúbia, mas negativa, na “Ballade a s'amyé”. Seguem-se os legados satíricos nos quais são glosados humoristicamente, às vezes com ferocidade, a usura, a cupidiez, a justiça falha, a boa vida dos monges, os maus funcionários, os intrigantes, a tagarelice, as prevaricações de religiosos etc., permeados das diversas baladas que ilustram os legados. Uma nova série é dedicada aos “enfants perdus” com os avisos e “conselhos” da “Ballade de bonne doctrine”. Volta o tema morte e igualdade, surge o tema amor e venalidade e, após uma breve série de legados satíricos, o “povre Villon” ordena a sua sepultura (“Epitaphe”) e os seus funerais bufônicos. As duas baladas “Ballades de mercy” e a “Ballade” final de *O Testamento* são balanços que oscilam entre o apaixonado e o paródico, emblemas do livro como um todo.

Pela descrição se vê que não é possível reduzir a obra exclusivamente ao jogo dos legados, pois tudo está relacionado com um leque temático muito mais amplo, em

que o jogo das oposições, das recorrências e das variações remete a construção lúdica para um universo semântico muito extenso. O jogo termina sendo um elemento simbólico importante, como na bela imagem da estrofe LXIV:

Or ont ces folz amans le bont
Et les dames prins la vollee;

Nesses versos, onde se recorre a imagens do *jeu de paume* (v. Notas), ocorre também o duplo sentido da expressão “prins la vollee”, ao mesmo tempo significando um lance do jogo e “liberta-se com um pássaro que voa”. Um jogo dentro do jogo. Da mesma forma os legados devem ser considerados como elementos que formam o conjunto do pequeno jogo que está dentro do grande jogo de oposições e variantes. Já indo para o fim de *O Testamento* o jogo serve mesmo como elemento de comparação com a vida, quando o poeta se refere ao Cemitério dos Innocents:

Icy n'y a ne ris ne jeu.
Que leur vault il avoir chances,
N'en grans liz de parement jeu,
Engloutir vins en grosses pances,
Mener joye, festes et dances,
Et de ce prest estre a toute heure?
Toutes faillent telles plaisances,
Et la coulpe si en demeure.

Assim, jogo é igual a júbilo, os quase parônimos *jeu* e *joye* (joie) do original. É igual a *plaisance*, o prazer de jogar e viver sendo correlatos. Esse jogo, porém, que não é o da simples troca de sentidos como jogo dos legados, está sempre ameaçado de aniquilação, quando chegue a hora em

que não há "ne ris ne jeu". Em relação a Villon é sempre a sombra da corda que está por trás do jogo, como no célebre e intraduzível quarteto:

Je suis François, dont il me poise,
Né de Paris emprés Pontoise,
Et de la corde d'une toise
Sçaura mon col que mon cul poise.

Difícil conclusão. Villon já tem complexidades de um moderno, ainda que com toda a carga medieval. É compreensível que o seu entendimento só tenha chegado quatro séculos mais tarde, após o Romantismo, que ainda assim o heroicizou e marcou demais o caráter patético do "povre Villon". Com o século XX chegaram enfim todas as suas contradições. Entende-se melhor o caráter paródico da balada final, com o seu ar de fim de jogo, quando o poeta emborça "Ung traict but de vin morillon" e pisca o olho para nós, antes de desaparecer de vista.

De moy, povre, je uenil parler

É irônico que Villon tenha sido tão realista (às vezes cínico, dizem, quase brutal, como na balada da Gorda Margot) e ao mesmo tempo tenha falado tanto de si mesmo. De certo modo foi convicção materialista, como na "disputa" com Franc Gontier, mas um materialista espiritual, como na evocação das damas "du temps jadis", por exemplo. Espiritualidade que em nada se confunde com religiosidade, sendo esta em Villon meramente convencional, sem qualquer espécie de "profundidade". A sua espiritualidade foi a de uma sensibilidade paradoxalmente delicada, que não pôde agüentar a rudeza do seu tempo histórico.

Falando de si, falou o tempo todo da realidade à sua volta e também da realidade simbólica da sua cultura, isto é a cultura da época. Algumas vezes vezes foi direto e duro, em outras vezes elaborou metáforas da realidade, e em outras, finalmente, omitiu-se. "Fingir é conhecer-se" (Fernando Pessoa). Um poeta deste século nos expõe o aparente paradoxo de a poesia mentir e ser verdadeira ao mesmo tempo. Mas Villon deixou o suficiente para sentirmos que era um ser à margem, pequeno, frágil e omitido às vezes, mas sempre fiel a si mesmo, um "citoyen contre les pouvoirs", na fórmula de Allain. Consciente, porém, de que esses poderes, que não eram os poderes máximos, e sim os intermediários, deixavam sempre brechas para a sua arma, que era o ridículo. E eram apenas elementos de um jogo menor, que é o jogo dos interesses humanos. Demonstrá-lo é só o que o interessava, dentro dos limites do jogo poético.

Sebastião Uchoa Leite