

O AMOR CORTÊS PELO AVESSO: FRANÇOIS VILLON E O DEBATE SOBRE O *ROMAN DE LA ROSE*

Daniel Padilha Pacheco da Costa*

Resumo: Neste artigo, pretende-se discutir a paródia do amor cortês pelos lamentos burlescos do *Testament* de François Villon, com base nos preceitos e modelos que orientavam a invenção das letras na época. Complementares ao lamento do próprio testador pelo amor louco da sua juventude, os *Regrets de la belle beaulmière* utilizam como modelo poético o sermão da Velha do *Roman de la rose*. A imitação de uma das passagens desse poema mais duramente censuradas por Christine de Pisan evidencia que esses lamentos só podem ser compreendidos à luz do debate sobre o *Roman de la rose*, realizado no início do séc. XV na França. Dessa perspectiva, a paródia deve ser considerada não como uma recusa da tradição cortês no final da Idade Média, como pela crítica contemporânea, mas como um gênero particular da poesia burlesca visando a ridicularização do amor louco.

Palavras-chave: François Villon; paródia; amor cortês; debate sobre o *Roman de la rose*; lamentos burlescos.

Abstract: This paper intends to discuss the parody of courtly love performed by the burlesque regrets of François Villon's *Testament*, using the poetic precepts and models based on which the writing was invented at the time. Complementary to the regret of the testator himself for the mad love of his youth, the *Regrets de la belle beaulmière* use as a poetic model the Old Woman's sermon

* Universidade de São Paulo.

of the *Romance of the rose*. The imitation of one of the passages of this poem most harshly criticized by Christine de Pisan shows that those regrets can only be understood in the light of the debate of the *Romance of the rose* at the beginning of the XVth century in France. From this point of view, his parody must be considered not as a rejection of the courtly tradition in the late Middle Ages, as it is by contemporary criticism, but as a particular genre of burlesque poetry aiming to mock mad love.

Keywords: François Villon; parody; courtly love; debate on the *Roman de la rose*; burlesque regrets.

“Faisant d’une ombre une figure
D’ung pertuiz une pourtraiture
D’ung charbon ung petit enfant
De la flamme ung oyseau volant
D’une courtine ung apparoit
D’ung pot ung homme qui dançoit
Ainsi me tenoit Folle Amour”
(René d’Anjou, *L’abuzé en court*)

Introdução

A partir do final da década de 60, os estudiosos da poesia de François Villon passam a ser influenciados pelos novos pressupostos linguísticos utilizados por Roland Barthes na crítica literária. A “nova crítica” desloca a ênfase dada desde meados do século XIX à sua biografia para a sofisticação “formal” da sua linguagem poética. Ela promove uma opulenta análise dos subentendidos e “jogos de palavras” (*calembours*) proliferados no texto poético de Villon. Assim, os seus testamentos deixam de ser considerados como a expressão do drama pessoal do poeta para refletirem a sua minuciosa indústria linguística. O conceito de “paródia” desempenha um papel central na explicação da radicalidade do projeto poético de Villon.

O crítico Roger Dragonetti apresenta uma definição etimológica da paródia que, em grego, significa um “canto paralelo” (DRAGONNETTI, 1993, p. 127). Assim, ela seria o resultado da exploração sistemática do duplo sentido e da ironia que, implodindo o significante em uma multiplicidade de significados, visaria questionar a mensagem poética tradicional. Essa interpretação linguística da paródia apresenta a imagem de um Villon moderno que, trazendo a indeterminação ao cerne da linguagem, não poderia ser reduzido a qualquer esquema explicativo. Diferentemente de poetas contemporâneos como, por exemplo, Michault Taillevent, Villon foi interpretado como um sintoma da crise da literatura e linguagem no fim da “Idade Média” (MÜHLETHALER, 1983, p. 175).

Realizando uma sistematização da nova crítica de Villon, Jean Dufournet também insiste na sua paródia dos gêneros poéticos convencionais. Sua definição se inspira em Mikhael Bakhtin, para quem a paródia constitui uma subversão “carnavalesca” de todas as formas de comportamento sério em relação ao mundo para, rindo da norma, conjurar a morte e regenerar a vida (BAKHTIN, 1987, p. 73). Por meio desse procedimento, Villon pretendia realizar uma subversão “carnavalesca” dos ideais da tradição cortês, como o amor, a religião e a cavalaria (DUFOURNET, 1993, p. 24). Assim, a paródia é considerada pelo conjunto da crítica contemporânea como a arma utilizada pelo poeta para promover a corrosão da retórica cortês no seu interior.

Neste artigo, serão estudados os lamentos burlescos da Bela Armeira de Villon, no final da primeira parte do *Testament*. Os *Regrets de la belle beaulmière* constituem uma imitação do sermão da Velha do *Roman de la rose*. Ao escolher esse sermão como um modelo, Villon retoma o debate realizado no início do século XV sobre aquele poema. Ao invés de destacar a sua paródia do amor cortês do contexto global da produção poética em vernáculo, pretende-se analisá-la com base nos preceitos e modelos que orientavam a invenção das letras na época. Dessa

perspectiva, ela será tratada não como uma recusa de toda a “tradição cortês”, como o faz a crítica contemporânea, mas como um gênero particular da poesia burlesca.

O lamento da Bela armeira

O corpo poético atribuído a François Villon é constituído principalmente por dois poemas longos em forma de testamentos, além de algumas formas fixas esparsas. Na maior parte dessas composições, a enunciação em primeira pessoa se investe da personagem do célebre malfeitor “François des Loges, também chamado de Villon”, segundo documentos históricos da época (LONGNON, 1877, p. 137). A representação dessa personagem no papel de testador era perfeitamente reconhecível pelo público da época. Enquanto o *Lais* é inteiramente enunciado pela personagem de Villon, o *Testament* o é apenas parcialmente.

No *Testament*, o poeta também assume outras personagens reais, como acontece, por exemplo, em três composições líricas.¹ O poeta se investe da personagem de Robert d’Estouville em uma balada dirigida a Ambroise de Loré, de Ythier Marchant, no rondó duplo em que esse lamenta a morte da amada e da sua própria mãe, em uma prece dirigida à virgem. Nessas composições líricas deixadas pelo testador para esses legatários, Villon faz emergir a voz poética dessas personagens. Assim, as baladas e o rondó duplo legados pelo testador à mãe, a Robert de Estouville e a Ythier Marchant desdobram em abismo um poema dentro do outro.

Mas é apenas na digressão intitulada *Regrets de la belle beaulmière* que outra personagem além daquela do próprio Villon assume a narração propriamente dita do testamento. A personagem da Bela armeira pode ser considerada como uma das principais

¹ No *Testament*, a sequência de oitavas é frequentemente interrompida por formas fixas que, intercaladas ao longo da narração, visam amplificar um tema tratado na composição.

personagens desse corpo poético, depois da personagem do testador. O longo lamento em primeira pessoa da Bela armeira pelo amor louco da sua juventude ocupa uma posição central no interior do *Testament*. Ele faz parte da conclusão da primeira parte desse que constitui o mais importante poema de Villon.

Os *Regrets de la belle beaulmière* são complementares ao lamento do próprio Villon pelo amor louco da sua juventude. Esses dois lamentos ocupam não apenas uma extensão significativa, mas também uma posição estratégica na estrutura narrativa da composição. Isso porque a mudança de tom desses lamentos permite realizar a transição entre a primeira parte do *Testament* que, composta pelos *Regrets*, é grave e sentenciosa, e a segunda parte que, dominada pelos *Legs*, possui um caráter predominantemente burlesco.

Embora o tema do amor seja exaustivamente tratado apenas naqueles lamentos, ele é onipresente em toda a sua obra. Com efeito, os testamentos deixados pela personagem do célebre malfeitor podem ser considerados como uma paródia da *Confession et testament de l'amant trespasé de deuil*, de Pierre de Hauteville. A retomada, pelo *Testament*, da forma da oitava quadrada usada pela *Belle dame sans mercy*, de Alain Chartier, comprova a sua vinculação ao grupo de imitações desse célebre poema, do qual também faz parte aquela composição de Hauteville. Assim, o *Testament* deve ser aproximado do gênero dos *contrafacta* (“contrafacções”) da época, pois, como esses, ele imita a forma estrófica do próprio modelo parodiado.

O exemplo mais claro de contrafação na poesia de Villon é a *sotte ballade* do *Testament* intitulada de *Balade de la grosse Margot* (VILLON, 2000, p. 256). Essa composição “contrafaz” (isto é, finge imitar) a lírica cortês, misturando a forma fixa grave da balada à matéria baixa da *sottie* – um gênero burlesco da época, destinado a divertir o vulgo (SÉBILLET *apud* GOYET, 1990, p. 129). Nessa balada, Villon se investe da personagem do “cafetão” que explora Margot, uma mulher da vida dotada das virtudes

contrárias à castidade e à fidelidade preceituadas pelas leis do amor. A representação do “serviço amoroso” como motivado não pelo amor desinteressado e casto, mas por interesses venais, visa ridicularizar o comércio do corpo da “dama”.

A paródia da lírica amorosa pelo *Testament* de Villon nem sempre é explícita, como na *Ballade de la grosse Margot*. Mas ele explora em toda a sua poesia essa tensão entre a matéria baixa e as formas graves da lírica amorosa da época, como a balada e a oitava. Assim, as suas formas graves dissimulam a verdadeira intenção da composição que, aparentando o contrário do que verdadeiramente diz, impõem-se com mais força, segundo a figura de pensamento chamada de *dissimulatio* (“ironia”).² Antecipando a segunda parte da composição, os lamentos burlescos no final dos *Regrets* interrompem o tom solene do início do *Testament* e explicitam a sua intenção deliberadamente paródica.

A digressão dos *Regrets de la belle beaulmière* é composta por dez oitavas e, como conclusão da seção, por uma balada. Antes de ceder a palavra em primeira pessoa à personagem da Bela armeira, o testador define o discurso dessa última como um *regret* (“lamento”): “Advis m’est que j’oy regretter/ La belle qui fut hëaulmière” (VILLON, 2000, p. 136).³ Villon reproduz em discurso direto o lamento da Bela armeira como se ele estivesse escutando-o no presente da enunciação. Nos *Regrets de la belle beaulmière*, o poeta imita o sermão da Velha do *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris e de Jean de Meun.

O lamento da Bela armeira não é realizado pela personificação da Velha, como o sermão do *Roman de la rose*,

² “Ironia encontrou aqueles que a chamam de *dissimulatio*. Aquela que por assim dizer se insinua com maior força no espírito dos homens é a *dissimulatio*, que é o contrário do que diz e revela e é muito agradável, pois no discurso é tratada não numa discussão, mas numa conversa” (QUINTILIEN, 1933, p. 292; trad. nossa a partir do original em latim).

³ “Parece-me ouvir lamentar/ Essa que foi a Bela armeira” (Trad. Sebastião Uchoa Leite).

mas por uma personagem real da época. Essa personagem, que teria sido a amante do cônego da Catedral de *Notre Dame de Paris* – Nicolas de Orgemont –, é caracterizada como uma *beaulmière* (“vendedora de elmos”), segundo a tópica do ofício. No início do seu lamento, ela faz uma descrição física de seu próprio corpo envelhecido, com base na figura da *effictio* (“retrato físico”). Na *Retórica a Herênio*, essa figura é definida como a representação por meio de palavras da aparência física do corpo de alguém.⁴

O retrato físico da Bela armeira imita a descrição da Velhice no início do *Roman de la rose* (LORRIS; MEUN, 1920, p. 18). Ao encontrar um muro protegendo o jardim onde está a Rosa, o Amante descreve as diversas alegorias representadas do lado exterior do muro, segundo o gênero da *ekphrasis* (“écfrase”). A écfrase é um gênero epidítico no qual são descritas obras de arte, esculturas e pinturas.⁵ As alegorias pintadas e esculpadas no muro que circunda a Rosa representam os vícios opostos às virtudes cortesãs como, por exemplo, a Velhice, a Hipocrisia e a Avareza. Assim, esses vícios representados do lado de fora do muro estão excluídos do jardim onde se encontra a Rosa.

No *Testament*, é a própria personagem da Bela armeira quem realiza a descrição física do seu corpo. Mas antes de fazê-lo, ela se refere, no passado, a cada uma das partes do seu corpo no padrão vertical de cima para baixo, as quais são introduzidas pela pergunta “o que se tornou?” (VILLON, 2000, p. 138). Figura chamada de “interrogação” pelos tratados de retórica da época, a pergunta retórica é utilizada quando perguntamos aquilo que queremos afirmar ou negar.⁶ Essa interrogação pode ser

⁴ “O retrato físico é quando se exprime e representa com palavras a forma do corpo de alguém de modo claro o suficiente para que ele seja reconhecido” (ANONIME, 2003, p. 218; trad. nossa a partir do original em latim).

⁵ Como afirma João Adolfo Hansen: “A *ekphrasis* é definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado” (HANSEN, 2006, p. 103).

⁶ “Interrogação: a qual se faz quando nós perguntamos o que nós queremos afirmar ou o que nós queremos negar” (LEGRAND, 1986, p. 135; trad. nossa)..

considerada como uma variação do lugar comum *ubi sunt* (“onde estão?”), pois também dramatiza a passagem do tempo, opondo a beleza física de sua juventude à decrepitude da velhice (VILLON, 2000, p. 138).

Depois de se perguntar pelo que se tornou a beleza física do seu corpo no passado, ela descreve o seu corpo físico no presente. Ele é descrito pela personagem da Bela armeira com base na figura da *euidentia* (“evidência”), chamada de *enargeia* em grego. Ela consiste em narrar alguma coisa como se ela se passasse ou estivesse colocada sob os olhos.⁷ Para ilustrar os efeitos que a passagem do tempo produziu sobre o seu corpo, ela retoma as mesmas partes referidas anteriormente, no mesmo padrão vertical. A descrição detalhada do corpo da Bela armeira visa dramatizar a efemeridade de um bem temporal e transitório como a beleza física.

O *Roman de la rose* realiza uma sátira das mulheres, segundo o lugar comum da traição e luxúria feminina. Esse tipo de sátira é muito frequente na época e está presente, por exemplo, no poema *Miroir de mariage* de Eustache Deschamps. Ele também aparece no tratado anônimo *Quinze joies de mariage*, que é contemporâneo a Villon. No *Roman de la rose*, a personificação da Velha representa a figura da mulher da vida, para quem o amor não passa de um ofício. O sermão da Velha parodia a *Ars amatoria* de Ovídio que, imitando os tratados técnicos da época, é enunciada por uma autoridade da arte amatória. A Velha exorta as mulheres da vida a arrancarem o máximo de dinheiro possível de seus amantes enquanto ainda são jovens (LORRIS; MEUN, 1922, p. 49).

De acordo com o tipo burlesco do *trompeur trompé* (“enganador enganado”), ela também foi seduzida na juventude por um rapaz esperto, que estava interessado apenas no seu dinheiro. O “ensinamento” oferecido pela Velha baseia-se em sua própria experiência, não apenas com os seus amantes, mas também com o

⁷ Quintiliano a define como o “enunciado que coloca alguma coisa diante dos olhos” (QUINTILIEN, 1933, p. 180).

seu amado. Como não foi sábia o suficiente para evitar a pobreza, a Velha se oferece como contraexemplo àquelas jovens, para que elas evitem o seu próprio desamparo na velhice (LORRIS; MEUN, 1922, p. 22). O sermão da Velha é uma inversão burlesca dos espelhos de damas da época, exortando, em registro cômico, aos vícios opostos às virtudes cortesãs da castidade e fidelidade.

Nos *Regrets de la belle beaulmière*, Villon imita o contraexemplo burlesco do sermão da Velha. A Bela armeira afirma que podia ter tido o amante que quisesse, todos eles homens ricos e generosos (VILLON, 2000, p. 136). Mas, tomada pelo *fol amour* (“amor louco”), ela preferiu a todos um jovem devasso. Embora ele a desprezasse e espancasse, ela era generosa e não lhe negava nenhum pedido. A Bela armeira lamenta a sua pobreza no presente, como o resultado do amor louco da sua juventude. Assim, essa digressão faz emergir, no final dos *Regrets* do *Testament*, os ensinamentos burlescos da Velha às jovens mulheres da vida, segundo o modelo do *Roman de la rose*.

O debate sobre o *Roman de la rose*

Guillaume de Lorris e Jean de Meun eram considerados, na época, como autoridades poéticas (ANEAU *apud* GOYET, 1990, p. 185). Em meados do século XVI, Du Bellay ainda afirmava que o *Roman de la rose* era o único poema composto em vernáculo que era digno de ser lido.⁸ No início do século XV, Christine de Pisan escreveu algumas epístolas, questionando a legitimidade do estatuto dado àquele poema, segundo o gênero da *disputatio* (“debate”). Diversos escritores participaram desse debate, seja

⁸ Em *La défense et illustration de la langue française* (DU BELLAY, 1905, p. 114), o poeta Joaquim Du Bellay prescreve como modelos a serem imitados pelos poetas franceses apenas os autores gregos e latinos. Apesar de recomendar a leitura do *Roman de la rose*, ele não abre um precedente para a imitação de um poema em vernáculo, pois essa obra só serve para o conhecimento da antiguidade da língua francesa.

para censurar o *Roman de la rose* (como Jean Gerson e Christine de Pisan), seja para defendê-lo (como os irmãos Col e Jean de Montreuil).

Em suas epístolas contra o *Roman de la rose*, Christine de Pisan se volta para a denúncia dos efeitos poéticos produzidos pelo poema, retomando a crítica à poesia imitativa realizada por Platão. Na *República*, o filósofo expulsa da cidade todos os poetas imitativos, como os trágicos, os cômicos, os líricos e os épicos, poupando apenas os autores de hinos aos deuses e panegíricos. Platão inclui na classe de poesia imitativa todos os gêneros que envolviam a imitação pelo poeta de uma personagem, seja em parte da narração (como a narração mista da épica), seja em toda a narração (como a narração imitativa, utilizada pelos gêneros dramáticos).

Segundo o filósofo, as ficções verossímeis dos poetas são não apenas enganosas, mas também nocivas à cidade. Platão se baseia em uma concepção do “vulgo” como um tipo incapaz de agir moralmente já que, malformado por nascimento, sua capacidade para aprender e memorizar estaria corrompida. Aqueles gêneros poéticos são perigosos e prejudiciais pois, ao imitarem ações que deveriam ser vituperadas, as suas “mentiras” conduzem frequentemente o vulgo ao engano. Da mesma forma, Christine de Pisan considera o *Roman de la rose* não apenas como uma obra “ociosa” e “sem utilidade”, mas sobretudo nociva:

Vueil dire, divulguer et soustenir manifestement que, sauve vostre bonne grace, a grant tort et sans cause donnez si parfaicte louenge a celle dicte euvre, qui mieulx puet estre appellee droicte oysiveté que oevre utile, a mon jugement (...). Mais pour quoy ay je devant dit que ‘mieulx puet estre appellee oysiveté’...? Sans faille, il me semble que toute chose sens preu, non obstant soit traittee, faicte et accomplie a grant labeur et paine, puet

estre appellee oyseuse ou pis que oyseuse de tant come plus mal en ensuit.⁹ (PISAN *ET AL.*, 1996, p. 12)

Nas epístolas contra o *Roman de la rose*, na *Cité des dames* e na *Epître au dieu d'amour*, ela defende as mulheres contra o discurso misógino tradicional. Na *Epître au dieu d'amour*, por exemplo, ela censura a utilização de Eva como exemplo da natureza feminina, segundo o lugar comum bíblico da ruína do homem pela mulher. Ela escolhe vituperar especificamente o *Roman de la rose* pois, pela sua autoridade, ele é considerado como um caso exemplar de difamação das mulheres. Em diversas passagens daquele poema, essa difamação é condenada por prejudicar “o sagrado laço do matrimônio” (PISAN *ET AL.*, 1996, p. 22).

Algumas partes do *Roman de la rose* são particularmente nocivas à vida honesta como, por exemplo, a passagem em que a Razão utiliza os termos próprios *couilles* (“colhões”), *couillons* (“testículos”) e *vit* (“pênis”). Repetidamente censurada pela autora, nessa passagem a Razão defende que a atribuição do nome a uma coisa é arbitrária, segundo a concepção “nominalista” de Pedro Abelardo sobre a linguagem; como um exemplo hipotético, a Razão afirma que, se alguém a tivesse ouvido dar o nome “colhões” às relíquias, essa pessoa teria adorado a palavra e beijado os “colhões” nas Igrejas. Ela também vitupera a cena em que o Gênio lembra o dever da procriação, bem como o retrato burlesco feito da esposa pela personificação do Ciumento, que encarna a figura do amor louco (PISAN *ET AL.*, 1996, p. 15).

Mas para compreender a representação do amor realizada nos *Regrets de la belle beaulmière*, a censura mais importante

⁹ “Quero dizer, divulgar e sustentar manifestamente que, com todo o respeito, vós cometeis um grande erro sem nenhuma razão ao elogiar esta obra, que melhor seria chamar de completa ociosidade do que de obra útil, segundo o meu juízo (...). Mas por que eu disse acima que ‘melhor seria chamar de ociosidade’...? Com efeito, parece-me que toda coisa sem valor (ainda que seja tratada, feita e realizada com grande labor e pena) pode ser chamada de ociosa ou pior que ociosa pelo mal que ela causa” (Trad. nossa).

de Christine de Pisan ao *Roman de la rose* é a dirigida contra o sermão da Velha. Ela interpreta esse poema como um “espelho de bem viver, como um exemplo para todos os estados se governarem politicamente a si mesmos e viverem religiosa e sabiamente” (PISAN ET AL., 1996, p. 20; trad. nossa). A autora da *Cité des dames* não nega que houvesse mulheres desonestas, como aquelas representadas por Jean de Meun no sermão da Velha, mas ela recusa a consequência tirada pelo poema, segundo a qual não existiriam damas honestas. Assim, ela vitupera o sermão da Velha por considerá-lo nocivo aos “bons costumes” e, para prová-lo, exorta os seus detratores a oferecê-lo como leitura às suas esposas:

Entre vous qui belles filles avéz et bien les desiréz a
entroduire a vie honneste, bailliéz leur, bailliéz et queréz
Le Rommant de la rose pour apprendre a discerner
le bien du mal – que dis je! mais le mal du bien! Et a
quel utilité ne a quoy prouffitte aux oyantstant oïr de
laidures?¹⁰ (PISAN ET AL., 1996, p. 15)

Casos obscenos só deveriam ser tratados em situações excepcionais como, por exemplo, em caso de uma doença ou outra necessidade honesta – e, ainda assim, com grande sobriedade. Qualquer *goliardise* (“obscenidade”) lida ou ouvida em público é considerada como uma ofensa à “nobre virtude da vergonha” (PISAN ET AL., 1996, p. 14). Assim, ela constitui um vício incompatível com uma sociedade honesta e de bons modos, segundo o modelo da República justa de Platão. Em uma hipérbole, Christine de Pisan chega a afirmar que a leitura em público dessas obscenidades horrorizaria até mesmo os poetas goliardos¹¹.

¹⁰ “Vós que possuis belas mulheres e desejais introduzi-las na vida honesta, dai-lhes, dai-lhes e procurai-lhes *O romance da rosa* para ensiná-las a discernir o bem do mal – o que eu estou dizendo! O mal do bem! E que utilidade e que proveito podem tirar dele as pessoas estão expostas a ouvir tantos vícios?” (Trad. nossa).

¹¹ A poesia satírica e burlesca dos goliardos representa a personagem do

Ela não ignora que o sermão da Velha pudesse ser interpretado, como diversas fábulas antigas, como uma antífrase (PISAN et al., 1996, p. 188). Assim, ela coloca na boca dos seus opositores este argumento, segundo a figura da *anteoccupatio* (“antecipação”) (QUINTILIEEN, 1933, p. 264): vocês dirão que, no *Roman de la rose*, o bem é mostrado para ser imitado e o mal para ser evitado (PISAN ET AL., 1996, p. 16). Como se verá a seguir, é precisamente nesse ponto que ela será atacada pelos defensores do poema. Mas ela afirma que o mal é bem conhecido de todos e que, ao ser reiterado por meio das imitações poéticas, produz-se o efeito oposto ao que se pretende, levando o vulgo a imitá-lo.

Respondendo às suas críticas, Jean de Montreuil afirma que a autora ignora o gênero, o decoro, as personagens, as circunstâncias e as causas das passagens vituperadas (PISAN ET AL., 1996, p. 43). Definindo Jean de Meun como uma autoridade do gênero satírico na época, os seus defensores creem silenciá-la: “Eu percebo que, vencida pela verdade e pelos remorsos de consciência, tu não ousas mais ‘dar um pio’ nem emitir a menor crítica contra este poeta satírico tão rigoroso – Jean de Meun” (PISAN ET AL., 1996, p. 39; trad. nossa). Como as partes por ela atacadas são “satíricas”, as obscenidades exploradas pelo poema seriam permitidas pelo gênero.

Da mesma forma que para Christine de Pisan, para os seus defensores o *Roman de la rose* também deve ser considerado como um espelho de vida: “Este *Romance* tão notável que deveria ser chamado um espelho ou um discurso de vida humana” (PISAN ET AL., 1996, p. 45; trad. nossa). Mas eles discordam do efeito negativo produzido pelo poema, pois suas partes satíricas são consideradas como contraexemplos genéricos destinados a ilustrar certos tipos de vício. Dessa perspectiva, as passagens satíricas não induzem aos vícios tratados no poema, como afirma Christine de Pisan, mas ensinam o vulgo a evitá-los.

estudante vicioso a errar por estradas sem dinheiro, mas orgulhoso de imitar Horácio, do letrado humilde em confessar os próprios vícios, mas sarcástico ao ridicularizar a injustiça dos poderosos.

Embora não tenha participado diretamente do debate sobre o *Roman de la rose*, Villon se posiciona ao lado dos seus defensores, ao imitar uma das partes daquele poema mais duramente censuradas por Christine de Pisan. Ao escolher o sermão da Velha como modelo para os *Regrets de la belle Heaulmière*, ele evidencia, pela sua prática poética, que o *Roman de la rose* constitui uma autoridade no gênero burlesco. Como será visto a seguir, aquele debate serve como pano de fundo para a compreensão do lamento do próprio Villon pelo louco amor da sua juventude, que sucede aos lamentos da Bela armeira.

O amor louco de Villon

Depois dos *Regrets de la belle heaulmière* (VILLON, 2000, p. 148), a personagem do testador retoma a primeira pessoa da enunciação. Ainda que implicitamente, Villon jamais deixa de estar presente por trás da narração do lamento em discurso direto da Bela Armeira, pois ele se apresenta como o intermediário entre o que escuta no presente da enunciação e o público. Nas quatorze estrofes seguintes, o poeta refletirá sobre a sua própria experiência amorosa na juventude. Ao reassumir a palavra, ele se baseia na digressão antecedente para tirar esta conclusão:

Sy apperçoy le grant danger
 Ouquel omme amoureux se boutte
 Et qui me vouldroit laidanger
 De ce mot, en disant: “Escoute
 Se d’amer t’estrage et reboute
 Le barat de celles nommes
 Tu fais une bien folle doubtte
 Ce son femmes difammes”¹²
 (VILLON, 1987, p. 55)

¹² “Também vejo o grande perigo/ Que corre o homem amoroso.../ Quem quiser me injuriar, se o digo/ Há de dizer bem pressuroso/ ‘Se foges do amor, temeroso/ Pelo que essa gente proclama/ Farás um gesto desastroso/ Pois são mulheres de má-fama” (Trad. Afonso Félix de Sousa).

Da mesma forma que no *Lais* (VILLON, 2000, p. 62), nessa passagem o termo *danger* (“perigo”) diz respeito ao possível colapso do amante incapaz de suportar as duras provas impostas pelo serviço amoroso. Depois de romper o serviço amoroso ao descobrir a traição da sua amada, Villon decidiu fugir para o exílio para não morrer de amor, como ele afirma no exórdio do *Lais* (VILLON, 2000, p. 64). Na estrofe citada acima, o termo técnico *barat* (“ardil”) designa a arte de enganar das mulheres. De acordo com a sua própria experiência passada como vítima da traição, o ardil feminino transforma o amor em um “grande perigo”.

Villon baseia-se no lamento da Velha Armeira para ilustrar o perigo ao qual o homem apaixonado está exposto, como se aquele lamento servisse como uma contraprova para a sua própria experiência amorosa. O lamento da Bela Armeira é desdobrado em abismo dentro do lamento do próprio Villon pelo seu louco amor na juventude. Mas ele mesmo formula o seguinte contra-argumento: essa conclusão é retirada do discurso de uma mulher da vida, mas nem todas as mulheres são assim. Essa antecipação, colocada na boca de um opositor hipotético, corresponde precisamente à crítica formulada por Christine de Pisan contra a generalização do retrato feminino.

Utilizado para introduzir a antecipação, o verbo *laidanger* (“injuriar”) faz referência à figura do *losengier* (“maledicente”), da casuística amorosa medieval. No *Roman de la rose*, por exemplo, a personificação da *Malebouche* (“Maledicência”) encarna a figura do caluniador. Ela desempenha um papel central na trama, como a fonte dos tormentos do amante, pois, provocando o *Jalousie* (“Ciúmes”) contra o amante, desencadeia a comitiva de personificações dos vícios e a prisão da Rosa no castelo. Absorvido pela lírica setentrional já no século XIV (BRULÉ *apud* SPINA, 1991, p. 238), a figura do maledicente aparece frequentemente na lírica amorosa do século XV (CHARTIER *ET AL.*, 2003, p. 226).

Na passagem citada acima, Christine de Pisan é identificada à figura do maledicente da casuística amorosa da época. Afinal,

ela teria ousado censurar a autoridade de Jean de Meun, como os seus próprios críticos já tinham indicado no debate. Assim, Villon a rebaixa a uma autora indigna da excelência poética representada pelo célebre *Roman de la rose*. Para vituperar a defesa de Christine de Pisan das mulheres honestas, a estratégia de Villon é defender as mulheres desonestas. Segundo a figura da interrogação, ele afirma: “Assavoir mon se ces fillettes/ Qu’en parolles toute jour tien/ Ne furent ilz femmes honnestes” (VILLON, 2000, p. 150).¹³

Essa passagem faz referência à *Ballade de la grosse Margot* que, como foi dito acima, representa a personagem de um “cafetão” que, em vez de se dedicar ao serviço amoroso da sua amada, comercializa o seu corpo. Como nessa balada, Villon também assume, ironicamente, o papel do cantor das mulheres da vida. Retomando o debate sobre o *Roman de la rose*, ele recusa a distinção realizada por Christine de Pisan entre as mulheres honestas e as desonestas:

Or firent selon le décret
Leurs amys, et bien y appert
Ilz amoient en lieu secret
Car autre d’eulx n’y avoit part
Toutesfos, ceste amour se part
Car celle que n’en avoit qu’un
D’iceluy s’eslongne et despart
Et aime mieulx amer chascun¹⁴
(VILLON, 2000, p. 56)

Villon inverte o argumento da autora da *Cité des dames*: se mulheres se tornaram desonestas, é porque elas jamais foram honestas, mas apenas aparentavam sê-lo. A fidelidade ao amante

¹³ “Resta saber: as mulheres, estas/ diariamente por mim cantadas/ não foram mulheres honradas?” (Trad. Sebastião Uchoa Leite).

¹⁴ “Mas tudo segundo o Decreto:/ Seus amigos, é evidente,/ Amavam em lugar secreto,/ Sem querer dar chance a mais gente./ No entanto, a que amava um somente/ Tão pródigo é o amor na mulher/ Que ao tê-lo longe ou mesmo ausente/ Já prefere amar a um qualquer” (Trad. Sebastião Uchoa Leite).

não é própria às mulheres pois, como ele afirma, é da *nature feminine* (“natureza feminina”) querer amar sempre mais: “Qui les meut a ce? J’y imagine/ Sans l’onneur des dames blâmer/ Que c’est nature feminine/ Qui tout vivement veut amer”¹⁵ (VILLON, 2000, p. 153). Segundo o lugar comum da luxúria das mulheres, Villon generaliza o retrato feminino apresentado nos *Regrets de la belle beaulmière* a todas as mulheres. Assim, a própria defesa das mulheres honestas por Christine de Pisan é identificada a um “ardil feminino”.

Como no *Roman de la rose*, Villon associa o homem apaixonado à figura do “louco amante”. Por oposição à transcendência dos desejos imposta pelas leis do *fin’amors* (“fino amor”), o amor louco é, como apego à corporeidade, definido como o fascínio pela beleza feminina. Em seu tratado *Do amor*, Avicena afirma que o amor às criações divinas não é, em si mesmo, repreensível mas, ao se transformar em amor à criação enquanto tal, ele se torna uma *vanitas*. O amor à dama deve se submeter à rigorosa disciplina do serviço amoroso, definido pelas leis do amor, como uma modalidade de amor a Deus por meio das suas criações.

Para ilustrar o amor louco, Villon amplifica, no final dos *Regrets*, o lugar comum da “perturbação mental” provocada pela paixão amorosa. Na poesia dos trovadores provençais, esse lugar comum é utilizado para descrever a metamorfose do mundo à volta do poeta apaixonado (D’AURENGA *apud* SPINA, 1991, p. 123). Em uma canção de Bernard de Ventadorn, por exemplo, o poeta afirma trazer o coração tão cheio de alegria que o fino amor o protege contra a brisa fria (VENTADORN *apud* SPINA, 1991, p. 136). Esse lugar comum foi retomado pela poesia satírica produzida no século XV na França, como testemunha a sua presença em *L’abusé en court* de René d’Anjou (D’ANJOU *apud* ZUMTHOR, 1978, p. 65).

¹⁵ “O que as leva a isso? Imagino / Sem lhes a honra difamar / Que é do natural feminino / A tudo vivamente amar” (Trad. Sebastião Uchoa Leite).

No *Testament*, a descrição da metamorfose do mundo à volta do testador ilustra a sua perda completa da razão por causa do amor louco. Assim, Villon ridiculariza sua experiência amorosa no passado, segundo a tópica da juventude que, como época da descoberta do amor, é apresentada como uma idade dominada pela *vanitas*. Como afirma ao término daquela descrição, o amor louco da sua juventude não o conduziu senão ao engano: “Ainsi m’ont amours abusé” (VILLON, 2000, p. 163).¹⁶ No final da primeira parte do *Testament*, Villon transforma sua própria experiência amorosa no passado em exemplo do amor louco:

Car j’ay mys le plumail au vent
 Or le suyve qui a attente
 De ce me tais doresnavant
 Car poursuivre vueil mon entente
 Et s’aucun m’interroge ou tente
 Comme d’Amours j’ose mesdire
 Ceste parolle le contente
 Qui meurt a ces hoirs doit tout dire¹⁷
 (VILLON, 2000, p. 164)

Villon afirma que já fez parte da sagrada comunidade dos amantes, fazendo referência à sua *renuntiatio amoris* (“renúncia ao amor”) no exórdio do *Lais*. Mas ele atirou ao vento o seu penacho, que é utilizado como metáfora para o amor. A lírica amorosa proibia a maledicência do amor. Bernart de Ventadorn afirma, em uma canção: “Que amor blasmen per no saber/ fola gens”¹⁸ (VENTADORN *apud* SPINA, 1991, p. 133). No anônimo *La dame loyale en amour*, o ataque à reputação da dama é duramente reprovado (CHARTIER *ET AL.*, 2003, p. 224). Um dos

¹⁶ “Eis-me de amores abusado” (Trad. Sebastião Uchoa Leite).

¹⁷ “Já lancei o meu penacho ao vento / Quem quiser o arrebate agora / Calo de vez os meus inventos / Pois já chegou a vez e a hora / E se alguém a pergunta lança / Por que és do amor tão zombeteiro? / Deixo este dito como herança / Quem morre diz tudo ao herdeiro” (Trad. Sebastião Uchoa Leite).

¹⁸ “Os néscios maldizem o amor por ignorância” (Trad. Segismundo Spina).

dez mandamentos da lei do amor, exposta na *Retenue d'amour*, é apenas elogiar, jamais maldizer o Amor (CHARLES D'ORLÉANS, 1992, p. 52).

Na passagem citada acima (que serve como conclusão dos *Regrets* do *Testament*), Villon se defende da acusação de maldizer o amor. Depois de colocar por meio de uma antecipação essa acusação na boca de um adversário hipotético, ele conclui com este provérbio, introduzido no verso final da estrofe: “Qui meurt a ces hoirs doit tout dire” (VILLON, 2000, p. 164). O testador que escreve as suas últimas palavras antes de morrer não tem motivo para não dizer a verdade. Apresentando-se, assim, sob a figura do homem franco, Villon ataca a hipocrisia dos amantes que, constrangidos pela relação de vassalagem com a sua dama, não são livres para dizer a verdade sobre o amor.

Conclusão

Neste artigo, procura-se discutir a paródia do amor cortês nos lamentos burlescos do final da primeira parte do *Testament*. Como reconheceu a nova crítica francesa, a paródia constitui um conceito central para compreender a poesia de François Villon. Independentemente das diferenças entre esses críticos, ela é, de um modo geral, considerada como uma arma utilizada pelo poeta para promover a corrosão da retórica cortês pelo seu interior. O desconhecimento dos preceitos e modelos poéticos pressupostos pela sua paródia levou a crítica contemporânea a considerá-la como uma recusa de toda a tradição cortês. Por isso, foi preciso reconstituir o contexto global da produção poética da época para compreender o alvo específico contra o qual se volta a sua ridicularização do amor cortês.

Os lamentos da Bela Armeira e de Villon no final dos *Regrets* devem ser compreendidos à luz do debate sobre o *Roman de la rose*. Nesse debate, são discutidos os efeitos poéticos produzidos pela representação burlesca dos vícios. Segundo a crítica de origem

platônica ao efeito nocivo de certos gêneros poéticos imitativos, Christine de Pisan considera que esse tipo de representação leva o vulgo a imitar os vícios. Esse discurso foi retomado pela crítica da Igreja ao teatro burlesco que, considerado como prejudicial aos “bons costumes”, foi, frequentemente, objeto de censura pelo poder oficial durante o século XV na França. Por outro lado, os defensores daquele poema se opõem a esse discurso, afirmando que, ao oferecer os vícios como contraexemplo, o *Roman de la rose* ensina o vulgo a evitá-los.

Os *Regrets de la belle beaulmière* utilizam como modelo poético uma passagem particularmente vituperada por Christine de Pisan em suas epístolas contra o *Roman de la rose*. Ao imitar o sermão da Velha, Villon toma claramente posição em defesa do seu gênero burlesco. Por meio dos conselhos da Bela Armeira, exibe a luxúria e avidez das mulheres da vida que, vivendo da sedução, fazem do amor um ofício. Bela, a armeira enganara os seus amantes no passado, mas também foi enganada pelo louco amor da sua juventude. No presente, a decrepitude do seu corpo dramatiza a transitoriedade da beleza feminina, segundo o lugar comum da *vanitas*. Assim, o lamento da personagem desamparada na velhice é oferecido como um contraexemplo dos vícios a serem evitados pelas damas.

Ao retomar a primeira pessoa da enunciação, Villon tira da digressão precedente uma conclusão sobre a sua própria experiência amorosa na juventude. Como o lamento da Bela Armeira, o lamento de Villon é estruturado pela mesma oposição temporal, pois ele se identifica, no passado, ao amante apaixonado por uma bela dama e, no presente, à vítima da perfídia feminina. A personagem que, no *Lais*, fora obrigada a partir para o exílio como um remédio para a traição amorosa assume, no *Testament*, a pose do “amante mártir” diante da morte (VILLON, 1987, p. 167). Recusando a defesa de Christine de Pisan das mulheres honestas, ele generaliza à “natureza feminina” a imagem bíblica da Mulher primeva – Eva. Assim, o testador moribundo associa o seu amor

louco na juventude a um engano, segundo o lugar comum da ruína do homem pelo mulher.

Portanto, não é o amor cortês enquanto tal, mas o amor da personagem fascinada pela beleza feminina que é exposto ao ridículo como *fol amour*. O vitupério do amor louco se baseia nos preceitos do fino amor para, rebaixando o seu desvio, ensinar o vulgo a evitá-lo. A paródia do amor cortês pelos lamentos da Bela Armeira e de Villon, no final da primeira parte do *Testament*, constitui um gênero particular da poesia burlesca da época: esses lamentos viram o elogio grave do serviço amoroso do poeta virtuoso à sua dama pelo avesso, ao representar a comédia do amante louco enganado pela perfídia feminina. Nesse sentido, essa paródia não deve ser compreendida como a recusa de toda a tradição poética “medieval” mas, pelo contrário, como a censura de uma forma de amor considerada, na época, como viciosa.

Referências

- ANONIME. *Rhétorique à Herennius*. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- CHARTIER, A.; HERENC, B.; CAULIER, A. *Le cycle de la belle dame sans mercy: une anthologie poétique du XVe siècle*. Paris: Champion, 2003.
- CHARLES D'ORLÉANS. *Ballades et rondeaux*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.
- DRAGONNETTI, R. La soif de François Villon. In: DÉRENS, J. ET AL. (Eds.) *Villon: hier et aujourd'hui*. Paris: Bibliothèque Historique da la Ville de Paris, 1993.
- DU BELLAY, J. *La défense et illustration de la langue française*. Paris: Sansot, 1905.
- DUFOURNET, J. Villon: ambiguïté et carnaval. In: DÉRENS, J. ET AL. (Eds.) *Villon: hier et aujourd'hui*. Paris: Bibliothèque Historique da la Ville de Paris, 1993.
- GOYET, F. *Traité de poétique et de rhétorique de la renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.
- HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista Usp*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, 2006.
- LEGRAND, J. *L'archiloge Sophie*. Paris: Champion, 1986.
- LONGNON, A. *Étude biographique sur François Villon d'après les documents inédits conservés aux archives nationales*. Paris: Menu, 1877.
- LORRIS, G. de; MEUN, J. de. *Le roman de la rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*. Paris: Firmin Didot, 1920. T. II.
- LORRIS, G. de; MEUN, J. de. *Le roman de la rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*. Paris: Firmin Didot, 1922. T. IV.
- MÜHLETHALER, J.-C. *Poétiques du XVè siècle: situation de François Villon et Michault Taillevent*. Paris: Nizet, 1983.
- PISAN, C. de; GERSON, J.; DE MONTREUIL, J.; COL, Guillaume; COL, Pierre. *Le débat sur le Roman de la rose*. Genève: Slatkine Reprints, 1996.

QUINTILIEN. *Institution oratoire* (IX). Paris: Librairie Garnier Frères, 1933.

SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991.

VILLON, F. *Poesia*. São Paulo: Edusp, 2000.

VILLON, F. *Testamento*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ZUMTHOR, P. *Anthologie des grands rhétoriciens*. Paris: UGE, 1978.

Recebido para publicação em 22 dezembro de 2013

Aprovado em 24 de março de 2014

