

FRANÇOIS VILLON, UM POETA MALDITO *AVANT LA LETTRE*? A *BALADA DOS ENFORCADOS* COMO UM MODELO POÉTICO DE RIMBAUD, POUND E AUGUSTO DE CAMPOS

Daniel Padilha Pacheco da Costa (USP)¹

Resumo: Neste artigo, não se pretende subscrever a imagem moderna de François Villon como um poeta maldito *avant la lettre*, mas mostrar como essa imagem foi o resultado das diferentes apropriações da sua obra por importantes poetas modernos e modernistas. A utilização da *Balada dos enforcados*, uma das suas mais conhecidas composições, como um modelo poético por Rimbaud, Pound e Augusto de Campos pode ser considerada como um caso exemplar da sua recepção moderna. O estudo da sua paródia pelo simbolista francês, do seu pastiche pelo modernista americano e da sua tradução pelo concretista brasileiro permitirá situar o lugar ocupado pelo “poeta medieval” na construção de seus próprios projetos poéticos. Se bem que sejam inteiramente incompatíveis com o projeto poético de Villon, lapidarmente exposto pela *Balada dos enforcados*, as retomadas dessa balada por poetas tão diferentes testemunham a fecundidade desse projeto.

Palavras-chave: transgressão; abjeção; obscenidade; morte.

¹ Doutorado. Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Departamento de Letras Modernas. Universidade de São Paulo. E-mail: daniel.padilha.costa@usp.br.

“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)

a) Villon e os poetas malditos

A noção de “poeta maldito” foi colocada em circulação por Paul Verlaine em um ensaio sobre os poetas Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Na primeira edição de *Os poetas malditos*, Verlaine reuniu os três poetas incontornáveis da época que ainda permaneciam em maior ou menor medida desconhecidos pelo público. É verdade que, criando uma barreira entre a mensagem e o público burguês, o estilo obscuro desses exigentes poetas visava deliberadamente a selecionar o seu leitor. Mas a maldição pesando sobre eles à época só poderia provocar a violenta reação do ensaísta contra “a vulgaridade dos leitores de elite – uma rude falange que nos faz perder toda calma”² (Verlaine 1884: 1).

Ainda que a concepção moderna de poesia como expressão da experiência vivida pelo seu autor empírico vincule poeta e homem, Verlaine caracterizou de “malditos” os poetas, não os homens. No seu ensaio, essa noção não conferia qualquer unidade conceitual àqueles poetas, nem tampouco os caracterizava como intrinsecamente “marginais”. Como noção histórica, “poeta maldito” dizia respeito a uma circunstância específica na qual as suas obras se encontravam na época; muitos poemas citados no ensaio ainda permaneciam inéditos, como, por exemplo, o conjunto da produção poética de Rimbaud. Assim, ele os reuniu em um único ensaio para reparar essa injustiça e conduzi-los ao seu lugar devido no Parnaso poético.

Além disso, a noção mobilizada por Verlaine tinha uma função estritamente “crítica”, já que nenhum deles jamais a reivindicou para definir a sua própria poética. Somente mais tarde, a noção foi apropriada por poetas de vanguarda da primeira metade do séc. XX que se definiam como malditos ou marginais. Nesse momento, a noção deixou de ser estritamente crítica e passou a ser utilizada para definir diferentes projetos poéticos, geralmente caracterizados por uma recusa radical da tradição, inclusive da própria “instituição poética”. Ao elegerem “precursores” para as suas poéticas, esses poetas de vanguarda remontaram muito além daqueles chamados por Verlaine de “malditos”. Entre os mais antigos, o poeta do séc. XV François Villon foi frequentemente reivindicado como um poeta maldito *avant la lettre*. Criador do dadaísmo, Tristan Tzara, por exemplo, dedicou um estudo aos anagramas disseminados nos versos de Villon³.

Essa aproximação entre François Villon e os poetas malditos já fora realizada pelo próprio Verlaine ao afirmar que, na obra principal de Corbière, *Os amores*

² “(...) Le vulgaire des lecteurs d’élite – une rude phalange qui nous larend bien” (Trad. nossa).

³ LE GENTIL, Pierre. *Villon: Connaissance des lettres*. Hatier, 1967. As páginas escritas por Tristan Tzara sobre os anagramas da poesia de Villon permaneceram inéditas; elas são conhecidas através do livro sobre Villon de Pierre Le Gentil, que consultou os manuscritos de Tzara.

amarelos, “Villon e Piron se comprazeriam em ver um rival amiúde feliz”⁴ (Verlaine 1884: 5). Identificado à figura do célebre malfeitor da época, a poesia de Villon foi interpretada como a expressão de uma vida de crimes, prisões e exílios e transformada em uma referência preciosa para o conhecimento do submundo de Paris na segunda metade do séc. XV. Consolidada durante as vanguardas do início do séc. XX, essa imagem moderna de Villon como um “poeta maldito” *avant la lettre* perdura até hoje. Contemporâneo de Charles d’Orléans, Pierre Michault e Michault Taillevent, ele ainda é considerado como um poeta mais próximo de Baudelaire, Rimbaud e Apollinaire (Kuhn 1967: 345).

b) A Balada dos enforcados

A imagem moderna de François Villon se baseia em grande medida em uma composição pertencente às suas poesias diversas intitulada *Balada dos enforcados*. Esse título foi adotado pelas edições modernas, mas manuscritos antigos, assim como a sua primeira edição por Levet, intitulam-na *Epitáfio de Villon*. Presente em todas as antologias de “Literatura Medieval Francesa”, comentadíssima pela crítica moderna sobre o poeta e recentemente transformada em uma canção popular pelo compositor Léo Ferré, essa balada é sem dúvida uma das mais conhecidas composições do poeta do séc. XV. Nela, a enunciação poética assume a personagem do célebre malfeitor “François des Loges, também chamado de Villon” (Longnon 1877: 137), segundo documentos históricos da época.

O *Epitáfio de Villon* dramatiza um acontecimento decisivo de sua vida: a sua condenação ao enforcamento. Depois de liberto pelo roubo do Colégio de Navarra sob o juramento de devolver os 120 escudos correspondentes à sua parte naquele roubo, 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, delator dos comparsas naquele roubo. 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” (*clerc*) e foi condenado ao enforcamento. Mais tarde sua pena foi comutada e ele foi banido de Paris por dez anos (Longnon 1877: 166). Mas o *Epitáfio de Villon* representa a sua execução que, considerando-se o conhecimento prévio do público da época sobre a vida do célebre malfeitor, era verossímil.

Segundo a verossimilhança, o epitáfio é um gênero escrito por definição, como a epístola e o testamento. Da mesma forma que acontece nesses últimos, no epitáfio há uma distância entre o ouvinte e a situação de enunciação do autor da composição. Ele se relaciona com o seu destinatário interno por intermédio da escrita, estabelecendo com ele um diálogo “na ausência” (*in absentia*). Os epigramas fúnebres da *Antologia Palatina*, por exemplo, representam as palavras deixadas por escrito pelo morto. Frequentemente inscrito na Roma antiga sobre uma lápide, o poema se apresenta como o derradeiro gesto do morto. O epitáfio não apenas pressupõe a morte do seu autor, mas é ele mesmo enunciado pelo morto.

⁴ “(...) [Les Amours Jaunes, parue en 1873, aujourd’hui introuvable ou presque, où] Villon et Piron se complairaient à voir un rival sou ventheureux” (Trad. nossa).

Essa balada pode ser considerada como uma composição representativa do conjunto da obra de Villon que, à parte uma dezena de baladas esparsas, é essencialmente composta por dois poemas longos em forma de testamento. 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. Como a última mensagem 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. Assim, a enunciação assume a perspectiva do “desprezo pelo mundo” (*contemptu mundi*), como se as palavras enunciadas pelo ator proviessem do além.

Chamada de “personificação do Morto” (*eidolopopéia*), a imitação do discurso de um morto era um recurso retórico utilizado para “despertar a piedade do público” (Hermógenes 2003: 84). Villon renova o procedimento por ser o morto um recém-enforcado. O *Epitáfio de Villon* representa a personagem do célebre malfeitor já morto dirigindo-se ao público que acaba de assistir à sua execução. Evocando a cena da crucificação, Villon assume a pose do “bom ladrão” que, antes de morrer ao lado de Cristo, recebeu a promessa da salvação (The Holy Bible 1912: 100). Assim, a enunciação poética dramatiza a súplica da personagem do “vilão arrependido” para o público rezar pela salvação de sua alma, segundo o gênero da intercessão⁵:

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!⁶ (Villon in Pound 1970: 197).

Segundo o modelo da balada comum, o *Epitáfio de Villon* é composto por três estrofes e uma “oferenda” (*envoi*), que tem a metade do número de versos daquelas e mesma sequência de rimas de sua metade final. A estrofe utilizada por essa balada é chamada de “quadrada”, pois ela tem o mesmo número de versos na estrofe e de sílabas no verso. Formada por décimas, essa balada em decassílabos utiliza quatro rimas diferentes (ABA-BB-CC-DCD). As rimas são predominantemente cruzadas, mas há duas rimas planas no centro da estrofe que, repetidas três vezes, são as suas rimas principais. Os decassílabos eram considerados versos mais graves e sentenciosos na época (Sébillot 1990: 129).

⁵ Da mesma forma que a *Balada a seus amigos* presente nas poesias diversas, a *Balada dos enforcados* é estruturada pelo pedido a destinatário para intervir em seu proveito.

⁶ “Freres humains qui après 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 pièce 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”.

A passagem citada faz referência à expressão “cinco ou seis”, que também é citada no quarto verso da primeira *Balada em jargão*: “São enforcados cinco ou seis” (Villon 1918: 29). Corrente na época para designar “um punhado”, expressão aparece, por exemplo, em um documento em que Guillaume de Varye avisa a Jean Bourré, homem de confiança de Luís XI, a respeito do enforcamento de “cinco ou seis”⁷ (*apud* Sainéan 1912: 414). Villon utiliza nas duas baladas essa alternativa “cinco ou seis” para ironizar, na diferença entre cinco ou seis enforcamentos, a indiferença pela vida de um malfeitor, apresentado como aquele tipo de pessoa que sobra no mundo.

Segundo a tópica da “corrupção da carne” (*carnes computruere*), ele explora ao longo do *Epitáfio de Villon* as imagens dos ossos balançados pelo vento, da pele enegrecida pela chuva e pelo sol, dos olhos perfurados pelos corvos e do morro em que os cadáveres ficavam expostos ao ar livre. Como o crime era entendido como violação do corpo social unificado na vontade do soberano, as cerimônias de enforcamento visavam a oferecer um exemplo público do que acontece com quem viola as leis do Poder real. Na Paris da época, 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 malfeitores.

A repetição incessante no *Epitáfio de Villon* das imagens da cena do enforcamento possui uma função análoga à da exposição pública dos cadáveres na forca, exibindo o corpo do malfeitor como um exemplo. Como a função de ensinar a punição reservada aos malfeitores, a balada de Villon apresenta a cena de enforcamento como um desdobramento do exemplo em abismo. Além disso, a descrição da tortura e do enforcamento dos cadáveres na forca apresenta uma alegoria da verdadeira punição dos malfeitores depois da morte. Segundo a tópica estoica da “lembrança da morte” (*memoria mortis*), o *Epitáfio de Villon* evoca o imaginário cristão sobre o lugar aonde a alma vai depois da morte.

A seguir, discute-se a utilização do *Epitáfio de Villon* como um modelo poético por importantes poetas modernos e modernistas, como Arthur Rimbaud, Ezra Pound e Augusto de Campos. Assim, pretende-se estudar a apropriação dessa balada em três contextos distintos, desde a sua paródia pelo simbolista francês até a sua tradução pelo concretista brasileiro, passando pelo seu pastiche pelo modernista americano. Isso porque se, por um lado, esses poetas contribuíram para a construção da imagem moderna de François Villon como um “precursor” dos poetas malditos, por outro, eles não deixaram de utilizar a sua poesia como um elemento importante para a construção de seus próprios projetos poéticos.

c) Uma paródia de Arthur Rimbaud

Depois de ter permanecido quase três séculos relegado a segundo plano juntamente com grande parte da poesia composta em vernáculo, Villon se tornou no início do séc. XIX novamente objeto da atenção de diversos poetas e escritores

⁷ “Le Roy est prins et est es mains du cardinal d’Avignon. Monseigneur de Clermonten a ja fait pendre v ou vj” (“O rei foi pego e está nas mãos do cardeal de Avignon. O grão-senhor de Clermont já mandou enforcar cinco ou seis”) (Trad. nossa).

franceses. Em um estudo publicado em *Les Grottesques* (1856), Théophile Gautier apresenta François Villon como um dos primeiros autores grotescos de língua francesa. Para Gautier, ao misturar o tom suave ao grotesco, o gênero elegíaco ao jocoso, o registro elevado ao baixo e a modalidade satírica à lírica, Villon teria rompido com os preceitos da assim chamada “poesia clássica”.

O *Epitáfio de Villon* serviu como modelo para diversos poetas franceses do séc. XIX, como, por exemplo, Theodore de Banville e Arthur Rimbaud. Um dos primeiros poemas de Rimbaud, o *Baile dos enforcados*, foi composto como um exercício escolar. Ele é formado por quadras de alexandrinos com rimas cruzadas e por um refrão no início e no fim do poema que, formado por uma quadra de octossílabos, quebra o ritmo das quadras de alexandrinos. Apesar de não fazer referência direta ao *Epitáfio de Villon*, composto em decassílabos, esse refrão reproduz a versificação da “oferenda” de conclusão da balada em octossílabos presente na poesia de Villon.

A forma da balada em octossílabos utilizada por Villon foi rigorosamente reproduzida pela *Balada dos enforcados* de Theodore de Banville. Em sua comédia *Gringoire* (1896), ambientada na segunda metade do séc. XV, Banville apresenta essa balada como uma composição do bufão Gringoire. Nessa emulação do *Epitáfio de Villon*, os malfeitores foram enforcados no interior do belíssimo jardim real que, descrito ao amanhecer, realça a crueldade da execução ordenada pelo rei Luís XI. Depois de recitá-la diante do rei, Gringoire é condenado ao enforcamento, mas no fim da comédia é perdoado.

A personagem de Gringoire é diretamente inspirada em Villon, caracterizado por diversas composições burlescas do séc. XV como um “*farseur*”. O célebre malfeitor também foi condenado ao enforcamento e agraciado, embora no seu caso tenha sido por causa da sua participação no roubo ao colégio de Navarra. O *Baile dos enforcados* de Rimbaud faz diversas referências à balada de Banville como, por exemplo, ao bufão, ao diabo, à coroa de enforcados, à dança dos enforcados e ao céu em fogo (Banville 1896: 28). Mas diferentemente do enfoque dado pela balada de Banville à beleza lírica da natureza, Rimbaud retoma o caráter “grotesco” da descrição dos cadáveres enforcados da balada de Villon.

Da mesma forma que a *Balada dos enforcados* de Banville, o *Baile dos enforcados* de Rimbaud também é ambientado na Idade Média, como se percebe desde o início na sua quadra introdutória. Nessa quadra, é descrita a forca negra onde estão pendurados os corpos magros dos enforcados, caracterizados como “paladinos” (seguidores de Carlos Magno) e esqueletos dos combatentes de Saladino. Estão pendurados na forca os corpos de soldados mortos na conquista da cidade sagrada de Jerusalém por Saladino e na terceira cruzada que se seguiu a ela. Na quadra inicial, a forca de um só braço é ironicamente qualificada pela notação “amável maneta”:

Na forca negra, maneta amável,
 Dançam, dançam os paladinos,
 Os magros paladinos do diabo,
 Os esqueletos dos Saladinos⁸ (Rimbaud 1898: 33).

⁸ “Au gibet noir, manchot aimable/ Dansent, dansent les paladins/ Les maigres paladins du diable/ Les squelettes de Saladins” (Trad. nossa).

Rimbaud apresenta os cadáveres em uma dança da morte – “o baile dos enforcados”. A tópica da dança macabra é utilizada por Villon em uma passagem do *Testamento* em que desfilam diversos tipos enumerados por pares opostos: o sábio e o louco, o rico e o pobre, o padre e o leigo, o generoso e o avaro, o vilão e o nobre, o grande e o pequeno e o belo e o feio. Independentemente das características físicas, sociais ou morais das pessoas, a morte conduz todos pela mão, como afirma o provérbio de conclusão da estrofe: “A morte os leva sem exceção” (Villon 1986: 43). A dança macabra é representada pela poesia e pela pintura da época para ilustrar a igualdade de todos os estados diante da morte.

No *Baile dos enforcados*, Arthur Rimbaud explorou uma série de procedimentos sonoros para reproduzir a música estridente do baile satânico, produzida pelos instrumentos – “arranha os seus violinos”, “órgãos de ferro” – e pelos barulhos da cena – “lobos respondendo”, “canto dos ossos” (Rimbaud 1898: 34). A música embala os movimentos dos esqueletos chocando-se uns contra os outros. A repetição da quadra citada acima no *incipit* e na cláusula do poema lhe confere um caráter circular. Enquadrando o poema, as quadras conferem um caráter circular à dança macabra, como nas pinturas da época. No afresco realizado no séc. XV na abadia de La Chaise-Dieu, no Haute-Loire, por exemplo, a dança macabra é representada como uma roda conduzida pela personificação da Morte.

Rimbaud se concentra na descrição grotesca dos cadáveres, apresentados sem pança, com os peitos expostos, quase sem pele, com os crânios cheios de neve, com pedaços de pele solta no queixo, com vértebras pálidas, com o fêmur partindo-se e com os dedos quebrados (Rimbaud 1898: 34). Essa representação grotesca do corpo também é realizada em soneto da mesma época, intitulado de *Vénus Anadyomène*. Ele retoma a representação do quadro grego de Apeles no qual Vênus, saindo dos mares de seu nascimento, enxuga os cabelos com as mãos, antes de ser levada pelo vento para Chipre. *Vénus anadiomène* significa em grego “Vênus erguendo-se das ondas”. Na paródia de Rimbaud, o corpo da deusa Vênus é descrito saindo de uma velha banheira. O poeta inverte o modelo de “beleza clássica” por meio da descrição grotesca do corpo envelhecido de Vênus.

Da mesma forma que a *Vénus Anadyomène*, o *Baile dos enforcados* insiste na descrição grotesca dos cadáveres apodrecidos. Nesses poemas, Rimbaud expõe o seu projeto poético de subverter o modelo clássico de beleza por meio da exploração sistemática de misturas, paródias e grotescos. Considerado como o primeiro poeta grotesco de língua francesa, Villon é utilizado como um modelo poético pelo simbolista francês, como testemunha o *Baile dos enforcados*. Na paródia da balada do “poeta medieval”, a descrição dos corpos sem alma figura a recusa de Rimbaud do sentido religioso dado à existência: “Ao horizonte, o céu é de um vermelho do inferno”⁹ (Rimbaud 1898: 34).

A dança dos corpos é conduzida por Belzebu que, substituindo a personificação da Morte, reina sozinho sobre o mundo. Em vez de rezar como a personagem do vilão arrependido no *Balada dos enforcados*, Rimbaud exorta os mortos a permanecerem em silêncio: “Aqui não é um mosteiro, mortos!”¹⁰ (Rimbaud 1898: 34). Esvaziada da esperança na salvação presente na balada de Villon, a representação

⁹ “À l’horizon, le ciel est d’un rouge d’enfer...” (Trad. nossa).

¹⁰ “Ce n’est pas un moustier ici, les trespasés!” (Trad. nossa).

da força com um só braço visa a se opor à força de dois braços, cuja forma se assemelharia a uma cruz, que serve como pano de fundo para o enforcamento do bom ladrão. Portanto, acena do “baile dos enforcados” na terceira cruzada figura a visão de Rimbaud do absurdo da criação sem criador.

d) Um pastiche de Ezra Pound

Na coleção de ensaios “The Spirit of Romance”, Ezra Pound estudou a poesia de Villon juntamente com a de alguns trovadores provençais e poetas do *dolce stil nuovo* italiano, como Dante e Guido Cavalcante. A propósito da poesia em línguas românicas, Pound fala de uma arte da “meloquia”, que designa o conjunto de técnicas poéticas desenvolvidas pela tradição de cantadores provençais para ajustar as palavras à melodia. Para o modernista americano, Villon constitui um mestre da meloquia: “Sem conhecer Dante, Guido Cavalcanti e Villon ninguém será capaz de julgar os mais altos índices de certas espécies de escrita” (Pound 1970: 57).

Para evidenciar a relação intrínseca entre palavra e som em Villon, o poeta norte-americano realizou em 1931 uma ópera para a rádio BBC chamada “The Testament of François Villon”, na qual ele musicou o principal poema de Villon. Segundo Pound, a balada constituiria uma forma poética historicamente derivada da forma da canção provençal. Perseguido por todo o ensaio *Montcorbier*, alias, *Villon*, o contraste crítico entre Villon e Dante visa não apenas a destacar o “desajustamento” da poesia do primeiro em relação à harmonia entre “a palavra e o som” do segundo, mas, sobretudo a delinear a imagem de Villon como um poeta do “discurso íntimo, sem polimento” (Pound 1976: 76).

A elocução de Villon se aproximaria dos dramas populares franceses da época, em particular dos mistérios (Pound 1976: 77). O poeta norte-americano compõe um retrato de François Villon como o único autor *désillusionné* da história da literatura, isto é, como o único poeta indiferente à mitologia do “artista nobre” (Pound 1976: 75). Assim, Villon apresentado como um poeta “sincero” (Pound 1976: 77), entendida a sinceridade não como uma “expressão” de sua experiência vivida, mas, pelo contrário, como o resultado do seu apuro técnico (Pound 1976: 17). A leitura de Villon por Pound é tudo menos biografista, pois ele tem perfeita consciência da construção poética da *persona* de Villon.

Segundo o modernista americano, a *persona* designa a técnica poética desenvolvida por um autor para produzir a inconfundível “verve” dos seus versos. Nesse sentido, a “falta de imaginação” de Villon 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. Nesse ensaio, Ezra Pound procurou mostrar a riqueza e o rigor da técnica do poeta do séc. XV, considerado como uma autoridade na meloquia. A sua interpretação de Villon é particularmente significativa da sua própria concepção de poesia.

Primeira publicação de poemas de Ezra Pound, “A Lume Spento” foi composto na mesma época de “The Spirit of Romance”. A coletânea possui duas baladas compostas com base na *persona* de Villon: *Balada da Força – ou a canção do sexto*

companheiro e Villonaud para este natal¹¹. Nessa coletânea, o modernista americano opera com a sua teoria das *personae* para imitar principalmente poetas latinos, como Propércio e Catulo, e 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 possibilidades imprevistas nas 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 ou quatro rimas utilizada por Villon. A *Balada da Forca* também utiliza em suas três estrofes narrativas apenas duas rimas, que são entrelaçadas na oitava segundo o esquema BCCBBCCB. Além disso, ela se inicia pelo seguinte refrão que, emprestado à canção provençal, é formado por uma quadra de rimas planas (A) que se repete quatro vezes com os mesmos versos iniciais:

Para o tronco da forca, ergo um brinde:
 A François e a Margot, a você e a mim!
 Amigos, jovialmente ergo um brinde
 Para o tronco da forca, para o fim!¹² (Pound 1975: 29).

Na *Balada da Forca*, Pound trata do tema central da poesia do poeta do séc. XV: a morte. Ela é um pastiche do *Epitáfio de Villon*, mas retoma elementos das *Baladas em jargão*, do *Testamento* e da *Quadra que Villon compôs quando foi condenado à morte*. Na rubrica introdutória, Pound descreve a cena representada pelo poema, reunindo elementos de diversas composições de Villon¹³. Imitando a rubrica introdutória dos florilégios antigos, que apresentava 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.

Nessa rubrica, a citação inicial da cena é emprestada ao refrão da *Balada da Gorda Margot*: “En ce bourdel où tenons nostre estat” (Pound 1975: 25). Retirado do seu contexto, o refrão adquire um sentido alegórico, que se refere ao mundo abjeto que François, Margot, “Ezra” e os companheiros estão prestes a deixar. Como ele afirma em seu ensaio sobre Villon: “Em *La Grosse Margot*, de “ce bordeau ou tenons

¹¹ POUND, E. *Selected Poems 1908-1959*, Londres, Faber, 1975, p. 29 e 19, respectivamente. “Ballad of the Gibbet – or song of the sixth companion” e “Villonaud for this Yule” 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).

¹² “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!” (Trad. nossa).

¹³ “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” (“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’) (POUND, E. *The Ballad of the Gibbet*, In: POUND, E. *Selected Poems 1908-1959*. Londres: Faber, 1975, p. 29. Trad. nossa).

notre état”, Villon extravasa as fezes de sua ignomínia” (Pound 1910: 162). No refrão da *Balada da Forca*, Margot aparece como a companheira amorosa de “François”, como na *Balada da Gorda Margot* do *Testamento* (Villon 2000: 256).

Na rubrica introdutória da cena imitada na *Balada da Forca*, Pound também cita o verso inicial do *Epitáfio de Villon*. O enforcamento de François e de seus companheiros, que Pound evoca na cena, faz referência à mesma situação dramática explorada nessa balada. Pound assume o papel de um dos condenados ao enforcamento com Villon, mas, à diferença daquela composição, eles ainda não foram executados. Como na *Quadra que Villon compôs quando foi condenado à morte* – onde ele se volta ao público que assistirá à sua execução para dirigir as suas últimas palavras –, a *Balada da Forca* apresenta os últimos momentos de Pound a erguer um brinde aos companheiros antes de eles serem enforcados.

O brinde de Pound à morte faz referência aos últimos versos do *Testamento*, em que Villon bebe em um gesto derradeiro um gole de vinho “Morillon”, que designa um vinho barato e forte da época, fazendo um jogo de palavras macabro com o diminutivo de “morte” (*mort*). Paródia da última ceia, a tópica do último copo de vinho foi explorada, por exemplo, pelos poetas goliardos, modelos diretos de Villon. Último gesto antes da morte, o vinho metaforiza a paixão de Cristo. Como a pose de Villon no fim do *Testamento*, a *Balada da Forca* apresenta Pound à espera da morte em uma pose jocosa, pois a ocasião é festiva há instantes do enforcamento. A sua balada é composta em gênero convivial, representando-o a erguer um brinde a Villon, Margot e ao próprio público que assiste à execução.

Pound retoma a imagem dos cinco ou seis corpos pendurados no subtítulo da sua balada: *a Canção do sexto companheiro*. Introduzindo-se na cena de enforcamento descrita no *Epitáfio de Villon* e na primeira *Balada em jargão*, Pound se identifica ao “sexto companheiro” – aquele cuja morte é indiferente. Ele também utiliza em seu poema a imagem da pele negra dos enforcados e do vento balançando os seus corpos, da corda apertando os seus pescoços, do céu por oposição ao inferno, dos *Coquillards* de orelha cortada como punição pela reincidência e do casamento como metáfora para o enforcamento (Pound 1975: 25).

Na conclusão da sua balada, Pound descreve a prece feita por ele e por seus companheiros pela salvação de suas almas. O poeta norte-americano faz referência ao refrão do *Epitáfio de Villon*, onde o célebre malfeitor exorta o público que acaba de assistir à sua execução para que reze pela salvação de suas almas. Emulação 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” (*persona*) de Villon. Pound renovou a voga de imitações de Villon pelos poetas vitorianos, como Swinburne, Dobson, Lang, Payne, Gosse, Saintsbury, Rosseti, Henley e Stevenson (Morsberger 1969: 189).

Diferentemente de vanguardas radicais da época como, por exemplo, o dadaísmo, o modernismo de Pound nada tem de recusa da tradição. Pelo contrário, o lema poundiano *make it new* coloca a renovação da tradição no centro da invenção poética. Tradução, emulação, imitação, paródia, pastiche, citação, crítica, seleção e apropriação, o pastiche de Villon por Pound reflete as escolhas conscientes de “renovar” a tradição. Definindo o seu projeto poético como um diálogo com os

modelos poéticos legados pela tradição, a *Balada da Força* pode ser considerada como um poema programático de Pound.

e) Uma tradução de Augusto de Campos

É verdade que baladas esparsas de Villon já tinham sido traduzidas em português desde a *Balada das damas dos tempos idos* de Guilherme de Almeida, publicada em *Poetas de França* (1936). Mas na primeira metade do séc. XX, época em que os escritores brasileiros foram fortemente influenciados pela literatura francesa, não foi realizada nenhuma tradução da obra de Villon. Foi preciso que a influência da cultura francesa se enfraquecesse na segunda parte do século passado para que as suas obras recebessem três traduções simultâneas por importantes poetas e tradutores brasileiros. No final do séc. XX, foram realizadas duas traduções parciais e duas integrais da obra de Villon em português.

As duas traduções parciais do corpo poético de Villon foram publicadas no final dos anos 80. Premiada tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, os *Poemas de François Villon* (1986) são uma antologia. O principal poema longo de Villon foi integralmente traduzido por Afonso Félix de Souza, em edição intitulada *O Testamento* (1987). Além disso, foram realizadas duas traduções praticamente integrais da sua obra em português. Realizada por Sebastião Uchoa Leite, *François Villon: Poesia* (1987) é a mais completa tradução do corpo poético de Villon na língua. Vasco da Graça Moura é o responsável pela única tradução portuguesa, intitulada *Os Testamentos de François Villon e algumas baladas mais* (1997).

Para a descoberta da obra de François Villon pelos tradutores brasileiros, foi decisiva a divulgação a partir dos anos cinquenta dos poemas, ensaios e traduções de Pound pelo grupo de poetas em torno aos concretistas. A recepção do modernista americano no Brasil teve um impacto considerável nas traduções que se seguiram, não apenas por terem suscitado o interesse pelo poeta francês, mas também pelo lugar central dado pelo poeta norte-americano à tradução como uma prática essencial da criação poética. A divulgação da obra de Pound no Brasil foi promovida principalmente pelos irmãos Campos, Décio Pignatari, José Paulo Paes, Mário Faustino e José Lino Grünewald.

Em *Poesia-experiência* (1976), foram reunidos ensaios críticos sobre literatura escritos por Mário Faustino em sua coluna do *Suplemento Literário*, primeiro veículo de divulgação do poeta norte-americano no Brasil. Inspirado pelos ensaios sobre poesia de Pound, o jovem intelectual traduziu e comentou a obra de diversos poetas modernos. Na apresentação do poeta francês Tristan Corbière, ele retoma a imagem moderna de Villon como um precursor dos poetas malditos na França: “Tristan Corbière: poeta maldito, 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 dos seus clássicos” (Faustino 1976: 110).

Os *Cantos* de Pound foram integralmente traduzidos por José Lino Grünewald. Uma antologia de poemas de Ezra Pound foi realizada pelos irmãos Campos, Décio Pignatari, Mário Faustino e Lino Grünewald. Uma coletânea dos

Ensaio escolhido do modernista americano foi traduzida por Augusto de Campos e José Paulo Paes em *A Arte da Poesia*. Ela inclui o ensaio publicado em “The Spirit of Romance” (1910) sobre a poesia de Villon, comentado acima. A tradução do ensaio *Montcorbier*, alias *Villon* foi o primeiro texto crítico sobre o poeta francês surgido em língua portuguesa. Augusto de Campos também traduziu o manual de literatura do poeta norte-americano intitulado *ABC da Literatura* (1970).

O primeiro desse grupo a verter a poesia de Villon em língua portuguesa foi Décio Pignatari em sua *Balada da Gorda Margô* (1955). A sua tradução modernizante dessa balada do *Testamento* utiliza gírias paulistanas e expressões vulgares para recriar as obscenidades da *sotte balade* de Villon em português (Pignatari 2004: 88). A tradução de Pignatari se inspira na tradução por 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. Retomando a concepção poundiana de tradução como renovação da tradição, o concretista assume a *persona* de Villon para, explorando os recursos da língua do seu contexto social, reproduzir os efeitos poéticos do modelo.

Mário Faustino traduziu a “Ballade en langage françoys” que, imitando o léxico e a grafia do francês antigo, é a última do tríptico de baladas do *Testamento* sobre a tópica do *ubi sunt*. A sua *Balada em francês antigo* não obteve grande êxito por causa de erros de interpretação do tradutor (Leite 1995: 66). Uma tradução do *Epitáfio de Villon* foi incluída por Augusto de Campos na antologia de poemas publicada como anexo à edição brasileira de *ABC da Literatura*. Incluída na “Mini-antologia do paideuma poundiano”, essa tradução visa a oferecer um exemplo da técnica poética de Villon ao leitor de língua portuguesa. Assim, o poeta concretista aplica à sua “trans-criação” de Villon a concepção de tradução de Ezra Pound como uma prática essencial da criação poética.

A tradução de Augusto de Campos do *Epitáfio de Villon* procura reproduzir a estrutura da balada comum em decassílabo utilizada pelo poeta francês. De acordo com o critério adotado pelo tradutor, o aspecto central da balada de Villon a ser preservado na língua de chegada é as características da forma poética e da versificação. Ele opta pelo decassílabo em português (com acento prioritário na sexta sílaba), segundo o critério de correspondência entre o número de sílabas do modelo e da tradução. Assim, ele mantém a simetria da estrofe quadrada de Villon, que possui o mesmo número de sílabas no verso e de versos na estrofe. O poeta concretista também respeita o mesmo número de rimas da balada, repetindo as mesmas quatro rimas ao longo das quatro estrofes.

Não há dúvida de que a forma da balada em decassílabo constitui um aspecto central da composição, até porque a sua matéria é predominantemente solene, à diferença de outras de suas composições. A reprodução da estrutura das rimas e dos versos metrificados é condizente com o tema grave do discurso enunciado por um morto. Mas o rigor da estrutura das rimas e da métrica da balada de Villon coloca um enorme problema técnico para a tradução. Ela é naturalmente levada a sacrificar a precisão verbal e a verve direta do poeta francês, sendo obrigada a utilizar palavras supérfluas para preencher o padrão métrico e a lançar mão de rimas que afastam a tradução do sentido do modelo. A segunda estrofe do *Epitáfio de Villon*, por exemplo, foi assim traduzida pelo poeta concretista:

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!¹⁴ (Villon in Pound 1970: 197).

O tradutor foi bem sucedido em preservar a estrutura sintática e a ordem das palavras dispostas na estrofe. Ele também encontra soluções inventivas como, por exemplo, a tradução de “juízo bom e ponderado” (4) pela paronomásia “sentidos sentados”. Apesar do uso da segunda pessoa do plural não possuir o mesmo valor nas duas línguas, a sua adoção em português confere gravidade à composição. A tradução do refrão omite a palavra “absolvição” que, colocada na rima, condensa o sentido da balada. Mas o sentido da súplica permanece implícito e essa omissão não chega a prejudicar a sua compreensão. O refrão resulta claro e bem equilibrado, com os seus acentos na quarta e sexta sílaba e a sua predominância de palavras monossilábicas.

Independentemente das escolhas de tradução condicionadas pelas enormes coerções da rigorosa forma utilizada por Villon, o tradutor deslocou sentidos essenciais da composição. Nessa segunda estrofe, por exemplo, a sua tradução da passagem “Se bem que fomos executados/ Por justiça” por “Embora condenados/ tenhamos sido em vida” (2/3) omite a expressão colocada no início do verso *par justice*. Ao afirmar que a sua execução foi realizada não apenas “pela justiça”, mas também “por justiça”, ele reconhece a autoria do crime que culminou na sua execução. Assim, ele assume na balada a personagem do “vilão arrependido”, como o bom ladrão crucificado com Cristo. Os três tradutores posteriores dessa balada em português lograram preservar esse significado¹⁵; Sebastião Uchoa Leite, em particular, encontrou uma solução feliz na expressão “Por termos sido/ Justificados” (Villon 2000: 369).

A tradução do verso “nos preservando do raio infernal” (8) por “Livrar-nos do Inimigo atroz” esvazia completamente o efeito aniquilador da imagem utilizada por Villon. Além disso, a tradução de “Graça” por “Favor” (6) oblitera um termo técnico central da sua súplica. O arrependimento do vilão é uma condição necessária, mas

¹⁴ “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'infemale fouldre/ Nous sommes mors, ame ne nous harie/ Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre”.

¹⁵ “Conquanto hemos morrido/ Por justiça” (VILLON, François. *Os Testamentos de François Villon algumas baladas mais*. Tradução: Vasco da Graça Moura. Porto: Campo das Letras, 1997, p. 237); “Apesar de a justiça a nossa execução/ Ter ordenado” (VILLON, François. *Poemas de François Villon*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986, p. 15).

não suficiente para redimi-lo da mancha do pecado. Assim, a súplica se apresenta como uma demonstração da sua fé na misericórdia divina, segundo a doutrina da graça. Finalmente, o título *Balada dos enforcados* dado pelo poeta concretista segue a maioria das traduções modernas, ignorando a tradição consagrada pelas edições antigas de nomeá-la a partir do gênero da composição.

Assim, Augusto de Campos, inspirado na interpretação poundiana de Villon, privilegia os aspectos formais da melopeia. Ele realiza sem dúvida uma das mais rigorosas traduções da forma e da versificação de Villon. Segundo a sua concepção de tradução poética como “trans-criação”, ele explora as potencialidades do português, valendo-se de significativa invenção verbal e de interessantes recursos sonoros e estilísticos. Visando compor um poema na língua de chegada, a sua *Balada dos enforcados* reivindica uma grande liberdade em relação ao modelo. Mas ele desloca diversas expressões, imagens e termos técnicos essenciais para a compreensão da súplica realizada na balada. Isso não se deve necessariamente às coerções impostas pelas rimas e pela métrica, mas à sua negligência dos significados próprios veiculados pela composição.

f) Um modelo poético dos poetas malditos

No *Epitáfio de Villon*, Villon compõe um retrato para ser gravado sobre a sua própria lápide. O retrato eterniza a pose final do célebre malfeitor no momento imediatamente posterior ao seu enforcamento pela justiça real. Evocando a cena da crucificação, Villon assume a personagem do bom ladrão para suplicar ao público que acaba de assistir à sua execução que reze pela salvação de sua alma, segundo o gênero da intercessão. A composição pode ser considerada como representativa do conjunto da sua obra, pois, da mesma forma que os dois testamentos, ela dramatiza a angústia da personagem do vilão arrependido diante da dúvida sobre o lugar aonde a sua ira depois da morte.

Não foi a nossa intenção limitarmo-nos à interpretação dessa balada enquanto tal, mas compará-la com as suas diferentes apropriações por importantes poetas modernos e modernistas que a utilizaram como um modelo poético. A retomada do *Epitáfio de Villon*, uma das composições mais conhecidas do poeta do séc. XV, por Arthur Rimbaud, Ezra Pound e Augusto de Campos pode ser considerada como um caso exemplar da recepção moderna da sua poesia. Assim, o estudo da paródia do simbolista francês, do pastiche do modernista americano e da tradução do concretista brasileiro nos permitiu compreender o lugar ocupado pelo “poeta medieval” na construção de seus próprios projetos poéticos.

No *Baile dos enforcados*, Rimbaud realizou uma descrição grotesca dos cadáveres enforcados dos soldados à época da terceira cruzada. A sua paródia da balada de Villon sobre a morte serve-lhe para figurar a sua recusa do sentido religioso dado à existência. A *Balada da Força* é um pastiche da forma utilizada pelo mestre da melopeia, visando reproduzir a técnica poética de ajustamento entre palavra e som. Assumindo a máscara de Villon, Pound aplica o seu programa poético de renovação da tradição. A tradução da *Balada dos enforcados* por Augusto de Campos se inspira na leitura poundiana de Villon. O tradutor explora as

potencialidades da língua para compor um poema que, como uma reinterpretação dotada de grande liberdade, privilegia os aspectos formais do *Epitáfio de Villon*.

À diferença de outros poetas da época – como, por exemplo, Charles d’Orléans, Pierre Michault e Michault Taillevent –, François Villon foi utilizado como um modelo por importantes poetas modernos e modernistas. Mais de cinco séculos depois, ainda é possível, para quem passa diante do *Epitáfio de Villon*, debruçar-se sobre o seu retrato pintado por “poetas malditos”. Isso sem dúvida alimentou a sua imagem na modernidade, que oscila entre a figura romântica do poeta do submundo e o impostor armado pós-moderno de sua pena – “citoyen contre les pouvoirs” (*apud* Villon 2000: 43). Se bem que sejam inteiramente incompatíveis com o projeto poético de Villon, lapidariamente exposto pela *Balada dos enforcados*, as retomadas dessa balada por poetas tão diferentes testemunham a fecundidade desse projeto.

FRANÇOIS VILLON, A CURSED POET AVANT LA LETTRE? THE BALLAD OF THE HANGED MEN AS A POETIC MODEL FOR RIMBAUD, POUND AND AUGUSTO DE CAMPOS

Abstract: This article is not intended to subscribe the modern image of François Villon as a cursed poet avant la lettre, but to show how this image was the result of the various appropriations of his work by important modern and modernist poets. The use of the *Ballad of the hanged men*, one of his best known compositions, as a poetic model by Rimbaud, Pound and Augusto de Campos can be regarded as an exemplary case of his modern reception. The study of its parody by the French symbolist, its pastiche by the American modernist and its translation by the Brazilian concretist will permit to discuss the place occupied by the “medieval poet” in building their own poetic projects. Although they are entirely incompatible with the poetic project of Villon, lapidary displayed by the *Ballad of hanged men*, the retaken of this ballad by such different poets witness the fecundity of this project.

Keywords: François Villon; cursed poets; *Ballad of the hanged men*; Poetic projects.

REFERÊNCIAS

BANVILLE, Theodor. *Gringoire*. Paris: Calman Lévy, 1896.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

HERMÓGENES. *Progymnasmata*. Tradução: George Kennedy. Boston, 2003.

KUHN, D. *La Poétique de François Villon*. Paris: Colin, 1967.

LE GENTIL, Pierre. *Villon: Connaissance des lettres*. Hatier, 1967.

LEITE, Sebastião. *Jogos e Enganos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

LONGNON, Auguste. *Étude biographique sur François Villon d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales*. Paris: Menu, 1877.

MORSBERGER, R. E. Villon and the Victorians: the influence and the legend. In: *The Bulletin of Rocky Mountain Modern Language Association*, vol. 2, no. 4, 1969.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

POUND, Ezra. *The Spirit of Romance*. London: Peter Owen Limited, 1910.

_____. *ABC da Literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Selected Poems 1908-1959*. London: Faber, 1975.

_____. *A Arte da Poesia: ensaios escolhidos*. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1976.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres*. Paris: Société Mercure de France, 1898.

SAINÉAN, Lazare. *Les Sources de l'Argot Ancien*. Paris: Champion, 1912.

SÉBILLET, T. Art Poétique François. In: GOYET, F. *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

THE HOLY BIBLE. Baltimore: John Murphy, 1912.

VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits. Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*. Paris: Léon Vanier, 1884.

VILLON, François. *The Jargon of Master François Villon*. Tradução: J.H. Stabler. Boston, 1918.

_____. *Poemas de François Villon*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986.

_____. *Os Testamentos de François Villon algumas baladas mais*. Tradução: Vasco da Graça Moura. Porto: Campo das Letras, 1997.

_____. *Poesia*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 2000.

ARTIGO RECEBIDO EM 30/09/2013 E APROVADO EM 12/11/2013