UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

ANA CAROLINA DE SOUZA FERREIRA

**Uma proposta crítico-discursivo-filológica de análise da censura: emendas inquisitoriais
na edição de 1586 da Compilação de todas as obras de Gil Vicente.**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

**Uma proposta crítico-discursivo-filológica de análise da censura: emendas inquisitoriais
na edição de 1586 da Compilação de todas as obras de Gil Vicente.**

VERSÃO CORRIGIDA

Ana Carolina de Souza Ferreira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Doutora em Filologia e Língua Portuguesa.

Áreas de concentração: Análise do Discurso e Crítica Textual

Orientador: Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida

São Paulo

2020.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F383 Ferreira, Ana Carolina de Souza
 Uma proposta crítico-discursivo-filológica de
análise da censura: emendas inquisitoriais na edição
de 1586 da Compilação de todas as obras de Gil
Vicente. / Ana Carolina de Souza Ferreira ;
orientador Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida. -
São Paulo, 2020.
 349 f.

 Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

 1. Censura. 2. Discurso. 3. Inquisição. 4. Crítica
Textual. 5. Gil Vicente. I. Santiago-Almeida,
Manoel Mourivaldo, orient. II. Título.

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

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Ana Carolina de Souza Ferreira

Data da defesa: 07/02/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Manoel Mourivaldo Santiago Almeida

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06/04/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

FERREIRA, A. C. S. Uma proposta crítico-discursivo-filológica de análise da censura: emendas inquisitoriais na edição de 1586 da Compilação de todas as obras de Gil Vicente.

2019. 348 p. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Presidente da Banca

Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida Instituição: USP

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. Paulo Roberto Gonçalves Segundo Instituição: USP

Julgamento: Assinatura:

Prof. Dra. Ceila Maria Ferreira Instituição UFF

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dra. Maria Cristina Castilho Costa Instituição USP

Julgamento_____ Assinatura_____

Pai, você é meu rio e eu, pedra de rio.

Pelos meus estudos e pela semente que você
arduamente plantou, obrigada. Hoje eu honro seu
sacrifício timidamente com esse trabalho. (*in memoriam*)

Mãe, o pouco que somos iguais criou uma
maneira diferente de eu honrar você. Só assim eu soube
que a sua história e a das mulheres da nossa família
poderia seguir de outra forma a partir da minha.
Obrigada.

À Iemanjá, que me cobriu e cobre com seu manto
de mar e amor. À força das águas que jorram de dentro
de mim eu devo esse trabalho.

AGRADECIMENTOS

Não vou começar agradecendo, mas explicando que, por ser viciada em ler dedicatórias, epígrafes e agradecimentos de outros trabalhos acadêmicos, me dá enorme ansiedade finalmente ser eu a tentar agradecer à altura àqueles sem os quais esse trabalho não existiria da forma que hoje ganha existência.

Primeiro que sempre achei estranho agradecerem e/ou dedicarem a Deus. Eu achava isso pois não acredito que Deus lê teses ou dissertações, Ele sabe do nosso coração. Nunca achei que faria o mesmo, até que entendi que mencionar a Deus é um jeito de mostrar mesmo às pessoas e não a Ele, porque Ele sempre sabe e soube de nós, da nossa verdade: sem Orixá e sua força, sem o Seu olhar e o Seu acompanhamento em suas mais diversas manifestações nada disso seria possível. E eu digo isso para quem me lê de coração aberto que o que este doutorado arrancou de mim (e arrancou mesmo), Orixá me devolveu de outras formas multiplicadas em sua imensa sabedoria e em seu imenso cuidado e amor. Meu obrigada eu deixo todos os dias a Eles, mas, agora a quem me lê, também uma prova de Seu axé.

Assim, da coincidência, que é só mais uma das formas da atuação espiritual, conheci e recebi, em minha vida, amores, cuidados e ajudas variáveis. Quero, então, a cada um agradecer infinitamente pelo trabalho que hoje se concretiza com essas muitas forças que se uniram à minha.

Marina (vulgo gatz mais gatz), você foi minha única e verdadeira amiga na graduação, você me ensinou o que é rigor, disciplina acadêmica, estudo e sucesso. Você me inspira a ser mais ambiciosa e a não duvidar do meu potencial por causa da sua bravura e da sua dedicação. Eu vejo sempre muito em você. Obrigada por me ajudar a me enxergar também. Sinto saudades, mas sei que você tá ganhando o mundo, por isso fico feliz e agradecida por ter você de qualquer forma. Aproveito para agradecer a Ana Lígia também, a pessoa que conseguiu te trazer ainda mais pra perto de mim e que trouxe leveza pra gente. Ana, você brilha. É impressionante como seu sorriso e sua energia clareiam tudo. Obrigada a você também.

Joice, Carlos e Jonathan, vocês foram e são os meus maiores amigos, meus irmãos, meu porto seguro. Eu aprendi de e com vocês a ser melhor, a ser mais doce, a me aceitar como alguém que pode e consegue sim ter amigos apesar da minha casca grossa, dos defeitos que afastam muitos. As nossas cascas se juntaram, formando uma fortaleza. Nosso amor é privilégio, é o ganho não previsto, é o que se aprende no limite (obrigada, Joice, pelos versos

amigos de Drummond e por me dar o entendimento do poético). A isso meu muito obrigada e o desejo de nossos oris estarem pra sempre ligados por esse amor que mantemos.

Irina, você é a prova de que amor é bicho instruído, de tudo que não ousou compreender, mas que nem preciso. Eu te entreguei minha vida morrendo de medo e você em nenhum momento me abandonou, porque você é destemida, você é a ventania e a brisa doce de Iansã, o calor seguido da chuva de verão que amansa a pele, você é ternura e coragem, minha Diadorim. Eu nem sei como te agradecer pelo café de todas as manhãs, pela conchinha que nunca nega, pelo fini que você nunca deixa acabar aqui em casa só pra não me ver triste, pela revisão ABNT e pelas planilhas no Excel que fazem deste doutorado um pouquinho seu também. Você cuida de cada detalhe do que é meu, você me conhece mais do que qualquer pessoa já conheceu, mas, mais do que isso, você me acolheu junto de todas minhas demandas e as enfrenta comigo, mesmo sem precisar. Eu me sinto escolhida. Você me repetiu um mantra nesses quases dois anos e hoje eu posso te dizer: o doutorado acabou. Obrigada.

Ao professor Paulo Roberto Gonçalves Segundo quero agradecer especialmente por três presentes que ele me deu: a inspiração, a força e o conhecimento generoso. Paulo, você tem em você uma luz imensa, você é um dos maiores intelectuais que já conheci, mas, mais que isso, o melhor e maior professor que já tive. Você, sem qualquer obrigação para comigo, me deu diretrizes, conselhos, risadas, entendimentos, uma base teórica, uma metodologia, um caminho para me refazer academicamente e um novo entendimento do que eu posso ser e alcançar. Espero um dia ser capaz de lhe retribuir tudo isso.

Ao meu primeiro mentor e orientador, Manoel Mourivaldo Santiago Almeida, quero agradecer também obviamente. Mouri, você me deu a possibilidade de exercer autônoma e emancipadamente, você enxergou potencial em mim antes de qualquer outro professor da USP, você me deixou ser, e isso é impagável. Você me ajudou a lapidar minhas ideias e projetos, me auxiliou em todo meu percurso sem me frear em nenhum momento. Obrigada por confiar atrelar seu nome ao meu academicamente. Isso significa imensamente pra mim.

Pedro, você passou por várias das partes mais difíceis de todo esse processo do meu lado, então quero começar te agradecendo por ser infinito em sua bondade. Você foi meu primeiro companheiro, você suportou todo desespero, dor e medo do meu começo e me lembrou durante sete anos quem eu era e porque não deveria temer. Você é meu amigo pra sempre. A gente se construiu juntos, amadureceu. Esse doutorado também tem um pouco de você que me viu tantas vezes em congressos a ponto de saber minha pesquisa de cor, que, nas minhas qualificações, estava sorrindo de orgulho. Obrigada.

Às minhas mães espirituais e a todas minhas irmãs e irmãos da família Pena Verde meus maiores agradecimentos pelo novo entendimento de fé, mundo e vivência que vocês me dão. Sem isso, eu não conseguiria avançar. Muito obrigada. Quero acrescentar um agradecimento especial aos que puderam comparecer fisicamente à defesa (Alê, Carol e Joice, que benção ter tido seus guias e vocês ao meu lado naquele dia) e à vinda escondida da minha mãe pequena que me encheu de axé, alegria e força (Camila, você é uma das grandes confirmações da minha fé, porque você me inspira a ser uma mulher e uma umbandista melhor todo dia, obrigada pelo cuidado e carinho).

À Pamela e à Ligia que, mesmo não sendo, em princípio, minhas amigas, mas da Irina, me ajudaram e demonstraram que a generosidade não precisa vir só dos meus. Muito obrigada.

Aos meus alunos de todo esse tempo e pelos que virão, quero agradecer pela visão que têm de mim, pelo carinho e brincadeiras. Ocupar esse lugar na vida de você é um privilégio. Ser vista como igual por vocês é o que há de mais doce nessa profissão. Vocês me dão motivos pra acreditar no que eu faço e quero fazer da minha vida. Muito obrigada. Também acrescento um obrigada especial aos que compareceram de surpresa e ainda por cima vieram com cartazes. Ter vocês na defesa me fez querer responder tudo melhor, só para honrar a sua presença ali.

Quero agradecer minhas tias Rosangela, Valdecina, Nice e Nadir por serem grandes apoiadoras e advogadas da minha trajetória acadêmica. Vocês são parte da minha ancestralidade, minha inspiração, um lugar de reconhecimento de força e batalha, parte da noção de mulheridade. Cada uma a sua maneira me mostrou algo que eu tenho a honrar. Muito obrigada a todas.

Aos meus pais já dediquei o trabalho haja vista a maior importância deles mesmo que por vias que nem eu entendo ainda totalmente. Obrigada mais uma vez.

Por fim, à FAPESP, a gradeço o apoio financeiro e a crença em meu trabalho. Sem financiamento, esse doutorado não existiria.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP – Código de financiamento 2016/22932-0. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Publicamos para não passar a vida a corrigir
rascunhos. Quer dizer, a gente publica um livro para
livrar-se dele.

Jorge Luís Borges

Num tempo de consumo absurdo

ninguém é de ninguém

Todo mundo quer tudo

Gente, cês ainda são um Auto do Gil Vicente

EMICIDA, 8

RESUMO

FERREIRA, A. C. S. **Uma proposta crítico-discursivo-filológica de análise da censura: emendas inquisitoriais na edição de 1586 da Compilação de todas as obras de Gil Vicente.** 2020. 349 p. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A obra do dramaturgo português Gil Vicente (1465-1536) foi transmitida por meio de folhas volantes e de duas edições, uma de 1562 e outra de 1586, do livro intitulado **Compilação de todas as obras de Gil Vicente**. Ambas edições foram vistoriadas por qualificadores da Inquisição portuguesa, porém apenas a segunda foi notadamente emendada. Por a entendermos como um documento histórico que carrega as marcas do processo censório da Inquisição portuguesa, o objetivo principal desta pesquisa de doutorado foi fazer um estudo crítico-discursivo-filológico de caso sobre esse procedimento editorial. Assim, tendo como bases teórico-metodológicas a Crítica Textual (BLÉCUA, 2001; CAMBRAIA, 2005; SPAGGIARI E PERUGI, 2004) e a Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 1941, 2008, 2009; VOLÓCHINOV, 2017; FOUCAULT, 2014 [1970]; e GONÇALVES-SEGUNDO, 2011, 2018), realizamos o seguinte: 1. Investigação a respeito de Gil Vicente e sua obra, da produção tipográfica e da Inquisição em Portugal no século XVI; 2. Seleção, com base no trabalho de Freire (1944), e colação das peças em língua portuguesa com mais de quarenta alterações na edição de 1586 em relação ao testemunho de 1562; 3. Dupla classificação das variantes substantivas; 4. Análise filológica e crítico-discursiva das variantes, considerando as possíveis motivações censórias, movimentações editoriais realizadas e, dentre as ordens do discurso, como representações de experiências de mundo, ou seja, como determinados discursos (metafunção ideacional) emergem a partir delas. Utilizamos para os cotejos as edições fac-similadas das duas referidas edições da **Compilação** disponíveis no site da Biblioteca Nacional de Portugal, e também, como apoio, a edição crítica e fac-similada dirigida por Camões (2002) e do centro de estudos de teatro (CET, 2010) da universidade de Lisboa. Assim, encontramos 1145 variantes totais, entre as quais, a motivação blasfema totalizou 506 variantes (44,19%); a escandalosa, 433 variantes (37,81%); a supersticiosa, 111 variantes (9,69%); e a erudita, 95 variantes (8,29%). A maioria (1115) ocorreu por supressão (97,37%), seguida de substituição (30 variantes - 2,62%). Verificamos que as duas primeiras categorias censórias constituem-se como tabu e que as emendas sobre elas buscam preservar dois pilares de poder e da ideologia conservadora da Igreja: o seus dogmas e o que os embasam; e o seu funcionalismo interno. Por

outro lado, as superstições não foram tão visadas quanto as anteriores tendo em vista que dizem pejorativamente de quem nelas acredita ou as pratica, ocorrendo emendas apenas por seus locais críticos coexistirem com outros mais polêmicos.

Palavras-chave: Análise Crítica do Discurso. Censura inquisitorial. Crítica Textual. Gil Vicente. Compilação de 1586. Ordens do discurso.

ABSTRACT

FERREIRA, A. C. S. **A critical-discursive-philological proposal to analyze censorship: inquisitorial variants in the 1586 edition of the *Compilação de todas as obras de Gil Vicente***. 2020. 349 p. Tese de doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

The work of the portuguese playwright Gil Vicente (1465 - 1536) was transmitted through chappbooks and two editions, one from 1562 and the other from 1586, of a book entitled **Compilação de todas as obras de Gil Vicente**. Despite the fact that both editions were revised by the portuguese Inquisition, the second one suffered several and notorious amendments. Looking at the 1586 edition of **Compilação** as a historical document marked by the portuguese Inquisition censorious process, the main goal of this doctor's degree research is to make a philological-discursive case study of such editorial process. Therefore, with the Textual Criticism (BLÉCUA, 2001; CAMBRAIA, 2005; SPAGGIARI E PERUGI, 2003) and Critical Discourse Analysis (FAIRCLOUGH, 2009; VOLÓCHINOV, 2017; FOUCAULT, 2014 [1970]; e GONÇALVES-SEGUNDO, 2011, 2018) as methodological bases, the following tasks were carried out: 1. The investigation of Gil Vicente and his work, the tipographic production and the portuguese Inquisition in Portugal in the XVI century; 2. Selection, based on the work of Freire (1944), and colation of the most amended texts in the 1586 edition in comparison to the 1562; 3. Double classification of the substantive variants; 4. philological and critical-discursive analysis of those variants, taking into consideration the censorious motives, its editorial moves and, among the orders of discourse, how world experiences are represented, there is, how specific discourses (ideational metafunction) emerge of or from them. The facsimiled editions of the two referred copies of the **Compilação** available on the Biblioteca Nacional de Portugal were used, along with the critical and facsimiled edition led by Camões (2002) and by the center of theater studies of the university of Lisbon (CET, 2010), as support material. Therefore, we found 1145 total variants, among which, the blasphemous motivation totalized 506 variants (44.19%); the scandalous, 433 variants (37.81%); the superstitious 111 variants (9.69%); and the classical one, 95 variants (8.29%). Most of it (1115) occurred by suppression (97.37%), followed by replacement (30 variants - 2.62%). The first two censorial categories constitute taboo and that the amendments on them seek to preserve two pillars of power and the conservative ideology of the Church: its dogmas and what underlies them; and its internal functionalism. On the other hand, superstitions have

not been as much targeted as the previous ones where they speak pejoratively about those who believe or practice them, and amendments occur only because their critical locations coexist with more controversial ones.

Key-words: Critical Discourse Analysis. Inquisitorial censorship. Textual Critic. Gil Vicente. **Compilação** of 1586. Discursive orders.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1 - AS BASES TEÓRICAS DE UM ESTUDO ANALÍTICO INTERDISCIPLINAR: QUANDO A CRÍTICA TEXTUAL ENCONTRA ANÁLISE DO DISCURSO	27
1.1 A CRÍTICA TEXTUAL E OS MÉTODOS DE COTEJO E CLASSIFICAÇÃO DAS VARIANTES.....	27
1.2 RASTREANDO A CENSURA: DISCURSO COMO UMA PRÁTICA SÓCIO-POLÍTICA E DISPUTA DIALÓGICA DE PODER	45
CAPÍTULO 2 - GIL VICENTE E SUA OBRA	56
2.1 “O HOMEM QUE FAZ OS AUTOS A EL-REI”.....	56
2.2 OBRA E CRÍTICA LITERÁRIA.....	62
CAPÍTULO 3 - TRANSMISSÃO DA OBRA	75
3.1 OS TESTEMUNHOS.....	76
3.2 PRODUÇÃO DE LIVROS EM PORTUGAL NO SÉCULO XVI.....	77
3.2.1 <i>Literatura de cordel e as folhas volantes</i>	82
3.2.1.1 Inês Pereira , um folheto exemplar da chamada literatura de cordel.....	84
3.2.1.2 A folha volante do Auto da barca do inferno	87
3.3 ESTABELECIMENTO DA INQUISIÇÃO E DA CENSURA LITERÁRIA EM PORTUGAL	89
3.4 COMPILAÇÃO DE TODAS AS OBRAS DE GIL VICENTE – EDIÇÃO DE 1562	101
3.4.1 <i>Dados Gerais, encomenda, Privilégio e Prólogos</i>	101
3.4.2 Duas questões sobre a impressão: público e formato.....	109
3.5 COMPILAÇÃO DE TODAS AS OBRAS DE GIL VICENTE – EDIÇÃO DE 1586	112
3.5.1 <i>Frei Bartolomeu Ferreira: dados e expectativas acerca do censor da segunda edição da Compilação</i>	115

3.6 COMPARAÇÃO ENTRE TESTEMUNHOS.....	121
CAPÍTULO 4 - METODOLOGIA DE ANÁLISE.....	123
4.1 (RE)CLASSIFICAÇÃO DAS VARIANTES: CATEGORIAS INQUISITORIAIS.....	123
4.1.1 <i>A fundamentação das motivações inquisitoriais: filosofia cristã no século XVI e normas do índice de 1581.....</i>	<i>123</i>
4.2 DA DESCRIÇÃO À EXPLICAÇÃO: CATEGORIAS DISCURSIVAS.....	133
4.2.1 <i>Ordens do discurso: da interdição aos modos de representar e de ser.....</i>	<i>140</i>
CAPÍTULO 5 - AS VARIANTES: UM OLHAR FILOLÓGICO-CRÍTICO-DISCURSIVO SOBRE O EMBATE EMPENHADO ENTRE INQUISIÇÃO E GIL VICENTE.....	155
5.1 ESTUDO FILOLÓGICO: DO TRABALHO DE BRAAMCAMP FREIRE ÀS OPERAÇÕES EDITORIAIS EFETUADAS NA COMPILAÇÃO DE 1586.....	155
5.2 ANÁLISE CRÍTICO DISCURSIVA POR TIPOS DE MOTIVAÇÃO CENSÓRIA.....	221
5.2.1 <i>Blasfêmia/impiedade (ímpio).....</i>	<i>222</i>
5.2.2 <i>Escândalo.....</i>	<i>246</i>
5.2.3 <i>Superstição.....</i>	<i>268</i>
CONCLUSÃO.....	276
REFERÊNCIAS.....	284
 ANEXO A - Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Auto de Mofina Mendes..	296
ANEXO B – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Pastoril Português.....	302
ANEXO C - Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Auto da barca do inferno.....	312
ANEXO D – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Breve sumário da história de Deos.....	319
ANEXO E – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Auto da Cananea.....	322
ANEXO F - Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 da Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela.....	325

ANEXO G – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 da Farsa do Velho da horta.....	330
ANEXO H - Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 da Farsa de Inês Pereira.....	335
ANEXO I – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Auto da Lusitânia.....	341
ANEXO J - Amostragem dos erros de cópia do tipógrafo (Barca do Inferno, Inês Pereira, Pastoril Português e Mofina Mendes).....	346

INTRODUÇÃO

Sabemos da existência de vários estudos sobre a obra de Gil Vicente, malgrado, pareçamos sempre que não se esgotaram ainda as possibilidades e a necessidade de se investigar aquele que já foi considerado o criador do teatro português. Ainda que hoje saibamos que ele não seja merecedor de tal alcunha¹, sua importância para o cenário da literatura portuguesa e mundial não é diminuta, tendo em vista tamanha inovação provocada no âmbito das representações e no próprio texto de teatro do século XVI.

Estima-se que Gil Vicente seja responsável por ter criado entre quarenta e cinquenta peças, além de outros textos, ao longo de sua vida. O autor do **Auto da barca do inferno** (dentre outros tantos autos), cuja biografia é um tanto incerta devido à época em que se inserem sua vida e obra², desnuda ao leitor a hipocrisia de sua época, fazendo uma sátira dos costumes e do comportamento de certos tipos sociais.

Por isso, a respeito da transmissão da obra vicentina, há numerosos estudos dedicados à tentativa de (re)estabelecer alguns dos seus textos à genuinidade. Sabemos, porém, que se trata apenas de tentativas, pois, por mais que o método empregado seja o mais científico possível, não foram encontrados os originais dos autos de Gil Vicente para realizar tal conferência.

A despeito disso, sua produção permaneceu documentada por meio de algumas folhas volantes e duas edições, a vulgata, de 1562, e outra de 1586, da **Compilação de todas as obras de Gil Vicente**, livro que contém quase toda a obra registrada do autor. Das folhas volantes encontradas, apenas duas foram publicadas em vida do autor (**Barca do Inferno** e **Inês Pereira**), e, embora as duas edições da **Compilação** tenham sido vistoriadas pelo Santo Ofício, a primeira parece ter gozado de certos privilégios em relação à segunda, bastante alterada por seu censor, Frei Bartolomeu Ferreira.

As duas edições da **Compilação** foram cotejadas por Freire (1944, p. 462-463), o qual segrega os resultados encontrados em cinco grupos: obras completamente suprimidas, ilesas, “só com alterações”, “só com supressões” e “com supressões e alterações”. Nesse cotejo, Freire

¹ Rebello (2000) desenvolve a tese de que é um equívoco considerar Gil Vicente o criador do teatro em Portugal, tendo em vista que o autor não o inventa em sua totalidade, mas sim amadurece formas e performances que já existiam antes dele, como os momos e entremeses ou ainda algumas representações realizadas pela Igreja em dias santos ou durante as celebrações.

² Até a Revolução Francesa, registravam-se apenas dados relacionados às pessoas da corte, ou seja, os nobres. Apenas depois disso, o registro das pessoas em geral passou a ser feito (COSTA, 2009, p. 13).

aponta o número total de variantes de cada texto vicentino, porém os seus dados nos parecem limitados, pois não há uma explanação detalhada nem da classificação adotada, nem do que de fato representa cada número de variantes. Assim, embora seja possível verificar a colação de Freire, tendo em vista que ele dispôs os locais críticos encontrados em cada testemunho lado a lado, marcando com pontos (“...”) apenas os trechos ou palavras excluídas, ficam dúvidas a respeito do método de seu trabalho.

Primeiro, acerca da terminologia classificatória, não está totalmente claro a que o termo “alteração” se refere (apesar de ser plausivelmente deduzir que se trata das substituições formuladas no texto, não é possível saber, a priori, se engloba também possíveis adições); segundo, não está claro também se foram considerados erros de cópia (muito possivelmente não o foram, já que não se constituem como substantivos ao texto, mas é passível de verificação); e, terceiro, e mais importante, não está claro o critério para enumerar as variantes (tanto uma palavra quanto um verso completo provavelmente equivalem a uma variante, seja suprimida, seja alterada, mas em casos em que duas palavras são modificadas em sequência, é preciso verificar quantas variantes foram contabilizadas).

No entanto, tendo em vista o rigor de seu trabalho acerca da vida de Gil Vicente, ressaltamos que, embora tenhamos elencado tais falhas, hipotetizamos que seus resultados não apresentem falhas largamente significativas, precisando, pois, apenas desses ajustes.

Esta pesquisa objetiva, portanto, refazer parcialmente o cotejo dos textos vicentinos, tendo como base teórico-metodológica para isso a Crítica Textual, e ilustrar por meio de tabelas e gráficos quais as variantes encontradas e classificá-las, a fim de descrever, resolvendo os problemas acima pontuados, o processo editorial de censura efetuado por Frei Bartolomeu Ferreira à segunda edição da **Compilação**. A partir disso, procuramos analisar crítico-discursivamente as emendas realizadas, na tentativa de explicar o que as “justificaram” e o que refletem em termos de dialogia, ideologia e manutenção do poder hegemônico do período.

Desta forma, nossas perguntas acerca desse processo são: como a censura incide sobre os textos em termos editoriais? Quais categorias censórias emergem como base para a censura de locais críticos e em qual quantidade? Quais discursos buscam censurar e quais emergem a partir de sua prática (modos de representação)?

Dessa forma, é essencial partir da classificação das variantes para que entendamos o que elas revelam e, posteriormente, como a censura inquisitorial opera. Para tanto, a nossa classificação pauta-se na tipologia proposta por Blécua (2001) – dividida em variantes por

adição, omissão, substituição e alteração de ordem. Porém, notamos a necessidade da proposição de subcategorias que explicitem as possíveis causas das lições a fim de explicitar melhor as decisões do censor e, à vista disso, delimitar seu escopo discursivo. As etapas de classificação das emendas são: 1. diferenciação entre variantes do censor e variantes do tipógrafo, 2. atribuição da terminologia blecuana às primeiras, e 3. sua subcategorização de acordo com padrões de motivações, isto é, daquilo que possivelmente fundamentou ou justificou a “necessidade” de emendar o texto. Após isso, podemos analisá-las quantitativa e qualitativamente, buscando responder as perguntas elencadas.

Ainda, tendo em vista tais perguntas, é preciso considerar que a instituição da Inquisição em Portugal, a princípio, teve como justificativa oficial a eliminação de supostas práticas heréticas e a confirmação da doutrinação católica como “única verdadeira fé”, o que revela, como dito, uma intenção de manter sua posição hegemônica e, para isso, refratar seus discursos sobre os textos a partir da censura destes. Logo, é possível perceber que a censura transforma seus discursos em um ou mais procedimentos editoriais.

Nesse sentido, é reconhecido que as censuras institucionalizadas, nos mais diversos momentos históricos, deram preferência à supressão dos locais críticos textuais que faziam emergir efeitos dialógicos e centrífugos, ou seja, daqueles que poderiam levar o seu público a questionar o hegemônico por colocar de forma mais ou menos explícita uma ou mais vozes refutadoras ou criticadoras do representativo de poder em questão.

Isso se deu pois a exclusão se coloca como um “silenciamento” direto do outro – a negação total de sua enunciação – além de parecer mais fácil de ser realizado por ser mais rápido e não exigir a transmutação do enunciado alheio a partir justamente dos recursos do texto em si. Portanto, a substituição é mais complexa pois é uma ação sub-enunciativa: exige do censor fazer-se parecer com a maneira do autor de formular textualmente. A partir disso, podemos hipotetizar que, além da supressão se manter como ação editorial majoritária, as substituições que ocorrerem talvez sejam pontuais e curtas haja vista o teor do trabalho empreendido na reformulação.

Já no âmbito discursivo, é preciso ter em conta que o discurso oficial, por motivos ideológicos, não corresponde necessariamente à totalidade dos objetivos que circundaram a implementação da Inquisição. Com base nisso, há, como pressuposto, uma tensão entre o que dispôs o discurso oficial e a materialidade da prática censória. Essa tensão transparece-se, por exemplo, quando temos em vista os inúmeros casos de padres da época que não cumpriam com

o dogma celibatário ou mesmo com o esperado de suas diversas funções – fatos amplamente retratados na obra de Gil Vicente.

Não à toa, podemos, então, hipotetizar que variantes em torno de locais críticos de exposição de tais comportamentos irregulares aconteçam e, talvez, tanto ou mais do que emendas diretamente concernentes a motivações de doutrina religiosa. Assim, por mais que a denúncia de comportamentos clericais que vão contra às próprias diretrizes da Igreja devesse idealmente não ser censurada por confirmar o que Ela mesma impõe como dogma, é possível antecipar emendas a seu respeito já que esses locais críticos geram questionamentos sobre como a instituição em si se organiza e controla os próprios funcionários, o que, consecutivamente, gera dúvidas sobre ela própria.

Buscamos, dessa forma, propor uma análise que articule as bases da Crítica Textual à aplicação elucidativa da Análise Crítica do Discurso, por concordamos com o posto por Ferreira (2016, p. 229) a respeito dessa possível articulação:

Para a Filologia, para a Hermenêutica e para a Análise de Discurso, a questão do sentido está inegavelmente entre suas questões centrais. Contudo, também para a Filologia, estudar como os textos significam, questão presente na Análise de Discurso, é importante e, sem dúvidas, reforça e atualiza estudos acerca das variantes autorais (o autor disse isto e depois alterou para aquilo? o que era possível dizer aqui? o que não era possível dizer naquela situação, naquele tempo?), como também os estudos de estilos de época (ligados a ideologias e a subjetividades vigentes em um dado período histórico) e os da própria imagem do autor como construtor de uma obra inserida em um projeto político-literário por exemplo. Variantes, estilos de época e a própria função-autor podem ser estudados levando-se em conta os conceitos de formação discursiva, formação ideológica e interdiscurso presentes na Análise de Discurso.

Nossa proposta, então, é fazer um estudo de caso sobre a censura inquisitorial empreendida na segunda edição da **Compilação de todas as obras de Gil Vicente** (1586) e se justifica pelo estudo de suas faces histórica e, em especial, discursiva, uma vez que se pode compreender como a censura literária operava no século XVI em Portugal e de quais eram seus objetivos e funções sociais. Ressaltamos, ainda, que não há um estudo interpretativo e discursivo sobre as variantes dessa edição, apenas filológico, demonstrando que nossa pesquisa se legitima também na medida em que pode contribuir para os estudos de analistas do discurso focados em censuras institucionalizadas em geral.

Assim, baseamo-nos na premissa de Santos (2012, p.20-21) enquanto argumento de escolha de nosso objeto e objetivos:

O texto teatral censurado é tomado como testemunho/documento (prova) e monumento (memória), materializado em determinado suporte, de uma produção cultural e literária de uma dada sociedade, época e lugar. Como documento, é a prova que se tem dos fatos que marcaram dada sociedade, por exemplo, e, como monumento, transmite a outros a memória. [...] Cabe, então, à Crítica Textual, observados os procedimentos científicos, por meio da prática editorial, buscar, por aproximações, o texto autorizado (crítico ou sua reprodução documental), reconhecendo-se, nele, o valor e a importância histórico-cultural. Pode-se também considerar cada testemunho da tradição, pelo valor que apresenta, analisando-os como indivíduos históricos, portadores de marcas e dados, que levam em conta: onde, quando e por quem foram produzidos; tipos de suporte e instrumentos de escrita utilizados; enfim, informações de extrema relevância para o exercício da Crítica Textual. Há casos, porém, em que é preciso conhecer a história da tradição, considerando os textos em seu processo de transmissão.

Em suma, embora mais de um filólogo tenha reconhecido que a edição de 1586 da **Compilação** revela características importantes desse procedimento inquisitorial, não há ainda um estudo que elenque e divulgue as variantes, verso a verso, com sua respectiva classificação, de cada peça, a não ser numericamente, como é o caso do cotejo de Freire. Também não há um estudo que relacione as alterações feitas a uma análise qualitativa, descrevendo-as sistematicamente para poder demonstrar as maneiras de representar da Inquisição durante o ato censório e, assim, perceber quais discursos emergem dessa prática sociodiscursiva da Igreja.

Por isso, nosso trabalho motiva-se também a partir de uma necessidade latente aos estudos sobre a censura: se filológicos, em geral, são quantitativos e pautados no estabelecimento crítico do texto, o que permite, no máximo alguma descrição literária ou histórica sobre a obra em questão, faltando-lhes o aprofundamento que a Análise do Discurso em suas variadas vertentes é capaz de oferecer; se discursivos e/ou históricos, apesar de bastante conceituais e até mesmo quantitativos, faltam-lhes, às vezes, a recolha apurada de testemunhos, a estemática, a categorização mais precisa de variantes, ou mesmo uma descrição linguística mais apurada, que a Filologia e a Linguística Sistêmico-Funcional são capazes de fornecer.

Nesse sentido, nossa contribuição acadêmica surge, em especial, para atender a demanda da área filológica, revelando uma possibilidade de vinculação da Crítica Textual a conceitos e mecanismos analíticos da Análise Crítica do Discurso e da Linguística Sistêmico-Funcional (instrumento descritivo largamente utilizado pelos analistas críticos do discurso), em um processo teórico-metodológicos que permite partir da materialidade do texto, de seu enunciado e mecanismos de produção e distribuição para explorar as potencialidades de sentido em face do contexto e da prática social em que os textos se inserem. Conforme expõe Tílio (2010, p.87):

A Análise Crítica do Discurso foca a desigualdade social e as formas pelas quais textos são usados para denotar poder e ideologia. Ao entender tais relações, a análise pode “descrever e explicar como o abuso de poder é incorporado, reproduzido e legitimado pelo texto e pelo discurso de grupos e instituições dominantes” (van Dijk, 1996) ao representar atores sociais de maneiras específicas no discurso (van Leeuwen, 1996). Seu objetivo não é apenas analisar textos para investigar relações de poder, mas também encontrar formas de retrabalhar a desigualdade (Martin, 2000). Desde seus primórdios, seu projeto político tem sido o de modificar distribuições desiguais de bens culturais, políticos e econômicos nas sociedades contemporâneas (Kress, 1996).

A escolha pela Análise Crítica do Discurso fez-se também enquanto escolha política, o que faz muito sentido quando se explora um assunto como a censura, sua institucionalização e sua forma de realizar a manutenção ideológica do poder. Ainda, o analista crítico do discurso deve também tomar posicionamento crítico, porque sabe que não existe neutralidade discursiva. Portanto, nossa intenção com esta pesquisa, além de contribuir academicamente com uma nova proposta analítica de corpus censório, é opor-se a qualquer ato autoritário enunciativo, expondo, para tanto, seus mecanismos, intenções e consequências.

A partir disso, destacamos que, por mais que nosso objeto seja a censura inquisitorial portuguesa, fato instaurado no século XVI, é notória a necessidade dos estudos discursivos acerca de uma movimentação que busca minar o pensamento e atuação democráticos, manipulando as massas independentemente da época, mas principalmente em tempos como os atuais de retornos ideológicos totalitários. Daí a relevância social desta pesquisa para atualidade.

Em suma, para cumprirmos nossos objetivos, fez-se necessário um atento olhar às lições entre as edições e ao contexto histórico que as cerca, além de um prévio estudo sobre o dramaturgo e sobre sua obra. Por isso, a linha empreendida nesta tese parte da sequência metodológica proposta por Lachmann, isto é, inicia-se pela coleta de informações relevantes acerca da obra estudada e de seus testemunhos (recensio), para depois cotejá-los por completo (colatio) e, por fim, analisar as variantes encontradas.

Entretanto, antes de mostrarmos os dados coletados durante a recensão, no capítulo 1 buscamos detalhar a metodologia e base teórica da Crítica Textual aplicadas neste estudo, quais peças foram selecionadas e por qual motivo, as etapas do cotejo e a tipologia de variantes utilizada. Essa base teórico-metodológica filológica se encontra nos manuais, ensaios e trabalhos acadêmicos sobre Crítica Textual de Cambraia (2005), Cambraia e Laranjeira (2010), Santiago-Almeida (2011), Spaggiari e Perugi (2004), Borges (2012 e 2010), Souza (2012),

Marquilhas (2010) e Blécua (2001), todos alinhados ao método lachmanniano e a seus desdobramentos atuais.

Também é nesse capítulo que explicamos como as variantes elencadas não apenas revelam dados editoriais, mas também sócio-discursos, de maneira que mobilizamos conceitos, como discurso, dialogia e ideologia, e o método da área da Análise Crítica do Discurso para compreendê-las e analisá-las, mais especificamente dos trabalhos de Fairclough (1941, 2008, 2009, entre outros), complementado pelos trabalhos de Gonçalves-Segundo (2011, 2014, 2016, entre outros) e do círculo bakhtiniano (VOLÓCHINOV, 2017; BRAIT, 2005; FIORIN, 2006).

No capítulo 2, iniciamos a recensão ao traçarmos uma breve biografia de Gil Vicente, destacando fatos relevantes para compreendermos o processo de construção literária e transmissão de sua obra, além de delinear o que os críticos literários afirmam sobre os textos vicentinos, a fim de elaborarmos, posteriormente, relações entre a censura e o conteúdo dos textos. Decidimos por trazer primeiro as informações sobre o autor e sua obra por isso facilitar a compreensão sobre a transmissão de seus textos, já que a posição social de Gil Vicente influenciou diretamente em como sua obra foi publicada. Os teóricos destacados como base para a reflexão proposta foram os mais conhecidos e renomados sobre a vida e a obra de Gil Vicente e o teatro em Portugal: B. Freire (1944), J. A. Saraiva (1955, 1942), J.A. Bernardes (2008), C. Michaelis de Vasconcelos (1949), P. Teyssier (1982), entre outros.

No capítulo 3, dando continuidade a recensão, focamos em um ponto crucial para o estudo filológico da segunda edição da **Compilação**: as relações entre a transmissão da obra de Gil Vicente e o contexto histórico que permeia o período observado neste estudo (1502-1586), em relação à produção tipográfica e ao estabelecimento da Inquisição em Portugal. Para tanto, relatamos como a obra de Gil Vicente foi publicada, mostramos quais os testemunhos escolhidos e as edições adotadas nesta pesquisa; e elaboramos um panorama acerca do contexto da produção tipográfica e da instauração do Santo Ofício em Portugal, relacionando ambos às descrições bibliográficas e editoriais dos testemunhos. A ordem utilizada para a disposição dos tópicos históricos foi cronológica: primeiro, falamos sobre o estabelecimento e funcionamento da tipografia portuguesa nos séculos XV e XVI, abordando também a produção da chamada literatura de cordel e das folhas volantes vicentinas; depois passamos à questão da Inquisição portuguesa e da organização da censura, seguida pelas descrições das edições da **Compilação**. Como base bibliográfica para o capítulo, procuramos trabalhos reconhecidos e que versam sobre: história do livro e da imprensa, europeia e portuguesa, nos séculos XV e XVI; a Inquisição portuguesa no período moderno; e a transmissão e edição dos testemunhos existentes

vicentinos e suas respectivas descrições bibliográficas. Os trabalhos mais relevantes nesse capítulo foram os de: A. Anselmo (1991), S. Reckert (1983), A.J. Saraiva (1964, 2000), C. Michaelis de Vasconcelos (1949, 1922), B. Freire (1944), O. de Pratt (1970), L. Febvre e J. Martin (1992), J. Camões (2002), M. T. Martins (2005), J. Osório (2002), A. F. de Sampaio (1932), P. Teyssier (1982), entre outros.

No capítulo 4, realizamos uma exposição teórico-metodológica acerca das categorias que embasaram a segunda classificação das variantes e sua análise discursiva. Por isso, nesse capítulo há uma síntese sobre as indicações aos inquisidores presentes no índice de 1581, base para enquadramento de motivações censórias, além da explanação teórica sobre as categorias e metodologia de análise discursiva, as quais se pautam em conceitos foucaultianos e faircloughianos (Ordens do Discurso, modos de representar e modos de ser). Os trabalhos mais relevantes nesse capítulo foram os mesmos do capítulo primeiro, além de outros dos mesmos autores; também nos valem de Foucault (2014) e de Gomes (2005).

No capítulo 5, propomos uma dupla análise das variantes encontradas no cotejo empreendido: primeiro, uma filológica e quantitativa acerca das movimentações editoriais ocorridas; e, depois, uma histórico-discursiva e qualitativa, subdividida apenas pelas motivações censórias, ilustradas pelos casos considerados mais relevantes das diversas peças observadas dos textos que foram parcialmente censurados na segunda edição da **Compilação**.

Por fim, concluímos a tese com uma síntese dos resultados obtidos, com um balanço crítico de nossa proposta analítica interdisciplinar entre a Análise Crítica do Discurso e a Filologia, e com comparações entre as análises propostas.

CAPÍTULO 1 - AS BASES DE UM ESTUDO ANALÍTICO INTERDISCIPLINAR: CRÍTICA TEXTUAL E ANÁLISE DO DISCURSO EM CONJUNTO.

Ao nos propormos estudar a censura inquisitorial portuguesa sobre uma das edições da obra “completa” de Gil Vicente, utilizamos, inicialmente, a base teórica proposta pelos estudos filológicos, já que, para cumprirmos com os objetivos expostos, são necessários o conhecimento sobre as edições utilizadas e a criação de critérios específicos para realização do cotejo entre testemunhos e classificação das variantes encontradas, para que, então, se possa analisá-las.

Essa análise envolve dois momentos que se imbricam: um quantitativo, a partir de uma classificação filológica das variantes; e um qualitativo, a partir de uma classificação temática voltada a uma perspectiva discursiva sobre o procedimento inquisitorial na **Compilação** de 1586. Do mesmo modo, pois, que, nesta pesquisa, a Crítica Textual nos contempla no trato com os corpora utilizados, certos princípios da Análise Crítica do Discurso são essenciais para o entendimento a respeito do processo de censura. Neste capítulo, portanto, buscamos detalhar essas duas bases teóricas e os conceitos dos quais nos apropriamos de cada uma.

1.1 A crítica textual e os métodos de cotejo e classificação das variantes.

Antes de apontarmos as atividades filológicas aqui empreendidas, abordarmos a trajetória da Crítica Textual é necessário pelos seguintes motivos: primeiro, porque na gênese dessa área já se pensava a edição de textos não apenas como um fim em si mesma, mas para que se observassem outros dados textuais, como fatos linguísticos, por exemplo, o que nos faz entender que essa área permite e, em geral, pede por estudos interdisciplinares como o aqui empreendido; segundo, porque, como mostraremos, no século XVI, período em que se detém a transmissão da obra de Gil Vicente, os critérios de fixação de textos eram outros – a priori menos objetivos do que os adotados a partir de Laichmann³ – o que se reflete, por exemplo, nas muitas variantes encontradas no cotejo entre o testemunho da folha volante da **Barca do inferno** e a edição de 1562 da **Compilação**, por exemplo; e, terceiro, porque as diversas

³ Tal fato não quer dizer, necessariamente, que o método baseado nos estudos de Karl Lachmann conseguiu de fato resolver todas as problemáticas em torno da tentativa de fixação objetiva de textos. Isso se ilustra, por exemplo, pelo dito no tópico seguinte, de que até hoje há ainda propostas de novas metodologias e/ou interpretações diversas das etapas e critérios mais consolidados do filólogo alemão.

interpretações sobre o método demonstram que o procedimento lachmanianno e a tipologia de variantes ligada a ele podem ser repensados constantemente de acordo com as necessidades de cada objeto de estudo, como verificado também nesta pesquisa.

Assim, apresentar a discussão, ainda que sucintamente, em torno dos termos Filologia, Crítica Textual e Ecdótica por meio da história desses campos teóricos permite que se compreenda como esta pesquisa se entende dentro dos estudos de Crítica Textual e como se vale de uma das perspectivas metodológicas para realizar a recolha e exposição do corpus em questão. Tal trajetória foi explorada pelos trabalhos dos filólogos Cambraia (2005), Spaggiari e Perugi (2004) e Marquilhas (2010).

Os estudos relacionados à Filologia remontam primeiramente ao período clássico e à conhecida Biblioteca de Alexandria⁴ (séculos III a I a.C.), na qual foi desenvolvido um método rudimentar de trabalho, que visava a cópia e catalogação de obras, principalmente no que concerne aos textos homéricos. Este método consistia em marcar o texto com sinais que explicitavam o julgamento dos alexandrinos sobre a genuinidade do testemunho e indicavam seus erros de cópia, versos duvidosos ou deslocados etc. De acordo com Cambraia (2005, p.40):

Deve-se reconhecer que a atuação dos alexandrinos teve impacto significativo sobre a tradição dos textos gregos clássicos: não apenas fixaram a forma dos textos de autores comumente lidos, como também se empenharam na imposição dessa forma como fonte para cópias posteriores; além disso, criaram auxílios ao leitor, através da transliteração de textos em outros alfabetos utilizados na época, do melhoramento do sistema de pontuação e da criação de um sistema de acentuação (este, atribuído a Aristófanes). As dificuldades na fixação de textos fidedignos levaram-nos ainda à elaboração de comentários para discutir problemas e propor interpretações: por isso, mesmo que certos estudiosos não tenham produzido edições críticas ao longo de sua vida, podem-se ver suas contribuições para a crítica textual, em alguns casos, na discussão de variantes textuais em seus comentários. Convém lembrar ainda que o sistema alexandrino, baseado em sinais e em comentários, foi importante para assegurar a transmissão à posteridade do que existia (mesmo do que não fosse tido na época como genuíno), pois, em vez de suprimirem ou modificarem o que considerassem não-genuíno, apenas o assinalavam.

No período da Idade Média, destacam-se algumas figuras singulares, como Orígenes, São Jerônimo e Demétrio Triclínio, que também se preocuparam com a fixação adequada de

⁴ “Por ordem de Ptolomeu I, rei do Egito (de 306 a 283 a.C.) se teria constituído na cidade de Alexandria, situada no delta do Nilo, um centro de estudos, oficialmente chamado de Museum (um templo em honra das Musas, portanto), onde se reuniam estudiosos de diversas áreas. Em sua biblioteca, haveria já na primeira metade do séc. III a.C. por volta de centenas de milhares de rolos de papiros [...]. Como não se sabe quantos volumes seriam parte de apenas uma obra, nem quantos seriam cópias de uma mesma obra, o número de títulos existentes na biblioteca constitui um mistério. A destruição a biblioteca deu-se em 47 a.C., em um incêndio ocorrido durante a guerra de Júlio César contra o Egito”. (CAMBRAIA, 2005, p.38).

textos, seja marcando-os com sinais semelhantes aos alexandrinos, seja por levar em consideração as variantes entre exemplares existentes para suas edições.

Durante o Renascimento, intensificou-se, por influência do período, o interesse pelos textos latinos e gregos. Na Itália, surgem alguns estudiosos, como Petrarca (1304-74) e Bocaccio (1313-1375), que, motivados por este interesse, tentaram localizar, transcrever, traduzir e restituir tais textos em partes consideradas corrompidas, por meio de comparações e notas em que registravam as variantes encontradas. Isso nem sempre garantia que as emendas efetuadas fossem escrupulosas, já que outros estudiosos também corrigiam os textos clássicos tentando “embelezá-los”, isto é, modificar sua linguagem de maneira a torná-la mais elegante de acordo com os padrões do período.

Com o surgimento da tipografia móvel, aos poucos o processo de impressão gerou uma difusão maior de textos, fato que, entretanto não significava a publicação do melhor testemunho. Nesse momento, pós século XV, o interesse no estudo do texto bíblico também cresce, o que faz a edição do texto grego do **Novo Testamento** feita por Erasmus de Rotterdam se popularizar, apesar de suas diversas imperfeições.

Como podemos notar, os eruditos buscaram popularizar as obras clássicas, porém sem se preocuparem, muitas vezes, com a reconstituição do original perdido, pois apesar de compararem testemunhos de um mesmo texto, as emendas, em alguns casos, eram feitas por intuição, ou ainda a edição acabava baseada em testemunhos mais acessíveis. Foi pela publicação desses textos pelos humanistas que essas edições vulgatas, ou seja, mais vulgarizadas e aceitas, tornaram-se os testemunhos padrão por muito tempo. (SPAGGIARI e PERUGI, 2004, p.26).

Ainda no século XVI vale ressaltar duas tentativas de sistematizar um método de Crítica Textual. A primeira ocorreu na Itália, por Francesco Robortello (1516-1567), que, em sua dissertação, trata das questões ligadas aos manuscritos antigos e aos princípios que regem as emendas textuais. Já a segunda ocorreu na Holanda, com Wilhelm Canter (1542-1575), que, em seu ensaio, sistematiza uma classificação de erros presentes em textos gregos. (CAMBRAIA, 2005, p.46-48).

Entre os séculos XVII e XVIII, houve poucas contribuições em relação aos métodos até então adotados para fixação de textos. Cambraia (2005) destaca alguns estudiosos que se preocuparam mais uma vez com a edição do **Novo Testamento** e com os textos latinos e gregos,

porém a compulsão vivenciada no Renascimento pela edição e fixação genuína de textos antigos havia diminuído.

Assim, de acordo com Spaggiari e Perugi (2004, p. 28), os três critérios mais utilizados até o século XIX para edição de textos antigos eram: reprodução da vulgata; escolha de apenas um códice (*códex optimus*), em geral o mais completo; ou quando houvesse mais de um testemunho, escolhia-se o texto que aparecesse na maioria deles (*códices plurimi*). Como sabemos, esses parâmetros não garantem uma edição necessariamente fidedigna, nem emendas objetivamente justificadas.

Entretanto, essa situação se modifica no século XIX, principalmente por causa de novos estudos sobre o **Novo Testamento** e pelo pensamento romântico que permeou o período e instigou os intelectuais a se preocuparem novamente com a necessidade de uma edição confiável de textos antigos. Como explica Marquilhas (2010, p.2):

Pegando na ideia de “Volksgeist” assim definida, os filólogos do início do século XIX investiram no conhecimento das línguas de povos antigos, materializadas em textos forçosamente escritos porque queriam aceder à compreensão do espírito original desses mesmos povos. [...] Trata-se de um princípio que não partiu da filologia mas sim na filosofia: para Hegel, que aprofundou a ideia de “Volksgeist” baseando-se sobretudo em Herder e Montesquieu, o espírito das nações actualizava o espírito do mundo, “Weltgeist”, e concretizava-se nos costumes, na religião, nas normas políticas, em suma, nas realizações culturais dos diferentes povos.

Nesse momento há uma busca quase obsessiva por reconstruir os textos antigos das consideradas grandes nações a fim de entendê-las por meio de sua língua até então não corrompida. Por isso, procurou-se, por meio da recolha de testemunhos e suas comparações, estabelecer o texto que guardasse intactamente os aspectos gramaticais de determinado período e local pertencente à certa língua.

É também neste momento que se pode falar em Crítica Textual propriamente, pois como demonstra Marquilhas (2010, p.7):

O trabalho do crítico textual era, no século XIX, o de resgatar a memória do texto original. Através de um paciente trabalho de comparação e reconstrução, inventando o menos possível, chegava-se a um texto cuja forma estava próxima da origem; distinguia-se entre arquétipo e original, e era o arquétipo que se publicava, acompanhado de notas, índices e comentários (o aparato), dando conta dos enunciados alternativos (variantes) contidos na genealogia do texto (o estema).

Como podemos ver, foi por influência do pensamento romântico que a Crítica Textual se iniciou como método menos subjetivo de fixação de textos cujos originais estivessem perdidos. Inicialmente, a motivação para o trabalho apurado de recolha e colação de

testemunhos foi o conhecimento apreendido por meio da língua desses textos, acarretando na ambiguidade, perpetuada até os dias atuais, sobre os termos Filologia e Crítica Textual.

Conforme Cambraia (2005, p.13) explica, essa ambiguidade ainda não foi totalmente resolvida, de maneira que não se pode dizer que há um consenso acerca do que cada disciplina designa, fato facilmente verificável quando procuramos o verbete Filologia em diversos dicionários. No Brasil, em geral, é de comum acordo que o termo Filologia assuma duas acepções: uma mais ampla, referindo-se aos estudos de uma língua e de seus vários aspectos; e uma mais estrita, referindo-se ao estabelecimento de um texto em sua forma fidedigna. (SANTIAGO-ALMEIDA, 2011, p.1-2 e BORGES, 2003, p.1-2).

A disciplina da Filologia em seu sentido estrito é conhecida, conseqüentemente, por Crítica Textual ou Ecdótica⁵ e tem como objetivo principal a reconstituição de um texto de acordo com o último registro escrito comprovadamente deixado pelo seu autor em vida; ou, nos casos em que tal registro é inexistente, a tentativa de reconstituir o arquétipo do original perdido. A sua existência, portanto, se baseia no fato de que todo texto quando copiado é passível de ser modificado, consciente ou inconscientemente, por quem o transmite.

Essas modificações, segundo Cambraia (2005, p. 2), são de dois tipos: exógenas, quando se dão por motivos não relacionados à cópia do texto propriamente, mas a fatores externos como deterioração do suporte, por exemplo; e endógenas, quando referentes ao ato de reprodução do texto, isto é, erros de cópia ou presença de variantes, que podem ser autorais ou não.

O caso de mudanças autorais é comum, principalmente nos dias de hoje em que o processo de publicação de uma obra implica na passagem de várias provas pelos olhos de seu autor. Entretanto, como aponta Cambraia (2005, p.7), o problema está em termos a certeza de que o autor de fato modificou sua obra e não um terceiro sem sua autorização, especialmente quando lidamos com textos mais antigos.

Desta maneira, mudanças não autorais podem ser voluntárias ou não. As involuntárias se dão de maneira inconsciente e se manifestam em forma de erros de cópia do texto, enquanto

⁵ Cambraia (2005, p.13-14) faz uma distinção entre Crítica Textual e Ecdótica, apesar de serem comumente entendidas como sinônimos. Segundo o autor, o termo Ecdótica engloba não só o objetivo da Crítica Textual, como também o de estudar a edição de um texto, como foi produzida etc. Por outro lado, Para Ivo Castro (1984), o termo Filologia assume atualmente apenas o significado de Crítica Textual, de maneira que os estudos relacionados às línguas devem ser referidos como pertencentes de outras áreas da Linguística.

que as voluntárias são efetuadas conscientemente e, usualmente, revelam alguma discordância ideológica⁶ (CAMBRAIA, 2005, p.7-10).

Tanto as modificações conscientes quanto as inconscientes alteram substancialmente uma obra e podem afastá-la do último registro autoral, criando a necessidade da existência de métodos editoriais. Dentre os propostos para cumprir esse intento da Crítica Textual, destaca-se o definido pelo filólogo alemão Karl Lachmann no século XIX, visando à eliminação da subjetividade durante a atividade de edição. Para a edição crítica de textos, literários ou não, o método lachmanniano pressupõe certas etapas e critérios que, por meio da comparação minuciosa entre testemunhos, evidenciam a genealogia e o percurso de transmissão de uma obra.

Em princípio, esse método era destinado a textos cujos originais estivessem perdidos, objetivando a reconstrução de seu arquétipo, dado que, como dito, a Crítica Textual não foi apenas influenciada pelo romantismo do século XIX, mas também pelos estudos sobre o **Novo Testamento**, objeto sobre o qual Lachmann se debruçou. Segundo Spaggiari e Perugi (2004, p. 31), os princípios fundamentais estabelecidos pelo alemão foram:

1. A recusa da vulgata como texto-base, e a subsequente exigência de buscar o apoio dos códices não apenas de maneira ocasional, mas sim considerando-os como o fundamento indispensável de qualquer edição crítica;
2. Desconfiança ao encontro dos mss. de época humanista, porque se trata usualmente de exemplares alterados, e aprontados num desejo de elegância e perfeição formal, que contrasta com a busca da verdade;
3. A reconstrução da história do texto e, precisamente, das relações genealógicas que existem entre os manuscritos por nós possuídos;
4. A formulação de critérios objetivos, que permitam determinar qual é a lição do original - ou pelo menos, do arquétipo – de maneira mecânica, quase automática [...].

Tais regras são inferidas a partir do trabalho editorial realizado pelo filólogo, uma vez que Lachmann não escreveu um manual de Crítica Textual de fato. Seu objetivo era a fixação do texto de maneira que estivesse o mais próximo possível de seu original perdido, a que chamamos arquétipo. Essa nova perspectiva foi decisiva para como entendemos a função da Crítica Textual e os trabalhos inseridos em seu escopo de atuação, pois uma boa edição é essencial tanto para leitura de textos quanto para sua análise.

⁶ Essa relação entre as mudanças não autorais, no nosso caso empreendidas pela Inquisição, e discordância ideológica serão abordadas no tópico seguinte a partir da perspectiva da Análise do Discurso.

Podemos entender, então, a clara relação primeira da Crítica Textual com o texto literário⁷. Esse tipo de texto necessita sempre de um olhar cuidadoso tendo em vista que está suscetível a ser modificado ao longo de seu processo de transmissão, tanto pela vontade de seu autor quanto por outras pessoas e motivos. Além disso, não podemos esquecer que todo texto literário carrega em si mais que seu conteúdo, tendo em vista que também traz dados acerca do período quando foi produzido, sobre seu autor, seu público etc.

É por esses motivos que a Crítica Textual pode assumir não apenas o papel de reestabelecer o texto à sua genuinidade, como também outros que vão para além desse, assim como neste trabalho. Nesse sentido, de acordo com Spina (1977, p. 77), a Crítica Textual pode assumir três funções: substantiva (dedicada ao estabelecimento crítico do texto, ou seja, retorná-lo a última vontade de seu autor); adjetiva (dedicada a inferir informações que não se apresentam explicitamente sobre o texto); e transcendente (dedicada a estudar aspectos que rodeiam ou se refletem no e pelo texto).

Por esse ângulo, também estamos de acordo com Borges (2003, p.2):

[...] nossa abordagem amplia-se pelo terreno da Filologia Textual / Crítica Textual que se caracteriza por sustentar uma investigação de natureza interdisciplinar, ou seja, tanto a Filologia, enquanto crítica de textos fornece matéria-prima - textos fidedignos, portadores de conteúdos historiográficos, literários, doutrinários, linguísticos - para diversos especialistas, linguistas, literatos, historiadores, por exemplo, quanto outras disciplinas oferecem subsídios para o trabalho do filólogo. Teremos então de reconhecer à Crítica Textual um estatuto determinante, na medida em que condiciona os objetos de outras disciplinas e influi, conseqüentemente, na qualidade e no alcance dos respectivos produtos, nas edições que apresenta. Por mais rígidos que sejam os pesquisadores, se não forem precavidos quanto aos cuidados críticos relacionados à *constitutio textus*, se não tiverem por base um texto crítico, poderão ter questionadas as suas conclusões.

Logo, nesta pesquisa nos valem as funções adjetiva e transcendente da Crítica Textual para, por meio do testemunho de 1586 da **Compilação de todas as obras de Gil Vicente**, “matéria-prima” de caráter interdisciplinar, estudarmos as relações entre a Inquisição em Portugal no século XVI e a transmissão da obra de Gil Vicente, literato português. Portanto, o nosso objetivo filológico é entender por meio da colação entre edições da obra vicentina, como se deu o processo de censura inquisitorial empreendido na edição de 1586 da **Compilação**

⁷ “A filologia ou crítica textual tem, portanto, o texto escrito [manuscrito ou tipográfico, antigo ou moderno] como seu objeto. O corpus fundamental são os textos literários. O corpus secundário é composto pelos textos históricos, jurídicos, religiosos, filosóficos, enfim, pelos textos não literários. É nesse ponto que a filologia ou crítica textual faz fronteira com a história e a literatura.” (Santiago-Almeida, 2011, p.2).

de todas as obras de Gil Vicente. Para isso, nos valem os etapas do método utilizado por Karl Lachmann.

Além dos critérios enumerados acima como os definidos pelo filólogo alemão, também sabemos que há etapas que guiam o percurso editorial até a (re)constituição do arquétipo. Contudo, tendo em vista que Lachmann não deixou seu método exposto em um manual, muitos filólogos entendem a ordem desses estágios de maneira particular. Cambraia (2005) e Blécua (2001) dividem o método lachmanniano em duas grandes fases: *recensio* e *constitutio textus*. Segundo Blécua (2001, p.33): “la primera es una fase que tiene como fin determinar la filiación o las relaciones que se dan entre los testimonios; la segunda es una fase mais decisoria, más pragmática, que tiene como fin dar um texto crítico concreto a los lectores.”.

Cambraia (2005, p. 133-148) determina as seguintes etapas em relação à *recensio*: localização e coleta das fontes, colação, *estemática* e eliminação dos testemunhos descritos. A primeira refere-se à recolha dos testemunhos existentes da tradição direta e indireta do texto em questão. A segunda é a comparação entre os testemunhos elencados, para encontrar as lições divergentes ou variantes, de maneira que, para isso, tenha-se definido qual é o testemunho base com o qual se comparam os outros. Na terceira, constitui-se uma árvore genealógica dos testemunhos, isto é, traçam-se as relações familiares entre eles. Na quarta, são eliminados os testemunhos considerados irrelevantes para a elaboração do arquétipo e/ou da edição crítica. Para a segunda fase, a reconstituição ou *constitutio textus*, Cambraia (2005, p.148-161) elenca os critérios para seleção das variantes e explica como se dá a reconstituição por conjectura.

Blécua (2001, p. 34) determina para a *recensio*: fontes criticae, *collatio codicum*, *examinatio* y *selectio* de las variantes, *constitutio stemmatis codicum*. A descrição de Blécua (2001) é semelhante à de Cambraia (2005), apenas diferindo na inserção da etapa *examinatio* y *selectio*, na qual se classificam as variantes encontradas em relação ao testemunho base. Quanto à fase do *constitutio textus*, ele a subdivide em: *examinatio* y *selectio* das variantes (*emendatio ope codicum*), *emendatio ope ingenii* o *divinatio*, *dispositio textus*; *apparatus criticus*, e correção de provas⁸.

Por outro lado, Spaggiari e Perugi (2004, p.31-35) não dividem o método em duas grandes fases, mas o entendem na seguinte sequência: *recensio*, *examinatio*, *collatio*, *stemma codicum*, *eliminatio codicum descriptorum* e *constitutio textus*. Como mostraremos, tanto

⁸ Não nos deteremos sobre as etapas da fase *constitutio textus*, pois ela não é relevante para os objetivos desta pesquisa como já justificado na introdução.

Spaggiari e Perugi quanto Blécua e Cambraia estão descrevendo, em essência, o mesmo, porém, ou consideram uma ordem diferente de etapas ou uma subdivisão mais detalhada do sistema lachmanniano.

Para Spaggiari e Perugi (2004), a recensio se iguala à etapa de localização e coleta das fontes ou fontes criticae – descritas por Cambraia (2005) e Blécua (2001). O que muda, em relação a Blécua e Cambraia, é alteração de ordem/inserção da etapa examinatio, a qual, para os autores em questão, se define pelo “exame de cada testemunho da tradição, no intento de avaliar a sua autenticidade, e a eventualidade dele constituir um possível original” (SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p. 33). Fica evidente que a falta de acordo entre os filólogos ocorre pela maneira como cada um entende a fase examinatio e a relaciona com a recensio ou a colatio. No caso das etapas restantes, todas se igualam ao descrito por Cambraia (2005).

Neste ponto, precisamos ressaltar que o método lachmanniano foi pensado para textos antigos, em geral manuscritos, cujos originais estão perdidos. No caso de nossa pesquisa, lidamos com a transmissão de uma obra por meio de textos impressos que, apesar de também terem seus originais até então perdidos – com exceção do **Auto da barca do inferno** e da **Farsa de Inês Pereira** –, não necessita de mais edições críticas em relação ao estabelecimento crítico de seus textos⁹. Por isso, nos apropriamos somente de certas fases do método de Lachmann, e não de todas, já que não é nosso intento fixar texto crítico acerca dos testemunhos utilizados¹⁰, para alcançar aos objetivos desta tese. Tendo isso em vista, nesta pesquisa seguimos este percurso metodológico: 1. Localização e coleta das fontes (ou “fontes criticae” ou “recensio” e “examinatio”); 2. Colaço (ou “collatio codicum” ou “collatio”); 3. classificação das variantes (“examinatio de las variantes”).

Os resultados obtidos pela localização e coleta das fontes serão demonstrados nos capítulos 2 e 3. Conforme constatamos, a própria recensão já trouxe os dados a respeito de

⁹ Entendemos que a edição crítica realizada e disponibilizada online pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, sob direção de José Camões, dos testemunhos em questão, com exceção do de 1586, da obra de Gil Vicente são de alto grau de excelência, do ponto de vista da Crítica Textual, de maneira que não vemos motivos para a realização de outra edição crítica, conforme definida pelo glossário de Crítica Textual da FSCH da Universidade Nova de Lisboa (disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/glossario.htm#v>>. Acesso em 08/06/17.), a menos que haja outro objetivo além do estabelecimento do texto crítico, modernizado e fidedigno, com aparato crítico.

¹⁰ Além do citado na nota 9, também não objetivamos estabelecer o texto crítico da edição de 1586. Não porque talvez não haja necessidade (afinal, não há sua edição crítica, provavelmente, pelo fato de seu conteúdo ter sido comprometido pela censura inquisitorial), mas porque nosso recorte de objetivos já é extenso o suficiente e foca na etapa da colaço.

quais testemunhos são ou não mais legítimos e por quais motivos iremos utilizá-los como base ou não, restando apenas a colação e a classificação das variantes.

Assim, para a colação, o testemunho de base para todos os textos selecionados foi o da edição de 1562 da **Compilação de todas as obras de Gil Vicente**. Esses textos bases foram comparados, manualmente, linha a linha, palavra por palavra, com os da edição de 1586 da **Compilação**. Ainda, fazemos um ressalva quanto aos casos do **Auto da barca do inferno** e da **Farsa de Inês Pereira**: apesar de termos realizado colação entre os testemunhos dos folhetos avulsos de 1517 e 1523 (publicados com o autor vivo¹¹) e a **Compilação** de 1562, não serão expostos aqui seus resultados por não serem relevantes à questão da censura, pois está claro, após todos cotejos efetuados, que o testemunho mais próximo do de base para Frei Bartolomeu foi apenas o segundo e não os primeiros¹².

Para realizar tal comparação sem uso de softwares de colação, mantínhamos no computador duas janelas abertas, cada uma com o respectivo fac-símile em formato pdf. utilizado no cotejo, lado a lado. Também mantínhamos, minimizada, uma planilha do programa Excel, a qual apenas era aberta para preenchimento quando encontrados os lugares críticos nos testemunhos, ou seja, o lugar onde há lição divergente entre eles. Além da planilha, também ficava minimizada, para consulta em caso de dúvidas de leitura, a edição crítica do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, disponível em: < cet-e-quinheiros.com >.

Como especificado no terceiro capítulo, para o levantamento de variantes nos valem as edições fac-similadas de ambas as edições da **Compilação**, disponíveis no site da Biblioteca Nacional de Portugal, além de utilizar como apoio o trabalho dirigido por Camões (2002), no qual também se inclui a edição fac-similada das folhas volantes existentes de alguns autos de Gil Vicente, e a edição crítica supracitada do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

¹¹ O processo de transmissão da obra vicentina, apesar de já ter sido brevemente apresentado na introdução, será tratado com maior precisão, como dito, no capítulo 3, no qual também há a descrição bibliográfica e histórica dos testemunhos em questão.

¹² Nossos cotejos nos levam a crer que os textos dos testemunhos de 1517 e 1523 das folhas volantes provavelmente não foram utilizados pelo censor nem valeram como base ou apoio para o estabelecimento do texto de 1586 por seus editores, configurando-se, assim, como dispensáveis do ponto de vista qualitativo para os objetivos aqui empreendidos. Assim, nesses casos apenas comprovamos que houve de fato mudanças entre o estabelecimento dos textos dos folhetos e da primeira edição da **Compilação**, demonstrando que houve uma segunda mão editorial, além da do autor, no processo de finalização da obra “completa” de Gil Vicente. Porém, está claro que não seria ela responsabilidade do censor avaliado em nossa pesquisa, tratando-se, como estabelecido pela maioria dos filólogos, provavelmente de seu filho, Luís Vicente.

Já a escolha dos objetos de análise baseou-se nos resultados do cotejo empreendido por Braamcamp Freire (1944, p.399) entre as edições supracitadas da **Compilação**, reproduzidos a seguir:

Ficaram, pois, proibidas completamente em absoluto pela Inquisição as seguintes obras de Gil Vicente: *Auto do Jubileu de Amores*, *Auto da Aderência do Paço* e *Auto da Vida do Paço*, pela censura de 1551; *Prólogo a D. João III*, tragicomédia da *Exortação da guerra*, *Templo de Apolo* e *Romagem de agravados*, *Auto das Fadas*, *Farsa do Clérigo da Beira*, *Auto dos Físicos*, *Sermão pregado em Abrantes* e *Carta a D. João III*, pela de 1586. [...] Por vontade dos Inquisidores toda a obra literária de Gil Vicente ficaria reduzida ao seguinte, que se pode dividir em quatro classes:

1.^a, ilesas: *Visitação*, *Auto de S. Martinho*, *Auto das Ciganas*, *Farsa de Quem tem farelos*, *Trovas e Romance à morte de D. Manuel*, *Romance à aclamação de D. João III*, *Trovas ao Conde do Vimioso*, *a Felipe Guilhem*, *a Afonso Lopes Çapaio* e *a D. João III*, e o *Epitáfio*;

2.^a, só com alterações [...]: *Auto da Sibila Cassandra*, 1 verso alterado, *Côrtes de Júpiter*, alterações em 2 versos, *Auto da Índia*, em 4, *Farsa do Juiz da Beira*, em 1;

3.^a, só com supressões [...]: *Auto Pastoril Castelhana*, suprimidos 6 versos; *Auto dos Reis Magos*, 49 versos; *Auto de Mofina Mendes*, 137; *Auto Pastoril Português*, 224; *Auto da Feira*, 31; *Auto da Alma*, 14; *Auto da Barca da Glória*, 9; *Diálogo sobre a Ressurreição*, 6; *Divisa da cidade de Coimbra*, 15; *Amadis de Gaula*, 5; *O que os senhores de Portugal diriam ao beijar da mão*, 1 verso suprimido;

4.^a, com supressões e alterações: *Auto da fé*, suprimidos 13 versos, alterado 1; *Auto dos Quatro Tempos*, 12 e 1; *Auto da Barca do Inferno*, 193 e 3; *Auto da Barca do Purgatório*, 5 e 2; *Breve Sumário da História de Deus*, 42 e 8; *Auto da Cananea*, 64 e 2; *Comédia do Viúvo*, 34 e 5; *Floresta de Enganos*, 3 e 7; *Serra da Estrêla*, 116 e 2; *Triunfo do Inverno*, 24 e 5; *Auto da Fama*, 1 e 2; *Auto de Inês Pereira*, 94 e 13; *Auto da Lusitânia*, 85 e 1; e finalmente o *Dom Duardos*, no qual as supressões e alterações são tantas que se não podem contar.

Para análise, decidimos ignorar os textos ilesos (primeiro grupo), os com menos de quarenta alterações e em língua ou dialeto espanhol/castelhano pelo fato de nossa análise ser prioritariamente discursiva em vez de filológica¹³, o que requer um bom entendimento do texto. Assim, já que o cotejo em si sobre as edições já foi realizado e publicado por outrem, enquanto que a análise discursiva não, realizamos esse recorte.

Por conseguinte, notamos que os textos com menos de quarenta variantes não possuem lições diversificadas, pois mostram, majoritariamente, apenas supressões pontuais de falas que repetem fatos vistos em outros com alterações maiores. Então, decidimos recortar nosso estudo para peças com maior número de lições para que, em um mesmo texto, pudéssemos reconhecer mais de um tipo de emenda e motivação censória, fato que torna a análise mais produtiva.

¹³ A única exceção a essa regra seria **A farsa de Inês Pereira**, a qual contém trecho em castelhano na fala do personagem Ermitão. Essa exceção se deve ao fato dessa obra conter muitos locais críticos interessantes ao nosso trabalho, como será demonstrado no capítulo analítico. Também ressaltamos que a presença do castelhano é pontual nessa obra, o que não chega a prejudicar nosso entendimento do texto.

Ainda, não analisamos textos em língua espanhola ou variantes do espanhol (saiaguês, castelhano) tendo em vista que, pelo fato do método discursivo, conforme exposto a seguir, ser faircloughiano, ou seja, pautado na análise linguística, é preciso ter largo domínio sobre os aspectos variados da língua dos objetos analisados para poder-se de fato concluir algo discursivo. Nesse sentido, por não haver conhecimento suficiente sobre esses estágios e tipos de variação da língua espanhola, não consideramos para a tese, apesar de possuírem mais de 40 emendas, os seguintes textos: **Comédia da Rubena, Fragoa de Amor, Auto dos Reis Magos, e Nau de Amores.**

Por fim, salientamos que não optamos por uma escolha baseada nos gêneros textuais em razão das próprias determinações desse conceito na época serem problemáticas em mais de um ponto. Isso reflete-se no fato de o próprio Gil Vicente ter repartido sua obra de uma forma e de seu filho tê-lo de outra, conforme consta nos capítulos 2 e 3 desta tese, e por não haver consenso por parte da Crítica Literária, até hoje sobre quais seriam as delimitações de gênero mais adequadas a cada texto vicentino.

Pensando no apresentado, os textos eleitos são: **Auto de Mofina Mendes, Auto do pastoril Português, Auto da barca do inferno, Breve sumário da história de Deus, Auto da Cananea, Tragicomédia da Serra da Estrela, Farsa de Inês Pereira, Farsa do velho da horta, Auto da Lusitânia**¹⁴.

Em cotejo, focamos em catalogar variantes pertencentes apenas ao plano do significado em detrimento do plano do significante dos textos, isto é, assim como Saussuré (1916) definiu o signo linguístico pela junção de uma imagem sonora a uma semântica, podemos pensar o mesmo em relação às variantes do texto vicentino¹⁵. Logo, não demonstraremos em nosso estudo as variantes ligadas à face morfofonética ou apenas fonética das palavras, mas aquelas que apresentam conteúdo divergente em relação ao testemunho utilizado como de base.

Essa escolha se justifica por dois motivos: primeiro, pois as variantes do plano significante, chamadas de linguísticas por alguns filólogos, como Spaggiari e Perugi (2004), ocorrem, em sua maioria, entre os testemunhos das folhas volantes e a edição de 1562 da

¹⁴ Descartamos apenas o texto de **Dom Duardos**, apesar de estar nos nossos critérios para análise, pois, tendo em vista a descrição de Freire, parece-nos que o testemunho de base para o seu estabelecimento na edição de 1586 tenha sido outro, ou seja, não teríamos como distinguir quais mudanças foram realizadas pelo censor e quais teriam sido feitas por outrem.

¹⁵ Esse diálogo com a dicotomia saussuriana respaldou a proposta terminológica de Emmanuel Pereira Filho, que dividiu as variantes de um texto em cotejo entre variantes externas (estrutura significante) e internas (estrutura significativa). O professor explica que as primeiras apenas interferem “no máximo em certos aspectos conotativos do signo”, enquanto as segundas revelam uma “vontade deliberada de mudança conceitual”. (FILHO, 1974, p.35-36, apud SPAGGIARI, 2004, p.114). A mesma deliberação, pois, vale ao nosso trabalho.

Compilação, sendo, consequentemente, responsabilidade de outra pessoa que não o censor Frei Bartolomeu Ferreira; e, segundo, por não terem relevância para as nossas perguntas sobre a censura efetuada na edição de 1586 da **Compilação**. Ignoramos também, pelo mesmo motivo, o plano dos acidentais na recolha de variantes, isto é, o relativo aos fatos de grafia, pontuação, divisão de palavras, etc (SPAGGIARI E PERUGI, 2004, p. 61). Em suma, não apresentaremos lições referentes ao plano fonético, morfofonético ou acidental em nossas análises, porém apenas as referentes ao plano semântico e de responsabilidade de Frei Bartolomeu Ferreira.

Para a classificação filológica das lições divergentes nos valem da tipologia descrita por Blecua (2001). Como ele considera o método lachmanniano a respeito de textos manuscritos, expõe uma tipologia para erros de cópia da qual nos apropriamos para classificar quantitativamente as variantes encontradas. Segundo o filólogo espanhol (2001, p.19-20), “los cuatro tipos de errores posibles son: a) por adición (adiectio); b) omisión (detractatio); c) alteración del orden (transmutatio), y d) por substitución (immutatio)”. Destarte, estabelecemos as seguintes categorias classificatórias:

A) Variantes por adição:

- i) Adição lexical
- ii) Adição sequencial

B) Variantes por omissão/supressão:

- i) Supressão lexical
- ii) Supressão sequencial

C) Variantes por substituição:

- i) Substituição lexical
- ii) Substituição sequencial

D) Variantes por alteração de ordem

- i) Alteração de ordem lexical
- ii) Alteração de ordem de versos
- iii) Alteração de ordem de estrofes

Merece esclarecimento o conceito de sequencial utilizado para a descrição das variantes. Aqui, entendemos por sequencial um segmento composto por partes seriadas de uma sentença ou mesmo ela toda (portanto, no caso das peças, o verso completo). Ou seja, consideramos

como uma variação sequencial quando duas ou mais palavras sequenciadas ou quando um ou mais versos e didascálias inteiros foram adicionados, substituídos ou suprimidos. Nestes últimos casos, cada linha/verso alterado foi entendido como uma variante sequencial, enquanto que as didascálias foram consideradas como um sequencial único, independentemente do número de versos/linhas que as compõem, pois são vistas como um elemento à parte.

Tendo isso em vista, as variantes elencadas pelo cotejo são demonstradas por meio de uma tabela cujas colunas se subdividem da seguinte maneira: 1. Testemunho-base, 2. Testemunho de 1586, 3. Classificação da variante, 4. Verso e 5. Motivação¹⁶. A fim de contribuir com uma melhor visualização das lições divergentes, nos casos de adição a variante foi colocada entre colchetes, e, nos casos de supressão, a falta lexical ou sequencial foi marcada por meio de colchetes vazios. Ainda, quando houve a necessidade de explicar algo fizemos comentários colocados entre parênteses e, quando o trecho censurado ultrapassa 20 versos, utilizamos o diacrítico “[...]” para que se saiba que o texto no testemunho de 1562 continuava, mas decidimos não o reproduzir por inteiro nas tabelas expostas em análise.

Vejamos o exemplo abaixo:

Tabela 1: exemplo 1 de tabela de cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 da **Farsa de Inês Pereira**

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da Variante	Verso na edição de 1562 - CET	Motivação
algum dia	algun ora	substituição lexical	32	variante em função das seguintes - "erudição"
licença como a bugia	licença como a senhora	substituição lexical	33	variante em função das seguintes - "erudição"
he ja mais que a Madanela	diz que ydes a estar nella	Substituição sequencial	35	blasfêmia
quando achou a aleiluia	por olhar o que vay fora	Substituição sequencial	36	blasfêmia

¹⁶ Quando existente, a coluna 5 (“motivação”) serve para sintetizar a hipótese do que teria ocasionado tal variante no testemunho de 1586.

e hum clérigo mana minha	e hum homem mana minha	substituição lexical	84	escândalo
assoluerey, nam assolueras	pegarey nam pegaras	Substituição sequencial	97	escândalo

Para contagem numérica de variantes nos baseamos na disposição da edição crítica supracitada, já que é dela que retiramos a referência de localização do verso de cada peça. Porém, vale ressaltar que tal edição dispôs, em algumas peças, o texto diferentemente do testemunho de base, de forma que, há casos em que cada fala de cada personagem ocupa uma linha enquanto que, na edição de 1586, as falas de duas personagens ocorriam na mesma, como podemos ver nas imagens abaixo:

Figura 1 – Trecho de **Pastoril português** na **Compilação**

Fonte: Foto do fac-símile da edição de 1586 da Compilação

Figura 2 - Trecho de **Pastoril português** na edição do CET

Fonte: CET, 2010

Por mais que essa disposição de versos leve a uma contagem obviamente diferente da de Freire (1944), ressaltamos que nosso objetivo não é necessariamente pontuar diferenças numéricas, mas de contagem substancial de variantes, ou seja, se tanto ele quanto nós elencamos os mesmos locais críticos em cada peça observada, fato que será explorado no capítulo 5 desta tese. Outro fator a destacar é que, por mais que o CET tenha arranjado a exposição de versos dessa forma em algumas peças, fato que parece ter a ver com as rimas e facilidade de leitura, a contagem lateral de versos respeita a estruturação do testemunho base,

o que, portanto, sinaliza uma contagem similar a de Freire se considerarmos apenas a numeração lateral e não de fato linha a linha.

Como também nos preocupamos em pontuar a coexistência de erros de cópia junto às variantes do censor, diferenciação não clara no cotejo de Freire, recolhemos uma amostragem (anexo J) a partir da colação de alguns autos para os examinarmos e depois comentarmos no capítulo cinco sua relação com a contagem de variantes do filólogo vicentino – se são contabilizados ou não, se todos ou só certo tipo de erro.

Para definirmos o que se constitui como erros de cópia e, por conseguinte, diferenciá-los das variantes de Frei Bartolomeu, nos valem de dois critérios, nomeados como “inércia do significante” e “inércia do significado”, delimitados por Spaggiari e Perugi (2004, p.72)¹⁷:

- 1) toda modificação tende a aproveitar os materiais gráfico-fonéticos originais, submetendo-os a alterações qualificáveis, na sua maioria, de mínimas e seriais, e , além disso, caracterizadas por um elevado nível de automatismo; 2) todo elemento alógeno que for introduzido será, de preferência, redundante, de modo a não alterar o conteúdo essencial da mensagem veiculada pelo texto.

Isto posto, para distinguirmos as variantes substantivas dos erros do tipógrafo, nos baseamos primeiramente no fator semântico conforme apontado: se a mudança tem alto impacto no plano do significado do texto é relevante; enquanto que se a mudança não altera a semântica do texto e tem uma tendência econômica em relação aos traços gráfico-fonéticos é erro de cópia. Observemos a tabela abaixo com exemplos de erros de cópia:

Tabela 2: exemplos de erros de cópia no cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 da **Farsa de Inês Pereira**

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Verso na edição de 1562 - CET
por quanto dovidavam	por quanto duvidam	argumento
comendo me eu	comendo meu	19
assi me de Deos o paraíso	assi me de Deos [] parayso	66
chamaloey Ines ;Ines. Si	chamaloey [] Ines. Si	243

¹⁷ Como indicação de aprofundamento acerca desta diferenciação conceitual, indicamos leitura do nosso artigo “A classificação das lições no cotejo da edição de 1586 da Compilação de todas as obras de Gil Vicente: a diferenciação entre erros de cópia e as emendas do censor” (FERREIRA, 2017).

Porém, em alguns cotejos específicos, percebemos que, para além dos erros e das emendas do censor – motivadas ideologicamente – há um terceiro tipo de variantes, por suposto tipográficas, as quais parecem se tratar de sinais de que ou o testemunho de base para a edição de 1586 não foi o da de 1562 ou de que, pelo menos em algumas peças, o testemunho de base foi outro ou, ainda, de que o tipógrafo realizou outras alterações no texto, conforme também corroborado pela colação da peça **D. Duardos**. São emendas com impacto no plano significativo do texto, mas que não transparecem, ao nosso olhar, motivadas inquisitorialmente, devido ao fato de não se enquadrarem nos critérios do índice de 1581, nem por apresentarem contextos de disputa ideológica¹⁸.

Tais variantes reforçam o apontado pela escola filológica anglo-saxã – composta, entre outros, por Greg e Bowers – de que o texto de base ou “copy-text” não parece ser absoluta ou tão objetivamente assumível, na medida em que, discordando nesse ponto específico da escola alemã lachmaniana, a autoridade de um texto nunca seria absoluta, mas relativa (GREG, 1950). Apesar de, como apontado, seguirmos nesta tese a base teórica lachmaniana, nos parece relevante acerca dessa questão trazer aqui parcialmente a discussão para esclarecermos que variantes são essas e quais implicaturas críticas nos trazem em termos de análise.

Em seu artigo “The rationale of copy-text”, Greg (1950) pontua, então, que há diferenças nos parâmetros escolhidos por editores ingleses em relação aos clássicos para estabelecimento do texto em edição, que mostram algumas falhas conceituais na teoria lachmanianna de determinação do texto de base. Isso se dá, segundo o filólogo, pelo fato de os editores ingleses, principalmente os da época renascentista (séc. XVI), lidarem com as variantes acidentais ou formais de maneira particular, isto é, subjetivamente. Souza (2017, p. 39) sintetiza o cerne da questão:

Variantes substantivas e acidentais devem ser tratadas de maneira diferente pelo editor crítico. No que tange às variantes substantivas, o julgamento editorial depende tanto de uma avaliação das circunstâncias de produção das edições que possuem variantes quanto de uma relativa confiança nessas edições, formada com base no número de erros manifestos (*manifest errors*). Mas o cerne da questão é a avaliação feita pelo editor, de variantes consideradas particulares, isto é, que suscitam dúvidas sobre sua origem: se são do autor, ou se estariam em concordância com o gosto individual do tipógrafo ou revisor, sendo assim, fruto de uma conjectura do tipógrafo ou revisor, baseada em seus conhecimentos da obra.

¹⁸ Esses fatores utilizados para demarcar a responsabilidade censória serão detalhadamente discutidos posteriormente tanto neste capítulo quanto no capítulo quarto.

Nesse sentido, o terceiro tipo de variantes com o qual nos deparamos enquadra-se justamente nesses casos particulares. Para Greg (1950), focado na resolução de critérios para estabelecimento da edição crítica, resolve-se o impasse optando pela lição pertencente ao que o editor crítico definiu como texto de base, o qual deve ser aquele que mais se aproxima da intenção final do autor. Assim, para ele, o texto base nem sempre será a última edição em vida, podendo ser, como ele sugere, o manuscrito da edição princeps, já que esse, mais provavelmente, é o testemunho que não teve interferência tipográfica/editorial. Quando não houver essa possibilidade, deve-se escolher um tão próximo do manuscrito do autor quanto possível, a não ser que outras circunstâncias não sugiram um texto diferente como a escolha mais razoável.

Porém, conforme já pontuamos, por não buscarmos editar a obra vicentina, não nos interessa em si determinar qual versão das lições divergentes seria melhor para definição crítica do texto, mas deixar claro que, a partir do pontuado por Greg, entendemos que essa terceira categoria de variantes encontradas em cotejo não pertencem ao censor, mas provavelmente ao tipógrafo ou a outro testemunho utilizado. Por isso, assim como os erros de cópia, essas lições não serão analisadas discursivamente, mas apenas pontuadas quantitativamente na análise filológica.

Em suma, cada texto possui sua respectiva tabela com as variantes encontradas, todas anexas a esta tese. Reproduzimos diplomaticamente apenas o segmento textual da edição de 1586 da **Compilação** com as lições divergentes, ou seja, por meio de uma cópia exata do escrito das edições utilizadas, sem atualizar ou modificá-lo de qualquer maneira; já os segmentos referentes à edição de 1562 da **Compilação** foram copiados *ipsis litteris* da edição crítica do Centro de estudos de teatro (CET, 2010). A numeração de versos presente nas tabelas também foi retirada dessa edição crítica, de maneira que apenas marcamos o verso pertencente à edição do testemunho de base.

Após o levantamento das variantes, sua enumeração e dupla classificação tanto a partir da tipologia de Blécua (2001) quanto por meio da criação de hipóteses que tentam justificar as emendas realizadas por Frei Bartolomeu Ferreira na edição de 1586, mostramos por meio de gráficos os resultados quantitativos dos cotejos. Com isso, podemos visualizar quais das quatro ações (adição, supressão, substituição ou alteração de ordem) e possíveis motivações foram mais realizadas em cada cotejo, se há quebra de expectativa ou não (posto que, comumente, a ação mais realizada em processos de censura é a supressão), e, principalmente, em que contextos e como ocorrem.

Deve-se ter em mente que as análises filológica e discursiva se justapõem organicamente, de maneira que uma leva a outra consecutivamente, ou seja, ao apresentarmos os dados quantitativos, por se abordar as motivações prováveis, estamos, ao mesmo tempo, interpretando o texto e como a censura opera discursivamente nele. Notamos, então, que ao tratar de como o censor efetuou emendas, é possível inferir uma posição discursiva censória sobre o texto vicentino, como ela se desdobra e com o que ela se preocupa, por exemplo.

À vista disso, é preciso que, assim como a apresentação feita acerca da trajetória da Crítica textual, façamos uma a respeito de como o processo censório é visto em uma perspectiva discursiva para que se esclareça como nos apropriamos dessa terminologia e como a aplicamos a nosso estudo.

1.2 Rastreado a censura: discurso como uma prática sócio-política e disputa dialógica de poder.

Para nos debruçarmos sobre a forma pela qual os discursos que constituem a religiosidade católica hegemônica atuam como coerções estruturais da atividade censória, moldando, em maior ou menor grau, o tipo de modificação conferido ao texto em sua forma e conteúdo, é preciso primeiramente definirmos nosso conceito de discurso, para que fique claro que as variantes em si da edição de 1586 da **Compilação** são enunciados que lhe revelam. Desta forma, o discurso é algo que é apreendido a partir de um enunciado materializado semioticamente (texto), seja ele verbal ou não, referindo-se à sua exterioridade, aos seus aspectos que ultrapassam o que é puramente linguístico (FERNANDES, 2008, p.12-16).

Conforme sintetiza Gomes (2008, p.157):

Discurso é [...] um conjunto de enunciados que têm, como amálgama, um conteúdo ou eixo comum de significação e têm, como sustentação, as formações discursivas em que se inscrevem. Estas dão um formato, através dos conteúdos instalados, ao modo de pensar que orienta grupos sociais de dimensões variáveis, ao longo de um período em determinado lugar. Como tais, as formações discursivas, e por extensão os discursos, são organizadores dos modos de ver e vivenciar o mundo, e se colocam em equivalência ao que foi referenciado como plataforma cultural. Isso significa que os indivíduos nelas se criam e se assumem, ao incorporarem como pessoais os conteúdos por elas dispostos e constantemente reforçados.

Entendendo essa diferenciação, escolhemos, por seu caráter crítico e interdisciplinar, a Análise Crítica do Discurso, refletida nesta tese por meio da proposta de Fairclough (2009

[1941]). Essa, assim como a Crítica Textual, desenvolveu-se baseada em conceitos de teorias predecessoras para, então, apresentar seu próprio método, visão e objetivos. Dessa forma, a Análise Crítica do Discurso foi influenciada, entre outros, pelos estudos marxistas, foucaultianos e bakhtinianos, os quais dão base para muitas de suas premissas¹⁹.

A ideia de criticidade – e daí o termo crítica em Análise Crítica do Discurso, diferenciando-a da Análise do Discurso francesa, por exemplo – advém de reflexões marxistas. Nessa perspectiva, procura-se olhar para sociedade mediante um viés classista, entendendo-a a partir de suas estruturas enquanto formas de opressão e segregação, ou seja, trata-se de uma crítica aos domínios de poder existentes, os quais se organizam sistematicamente. Segundo Bottomore (2001, p.229):

A característica principal do método estruturalista é tomar como seu objeto de investigação um “sistema”, isto é, as relações recíprocas entre um conjunto de fatos e não fatos particulares examinados isoladamente; seus conceitos básicos são os da totalidade, autorregulação e transformação.[...] Marx eliminou o sujeito humano da teoria social e construiu uma “nova ciência” dos níveis da prática humana (econômica, política, ideológica e científica) que se inscrevem na estrutura de uma totalidade social. Portanto, a teoria marxista não é “humanista” ou “histórica” (no sentido teleológico), mas relacionada essencialmente com a análise estrutural de totalidades sociais (por exemplo, MODO DE PRODUÇÃO; FORMAÇÃO SOCIAL); e o objetivo dessa análise é revelar a “estrutura profunda” que subjaz aos fenômenos diretamente observáveis da vida social e os produz. Assim,[...] as estruturas não são realidades diretamente visíveis ou observáveis, mas níveis de realidade que existem além das relações visíveis do homem e cujo funcionamento constitui a lógica mais profunda de um sistema social. (grifos do autor)

Tal ideal crítico impõe ao analista desmascarar essas estruturas nos discursos observados – tendo em vista que suas lógicas foram normalizadas e, por isso, nem sempre são facilmente reconhecíveis – e, assim como na teoria marxista, propor meios de emancipação e de transformação dessas a fim de construir-se uma sociedade mais justa.

Como exposto, essas estruturas refletem os poderes hegemônicos de uma sociedade e suas ideologias, outros dois conceitos pilares para os estudos marxistas e para Análise Crítica do Discurso, já que é por meio do discurso que há manutenção ou refutação de ambos. Logo, o que é hegemônico, na lógica marxista, refere-se à dominação que permeia o corpo social, não advinda de apenas um sujeito, pois é “constituída mediante reformas ou concessões graças às

¹⁹ Recomendamos a quem se interessar mais pelo assunto a leitura do capítulo “Bases filosóficas da análise de discurso crítica”, de Solange Maria de Barros, presente no livro **Análise de Discurso Crítica para linguistas e não linguistas** (2018).

quais mantém-se a liderança de uma classe, mas pelas quais outras classes têm certas exigências atendidas” (BOTTOMORE, 2001, p.284).

Para haver hegemonia, portanto, é preciso haver consentimento entre as classes ou pelo menos a sensação de que ele exista, o que envolve, conseqüentemente, a naturalização das lógicas das classes hegemônicas. Esse processo se dá quando as suas visões de mundo e valores são internalizadas/automatizadas como se seus fundamentos fossem naturais a todos e não construídos por uma parcela da população, servindo como princípios de organização das instituições sociais. Por esse ângulo, percebe-se uma distorção do pensamento que oculta outras formas de pensar ou que obscurece o caráter contingente das coisas, sendo, por isso, vista como algo negativo, uma inversão de valores e da realidade e suas contradições (BOTTOMORE, 2001, p.293-294). A isso Marx chamou ideologia.

Aplicando esses conceitos à teoria da Análise Crítica do Discurso, Fairclough (2009, p.87-92) sintetiza e relaciona-os da seguinte forma:

Eu devo entender ideologias como significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais), as quais são construídas em várias dimensões das formas/significações das práticas discursivas, e que contribuem para a produção, reprodução e transformação das relações de dominação. [...] Eu sustento que ideologia envolve a linguagem de várias maneiras e em vários níveis. [...] Ideologia está localizada tanto nas estruturas (i.e. ordens do discurso) as quais constituem o resultado dos eventos passados e as condições para os eventos atuais, e nos próprios eventos como eles reproduzem e transformam as suas estruturas coercitivas. É uma orientação acumulada e naturalizada que é construída por meio de normas e convenções, além de um trabalho contínuo para naturalizar e desnaturalizar tais orientações em eventos discursivos. [...] Hegemonia é liderança tanto quanto dominação sobre os domínios econômicos, políticos, culturais e ideológicos da sociedade. Hegemonia é o poder sobre a sociedade como um todo das classes fundamentais e economicamente definidas em aliança com outras forças sociais, mas nunca é atingida mais do que parcial e temporariamente, como em um ‘equilíbrio instável’.(tradução nossa)²⁰.

Fairclough expõe que o estabelecimento do “consentimento ideológico” se dá, dentre outras formas, por meio da linguagem, e, por isso, também é localizada em eventos discursivos, de maneira que quanto mais naturalizada uma ideologia, mais efetiva é. Entretanto, isso não

²⁰ I shall understand ideologies to be significations/constructions of reality (the physical world, social relations, social identities), which are built into various dimensions of the forms/meanings of discursive practices, and which contribute to the production, reproductions or transformation of relations of domination. [...] I maintain that ideology invests language in various ways at various levels. [...] Ideology is located both in the structures (i.e. orders of discourse) which constitute the outcome of past events and the conditions for current events, and in events themselves as they reproduce and transform their conditioning structures. It is an accumulated and naturalized orientation which is built into norms and conventions, as well as an ongoing work to naturalize and denaturalize such orientations in discursive events. [...] Hegemony is leadership as much as domination across the economic, political, cultural and ideological domains of a society. Hegemony is the power over society as a whole of one of the fundamental economically-defined classes in alliance with other social forces, but is never achieved more than partially and temporarily, as an ‘unstable equilibrium’. (original)

quer dizer que o sujeito esteja refém dela ou impossibilitado de transformar a realidade ao seu redor por mais hegemônica que seja, já que há sempre um embate constante e instável entre as classes e blocos da sociedade.

Levando-se isso em consideração, conclui-se que o poder também é exercido por meio do discurso, o que nos leva à segunda base utilizada pela Análise Crítica do Discurso em seu método: a foucaultiana. Para Foucault (2014 [1970], p.8), “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos”, fato chamado de ordem do discurso. Isso quer dizer que, enquanto o discurso é capaz de construir e organizar o mundo, não são todos os indivíduos que possuem poder ou direito de dizer tudo em qualquer circunstância; além de apontar para a existência de coerções e de regras de funcionamento as quais regem os discursos e criam expectativas de (re)produção sobre eles.²¹

Dessa maneira, certos mecanismos são aplicados como resposta externa às produções discursivas e a quem as produziu, como a exclusão, a qual é sistematizada em três possibilidades: 1. “a palavra proibida”, referindo-se à interdição a respeito de tabus (“tema proibido”) ou da circunstância (momento/situação “inadequado/a”) ou de quem fala sobre determinado assunto (se detém o direito/privilegio de falar sobre); 2. “a segregação da loucura”, referindo-se à rejeição tão logo algo é proferido, pois é tido como sem razão; e 3. “vontade de verdade”, referindo-se ao que separa o discurso verdadeiro do falso e, portanto, ao modo como o saber é aplicado, valorizado, distribuído, repartido e atribuído (FOUCAULT, 2014, p.9-18).

Esses procedimentos de legitimação e deslegitimação discursivas são apoiados por meio de instituições (a escola, a mídia, a família, a Igreja, etc.) e são os que contribuem significativamente para a manutenção e permanência da ideologia hegemônica por mais tempo em sociedade ao estabelecer quais assuntos podem ou não ser tratados de maneira geral, sob quais perspectivas devem ser tratados, em quais circunstâncias é adequado ou não tratar de determinados temas, e quem pode ou não falar sobre o quê.

Contudo, Foucault entende que esse aparelhamento ideológico mantém o indivíduo manipulado e incapaz de realizar uma ação contestadora, já que teria sido docilizado pela disciplina dessas instituições, ponto do qual a Análise Crítica do Discurso se distancia. É por esse, além de outros fatores, que os estudos críticos do discurso pautaram-se também na teoria

²¹ Destacamos que a base foucaultiana não é utilizada totalmente neste trabalho e que os pontos principais dos quais nos apropriamos é o das ordens do discurso, a partir do entendimento faircloughiano do conceito, e dos mecanismos de interdição discursiva, conforme detalhados na sessão 4.3 desta tese.

bakhtiniana, pois um enunciador pode não estar completamente alienada às estruturas sociais e discursivas, sendo capaz de refutar um enunciado devido ao princípio dialógico do discurso.

O princípio de dialogia, proposto por Bakhtin e Volóchinov (2017 [1895-1936]), determina que todo enunciado possui em si o discurso alheio, fazendo parte de uma cadeia numa rede de enunciados, o que demonstra que toda enunciação leva em consideração um enunciado já pré-existente e com ele interage de maneira a, parcial ou totalmente, reforçá-lo, negá-lo, apoiá-lo, complementá-lo, refutá-lo, ressalvá-lo etc. Isso ocorre já que os signos linguísticos internalizam, dinâmica e localmente, traços dos embates ideológicos que subjazem à atividade discursiva, fruto da interação, de maneira que um enunciado é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Em resumo, de acordo com Fiorin (2006, p.19) “o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu”, portanto, “dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados”.

É por isso que o sujeito não está completamente assujeitado aos discursos hegemônicos: o conceito de dialogia pressupõe a possibilidade, dentre outras, de resistência e liberdade porque sua singularidade ocorre na interação, sendo expondo que toda posição enunciativa tomada é a negação, completa ou fracionária, de outra, não necessariamente mostrada no enunciado, mas constitutiva dele. Destarte, todo dito revela um não dito, pois em todo enunciado é possível recuperar pelo menos duas posições, a revelada e a oposta a essa, de forma que, para apreender o sentido deste enunciado, é preciso, então, reconhecer e desvendar as relações dialógicas que ele mantém com outro.

Isso mostra que todo enunciado pressupõe um autor, uma posição, a qual permite resposta, e, por conseguinte, um destinatário. A questão é em que medida e de que maneiras esse enunciado responsivo a outro refrata as tensões entre as posições de poder das vozes em jogo, posto que, dentro da perspectiva bakhtiniana, além de constitutivamente dialógico²², todo discurso não é neutro. Então, ao pensar nas vozes em embate nos enunciados, é preciso levar em consideração se são individuais ou sociais e, a partir disso, perceber se o objetivo discursivo é convergir e homogeneizar em favor da ideologia (força centrípeta) ou se é subverter a naturalização dos ideais hegemônicos (força centrífuga).

²² Um enunciado, além de ser constitutivamente dialógico, pode ser composicionalmente dialógico, fato que ocorre quando se evoca explicitamente a voz do outro por meio de citações ou paráfrases, por exemplo. Assim, todo discurso é inerentemente dialógico, pois sempre incorpora implicitamente o outro, mas não necessariamente composicionalmente dialógico, visto que não obrigatoriamente mostra isso.

Aplicando esses conceitos, é possível ver que a censura processada de diversas formas textuais por Frei Bartolomeu, voz representativa da Inquisição e da Igreja Católica – instituições pilares do poder hegemônico do período em questão – é justamente uma resposta dialógica contrária ao enunciado de Gil Vicente, que se coloca enquanto como uma voz individual com força centrífuga à naturalização de certas posições ideológicas da época, por mais que reafirme também outras.

Assim, como mecanismo de reação a essa insubordinação, a Igreja vale-se de procedimentos de exclusão discursiva, principalmente por serem abordados tabus em sua obra (como o fato de Frades manterem relações conjugais, por exemplo), aparelhados pela censura inquisitorial, a qual, mediada por Frei Bartolomeu, refrata sua ideologia ao mesmo tempo em que tenta tornar o texto vicentino seu portador, apagando e/ou modificando determinados enunciados do dramaturgo.

Como visto, o uso dessas três teorias já seriam bastante proveitosas ao nosso objetivo e objeto de estudo, todavia, apesar dos estudos marxistas, foucaultianos e bakhtinianos oferecerem conceitos tão frutíferos, eles focam muito mais no aspecto sociodiscursivo do que no linguístico, ponto averiguado e ressaltado por Fairclough, que, por isso, preconizou o método da Análise Crítica do Discurso, dividindo-o em três etapas: descrever, interpretar e explicar.

Nesse sentido, os estudos crítico-discursivos buscam avaliar, em textos (objeto), como constituem-se socialmente sujeitos, relações, sistemas de crença e conhecimento, focando em seus efeitos ideológicos, nas estruturas de poder, nos embates que eles refletem e nos modos pelos quais a semiose encontra-se envolvida nos processos de mudança institucional e social ou ainda de reprodução de lógicas hegemônicas (Fairclough, 2009, p.36). Para isso, parte-se de uma análise linguística do enunciado que leve em consideração seus diversos aspectos estruturais, significativos e funcionais – já que o texto pode ser heterogêneo e ambíguo, de forma a apresentar múltiplas possibilidades interpretativas. Depois analisam-se, então, suas implicações sociais.

Desta forma, um ponto imprescindível é o linguajeiro, pois, para Fairclough (2009, p.64-75), os signos linguísticos são socialmente motivados, e, portanto, refratam em si, a partir de como são selecionados, sequenciados e enunciados, maneiras de representar, significar e experienciar o mundo. Consequentemente, entende-se se que o “discurso seja um modo de ação, uma forma pela qual as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente uma sobre as outras,

assim como também é um modo de representação”²³ (tradução nossa, FAIRCLOUGH, 2009, p.63).

Em suma, o discurso: 1. envolve redes de práticas e ações entre atores socio-historicamente situados em contextos específicos, revelando modos de ser e agir (propriedade relacional); 2. é uma categoria inseparável da estrutura social, a qual, ao mesmo tempo, permite e restringe sua existência, moldando o discurso-o e revelando as disposições de poder e suas influências sociais, como classe, escolaridade, gênero etc (propriedade dialética); e 3. requisita, então, para seu entendimento e interpretação, a mobilização não apenas da área linguística, mas de outras, como a história e a sociologia (propriedade transdisciplinar). (FAIRCLOUGH, 2009, p.64).

Tais premissas enquadram-se exatamente no que objetivamos com a análise de nosso corpus e em como dividimos o estudo da tese, porque se ligam ao entendimento histórico e discursivo do que é a censura inquisitorial e de como, por meio das emendas na edição de 1586 da **Compilação**, revela-se um constructo de crenças e ideologias dessa instituição. Isso ilustra uma disputa de perspectivas contrastantes na sociedade portuguesa de quinhentos, pertencentes a enunciadores posicionados socialmente e, por conseguinte, com poderes e possibilidades diferentes de significação e representação do mundo.

Discursivamente os pontos descritos podem ser vistos pelas escolhas linguísticas de cada texto, por isso, o método da Análise Crítica do Discurso organiza-se inicialmente pelo detalhamento destes elementos: vocabulário, gramática (estudo da oração), coesão, estrutura textual, ato de fala, coerência e intertextualidade. Deve-se fazer tal descrição, porque os atores sociais, ao fazerem escolhas sobre a estrutura oracional (escolha da voz verbal ou do tipo de sujeito, por exemplo) e sobre as palavras empregadas (principalmente quando algumas reforçam certos domínios, e outras, com mesma referencialidade, os refutam), demonstram como significam suas identidades, seus valores políticos e ideológicos (Fairclough, 2009, p.76-78).

Logo, todos elementos constitutivos do texto das emendas censórias, sejam lexicais ou sequenciais, podem interferir na estrutura geral e/ou nas conexões entre partes do texto (por exemplo, se pensarmos em grandes supressões sequenciais de versos) e, por consequência, em sua coerência ou até no gênero teatral da peça analisada. Esse olhar para os aspectos do texto

²³ “It implies that discourse is a mode of action, one form in which people may act upon the world and especially upon each other, as well as a mode of representation”. (original)

aponta para como o ator social censor tenta contrair o dialogismo, diminuindo o espaço para outras vozes e perspectivas, podendo até chegar a tentar monologizar o texto vicentino: quais escolhas faz ainda que à custa da consistência textual em alguns momentos, em favor da ideologia da Igreja, refletida nelas também. Portanto, permite não só visualizarmos como ele modifica, mas também porque e em quê isso implica tanto enunciativa quanto discursivamente.

Por conseguinte, a descrição textual – ou seja, de seus recursos linguísticos, semântico-discursivos e léxico-gramaticais²⁴ – fundamenta a interpretação da prática discursiva, próxima etapa do método faircloughiano. A ela também atrela-se o termo processamento, tendo em vista que, nesse segundo momento, o analista procura compreender “a atividade dinâmica que envolve a textualização” (GONÇALVES-SEGUNDO, 2018, p.80), o que demanda considerar como os agentes envolvidos, as concepções de realidade circundantes e a interação estão implicados no objeto de análise.

De acordo com Gonçalves-Segundo (2018, p.84):

O termo práticas pode – e deve – englobar tanto as ações sociais instanciadas em coordenadas espaço-temporais localizadas, quanto sua relativa permanência e padronização resultante da reprodução dessas ações. Em outras palavras, são as ações localizadas dos atores sociais que estabilizam, em maior ou menor grau, a prática, *do mesmo modo que o conhecimento internalizado da prática ajusta o modo de agir do ator social aos limites previstos por essa mesma prática*. [...] Práticas também se distinguem de eventos, já que esses equivalem às interações imediatas, aos acontecimentos locais e concretos da vida social, em que textos podem ser produzidos. [...] Entretanto, [...] *toda produção sociossemiótica implica uma negociação de sentidos, num processo guiado pelas expectativas e coerções advindas de nossa inserção em redes de práticas sociais que consolidam – mas não engessam – a estrutura*. (grifos nossos)

Assim, a prática discursiva constitui-se em um momento de alguma prática social e deve ser entendida como um nível intermediário entre as estruturas e os eventos. O ator social, em sua agência textual, tem internalizado mentalmente, a partir de seus saberes e vivências sociais e de seu conhecimento de mundo, os limites e possibilidades do que pode e de que maneira pode ser dito, de tal forma que sua ação ou colaborará para ou resistirá à estabilização das lógicas hegemônicas naturalizadas (ideologia). Desta forma, esse aspecto sociocognitivo realizado pelo ator, chamado reflexividade, expõe como os conflitos sociais entre grupos identitariamente coesos estão postos, criando sempre uma oposição nós versus eles.

²⁴ Nossas categorias descritivas e discursivas serão abordadas no capítulo quarto, o qual comporta metodologia de classificação filológica e de análise discursiva.

Como é possível notar, o nível das práticas discursivas liga-se diretamente à concepção de ordens do discurso, proposta por Foucault e anteriormente citada.

elas são formadas por padrões de recursos multimodais (linguísticos e não linguísticos), expectativas sociossemióticas que guiam o que deve ser escolhido e em qual combinação, tanto em termos de identidades, quanto de ações e de representações. Em outros termos, ordens do discurso são formadas por modos sociossemióticos de agir (gêneros), de representar (discursos) e de ser (estilos). (GONÇALVES-SEGUNDO, 2018, p.93)

Logo, o primeiro ponto da segunda etapa do método faircloughiano é decidir quais aspectos das ordens do discurso serão mais discutidos a partir da descrição textual: gêneros/ações – modelos estruturados mais ou menos cristalizadamente, os quais se inserem em alguma atividade humana e social, tendo, portanto, uma função reconhecida; discursos/representações – modos de representar o mundo e sua realidade por meio de uma visão/perspectiva, a qual está intrinsecamente relacionada a uma posição, identidade e relações sociais do sujeito; estilos/identidades – maneiras de ser e de aparentar, que se ditam a partir das expectativas existentes acerca do grupo identitário ao qual o ator social pertence.

Fica claro que, como todos conceitos expostos até agora, essas ordens estão postas dialeticamente, isto é, moldam-se reciprocamente em maior ou menor medida, o que quer dizer que dificilmente o analista consegue distinguir totalmente um do outro, sem imbricá-los. No caso da nossa pesquisa, fundamentados na descrição textual das emendas censórias, buscaremos apontar como elas interferem no andamento da peças, mas, nosso foco será interpretar como elas realizam mudanças discursivas em favor da ideologia da Igreja que subvertem a visão posta por Gil Vicente. Ou seja, nossa análise concentra-se nos modos de representar inquisitoriais refletidos pelos atos enunciativos do ator Frei Bartolomeu Ferreira.

A fim de conseguirmos depreender as ordens do discurso que influenciam nosso objeto de análise, precisamos também pensar nas etapas do processamento do texto, sejam elas: produção, distribuição, consumo, e interpretação. Isso significa pensar as formas como o texto foi divulgado, publicado e/ou exposto, qual o público visado pela instância produtora, quem consegue chegar ao texto, em que ambientes ele é consumido, quais as condições de acesso a ele, o trabalho interpretativo do leitor ou ouvinte, como ele entende e relaciona-se com o significado do texto. Fairclough (2009, 78-86) deixa claro que essas condições podem ser muito mais variáveis do que comumente se pode pensar, como, por exemplo, de que a produção de um texto envolve apenas uma pessoa (o autor propriamente dito).

O processamento deve ser levado em consideração para que não se façam inferências incorretas sobre quem é responsável pelas escolhas textuais em questão, o que, no caso do nosso corpus, faz muito sentido, tendo em vista que houve pelo menos quatro produtores envolvidos no texto final da edição de 1586 da **Compilação**: Gil Vicente, Luís Vicente, responsáveis pelo texto original²⁵; o tipógrafo, responsável pela tipografia e consequente erros de cópia; e Frei Bartolomeu Ferreira, o censor. Por isso, procuramos justamente em nosso cotejo diferenciar os atos enunciativos e seus enunciadores por meio dos critérios filológicos outrora expostos. Já em relação aos processos de produção, distribuição, e consumo, detalhamos-los no capítulo terceiro, também por sabermos quais as implicações discursivas em termos de alcance da **Compilação**, público alvo, características materiais que interferem na relação com a leitura do texto.

Ainda, na análise do processamento do nosso objeto, os eixos de consumo e interpretação parecem ser o foco de disputa discursiva da Inquisição quando esta dispõe um censor para modificar o texto a fim de interromper um determinado efeito subversivo que ele pudesse vir a ter. Para isso, tanto o censor quanto Gil Vicente se mostraram conhecedores de certas normas, estruturas sociais e convenções (ordens do discurso), seja para reforçar suas lógicas, seja para refutá-las, seja apenas para que a construção de seus enunciados faça sentido dentro do contexto no qual se inserem: não se espera que uma peça de teatro não tenha ação/diálogo, por exemplo, demonstrando que é preciso conhecer as normas do gênero tanto para produzi-lo quanto para entendê-lo. Por esses motivos, as problemáticas da interpretação e, consecutivamente, da produção estão mais ligadas aos pilares textuais do ato de fala, da coerência e do (reconhecimento) do intertexto, fatores os quais levamos em consideração quando apontamos como as emendas do censor interferem na “estética” das peças analisadas.

Finalmente, resta apenas a terceira etapa do método da Análise Crítica do Discurso, rotulada de encaixamento (GONÇALVES-SEGUNDO, 2018). Nela, procura-se tratar da prática social que envolve o evento textual e a prática discursiva, cujos focos são, principalmente, os ideais de ideologia e hegemonia, de acordo com o evidenciado até aqui. Assim, como visto, pelo prisma faircloughiano, o discurso é considerado em última instância um modo de ação (da linguagem) e, por isso, uma prática social, com efeitos e explicações imbricadas no contexto em que ocorre o evento discursivo, de modo a provocar, amparar ou mesmo transformar ideologias (LIRA E ALVES, 2018).

²⁵ A problemática acerca da autoria do texto das edições da **Compilação** é explicada no capítulo terceiro.

Essa última etapa é a aquela em que o analista volta-se para “a explicação das relações dialéticas entre as semioses e a lógica dominante”, para, então, identificar cenários de mudança social e, portanto, por premissa, discursiva (2018, p.113). Isso se deve ao caráter engajado e não neutro da Análise Crítica do Discurso, a qual pressupõe uma posição do analista, além de sua contribuição para o bem-estar democrático em sociedade.

Em suma, podemos ver o modelo tridimensional faircloughiano de análise discursiva condensado na imagem a seguir:

Figura 3: modelo faircloughiano tridimensional de análise discursiva.

Fonte: Gonçalves-Segundo (2018, p.81)

Para sintetizá-lo, afirma Gonçalves-Segundo (2018, p.81, grifos do autor):

O retângulo representa a PRÁTICA SOCIAL, na qual a PRÁTICA DISCURSIVA – o anel – encontra-se **encaixada**. O TEXTO consiste na **materialização** de um evento sociosemiótico em uma prática discursiva e, por ser o objeto de estudo do analista de discurso crítico, está alocado no centro. Entretanto, o texto deve ser **processado** pela prática discursiva, ou seja, deve ser produzido, distribuído, consumido e interpretado, processo esse que, longe de ser livre e irrestrito, está cerceado por condições institucionais, restrições materiais, jogos de poder, além das crenças e dos valores dos atores envolvidos, aspectos oriundos do **encaixamento** em dada prática.

Enfim, ressaltamos que as categorias e metodologia de análise a partir do modelo teórico exposto constam no capítulo quarto desta tese e antecedem os resultados obtidos. Ainda, nos capítulos seguintes constam as informações relevantes a respeito de eixos da produção discursiva (produção, distribuição e consumo). Desse modo, é possível traçar uma análise que consiga permitir o estudo filológico, histórico e discursivo da censura inquisitorial sobre a obra de Gil Vicente.

CAPÍTULO 2 - GIL VICENTE E SUA OBRA

2.1 “O homem que faz os autos a el-rei”

Há um costume, mais do que consagrado, de anteceder uma análise sobre um autor, ou mesmo a reprodução de seu próprio texto, com um pequeno resumo de sua vida e do contexto social em que se insere sua produção. Por conseguinte, não encontrar em um livro tal introdução ou prefácio explicativo pode surpreender, mesmo que o leitor não tenha a intenção de se deter em seu conteúdo, pois há a expectativa da existência daqueles dados básicos que parecem essenciais – e ao mesmo tempo dispensáveis – para que se compreenda melhor tal autor e sua obra.

Para o exercício da Crítica Textual também há essa mesma expectativa de que dados sobre a vida do autor precedam o início da análise, afinal, como escolher o melhor testemunho, chegar o mais próximo possível da última vontade do autor, sem conhecê-lo? Assim, faz parte da primeira etapa do trabalho filológico (*recensio*), o levantamento de todas informações, não apenas acerca das edições disponíveis, como também de todo e qualquer dado relevante sobre o autor e sua obra que possa interferir no estabelecimento do texto em questão. Além disso, essa recolha se faz essencial para que as análises filológicas sobre textos literários tenham um embasamento teórico e não sejam apenas baseadas em impressões subjetivas. Entretanto, a escolha pelo estudo de um autor cuja vida e produção pertencem ao século XVI pode apresentar empecilhos como, no caso de Gil Vicente, a dificuldade quanto ao levantamento biográfico, por exemplo.

Ainda que esse obstáculo exista, há um trabalho de impreterível destaque cujo objetivo principal, dentre outros, é o de uma tentativa biográfica de Gil Vicente: em **Vida e Obras de Gil Vicente: Trovador, Mestre da Balança**, Braamcamp Freire (1944) se dedica – dos capítulos de I a IV – a tentar reconstituir a vida do autor, seguida de uma análise acerca da transmissão da obra vicentina. Por isso, a maioria dos estudos que apresenta a vida de Gil Vicente acaba fazendo referência direta ou indireta a este trabalho do historiador português, seja para criticar ou concordar com suas teorias e proposições.

Partindo, então, para uma súmula da vida de Gil Vicente podemos começar ressaltando os seguintes dados:

Gil Vicente, ou mestre Gil como alguns pesquisadores o tratam, provavelmente nasceu entre 1460 e 1470, sendo o ano de 1465 o mais aceito²⁶. Há três cidades que partilham a dúvida sobre o local de seu nascimento: Lisboa, Barcelos e Guimarães, sendo esta última provavelmente o lugar de sua naturalidade devido a um documento atestando que Gil Vicente era natural desta cidade. Casou-se duas vezes, primeiro com Blanca Bezerra (entre 1484 e 1486) e com ela teve dois filhos: Gaspar e Belchior Vicente. Na segunda vez, já viúvo (sua primeira esposa morreu em 1514), casou-se com Melícia Rodrigues (1517), de quem teve três filhos: Paula Vicente, Luís Vicente e Valéria Borges. Quanto à sua morte, deve ter ocorrido em 1536, o ano em que sua última composição (“Floresta de Enganos”) foi apresentada, ou pouco depois, visto que em 1540 já falava do autor no passado. (FERREIRA, 2012, p.682-683).

Há também uma grande polêmica em torno da identificação do poeta com outro ourives de mesmo nome, responsável pela ilustre Custódia de Belém. Essa ambiguidade foi gerada por um documento com a seguinte notação manuscrita de um funcionário da chancelaria real: “Gil Vicente trovador mestre da balança”. Além dessa indicação, há ainda a coincidência (ou não) de que ambos eram protegidos da rainha velha, ou seja, D. Leonor²⁷. Esse debate ainda causa grande discussão, e Braamcamp Freire provavelmente foi o maior defensor da tese de que ambos são a mesma pessoa. Diz ele sobre tal documento:

[...] estas palavras, escritas em vida de Gil Vicente [...] por pessoa que tinha faculdade especial dentro da Torre do Tombo anotar livros de Chancelaria régia nesta e, note-se, em várias outras folhas; estas palavras [...] revestem-se de tal autoridade e peso que equivalem a um documento, autentico, coevo [...] com tal força, em suma, que só outro documento o poderia destruir. [...] Gil Vicente ourives e Gil Vicente poeta foram o mesmo homem. (FREIRE, 1944, p.35)

Mesmo que, em seu trabalho, o autor esteja convicto de sua posição, não é consenso entre os estudiosos vicentinos que ourives e poeta tenham sido a mesma pessoa, havendo uma série de refutações sobre a teoria de Braamcamp Freire. Até hoje, nenhum acordo de fato foi

26 Os biógrafos do poeta se pautaram em duas apresentações, sejam elas a farsa do **Velho da horta** (1512) e a comédia **Floresta de enganos** (1536), nas quais Gil Vicente atuou como personagem. A partir da idade que as personagens se atribuem, Gil Vicente teria nascido entre 1460 e 1470.

27 “De entre as proteções diretas de que Gil Vicente terá beneficiado destaca-se a de D. Leonor de Lencastre, mulher de D. João II e irmã de D. Manuel. Na já citada carta-prefácio do **Dom Duardos**, dirigida a D. João III, ele próprio se declara ao serviço da “rainha vossa tia”. Parece certo, com efeito, que o dramaturgo possa ter pertencido ao ‘círculo leonorino’, a par de muitos outros artistas da palavra, da pintura ou da música. Nesse quadro, é inclusivamente legítimo aproximar algumas tendências edificantes da sua obra das correntes de espiritualidade acarinhadas pela sua protectora” (BERNARDES, 2008, p.27)

estabelecido sobre a questão.

Ao acompanhar o trajeto de Gil Vicente enquanto dramaturgo, sabemos que sua estreia foi em 1502 com o **Monólogo do Vaqueiro** ou **Auto da Visitação**, no qual ele canta o nascimento do príncipe João. Foi por esta apresentação que Gil Vicente não apenas impressionou a rainha velha, D. Leonor, sua (futura) mecenas, como também ganhou a alcunha de criador do teatro português. Sabe-se que ele escreveu, até 1536, possível ano de morte, mais de quarenta textos.

É a partir desses textos de Gil Vicente, portanto, que inúmeros trabalhos tentam levantar o possível percurso de formação intelectual do autor, outros elementos de seus conhecimentos ou de sua erudição, além de buscar compreender melhor a função dele na corte portuguesa tendo em vista a dificuldade de se acessar a sua biografia. D. Carolina Michaelis de Vasconcelos (1949), por exemplo, dedica-se em sua quarta nota vicentina, nomeada “Cultura intelectual e nobreza literária”, a esse objetivo, focando na questão do latim na obra vicentina. A filóloga conclui, após analisar todas as citações latinas e todos nomes próprios da obra de Gil Vicente, que o seu latim é provavelmente pertencente à Igreja, por ser, em geral, incorreto, demonstrando, assim, que o autor não frequentou o ensino universitário, pois seu latim não pode ser considerado o de um humanista.

Ainda sobre outros saberes, diz Braamcamp Freire (1944, p.52), baseado também nas referências encontradas na obra de Gil Vicente:

Sabia latim, um tanto macarrônico, mas com certa profundidade; das línguas vivas aprendeu o castelhano, o francês e o italiano; leu livros sagrados e os santos padres, e também os poetas e trovadores de seu tempo [...] recebeu uma tintura de jurisprudência; mas era sobretudo inclinado às crendices e superstições do povo, [...] das quais tinha largo conhecimento.

Ou ainda segundo Paul Teyssier (1982, p.14-15):

Podemos concluir, quanto a nós, este debate afirmando que Gil Vicente não foi, decerto, um humanista e que conhecia o *Breviário* e os grandes textos litúrgicos melhor do que os de Virgílio e Horácio, mas que, no entanto, estava muito longe de ser um espírito inculto. Vivia numa época e num meio em que, mesmo sem o querer, se respirava o latim no ar ambiente; e tinha, além disso, um conhecimento perfeito da língua castelhana, na qual escreveu cerca de um terço da sua obra. [...] Parece-nos muito provável, por outro lado, que o francês não fosse para ele uma língua desconhecida.

Notamos, portanto, baseando-nos nos poucos dados que temos e por meio das referências identificadas em sua obra, que Gil Vicente não pode ser inserido claramente em um único movimento ou tradição literária. Diz Ferreira (2012a, p.2):

Se os anos de nascimento e morte não são tão exatos, podemos pelo menos afirmar que dentre os séculos que nasceu e viveu em Portugal, XV e XVI respectivamente, Gil Vicente presenciou cenários históricos diferentes, afinal estes mesmos séculos marcam um momento de transição: a passagem da Idade Média para o Renascimento. Dessa forma é certo dizer que o “autor das barcas” também navegou por pelo menos meio século da história de seu país, passando pelos reinados de D. João II (1481-1495), D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1557). É importante destacarmos os momentos históricos marcados por estes reinados para compreendermos que a obra de Gil Vicente não se encaixa em apenas *um* contexto social ou se encaixa em *uma* corrente literária específica. Assim, percebemos que nestes três momentos o autor pôde presenciar fatos decisivos para as temáticas abordadas em sua obra.

Não podemos esquecer, além do contexto histórico do qual faz parte, de que a função de Gil Vicente se realiza em função da corte, enquanto poeta áulico. Isso significa que toda sua obra foi produzida “por encomenda”, ou seja, todos os escritos estavam relacionados a acontecimentos da corte, por exemplo, nascimentos, casamentos ou datas religiosas comemorativas; ou eram de fato requisitados, por exemplo, por sua protetora D. Leonor. Da mesma forma, suas apresentações se realizavam em lugares relacionados ou com o evento ou com o tema da peça, por exemplo, em capelas, castelos ou mesmo no quarto da rainha, onde estreou, audaciosamente, com o conhecido **Auto da Visitação**, cantando o nascimento do príncipe.

Segundo Saraiva (1955, p.237-238) tais fatos referenciam o papel essencial desempenhado por Gil Vicente no que concerne à organização das festas palacianas, assumido na função de “homem que faz os autos a el-rei”. Suas peças se tornaram um reflexo da política dos reinados de D. Manuel I e D. João III e, por isso, essenciais aos espaços de divertimento cortesão. Diz Rebello (2000, p.43):

Poeta da corte e para esta escrevendo – os autos <<que fazia a el-rei>> foram representados nos paços de Lisboa, Évora, Almeirim, Coimbra, nos mosteiros e conventos de Xabregas, Odivelas, Tomar, em complemento ou comemoração de datas festivas ou religiosas – a sua prodigiosa capacidade de invenção cênica e de apreensão e transposição do real permitiu-lhe ultrapassar essa limitação de origem e vencer as fronteiras de classe, tempo e espaço.

Há ainda de se lembrar que Gil Vicente não era somente autor de seus autos, mas também ator e “diretor”²⁸, pois além de redigir o texto, por vezes participava ativamente de suas peças e era responsável pela sua produção. Um dos motivos para acreditar-se nisso é o poema de Garcia de Resende:

Considera-se geralmente que Gil Vicente era ao mesmo tempo organizador de espectáculos, autor, músico e actor. O próprio texto dos autos indica apenas que ele recitou o argumento inicial de duas das suas peças: **Templo de Apolo** (1526) e **Triunfo do Inverno** (1529). Alguns críticos modernos puderam mesmo pôr em dúvida que ele tenha regularmente representado como actor (*Reckert*, pp. 224 e segs.). Mas André de Resende, no poema latino *Genethliacon*, publicado em Bolonha em 1533, chama-lhe «Gillo auctor et actor» («Gil, autor e actor»). Tendo o encargo da organização dos espectáculos da corte, Gil Vicente era decerto um homem muito ocupado. Cumulado de encomendas, responsável pelo texto, pela encenação e pela preparação dos actores, sempre na obrigação de encontrar ideias novas, o nosso poeta devia estar constantemente sobrecarregado. Era forçado, por isso, a trabalhar depressa — e esta circunstância explica, talvez, algumas características específicas da arte vicentina. (TEYSSIER, 1982, p.12)

Entretanto, vale ressaltar que, apesar de servir à corte, Gil Vicente não gozou de grandes privilégios, tanto sociais quanto econômicos – mesmo recebendo por auto representado, além de uma tença mensal²⁹ - já que sua significância estava limitada à condição de servidor do monarca ou, em segundo plano, a de trovador (BERNARDES, 2008, p.15-16). Uma prova de o status do autor não ser tão prestigioso quanto seria esperado por nós é o fato de não haver mais documentos ou elementos que atestem sua importância para a corte, ou ainda, a inexistência de qualquer tentativa biográfica, mesmo que fantasiada, sobre ele até o século XIX (BERNARDES, 2008, p.16 e 18).

28“O trabalho de Gil Vicente implica imaginar um projecto de auto, escolher e montar materiais, escrever e ensinar versos novos, achar um modo para vestir os actores, escolher ou fabricar o aparato, conhecer o espaço em que vai trabalhar, com entradas, saídas e mais formas. É preciso também fazer ou escolher as músicas. O conjunto dos autos forma uma série homogênea de acções textuais de corpos vivos: autor, actores e mais quem vê. O autor é fundador e proponente. Os actores são corpos que mexem no espaço e produzem sequências de imagens e sons. Gil Vicente é autor e actor.” (Osório Mateus, 1995)

²⁹ Segundo Teyssier (1982, p.11) e Saraiva (1955, p.242), “D. João III lhe concedeu diversas «mercês» financeira: uma «tença» de 12 000 réis em 1524, um «acrescentamento» de 8000 réis em 1525, três «moios de trigo» no mesmo ano, 20 000 réis em 1528, 8000 réis em 1535”.

Outra teoria explicativa de por que o autor não teve, possivelmente, uma vida tão privilegiada tem a ver com a sua origem familiar. Não sabemos o que ele fazia antes de 1502, nem quem eram seus pais, mas possivelmente não era um nobre, conforme aponta Saraiva (1955, p.244), já que o escritor referencia a si próprio em alguns autos como um “filho do povo”, gracejo incomum para autores de origem fidalga. Assim, poder-se-ia dizer que o autor ascendeu socialmente conquistando uma posição respeitada na corte manuelina e posteriormente na de D. João. Porém, isso não garantiu que ele deixasse de procurar outras formas de renda – como por meio de pedidos a outras figuras nobres ou ainda pela venda de alguns textos seus em folhetos de cordel.

Ainda que voltado para a corte, isso não implicava de todo que o dramaturgo português estivesse totalmente limitado no plano representativo e/ou discursivo de seus autos, afinal foi respeitado pelos dois reis, que não só lhe protegeram como confiaram em seu trabalho. Sobre isso, comenta Bernardes (2008, p.25):

Em boa verdade, a corte constitui um corpo social especialmente heterogêneo e conflitivo; deve-se ter em conta, de igual modo, que embora vinculado ao ponto de vista do Rei, Gil Vicente assume a função de desvelador de realidades escondidas, afrontando, assim, com toda a certeza, um sem-número de conveniências instaladas. É de supor que essa mesma circunstância possa ter-lhe valido animosidades consideráveis.

Tendo em vista, portanto, sua condição e público, podemos entender melhor sua primeira representação, o **Auto da visitação** (1502), anteriormente referida. Gil Vicente encena-o em figura de vaqueiro, nos aposentos reais, sob a forma de monólogo, no dia seguinte ao parto da rainha D. Maria de Castela. O que parece absurdo, na verdade foi muito bem recebido pela família real, de maneira que foi pedido a Gil Vicente, pela sua futura mecenas, D. Leonor, que o auto fosse novamente representado na manhã de natal.

Hoje sua obra é conhecida graças à **Compilação de todas as obras de Gil Vicente**, iniciada pelo próprio autor e finalizada pelo seu filho Luís Vicente. Da **Compilação** existem duas edições relevantes, a de 1562 e a de 1586, esta última extremamente mutilada pela censura inquisitorial. Além da **Compilação**, foram também encontradas sete folhas volantes com os seguintes textos: **Barca do inferno**; **Inês Pereira**; **Maria Parda**; **História de Deos e Ressurreição de Cristo** (dois exemplares); **Fé**; e **Festa**. Detalharemos melhor o processo de transmissão no segundo capítulo desta tese.

2.2 Obra e crítica literária

Como afirmado, é pela representação em 1502 do **Monólogo do vaqueiro** que Gil Vicente recebe a alcunha de criador do teatro português. Esse cognome foi reforçado pelo poeta, contemporâneo ao autor, Garcia de Resende, o qual em seus versos declarou que aquele teria inventado tal tipo de performance inspirado pelo espanhol Juan del Encina. Contudo, isso foi desmistificado por vários críticos como Francisco Rebello, Teófilo Braga e Paul Teyssier, ao demonstrarem que a ideia de criação pressupõe um surgimento inédito, o que não se sustenta quando conhecemos os precedentes dramatúrgicos de Portugal, como os momos, os entremezes e as representações litúrgicas.

É claro, porém, que os estudiosos não negam a genialidade de Gil Vicente, afinal foi preciso que o autor amadurecesse essas formas que ainda não podiam ser consideradas propriamente peças de teatro, em geral por não apresentarem em si todas as características do gênero como pessoas representando um papel e interpretando-o por meio de falas³⁰. Segundo Rebello (2000, p.18 e 33):

Aceita-se que Gil Vicente haja sido o primeiro a dar uma forma e um conteúdo literários a elementos rudimentares e até então dispersos; mas não se aceita, por cientificamente inverossímil, que tenha criado *ex nihilo* o teatro português. Isto é: sua obra representa aquele momento de uma evolução dialéctica em que a quantidade engendra uma nova qualidade. [...] Gil Vicente não é um fenómeno isolado e em sequer improvisado; a sua cultura é fruto de uma longa maturação, em que intervêm todos os motivos que formaram a grande cultura europeia da Meia Idade; o seu teatro não é um ponto de partida, mas, como todas as grandes criações, um ponto de chegada, uma soma na acepção medieval da palavra.

Outra fama problemática associada a Gil Vicente é a de que ele tenha sido um humanista. Essa ideia é muito difundida especialmente em materiais didáticos escolares – que geralmente tentam enquadrar todos os autores em movimentos literários específicos – pelo fato de muitos críticos endossarem essa afirmação e, também, devido ao período no qual o autor esteve ativo na produção de seus escritos, ou seja, transição entre os séculos XV e XVI, época reconhecida como humanista³¹.

³⁰ “Os momos eram mais do gênero dos quadros vivos do que do teatro, embora certas passagens faladas (a que se chamava «breves») pudessem ser introduzidas neles.” (Teyssier, 1982, p.29).

³¹ Segundo Saraiva (1955, p.508), “O humanismo é um movimento revisionista, anti-tradicionalista, nascido da crise do feudalismo europeu, lançado contra a ordem de valores feudal e tendo como principal instrumento a

A questão, todavia, é mais complexa do que parece. Além das controversias já apresentadas – como o fato de o autor não ter conhecido a cultura humanista e não reproduzi-la com apuro em seus textos, conforme evidenciado por Carolina Michaelis (1949) e Paul Teyssier (1982) a partir de suas análises da erudição do autor, há também de se lembrar que Gil Vicente não defende valores antropocêntricos em sua obra. A criticidade presente nos autos vicentinos tem como base os valores morais cristãos, mesmo que esses recaiam sobre figuras pertencentes à Igreja. Outro fator a ser considerado é a forma utilizada em seus versos, o redondilho, que também nega a retomada de características clássicas representada pelo verso decassílabo.

Não coincide, desde logo, com os ideais humanistas, mais cosmopolitas e abertos, tanto nas suas raízes como nas suas ambições. Uma das divergências mais significativas entre os dois modelos situa-se precisamente no domínio das concepções de arte: a de Gil Vicente, mais ligada a causas morais e políticas; a dos humanistas mais próxima dos modelos tidos por atemporais e laicizantes. Se é verdade que Gil Vicente se revela conservador em termos estéticos (de nada valendo arrancá-lo à medievalidade a que pertence) é-o ainda muito mais sob o ponto de vista moral e social. A sua defesa intransigente da ordem e estabelecida constitui, no Portugal de Quinhentos, um evidente protesto contra os tempos novos, sentidos como ameaça desordenadora e descaracterizante. (BERNARDES, 2008, p.26)

Justamente pelo fato de muitas de suas críticas recaírem sobre o clérigo, entendeu-se que Gil Vicente era não apenas humanista como também um reformista – ideias pautadas em uma análise superficial de sua obra. Um olhar atento, por outro lado, revela que o autor pode ser considerado um católico ortodoxo, pois nunca discutiu em suas peças os dogmas católicos, mas as práticas indecorosas de certo clero que não condiziam com a moral cristã (COSTA, 1947, 85). Dessa forma, podemos dizer, reiterando o pensamento de Pimpão (1947) que Gil Vicente foi, na verdade, um representante do outono da Idade Média.

Outra perspectiva é a de Antônio José Saraiva que, em seu **História da cultura em Portugal** (1955), considera a obra vicentina um espelho da ambiguidade de seu tempo, sendo por vezes tradicionalista e católica, mas por outras irreverente e reformista. Ao abordar a questão religiosa em Gil Vicente também evita caracterizar o autor como católico ou como luterano, pois entende que tanto o cristianismo quanto Portugal no século XVI eram muito complexos e que esses rótulos seriam simplistas demais. Para sustentar sua falta de posicionamento, Saraiva teoriza sobre a possível educação reimonista – termo referente a

literatura e a ciência greco-latinas restauradas.”. Outras definições, especialmente as que se limitam a datas não foram consideradas por nós como minimamente críticas e, por isso, foram rejeitadas neste trabalho.

Raimundo Lúlio³² – recebida por Gil Vicente, o que explicaria a conciliação entre valores cristãos e ao mesmo tempo racionalistas.

Os temas pautados em seus autos também reforçam a negativa em relação a um possível humanismo vicentino. É senso comum que o repertório do dramaturgo baseava-se nas culturas populares portuguesa e espanhola, transmitidas oralmente; religiosa, presente nas liturgias cristãs do Antigo e Novo Testamento, do Breviário e das Horas Canônicas (Teyssier, 1982, p.33). Esses fatos são visíveis pelo “vasto conjunto de provérbios, refletindo costumes, expedientes e hábitos da vida rústica” (Bernardes, 2008, p.36), por exemplo.

Outro fator que relaciona Gil Vicente aos padrões medievais é a repetição demonstrada por meio dos personagens de seus autos, pois, como explica Teyssier (1982, p.103), o pensamento medieval não se centrava no indivíduo, mas no coletivo, questão básica à construção de personagens representativos de tipos sociais. De acordo com o francês:

Mais particulares do que as alegorias, mais gerais do que os heróis individualizados, devemos considerar agora os tipos. São seres humanos em parte inteira mas que incarnam traços colectivos de um grupo. Há o Vilão, o Escudeiro, o Judeu, etc. Note-se, a propósito, que privilegiar os tipos leva necessariamente a minimizar os entrecos narrativos. Um entrecos só pode construir-se através da evolução de pessoas providas de traços individuais, em que cada uma tem o seu destino particular. Já o mesmo não acontece com o tipo humano: a cena é conseguida se o autor pôs bem a claro a generalidade do tipo, se a personagem que incarna o tipo resulta transparente. Esta maneira de ver as coisas é característica do espírito medieval (Teyssier, 1982, p.118).

Dentre os fatores que determinam o personagem tipo, o social é o mais decisivo, mas não o único, de forma que a idade e o gênero do tipo podem ser características marcantes. Outro argumento que oferece sustento a essa ideia é a ausência de nome próprio dos personagens ou a repetição do mesmo nome para determinado tipo, como é o caso do parvo, que sempre se chama Joane.

Foi por meio dessa escolha estilística que Gil Vicente ilustrou, em sua obra, a sociedade em que viveu, embora saibamos que isso não significa que o autor tenha fugido dos estereótipos do período ou que tenha representado todas as posições sociais portuguesas. Isso está claro quando notamos que vários personagens se repetem e com eles alguns motes e cenas, o que

³² Raimundo Lúlio foi “Poeta, filósofo e teólogo espanhol nascido em Palma de Maiorca, então pertencente ao reino de Aragão, considerado o *maior pensador hispânico* da Idade Média e considerado o fundador do *orientalismo do Ocidente*”, segundo o site <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/RaymLuli.html>. Não nos aprofundaremos aqui sobre esta possível teoria nem sobre seus entornos, pois, além de ser apenas defendida por Saraiva, não nos parece ser consideravelmente relevante para o que acreditamos, ou seja, que Gil Vicente não foi um humanista.

remonta novamente às práticas da Idade Média (“A Idade Média é o tempo da glosa. Dizem-se e redizem-se as mesmas ideias de mil maneiras, parafraseando-as até ao infinito” (Teyssier, 1982, p.103)).

Saraiva (1955, p.269) chama atenção para tal repetição recorrente de certos personagens tipos e conclui que o autor “observava a realidade da sua época a partir da Corte, e com as janelas viradas para o campo”. Sua conclusão se baseia em notar que a maior parte de seus personagens pertence à corte ou está ligado a ela, com exceção dos personagens camponeses. Ele ressalta a falta de representação de diversas profissões industriais, comerciais e marítimas típicas do período e destaca os seguintes tipos como centrais nas peças vicentinas: o Fidalgo, o Escudeiro pobre, o Judeu, o Frade, o alto funcionário da Justiça, a Mulher viloa da cidade, o Vilão camponês. Para Saraiva (1955, p.211), portanto:

A análise das personagens vicentinas e da sua importância relativa mostra-nos, em resumo, que Gil Vicente desconheceu os problemas da burguesia urbana assim como os do trabalho artesanal e dos assalariados citadinos; que a sua atenção se deteve nos problemas relativos à corte (incluindo a Administração) e respectivas dependências (grande e pequena nobreza e comitiva, clero) e nos problemas dos camponeses.

Não concordamos estritamente com as conclusões de Saraiva, pois consideramos problemático afirmar categoricamente que o autor desconhecia os problemas de certos estratos sociais apenas por meio do conteúdo em que este preferiu centrar suas peças. Contudo, tal levantamento é extremamente válido na medida em que reforça indiretamente a ideia de que a posição ocupada por Gil Vicente em serviço da corte não o tornava totalmente impotente para criticá-la.

Outra categoria importante de personagens, também correlata à Idade Média, é a alegoria. Conforme Teyssier (1982, p.116), a alegoria é uma abstração personificada e é termo essencial para o gênero moralidade, originado no período médio, apesar de ela também aparecer em alguns autos profanos de Gil Vicente. “A prática da alegoria impõe uma certa forma de pensamento e de estilo. Quando uma abstracção personificada intervém numa cena, todos os pormenores da acção e do diálogo têm de ser escolhidos de modo a convirem ao mesmo tempo a uma abstracção e a uma pessoa.” (Teyssier, 1982, p.117 e 118).

Além dessas classes, também podemos elencar mais três: as provenientes da tradição cristã; as mitológicas; e os heróis individuais. As três também, assim como as de personagens tipos e alegóricos, se entrelaçam com os valores medievais. A primeira por reproduzir figuras da religião oficial. A segunda por, apesar de se tratar de figuras pertencentes ao período clássico,

como Júpiter, não representar nada mais do que os astros a quem seus nomes fazem referência, pois como Teyssier (1982, p.116) afirma “O Humanismo ainda não passou por elas”. E a terceira, por se inspirar nos modelos de novelas de cavalaria.

Seja qual for a categoria de personagens envolvida em seus autos, Gil Vicente soube elaborá-las não apenas por meio dos constructos elencados, mas também por meio da linguagem que emprega em cada uma delas. Paul Teyssier (2005), em **A Língua de Gil Vicente**, faz um estudo sobre as manifestações linguísticas encontradas na obra do dramaturgo, mostrando como “o teatro de Gil Vicente é sem dúvida o documento linguístico mais rico e mais variado de todos os que nos deixou o Portugal do século XVI” (TEYSSIER, 2005, p.2).

Concordamos com Teyssier (2005, p.16) que a linguagem caracterizadora dos personagens em suas muitas variantes funciona como ferramenta de reconhecimento do personagem tipo da mesma maneira que sua vestimenta o faz. A manifestação de diversas variantes linguísticas como o sayaguês, a linguagem rústica portuguesa, as marcas de fala de grupos como os ciganos ou as comadres, demonstram não apenas o conhecimento amplo, por parte do autor, dos falares da sociedade portuguesa como sua maestria em utilizá-los a seu favor para a construção dos personagens retratados em seus autos.

As variantes se alternam entre as duas línguas utilizadas pelo autor: “Dois terços da obra vicentina são escritos em português e um terço em castelhano. Os <<falares característicos>> são eles próprios, em geral, formas particulares de uma ou outra destas duas línguas. Gil Vicente é portanto bilíngue” (Teyssier, 2005, p.16). Tal bilinguismo revela como as duas línguas estavam frequentemente em contato no século XVI, de maneira que combinavam-se constantemente, sendo o português o elemento dominante.

Outra face desse bilinguismo é o que ele representava socialmente em tal momento. Segundo Bernardes (2008, p.41-42) a escolha pelo castelhano, revela “um claro intuito de elevação estilística”, já que ele gozava de um prestígio literário consolidado enquanto que o português estava ainda criando sua emancipação cultural. Isso fica claro quando notamos que, de início, Gil Vicente escreveu suas peças apenas em sayaguês, uma variante do castelhano.

Ademais, Gil Vicente não utilizou os meios linguísticos, como escolhas lexicais, morfológicas e sintáticas, apenas para elaborar tipos sociais específicos, pois o autor também pensou em como se valer da linguagem em favor dos gêneros teatrais. Como aponta Bernardes (2008, p.47), o estilo está ajustado correlativamente ao que era esperado por cada tipo de auto:

“devidamente ornado nas comédias totalmente escritas em castelhano [...], coloquial e expedito na maioria das farsas” e hierático nas moralidades.

Até o uso da linguagem por Gil Vicente ilustra que dramaturgo se atém ao período medieval e não aos valores humanistas. Conforme conclui Teyssier (2005, p. 644-646):

Pelo seu apego ao simbolismo medieval e à *dulce retórica* dos cancioneiros, o autor dos autos aparece-nos como um homem do passado; a inspiração que vai tomar às tradições locais marca-o como um homem ligado à terra. Mestre Gil caracteriza à risca uma determinada época, um certo clima intelectual e moral; para sua geração, a grande renovação estilística do Renascimento humanista e italianizante ainda não havia chegado. [...] Vistas as coisas, é o próprio Gil Vicente que avistamos no espelho da sua língua. Era um homem de cultura limitada, como adiantou Carolina Michaelis de Vasconcelos. Por mestres principais, tinha o Breviário e os grandes textos fundamentais do Velho e do Novo Testamento. Não era um sábio, menos ainda um humanista. Mas era dotado de inteligência viva e de uma curiosidade insaciável, que o levaram a ampliar à força de abundantes leituras, ao longo da vida, as exíguas bases da sua cultura. [...] É hoje possível descortinar com bastante nitidez o que Gil Vicente deve aos seus precursores e o que é original na sua obra.[...] De um modo geral, Gil Vicente é original na medida em que é mais português que espanhol e mais popular que livresco. Faz obra de artista criador cada vez que grava e elabora uma matéria que lhe foi fornecida diretamente pelo povo de seu país. [...] Dotado de uma sensibilidade tão fina como desperta, Gil Vicente dispunha de um agudo sentido da língua: notamos a precisão com que regista os detalhes de pronúncia, as particularidades dialectuais, as sobrevivências arcaicas, o cuidado com que evita hispanismos no seu português, o gosto com que desenvolve temas folclóricos.

Em suma, o que todas as posições apresentadas têm em comum é não definirem Gil Vicente como humanista. Entretanto, assim como em relação à questão do poeta ourives, os críticos nem sempre concordam.

Também quanto à divisão de gêneros da obra de Gil Vicente, há outra polêmica gerada pela maneira como se deu a sua publicação. Na **Compilação de todas as obras de Gil Vicente** (1562), a divisão dos textos é feita em cinco gêneros: Obras de devoção; Comédias; Tragicomédias; Farsas e Obras miúdas. Esta repartição é bastante questionável por alguns motivos. O primeiro deles é que ela não foi criada por Gil Vicente, mas por seu filho, Luís Vicente, responsável pela publicação da **Compilação**, e que provavelmente adotou termos de maneira errônea apenas por serem comuns ao período, um deles – Tragicomédia – até desconhecido por seu pai. Além disso, o próprio Gil Vicente dividiu sua obra em apenas três gêneros – farsas, comédias e moralidades –, como ele mesmo detalha em sua carta prefácio ao texto de D. Duardos. E o terceiro motivo é que há muitos críticos que além de rejeitarem a divisão de Luís Vicente, por ser anacrônica, também não se contentam com a divisão do autor, considerando-a lacônica, e criam suas próprias propostas de caracterização da obra vicentina.

Sobre a problemática divisão utilizada por Luís Vicente, Saraiva (1970) faz considerações essenciais. De acordo com o autor (1970, p. 89), “a divisão em gêneros adotada pela Copilaçam [...] é inexacta, incompleta, e está em desacordo com as primitivas designações de alguns dos autos e ainda com o critério de classificação seguido pelo próprio autor alguns anos atrás”, fatos já aqui apontados.

Saraiva (1970, p. 90-92) explica detalhadamente quais os problemas com cada designação utilizada. Primeiramente, o termo “obras de devoção” é impreciso e não se relaciona necessariamente a um gênero textual, mas à ocasião e objetivo da peça, o que fica claro quando comparamos os autos inseridos em tal parte. Já em relação a “comédias” e “tragicomédias”, nota-se a falta de limite entre um termo e outro, pois não está claro o que diferencia as obras inseridas em cada um, além do fato de o segundo vocábulo ser desconhecido por Gil Vicente, como diz Teyssier. Por fim, apenas o uso da palavra “farsas” é feito de forma mais criteriosa, apresentando apenas duas incongruências para Saraiva (a inclusão do **Auto da fama** e do **Auto da Lusitânia**).

Como dito, alguns autores por esses e outros motivos tentam reagrupar a obra de Gil Vicente criando uma divisão própria ou de acordo com a do dramaturgo em sua carta-prefácio. Teyssier (1982), Saraiva (1942) e Bernardes (2008), por exemplo, problematizam essa questão da classificação dos gêneros de maneira diferente. Enquanto o primeiro ainda se atém à divisão de gêneros definida por Gil Vicente, o segundo cria sua própria classificação e o terceiro mostra as relações entre as peças escritas e os modelos teatrais que permeavam o período.

Assim, Teyssier (1982, p.38-94) entende que quase toda obra vicentina pode se encaixar em “farsas, comédias e moralidades”, havendo apenas alguns casos em que tal divisão não se aplica³³. O crítico considera que o uso do termo “moralidades” por Gil Vicente, abarca todas as obras de cunho religioso (O «Monólogo do Vaqueiro»; O «Auto em Pastoril Castelhana», O «Auto dos Reis Magos», O «Auto de São Martinho», O «Auto da Fé», O «Auto da Sibila Cassandra», A «Barca do Inferno», A «Barca do Purgatório», A «Barca da Glória», O «Auto da Alma», O «Auto dos Quatro Tempos», O «Auto em Pastoril Português», O «Breve Sumário da História de Deus» e o «Diálogo sobre a Ressurreição», O «Auto da Feira», O «Auto da

³³ Rebello (2000, p.38-39) também respeita a divisão proposta por Gil Vicente e divide todos as peças nas três categorias (autos religiosos (moralidades), farsas e comédias). Assim como Teyssier, o crítico não deixa explícito quais são as definições de farsa e comédia que o guiaram em sua sugestão de enquadramento, mesmo sua classificação se parecendo muito com a de Teyssier e destoando apenas em algumas escolhas. Porém, o segundo faz uma breve análise de cada auto revelando seus critérios de seleção enquanto que Rebello apenas expõe seu agrupamento, e por isso, demos preferência a seriação de Teyssier.

Cananeia», O «Auto de Mofina Mendes»). As farsas seriam: O «Auto da Índia», O «Velho da Horta», A «Exortação da Guerra», «Quem tem Farelos?», A «Farsa de Inês Pereira», «O Juiz da Beira», A «Farsa dos Almocreves», A «Serra da Estrela», «O Clérigo da Beira», O «Auto dos Físicos», O «Auto da Festa». E, por fim, as comédias seriam: A «Comédia de Rubena», «Cortes de Júpiter», «Dom Duardos», «Amadis de Gaula», A «Comédia do Viuvo», «Frágua de Amor», «Templo de Apolo», «Nau de Amores», A «Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra», O «Auto da Lusitânia».

Embora, Teyssier (1982, p.94) não deixe claras as definições do que entende por comédias e farsas, o próprio autor alega que tal quadro “só grosso modo se pode considerar certo”. Ademais, ele próprio afirma que oito peças vicentinas não se encaixam na divisão criada, pois são “inclassificáveis”. São elas: **O Auto da Fama, O Auto das Fadas, Triunfo do Inverno, Romagem de Agravados, Floresta de Enganos, A Farsa das Ciganas, O Sermão à Rainha Dona Lianor e o Pranto de Maria Parda.**

Ainda que apresente esses problemas, consideramos a divisão de Teyssier a mais adequada, tendo em vista que, sob o ponto de vista da Crítica Textual, é a mais legítima por ter sido elaborada por Gil Vicente e, por isso, a expusemos aqui de maneira detalhada. Isso não impede, contudo, que autores como Saraiva proponham outra divisão relevante. O crítico português (Saraiva, 1970, p. 92-93), por exemplo, reconhece os seguintes gêneros na obra de Gil Vicente: o mistério, a moralidade, a fantasia alegórica, o milagre, o teatro romanesco, a farsa, a écloga ou auto pastoril, o sermão burlesco e o monólogo.

Bernardes (2008, p.42-46), por sua vez, não sugere necessariamente uma nova classificação, mas um critério para analisar as peças vicentinas: “os modelos que mais de perto inspiraram o autor”. Assim, são elencados os seguintes modelos: os diálogos pastoris, momos ampliados, a farsa, a moralidade, a comédia, o mistério e o *sottie*. Em relação aos outros críticos ainda, Bernardes é o único que define o que se entende por cada gênero vicentino.

Segundo o português, a comédia em sua acepção medieval, ou seja, a concebida por Gil Vicente, “pressupõe uma fábula fantasiada e de desfecho positivo, onde intervêm quase sempre cavaleiros e personagens mitológicos” (BERNARDES, 2008, p.210). Já a farsa é caracterizada “pela mecânica do engano, por uma intriga curta e concentrada, por um reduzido número de personagens e pela verossimilhança das situações”. Por fim, a moralidade é definida pela “intenção didática, pela destrição rigorosa entre o Bem e o Mal e pela representação alegórica”, de forma que foi utilizada para catequese doutrinal.

Os estudiosos também versam sobre fases ou períodos da obra vicentina. Teyssier (1982) divide a obra de Gil Vicente em dois períodos: um que vai até 1520 no qual seus autos mantêm um tom mais austero; e outro que perdura até sua morte no qual seus autos apresentam temáticas mais profanas. Para ele, diferentemente do que muitos consideram, essa mudança não está necessariamente relacionada à influência da rainha D. Leonor, mas sim à maturidade do próprio autor que, ao envelhecer, se rejuvenesceu tematicamente. Esta teoria é partilhada por S. Reckert (1983, p.23):

A nova fase predominantemente secular da produção literária de Vicente é caracterizada por um ritmo de composição exatamente duas vezes mais rápido e uma obsessiva insistência em temas de renovação e renascimento, não através do ciclo natural das estações do ano mas também mediante o amor. [...] A atribuição de uma mudança tão profunda ao simples facto de o dramaturgo ter passado da proteção da austera rainha viúva para a do seu filho D. João III (não sem causa apelidado <<o piedoso>>) é pouco convincente.

Saraiva (1955) faz uma divisão mais detalhada das fases da obra vicentina. Ele entende que a obra do escritor pode ser compreendida por quatro fases. A primeira vai de 1502 a 1510, na qual o autor desenvolve um teatro mais convencional, em sayaguês, que dialoga fortemente com as éclogas de Juan del Encina. A segunda compreende o período de 1510 a 1521, com um teatro alegórico e simbólico, principalmente religioso, marcado pela presença do gênero “moralidades”, inspirado pela figura da rainha velha, mulher bastante religiosa e mecenas do autor, tornando fácil entender porque essa parte de sua obra se enquadra em motes religiosos. A terceira vai de 1521 a 1524, e é o período no qual o autor abandona o teatro religioso e produz um teatro romanesco – cavaleiresco ou cômico – com temas profanos. Já a quarta fase, por fim, é a em que se consolida a alegoria profana com sátira social e ideológica. Sobre essa evolução de temas e formas, afirma o crítico:

Esta evolução é significativa: revela o progressivo deperecimento e desarticulação da arte gótica que inspirou o auto da alma. O simbolismo perde o seu valor e significado como expressão de um contraste entre dois mundos, o temporal e o intemporal, isto é como expressão de uma visão religiosa do universo; e converte-se numa simples alegoria, isto é, numa simples forma, num mero enquadramento de cenas realistas. A arte de Gil Vicente evolue sem dúvida alguma do simbolismo para o realismo. Não chega porém a desprender-se inteiramente dos moldes medievais em que nasceu, não chega a alcançar o realismo moderno, inaugurado na Renascença, que situa dentro dos homens a própria mola dos acontecimentos, dispensando toda a interferência dos factores transcendentais na pintura e no teatro. (SARAIVA, 1955, p.265)

Já Bernardes (2008, p. 30-31) novamente se isenta de preconizar uma classificação, mas oferece “parâmetros de natureza histórico-social” para analisarem-se as fases da obra vicentina, como “a emergência das matrizes francesas” e “o aparecimento da concepção de comédia”. Tal

argumento parece confuso, pois o crítico apenas cita estes dois elementos, sem explicar exatamente como eles se relacionam à questão das fases da produção de Gil Vicente. É possível que maior contribuição do autor em relação a essa questão seja talvez sua conclusão de que “o que existe em Gil Vicente é uma sobreposição de tendências, que não se anulam” (BERNARDES, 2008, p.31).

Ao observar as propostas para a divisão tanto temporal quanto de gêneros, notamos que nenhum estudioso citado se debruça sobre os textos que, na **Compilação**, são chamados de obras meúdas. Os textos do livro cinco encontram-se de tal forma esquecidos que, embora seu autor não os tenha classificado também, os estudiosos da literatura e do teatro raramente se propõem a comentá-los. Talvez esse seja um dos acertos do filho de Gil Vicente na repartição das obras do pai: colocar uma série de textos que não são teatrais sob a redoma do título “obras meúdas”.

Entre os treze textos dispostos no quinto livro, encontramos: um salmo, dois romances, uma pregação, uma oração, uma “fala” (**O que o autor fingio dizerem os senhores de Portugal quando deytaram a mão ao nouo rey**), uma carta, cinco trovas e o texto de sua sepultura. Talvez não seja comum pensar nesses textos como produção literária e, por isso, a maior parte dos críticos não comente tal produção. Porém, uma questão mais urgente talvez seja entender por que estes textos foram publicados na obra completa de Gil Vicente e qual era o interesse da sociedade de quinhentos em uma carta enviada por Gil Vicente ao rei D. João III, por exemplo.

Se, a princípio, não há caráter literário em alguns deles, isto pode demonstrar que o autor era bastante reconhecido não apenas como dramaturgo, mas também, talvez, como uma figura de autoridade em determinados assuntos, o que pode ter impellido a publicação de sua carta e de sua pregação em Abrantes, por exemplo. Isso também é reforçado pelo fato de no caso de alguns desses textos, como a carta, o interesse em estudá-los parta de historiadores e não de críticos literários. Mesmo assim, como confirma Palla (2001, p.259), “Geralmente, os historiadores de teatro referem quatro primeiros gêneros dramáticos vicentinos, mas esquecem as «obras miúdas», onde está presente o «pranto»”³⁴.

Alguns críticos ao comentar o lirismo em Gil Vicente também não se remetem a nenhum dos textos do livro quinto, apesar de alguns deles claramente suscitar uma relação, como no

³⁴ Para Bernardes (2008, p.221), o pranto é um “gênero da literatura medieval de forte componente teatral. Podem, desde logo, considerar-se como pranto as trovas à morte de D. Manuel [...]. O pranto vicentino mais conhecido é, porém, o de Maria Parda. Trata-se, desta vez, de um pranto paródico [...]”.

caso dos romances³⁵ e das trovas, com o que entendemos por poético. Bernardes (2008, p.52-54) procura analisar como o discurso lírico aparece na obra vicentina, mas apenas dá destaque a como ele aparece por meio da fala de certos personagens, como os pastores, ou ainda a momentos como a celebração do natal. Ele afirma que o lirismo em Gil Vicente está a serviço dos valores morais cristãos, o que possivelmente também vale para o caso das orações presentes no livro quinto, contudo restringe sua análise aos autos que se opõem às sátiras vicentinas. Segundo Bernardes (2008, p.216), o lirismo é:

Forma discursiva em que o Eu fala essencialmente de si próprio, minorando ou suspendendo as circunstâncias de tempo e lugar. Em Gil Vicente encontramos vários tipos de Lirismo (referencial, suplicante, exortativo, precatório), servindo, em geral, de contraponto à sátira corrosiva. O lirismo identifica-se com uma atitude estética e estruturante, também perceptível num plano transversal.

Por meio dessa definição de Bernardes é que entendemos por que o autor não considera outros textos como líricos, afinal, nos romances e trovas presentes no quinto livro, não aparece um eu que fala de si próprio. Possivelmente, considerar os textos inseridos nas obras miúdas da **Compilação** como líricos seja um anacronismo, o que justificaria a falta de estudos literários analíticos sobre eles. Esse fato, porém, não se sustenta quando um crítico ou outro, mesmo que sejam poucos e o façam de maneira superficial, se vale de algum desses textos para comentar características líricas da obra de Gil Vicente. Um exemplo disso é o crítico J. Almeida Pavão.

Assim como Bernardes, Pavão (1963) dedica uma parte de seu livro, **Gil Vicente poeta**, a descrever a associação entre a lírica vicentina e a temática religiosa. O autor se prende principalmente às manifestações que louvam a Virgem Maria, de maneira que em um dos pontos (PAVÃO, 1963, p.138) destaca uma cantiga presente nas “Orações dos grandes de Portugal a nossa Senhora de Belem por el Rey dom Manoel”, um dos textos inseridos na quinta parte da **Compilação**, como representação desse lirismo religioso de Gil Vicente. Em outros momentos, Pavão também destaca os versos populares de outros textos do quinto livro, como o romance feito à coroação de D. João III e as trovas para D. Manoel (p.127-128).

Por mais que Pavão destaque textos do quinto livro, ele o faz de maneira breve e, ao longo de seu estudo sobre a poesia em Gil Vicente, utiliza um método semelhante ao de

³⁵ Maués (2009), em sua tese, procura estudar o gênero “romance” na primeira metade do século XVI e os problemas de classificação em torno dele. Entre as diversas definições apresentadas e comentadas, o que todas têm em comum é o fato de apontarem os traços poético e musical, pois é metrificado e versificado com rimas, breve e narrativo presente nos romances (p.8-12). Isto é, o gênero romance apresenta forma lírica e narrativa, e poderia ser acompanhado ou não de um instrumento musical.

Bernardes e outros autores, como Reckert³⁶, que consiste em destacar trechos considerados líricos, inseridos nas obras vicentinas, sem analisar necessariamente os seus gêneros. Dessa maneira, em seu livro, a obra considerada lírica de Gil Vicente está repartida sob os seguintes temas: persistência do trovadorismo, a cepa popular, o lirismo religioso, a natureza, a corrente clássica, a mitologia, a influência castelhana e o entusiasmo épico.

As pesquisas realizadas demonstram, portanto, duas deficiências em relação aos estudos de crítica literária lidos aqui sobre a obra vicentina. Primeiro a falta de estudos sobre o chamado livro quinto – obras meúdas – da **Compilação** para entender como foi composto, se há alguma unidade entre os gêneros ali postos, entre a temática de seus textos, se podem ser considerados literários ou não, como se estruturam etc.; e, segundo, que falta aos estudos tanto sobre a lírica quanto sobre os outros gêneros textuais, literários e dramáticos explorados por Gil Vicente delimitar claramente as definições sobre as quais se pautam em vez de tomarem como claras aos seus leitores – por exemplo, a elucidação sobre o que entendem por “moralidade”, “comédia”, “farsa” e outros – e se estão levando em consideração o que cada gênero representava no período em que foi produzido ou se estão utilizando uma definição atual para falar de um texto composto na primeira metade do século XVI; por que se valeram de uma determinada conceituação etc. Porém, por nosso objetivo de pesquisa não ser preencher nenhuma dessas lacunas, deixamos aqui esses apontamentos como sugestão aos próximos críticos literários vicentinos neles interessados.

Concluimos neste capítulo, portanto, que sobre a vida de Gil Vicente ainda se mantém uma série de incógnitas e que, embora a maior parte das informações sobre sua identidade seja depreendida generalizadamente por meio de sua obra, essa prática não garante concordância entre os estudiosos vicentinos e nem acesso a dados concretos e indubitáveis sobre o dramaturgo. Quanto à análise de sua obra, escolhemos ressaltar alguns pontos discutidos com frequência pela maioria dos críticos literários. Dentre estes: se foi Gil Vicente criador do teatro português e se foi humanista e reformista, como o autor elaborou seus personagens e se valeu de recursos linguísticos em seus autos, os problemas em torno da divisão de gêneros de sua obra, e a lírica vicentina.

³⁶ S. Reckert (1983) também se detém na questão do lirismo em Gil Vicente. Seu estudo é mais extenso que o de Bernardes, porém mais breve que o de Pavão, e parece considerar os romances como formas líricas empregadas pelo autor. Contudo, o autor apenas cita em uma nota de rodapé que uma contagem da composição lírica de Gil Vicente, envolve, entre outros gêneros, 10 romances (p.139). Como o autor não deixa claro o que ele entende por romances, não podemos distinguir se ele se refere aos romances presentes nas obras miúdas ou se está se referindo ao gênero “romance de cavalaria”, inspiração para muitas farsas vicentinas, ou se está considerando ambos.

Essa recolha se justificou não apenas para que possamos entender o processo de transmissão da obra de Gil Vicente, como também para fundamentar nossas análises a respeito das emendas efetuadas na edição de 1586 da **Compilação**, pois nos ajudam a teorizar acerca das possíveis motivações por detrás das variantes encontradas, além de proporcionar uma visão mais crítica sobre as maneiras pelas quais essas mudanças afetaram a construção do texto.

CAPÍTULO 3 - TRANSMISSÃO DA OBRA

Durante a vida, Gil Vicente compôs mais de quarenta peças, a maioria em função de acontecimentos da corte, de maneira que, além das encenações, sua obra foi divulgada por outros meios, por exemplo, pela reencenação das peças em espaços privados, como a casa de certos nobres; pela transmissão oral de quem havia assistido ou ainda por meio de impressões diversas (BELL, 1921, p.27).

Assim, os autos vicentinos também se difundiram por meio de impressões em folhetos avulsos, vendidos em um papel de material mais frágil e barato, pendurados em cordas. Desse tipo de impressão, foram encontrados sete textos de Gil Vicente, porém apenas dois que foram notadamente publicados durante sua vida: **Auto da barca do inferno** (1517), visto e emendado pelo autor conforme escrito em seu colofão, e **A farsa de Inês Pereira** (1523).

Outra maneira pela qual seus textos chegaram até nós foi por meio da intitulada **Compilação de todas as obras de Gil Vicente**, obra encomendada pelo rei D. João III ao autor, que já estava no fim de sua vida. Por consequência, Gil Vicente morreu antes de terminar a reunião de seus textos, tarefa concluída por seu filho Luís Vicente. Da **Compilação** existem duas edições relevantes, a de 1562 e a de 1586, ambas vistoriadas pela Inquisição portuguesa, instaurada desde 1536, porém, a segunda foi bem mais mutilada pela censura. Sabemos disso por meio do cotejo entre edições, tanto entre os testemunhos da **Compilação** quanto entre eles e as duas folhas volantes supracitadas.

Nesta pesquisa foram selecionados quatro testemunhos relevantes do ponto de vista da metodologia da disciplina da Crítica Textual. Tendo em vista que o objetivo da área é a restituição de uma obra, literária ou não, ao último registro escrito comprovadamente deixado pelo autor em vida, a escolha das edições como legítimas ou relevantes foi guiada pelo fato de sabermos se o autor do texto foi responsável por elas ou não. Entretanto, este trabalho não procura estabelecer uma edição crítica da obra de Gil Vicente, mas estudar a censura inquisitorial a partir de uma edição específica de sua produção. Para tanto, faz-se necessário entendimento da sua transmissão desde o período em que não havia sido estabelecido o Santo Ofício em Portugal até o momento da publicação da segunda edição da **Compilação**.

Logo, o propósito deste capítulo não é focar nas variantes entre testemunhos, mas fazer uma análise bibliográfica destes e detalhar os processos de publicação do período que os circunda, tarefas também essenciais para o labor filológico. Para isso, apresentaremos cada

testemunho, relataremos como se dava a publicação de livros em Portugal no século XVI, e por fim focaremos na análise e descrição dos testemunhos. Além disso, procuramos expor como se deu a instauração da Inquisição em Portugal e a organização da censura literária até o momento de publicação da segunda edição da **Compilação**.

3.1 Os testemunhos

Como dito, selecionamos quatro testemunhos para este trabalho, baseados nos conhecimentos históricos acerca da transmissão da obra de Gil Vicente e nos objetivos desta pesquisa. São eles: os folhetos avulsos do **Auto da barca do inferno** e da **Farsa de Inês Pereira**, e as duas edições da **Compilação de todas as obras de Gil Vicente**.

A escolha das folhas volantes se deu pelo fato de ambas terem sido publicadas durante a vida do autor. Embora tenham sido encontrados mais quatro folhetos de outras peças, sabemos, por meio de estudos bibliográficos e paleográficos, que são publicações posteriores à morte de Gil Vicente, enquanto que o folheto do **Auto da barca do inferno** data de 1517 e o da **Farsa de Inês Pereira** data de 1523.

Em relação à **Compilação**, é preciso entender que, apesar do problema de legitimidade gerado pelos fatos do autor não ter visto a edição finalizada em vida e de ter sido avaliada pela Inquisição, ainda é a única maneira que temos de acessar a maioria das peças de Gil Vicente. Pensando nisso, a sua primeira edição (1562), ainda é considerada a mais autêntica em relação a todos os outros textos que não sejam os das duas folhas volantes citadas.

A segunda edição da **Compilação** (1586) filologicamente não é considerada relevante por motivos de autenticidade, já que não apenas o autor não foi responsável por ela, como também pela censura maior de seus textos. Contudo, do ponto de vista histórico, ela se torna valiosa por ter em suas variantes as marcas dos processos censórios da Inquisição portuguesa, sendo, por isso, o objeto principal deste estudo.

Desta forma, para o estudo dos folhetos avulsos e das edições da **Compilação**, nos baseamos na edição crítica e fac-similada dirigida por Camões (2002) e disponibilizada online pelo Centro de Estudos de Teatro (CET, 2010) da Universidade de Lisboa. A primeira, base da segunda, é composta por cinco volumes e reproduz em papel o fac-símile de cada testemunho, tentando manter seu tamanho original. Os exemplares usados por Camões (2002) foram: 1.

Biblioteca Nacional de Madrid, R.9438 (folheto da “Barca do Inferno”); 2. Biblioteca Nacional de Madrid, R. 4051 (folheto de “Inês Pereira”); 3. Biblioteca Houghton da Universidade de Harvard, Port.5492.11.5, proveniente da biblioteca de Fernando Palha (**Compilação** de 1562); 4. Biblioteca Houghton da Universidade de Harvard, Port.5492.11.8, proveniente da biblioteca de Fernando Palha (**Compilação** de 1586)³⁷. Também nos valem os fac-símiles das duas edições da **Compilação** disponibilizados pelo site da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP).

Como método de descrição bibliográfica dos testemunhos, apresentada mais adiante, nos baseamos em algumas indicações recomendadas por Cambraia (2005). Segundo Cambraia (2005, p.29), a bibliografia material “consiste no estudo da técnica do livro impresso”. Para descrever um documento impresso de maneira adequada levamos em consideração os seguintes aspectos: folha de rosto; colofão; suporte material; composição; tipografia; particularidades; exemplar examinado e descrições prévias (CAMBRAIA, 2005, p.30)³⁸.

3.2 A produção tipográfica em Portugal no século XVI

Apesar da criação da imprensa de tipos móveis datar da primeira metade do século XV, em Portugal o labor tipográfico começa praticamente no fim desse século, sendo o **Pentateuco** seu primeiro livro, publicado em 1487 na oficina do judeu Samuel Gacon, em Faro (ANSELMO, 1991, p.97).

Nesses primeiros anos de impressão, a maior parte das oficinas era de pessoas estrangeiras e de judeus, de forma que não há conhecimento do nome de qualquer impressor português anterior a 1497. Todavia, devido ao édito de expulsão dos judeus em 1496, em 1497 se proibem as impressões de caracteres hebraicos. Até então, portanto, os judeus conseguiram imprimir seus livros, que se tratavam basicamente de “uma mercadoria espiritual”, ou seja, livros como o **Pentateuco**, o **Talmud**, livros de horas, noções de liturgia etc., para consumo interno e para exportação. A produção hebraica se concentrava principalmente em três cidades: Faro, Lisboa e Leiria (ANSELMO, 1991, p.98).

³⁷ Também existem outros seis exemplares da edição de 1562 e outros cinco da edição de 1586 da **Compilação**, contudo, J. Camões escolheu os que apresentavam menos deficiências materiais.

³⁸ Não analisamos a encadernação dos testemunhos, pois apenas temos acesso aos seus fac-símiles, além de não encontrarmos a descrição desse aspecto em outros trabalhos. Já, quanto às transcrições das folhas de rosto e do conteúdo dos testemunhos conforme requer Cambraia (2005), indicamos o trabalho de Freire (1944), no qual tais atividades foram realizadas no capítulo intitulado “Tentativa bibliográfica”.

Ao mesmo tempo, também existiam tipografias cristãs que publicavam, basicamente em português e em latim, obras religiosas ou de literatura profana. Essas tipografias a princípio eram de impressores de origem alemã, mas que aceitavam trabalhar com funcionários portugueses. Desta forma, o primeiro impressor português de que se tem notícia é Rodrigo Álvares, que imprimia na cidade do Porto.

Esse período entre o final do século XV e início do XVI em Portugal revela uma tipografia que evoluiu aos poucos, primeiro seguindo o modelo do manuscrito medieval, com o texto apresentado em duas colunas ou com o uso indiscriminado de abreviaturas, por exemplo, para ser abandonado por um novo modelo de publicação, que foi paulatinamente sendo influenciado pelos modelos humanistas já utilizados em outros centros de impressão da Europa. Por ser uma fase inicial e de transição, a produção conhecida referente ao século XV é a seguinte:

Conhecem-se 30 títulos impressos em Portugal até 1500: 13 em hebraico, 8 em português um dos quais em 4 volumes, 9 em latim (cfr. Anselmo, «Censos de incunábulo»). No século seguinte a progressão do número de edições seria geométrica, mas ainda lenta nas primeiras décadas, desaparecendo a edição de livros em hebraico e florescendo a edição de livros em castelhano, a par dos livros em latim e em português. (MEIRINHOS, 2006, p.17).

Essa transição se reflete em alguns aspectos tipográficos, como a troca do pergaminho, suporte mais prestigiado e resistente, pelo papel, suporte mais barato e que tornava o trabalho de impressão mais rápido; ou ainda na preferência, por um longo período, do uso dos tipos góticos, para depois ser substituído pelo tipo romano. Outra mudança se refere à inserção da página de rosto, com dados como o título e autor da obra, o que não aparecia dessa maneira nos manuscritos medievais. De acordo com Meirinhos (2006, p.24):

Mais tarde, só muito mais tarde e quando ela começar também a ser impressa, é que estes elementos migrarão para a própria capa. Por agora ficam na primeira página, como se fosse um cartaz. A página de rosto cativa para si o lado recto da primeira folha, torna-se lugar de promoção do livro, autonomiza-se do seu início, que começa apenas uma ou duas páginas depois, por vezes mais, se se interpuserem gravuras, encómios, epigramas, cartas ao leitor, atestados e privilégios.

O centro da atividade comercial da venda dos livros era a oficina do impressor, na qual ele podia também vender livros, mas apenas como complemento da sua atividade principal. Mesmo assim, não podemos ignorar que os dois termos, tipógrafo e livreiro, designam

atividades distintas, o que, no começo do século XVI, já estava claro³⁹. Segundo Anselmo (1991, p.103):

Eis porque se chamava, por metonímia, ‘livreiro’ ao impressor de livros, eixo do circuito de difusão das obras impressas. A livraria é, simultaneamente, scriptorium, uma oficina de encadernação e um posto de venda, à imagem e semelhança das livrarias conventuais da Idade Média, mas apresenta, face a estas, uma inovação importante: está implantada no centro comercial da cidade.

Como mostram Febvre e Martin (1992, p.173-181), a produção de textos impressos sempre foi custosa, assim como a manutenção da oficina tipográfica. Logo, na maioria dos casos, as edições eram financiadas seja pelas autoridades eclesiásticas, seja pela coroa ou por algum nobre, pelo sistema de mecenato. De acordo com os autores:

O melhor meio de consegui-lo [imprimir uma obra], evidentemente, continuará sempre a ser o de recorrer a mecenas. Obter que um rei, um príncipe ou algum grande senhor aceite a dedicatória de uma obra e o oferecimento de um exemplar de luxo trará para o autor não somente a quase certeza de receber recompensas materiais para suas dificuldades, mas ainda uma boa possibilidade de fazer com que sua composição tenha carreira lisonjeira. (1992, p.34)

Os interesses da Igreja em relação à imprensa se resumiam à necessidade de produzir textos litúrgicos e de ensino do clero e doutrinação dos fiéis; já o interesse do Estado, a princípio, se voltava para levar a público textos legais e jurídicos, embora, como tenha sido citado, pudesse haver o interesse na publicação de obras de outras naturezas (SARAIVA, 2000, p.132).

Em Portugal, mesmo que houvesse a demanda por impressos citada, no século XVI a sua produção tipográfica não é considerada notável quando comparada com outros centros europeus, como a Itália, ou mesmo em relação à Espanha. Segundo Saraiva (2000, p.134):

O número de impressores deste período conhecidos no nosso país anda à roda de 50, o que é pouquíssimo. Em 1551 existiam em Lisboa 5 impressores; em 1567 esse número eleva-se para 6; em 1631 baixou para 4, e poucos havia além destes no resto do país. Mais da metade das obras impressas em Portugal durante o século XVI foram no em Lisboa, cabendo menos de um terço a Coimbra, poucas dezenas a Mateus e Évora. O total das edições realizadas durante o século não vai muito além de 1300, o

³⁹ De acordo com Meirinhos (2006, p.22): “O tipógrafo é, em geral, o proprietário do prelo, mas, mesmo assim, trabalha para terceiros, seja para livreiros, ou instituições, ou mecenas. Apesar de muitas vezes as funções serem acumuladas, é evidente a distinção, testemunhada pelos próprios livros do século XVI, entre tipógrafos e editores. Os próprios livreiros, aqueles que faziam a comercialização pública dos livros, poderiam financiar as edições comissionando as a um artesão tipógrafo”.

que dá uma média anual de 13 edições [...]. O número de impressores de Lisboa é notavelmente inferior ao de Barcelona, Servilha, Salamanca ou Valência⁴⁰.

Para Meirinhos (2006, p.21), essa produção baixa indicia que cada tipógrafo em Portugal não possuía mais do que uma prensa, um contraste absurdo quando comparados com os grandes centros de impressão, como Paris ou Veneza, em que havia dezenas de tipógrafos com um grande número de empregados e, em geral, possuidores de quatro ou cinco prensas. Entretanto, não podemos deixar de considerar que a atividade desses homens em Portugal, mesmo que inferior a de outros locais, foi, além de pioneira, uma das responsáveis pela propagação do saber no país.

Tendo em vista tais dados não é de se espantar que, apesar do baixo número de impressores, a concorrência entre eles fosse um problema. Por causa de publicações dos mesmos títulos e o aparecimento de edições piratas, surge, graças à pressão dos impressores, o privilégio concedido pela casa real, limitando a apenas um o direito de publicar e vender determinada obra por certo número de anos.

Em Portugal, o primeiro privilégio data de 1501 e foi concedido a Valentin Fernandes para a publicação da **Glosa famosíssima sobre coplas de Dom Jorge Manrique** (ANSELMO, 1991, p.115). O fato de o direito ao privilégio conceder o monopólio de impressão indicia que a obra em questão provavelmente representava um bom negócio ou então que havia a possibilidade de mais de um editor ter interesse em publicá-la.

Complementar a isso, o número de livreiros era bastante contrastante em relação ao de impressores⁴¹, o que, segundo Saraiva (2000, p.138-139), só pode ser explicado pelo fato da produção manuscrita ter se mantido popular. Essa informação apenas ressalta que a concorrência em Portugal não se limitava ao espaço tipográfico, mas também havia competição entre tipógrafos e copistas.

Logo, por mais que o número de impressores não surpreenda positivamente, se pensarmos na conjuntura total, fica clara a existência de alguns públicos consumidores. Saraiva (2000, p.143-146) distingue quatro grandes grupos consumidores para Portugal no século XVI⁴²: 1. “um público letrado”, com poder de compra alto e com hábitos culturais, como

⁴⁰ Saraiva usa como referência os dados registrados na bibliografia de Arthur Anselmo e em outros documentos sobre livreiros e impressores do período citado. Além de comparar os dados portugueses com os espanhóis, ele também cita dados italianos.

⁴¹ Havia em 1551, 54 livreiros, mas apenas 5 impressores em Portugal, por exemplo (SARAIVA, 2000, p.138).

⁴² Obviamente, como o próprio autor diz, essa divisão não supõe fronteiras rígidas entre o consumo destes públicos.

diplomados universitários e antigos escolares, que privilegiam a produção literária e as obras de reflexão crítica; 2. “Um público recrutado na corte e suas dependências”, que corresponde à corte, mas também aos burgueses próximos e com pretensões de ascender à nobreza, sendo, por isso, o motivo desse público oscilar o consumo entre o romance, a poesia e mesmo os folhetos de cordel; 3. Um público consumidor de textos de caráter religioso, como vidas de santos e canções religiosas, relacionado à população monástica, grandes setores da corte, da burguesia e dos letrados; 4. Um público popular, incluindo analfabetos, que acessava a cultura letrada por meio de sua transmissão oral⁴³, como os textos de teatro em folhetos de cordel e até os livros de cavalaria.

Sobre a relação entre autor e impressor não parece haver um padrão a ser descrito para o século XVI. Havia tanto a possibilidade de o autor acompanhar todo o processo de publicação, desde a entrega do original até a correção das provas, quanto a possibilidade de o autor entregar seu texto ao impressor e simplesmente não se preocupar com a emissão de erros, que poderiam ser corrigidos apenas em uma reedição. Havia também casos em que a edição do texto não era preparada pelo autor, mas por amigos ou família, prática comum às edições teatrais. (Blécua, 2001, p.190-191). Ademais, com a criação da censura de livros inquisitorial, obviamente houve a interferência, a partir de 1539⁴⁴, do tribunal do Santo Ofício no processo de edição da obra.

Conforme apontado por Meirinhos (2006), a imprensa facilitou a difusão do pensamento, por meio da multiplicação facilitada de cópias de um mesmo texto, o que obviamente criou problema para a Igreja em relação a obras consideradas hereges. Com a instauração da Inquisição, mecanismos são criados para acompanhar as publicações efetuadas no país:

Sobretudo após a instituição da Inquisição, cuja atividade regular se inicia em 1536, a imprensa é vigiada de perto e cada livro deve conter uma autorização de publicação. É por isso submetido a autorização prévia. Para garantir um máximo de controle imprimem-se mesmo obras que são índices de livros proibidos, compostos sob a orientação do Santo Ofício e a autoridade censória do Inquisidor Geral (cfr. os nrs. 77, 187, 188, 189, 380). A igreja e o reino exercem estreita vigilância sobre o que se publica, podendo actuar para perseguir autores, censurar doutrinas e páginas, retirar livros de venda, onde quer que tenham sido impressos. A dedicatória da obra, a invocação de um mecenas, ou a exibição de um privilégio funcionam como salvo-conduto, mas também actuam como forte elemento de condicionamento intelectual. Os privilégios e autorizações obtidos são por isso impressos no próprio livro, geralmente na portada, para garantir protecção para o que dizem e para prevenir comércios ilícitos. É a protecção de que autores, editores e tipógrafos não podem

⁴³ Além da leitura em voz alta em grupos, a representação de peças teatrais e histórias rimadas aprendidas por meio de canções facilitavam a transmissão oral de textos impressos.

⁴⁴ Apesar da instauração da Inquisição em Portugal datar de 1536, é apenas de 1539 o primeiro livro encontrado com o visto do santo ofício.

prescindir, para sua própria salvaguarda política, eclesiástica ou comercial. (MEIRINHOS, 2006, p.26).

Entre os vários tipos de publicação existentes no século XVI, bastante censurados posteriormente pela Inquisição, merece destaque a Literatura de cordel. Esse tipo de impressão popular apresenta características próprias e foi um dos meios de difusão da obra de Gil Vicente, sendo discutida a seguir.

3.2.1 *Literatura de cordel e as folhas volantes*

As folhas volantes com os textos de Gil Vicente, anteriormente referidas, se inserem na dita Literatura de Cordel como define Nogueira (2012, p.195):

A designação “literatura de cordel” recobre, no uso dos especialistas, um conjunto vasto e instável de obras que eram penduradas, para exposição e venda, em cordéis distendidos entre dois suportes, presos por pregos ou alfinetes, em paredes de madeira ou na rua, podendo também pender dos braços ou da cintura de vendedores ambulantes.

Essa definição parece ser lacônica e problemática, como o próprio Nogueira explica ao longo de seu artigo, principalmente porque a venda das folhas volantes ou folhetos⁴⁵ não se dava apenas dessa maneira. Entretanto, essa definição, além de ser a mais utilizada, traz o porquê de esta literatura ser conhecida como “de cordel”, lembrando que não se trata de um gênero literário, mas de uma designação bibliográfica.

Já Blécua (2001, p. 179) prefere a definição de Antonio Rodriguez Monino, que entende as folhas volantes (pliegos sueltos) como qualquer obra que conste de 2 a 30 fólhos. Essa conceituação também não deixa de ser limitada, pois como o próprio autor explica, havia uma tradição literária específica do gênero ao mesmo tempo em que outros textos apenas por sua brevidade também eram publicados neste formato.

Supostamente esse formato de impressão teria surgido por acaso graças aos jovens aprendizes de impressores que praticavam, como exercício, com folhas soltas e tipos

45 Também “denominados “libri popolari” em Itália, “volksbücher” na Alemanha, “chapbooks” em Inglaterra, “livrets bleus” (devido à cor da capa) ou “livrets de colportage” em França, aplicando-se-lhes neste país a designação genérica de “littérature de colportage,” “pliegos sueltos” (e “literatura de cordel”) em Espanha” (Nogueira, 2012, p.202).

desgastados, para ao mesmo tempo em que treinavam não desperdiçarem aquele material (Blécua, 2000, p.179).

Sobre as características dos folhetos do século XVI, podemos destacar:

No século XVI, predominam as histórias versificadas, já ilustradas e enriquecidas com xilogravuras. Estes folhetos ou folhas volantes (“broadsides” ou “broad sheets,” nos congêneres anglo-saxónicos), facilmente dobráveis mas que não eram, a princípio, brochados, evocavam eventos insólitos ou colocavam-se com insistência ao serviço da propaganda religiosa. Assumiam, não poucas vezes, a forma de autênticos cadernos, de oito a dezasseis, vinte e quatro a trinta e duas ou sessenta e quatro páginas, não sendo raros, por outro lado, os folhetos com número ímpar de páginas. Verificava-se já uma heterogeneidade na forma material (de dimensão) que não mais cessaria de intensificar-se nas centúrias seguintes, confirmada, no século XX, por uma imparável multiplicidade, desde os folhetos médios de, sensivelmente, 15 a 20 cm por 12 a 15 cm, até as folhas volantes de 30 por 21 cm, 45 por 33,5 cm, ou mesmo 58 cm por 38 cm. Acrescente-se a este parêntese outra particularidade tipográfica de uma quantidade, para já indeterminada, destes objectos: a da variação, em diferentes edições do mesmo folheto, do número de páginas, em virtude de alterações nas medidas, no tipo de caracteres ou na disposição do texto. (Nogueira, 2012, p.203).

A circulação desses textos depois de comprados, em um país que, nos séculos XV e XVI, tinha sua população majoritariamente analfabeta⁴⁶, se explica, como dito, pela transmissão por meio da oralidade, ao mesmo tempo em que “transitavam de mão em mão”⁴⁷. Tendo em consideração que tanto os gêneros e temas quanto o público eram heterogêneos, o interesse por esses textos acabava resultando, mesmo que não fossem propriamente lidos, em sua divulgação, aumentando, assim, a circulação de certos autores como, por exemplo, Gil Vicente.

Fica clara a importância, portanto, das gravuras e do primeiro fôlio nesses folhetos, pois mesmo o analfabeto consegue ler uma imagem. É importante lembrar que, no caso das folhas volantes do século XVI, o texto de teatro era comum⁴⁸, seja pelo tamanho, popularidade ou linguagem e que, por isso, também transitava por mais “camadas sociais”, além do fato de, por ser um texto de uma representação, permitir ao leitor fazer a ligação entre oralidade e escrita mais facilmente.

46 “Em termos absolutos, as taxas de analfabetismo são elevadíssimas, ultrapassando, em muitos casos, nos séculos XVI e XVII, os 80 por cento: quem sabe ler, na sociedade tradicional é à partida uma pequena parte da população, ficando a esmagadora maioria da população excluída, em virtude de um analfabetismo total ou parcial, da prática do livro” (Buesco, 1999, p.14).

47 Desse trânsito ou reutilização resulta, como consequência, a deterioração das folhas volantes, ilustrando de certa forma a precariedade destas impressões. (Nogueira, 2012, p.199).

48 Para conhecer mais títulos do chamado teatro de cordel do século XVI recomendam-se os três volumes do *Teatro do século XVI*, editado e comentado por José Camões, publicado em 2010 pela Imprensa Nacional Casa da Moeda. Ou ainda para conhecer mais títulos desta literatura já do século XVII e XVIII, há, entre outros, o catálogo da Fundação Calouste Gulbenkian, intitulado *Teatro de Cordel*, com 455 folhetos teatrais.

Há de se destacar também o tamanho do título ou nome do autor e como se dá a relação entre a gravura e o paratexto, enquanto estratégias de venda, somados à maneira como cada folheto era exposto. Em geral, apresentava-se no frontispício uma xilogravura que mantinha uma relação de equilíbrio ou com o título ou com o autor, sendo suas funções principais:

[...] as suas funções [da ilustração] classificam-se em descritiva, narrativa, estética ou lúdica, ética e simbólica. A imagem atrai o olhar do consumidor e ao mesmo tempo conduz à identificação imediata do tema central do texto – história amorosa, santos, lutas, crimes – por influência dos símbolos radicados no colectivo: casais abraçados, personagens armadas, ambientes eufóricos, disfóricos ou castos, etc. No cordel português, predomina a representação de uma personagem ou de uma cena únicas, sendo muito raros os conjuntos evocativos, em bloco no mesmo espaço, dos factos mais proeminentes do relato. (Nogueira, 2012, p.215).

Todas estas relações ficam mais claras quando observamos os folhetos vicentinos, desde as relações entre a (xilo)gravura do frontispício com o título do auto ou com o nome de seu autor, até as características mais materiais de cada folha volante. Passemos, então, aos exemplos vicentinos.

3.2.1.1. **Inês Pereira**, um folheto exemplar da chamada literatura de cordel.

A folha volante com o texto da “Farsa de Inês Pereira” é composta por dez fólhos, ou seja, vinte páginas. O texto está disposto em duas colunas a partir do verso do primeiro fólho, cada uma com trinta e seis linhas (com exceção do verso do último fólho, que apresenta duas colunas com doze linhas cada), sua caixa de escrita é relativamente grande⁴⁹, pois suas margens são menores e os caracteres são góticos.

Em seu frontispício notamos o título explícito (“Auto de Ines Pereira”), e logo abaixo quatro xilogravuras, cada uma representando um personagem do auto (“escudeyro.”; Ines pereyra.”; “Lianor vaz.”; “Mãy.”). Há, abaixo das figuras, o argumento da obra composto por dez linhas (onde aparece a data de representação e o ano mais aceito como desta impressão – M.Dxxiij, ou seja, 1523), e, separada do argumento por um espaço, uma pequena didascália inicial de duas linhas.

Figura 4: frontispício de *Inês Pereira*

49 Quando comparada, por exemplo, com a folha volante do *Auto da Barca do Inferno*.

Fonte: Camões, 2002.

Podemos inferir que o frontispício de *Inês Pereira* se enquadra dentro das edições de teatro mais conhecidas do século XVI, conforme diz José Camões:

Os suportes impressos dos textos que chegaram até nós são folhetos que seguem o paradigma tipográfico estabelecido para a edição de teatro no século XVI: uma cabeça com o título, uma série de figuras identificadas (ou não), rubrica com enumeração de personagens. Não apresentam nenhuma gravura que não se encontre noutros impressos, dificultando assim a atribuição a um impressor. (CAMÕES, 2010, p.7).

De fato, segundo Carolina Michaelis, as gravuras, denominadas por ela como “figurinhas avulsas”, não estão apenas presentes na folha volante de *Inês Pereira*. A autora diz que as mais recorrentes nos folhetos de teatro do século XVI são “[...] naturalmente os que representam o namorado, o noivo, ou pretendente da peça, e a dama, sua amada e amante” (VASCONCELOS, 1922, p.66). A figura masculina costuma aparecer “[...] de capa curta (que ora parece ter capuz, ora não) em que está embuçado, com o gesto tradicional; espadim; ramito de flores na mão que esconde; pluma na gorra; de porte arrogante; olhando de perfil para direita [...]” (VASCONCELOS, 1922, p.66), ou seja, o escudeiro de *Ines Pereira*, também é, por exemplo, “o galante da Farsa Penada; o Antonio Pacheco, do Auto de D. Fernando [...]” (VASCONCELOS, 1922, p.66), entre outros elencados pela filóloga.

Figura 5: gravuras de *Inês Pereira*

Fonte: Camões, 2002

Com as figuras femininas acontece o mesmo segundo sua descrição:

Ela, menina em cabelo (nº2) segundo a praxe da idade-media, recatada, braços e pés envolvidos no vestido amplo e modesto, atado com um cinto-cordão, que ela segura com a esquerda, a direita apertada significativamente sobre o peito, tem o nome ora de Ines Pereira (VII), ora de Dona Clara (XIX), Dona Paula (XVII) [...]. Onde há mais de uma, a segunda aparece de braços cruzados, mas num gesto menos simétrico do que hoje usam em Portugal as senhoras, de vida quasi de freiras [...]. A mãe, viúva, velhinha de costas curvadas (nº4), está envolvida numa manta-veu cumprida (nos autos VII e VIII). Outro modelo originalmente de beata, segundo a minha ideia, mostra-a com um grande rosário nas mãos. (VASCONCELOS, 1922, p. 67-68)

Sobre o formato, Braancamp Freire e Carolina Michaelis atestam que se trata de In 4º, cujos fólhos apresentam 19 cm x 13 cm de dimensão. Assim como o folheto de **Barca do Inferno**, não há foliotação, mas há assinaturas no reto na margem inferior direita, logo abaixo da coluna de texto, a partir do segundo fólho até o quinto (“A ij”; “A iij”; “A iiij”; “A v”). Também há uma paginação manuscrita, feita posteriormente, presente na margem superior direita desde o reto do primeiro fólho até verso do último (de 1 a 20); e o número “46” quase ao centro da margem superior do frontispício, provavelmente referente a alguma indicação da Biblioteca Nacional de Madrid, a qual essa folha volante pertence.

Essa folha volante não apresenta propriamente colofão, mas há indicação de que o auto acabou (“E assi se vam, e acaba o dito Auto.”), também marcado pela expressão final “Laus Deo” (ou seja, “Deus seja louvado”).

Figura 6: Final do texto de *Inês Pereira*

Fonte: Camões, 2002

3.2.1.2. A folha volante do *Auto da Barca do Inferno*.

Segundo Carolina Michaelis de Vasconcelos (1949, p.512), na sua Nota vicentina V, a folha volante contendo o texto da **Barca do Inferno** foi encontrada pelo romanista D. Ramón Menéndez Pidal, a pedido dela própria, que já inferia não só a existência desse folheto como de outros do mesmo autor. A filóloga portuguesa comenta e descreve, de maneira breve, essa folha volante também nas suas notas vicentinas I e II, nas quais dá destaque para certas características.

Na nota I, a autora dá a seguinte descrição: “[...] Um exemplar da Barca do Inferno – impressão gótica com gravura ad hoc, do tempo de D. Manuel, e com privilégio seu – subsiste na biblioteca Nacional de Madrid. [...]” (VASCONCELOS, 1949, p.18). De fato, a fonte tipográfica, não só desse folheto como dos outros, é a gótica, que segundo José Camões (2002, p. VII), é um dos tipos específicos do modo de edição do teatro.

A filóloga assegura a data do folheto (“primeiro quartel do século XVI, quer de 1516, quer de 1517”), e faz a seguinte descrição da gravura:

Gasta como está, a gravura é curiosíssima. À direita se vêem na parte de cima as duas barcas da ideação vicentina: a do Inferno guiada por dois diabos que, segundo o texto, fazem de arrais e seu companheiro, e a do Paraíso, guiada por um Anjo. Do lado esquerdo surge o primeiro condenado: o Fidalgo ocioso e cheio de basófia, acompanhado do criado que (contra a praxe descrita pelo bom flamengo Clenardo) se desempenha de dois ofícios ao mesmo tempo, e não de um só, levando numa mão a cauda roçagante do amo, e sôbre o ombro a cadeira de espaldar, a fim de êle se recostar còmodamente na travessia e no reino para onde vai a jornada. (Vasconcelos, 1949, p.91)

Figuras 7 e 8: frontispício da *Barca do Inferno*, com gravura em destaque ao lado.

Fonte: Camões, 2002.

Das folhas volantes vicentinas, essa é a única que não apresenta um título (devido à economia da edição entre outros fatores⁵⁰), entretanto é a que tem a maior gravura. Fica claro, pois, que as imagens das barcas são as mais simbólicas, de maneira que, até em duas edições de folhetos espanhóis posteriores, traduções desse auto vicentino, também as suas gravuras são ilustrações das embarcações.

Sobre as características materiais, notamos que o texto está disposto em duas colunas (cada uma com trinta e quatro linhas) a partir do verso do primeiro fôlio, ou seja, no frontispício há apenas a gravura e o argumento (de catorze linhas) em texto contínuo⁵¹. A folha volante está no formato in-4º, como garante Braamcamp Freire (1944, p.380), e se compõe de oito fôlios (dezesseis páginas), cada um de dimensão de 19,5 cm x 13,7 cm. Não há foliotação, porém apresenta assinaturas na margem inferior à direita (logo abaixo à coluna do texto) nos retos do segundo (“a ij”), terceiro (“a iij”) e quarto (“a iiij”) fôlios; uma numeração manuscrita feita posteriormente em número arábico apenas nas margens inferiores dos retos de cada fôlio, a partir do terceiro (“22”, “23”, “24”, “25”, “26”, “27”) e há também no centro da margem superior do frontispício o número “62” escrito pela mesma mão que fez a numeração posterior,

50 “O auto de moralidade português não tem ainda nome próprio. É objecto de outra densidade, de outra economia, de outro momento da história da cultura” (MATEUS, 1989, p.224)

51 Pelo menos em todas as folhas volantes vicentinas o argumento aparece disposto desta maneira, algo recorrente neste tipo de edição de teatro.

sendo que provavelmente essas marcações sejam referentes a algum controle da Biblioteca Nacional de Madrid, a qual essa folha pertence.

Essa folha volante apresenta propriamente um colofão com os seguintes dizeres: “Autos⁵² das barcas q fez Gil vicente per seu maão. Corregido e empremido per seu mandado Pera ho quall e todas suas obras tem priuilegio del Rey nosso senhor. Cõ as penas e do tehor que pera ho cancioneyro geeral portugues se ouue”. Como se vê, não há nem informação sobre quem ou quando se imprimiu, contudo, há a indicação do privilégio aludido por Carolina Michaelis.

Figura 9: colofão da *Barca do Inferno*

Fonte: Camões, 2002

Sobre o privilégio de impressão, D. Carolina também o comenta na nota V: “o poeta obtivera depois de essa *Barca* ter sido representada [...], privilégio para imprimir não somente essa obra-prima, mas as suas obras todas, com as penas e pelo teor da licença que no mesmo ano fôra concedida para o *Cancioneiro Geral*.” (VASCONCELOS, 1949, p.515)⁵³. Já na nota vicentina II (VASCONCELOS, 1949, p.93 e 94), a senhora expõe sua teoria de que, como era o mesmo privilégio dado a Garcia de Resende e, sabendo-se que o cancioneiro havia sido impresso por Hermã de Campos, seria possível que os outros autos vicentinos avulsos também tenham sido responsabilidade deste mesmo impressor, e, depois, de seus sucessores (Germão Galharde, João Álvares; e seu filho António Álvares). Por outro lado, Arthur Anselmo (1991, p.123) afirma ter sido Galharde o impressor dessa folha volante.

3.3 Estabelecimento da inquisição e da censura literária em portugal

52 Carolina Michaelis chama atenção para o evidente erro de redação, pois afinal nesta folha volante há apenas um auto. (VASCONCELOS, 1949, p.64)

53 Esse privilégio garantia que “nenhua pessoa possa o possa empremir, ne trova que nelle vaa, sob pena de duzentos cruzados, e mais perder todolos volumes que fizer. Nem menos o poderão trazer de fora do reino a vender, ainda que la fosse feito sob a mesma pena atras escrita”(VASCONCELOS, 1922, p.62).

Antes de prosseguirmos com a análise bibliográfica dos testemunhos utilizados nesta pesquisa, faz-se necessário explicar como se deu o processo de implementação da censura inquisitorial e como ela se organizava a fim de clarificarmos o contexto de publicação das duas edições da **Compilação**.

A Inquisição foi uma instituição instaurada desde o período medieval na Europa a fim de controlar as contestações dos dogmas da Igreja Católica. Nesse momento, a Inquisição não contava com estruturas fixas e hierarquizadas como se organizaria no período moderno. Embora muitas práticas medievais, como o apoio em denúncias, os autos de fé e as torturas, tenham sido mantidas na Idade Moderna, segundo Paiva (2011), Portugal não teve antecedentes de uma Inquisição medieval⁵⁴, de maneira que apenas em 1536 instaura-se o Santo Ofício no país, processo diretamente ligado à história espanhola.

A falta de um precedente inquisitorial na história portuguesa na Idade Média talvez tenha sido um dos motivos que favoreceram a convivência harmoniosa entre católicos, judeus e muçulmanos, e suas práticas religiosas, durante um longo período na península ibérica até que no século XIV, começam a aparecer, em Castela, manifestações cristãs antijudaicas⁵⁵, tanto por parte da Igreja Católica, que os responsabilizava por todos os males da nação, quanto pelos cristãos ordinários, insatisfeitos e incomodados com o fato da classe judaica ocupar posições de prestígio nas áreas políticas e econômicas.

Esse tipo de ocorrência fez com que muitos judeus procurassem o batismo católico, surgindo, assim, a classe dos cristãos-novos, na esperança de poderem usufruir dos mesmos direitos que os outros católicos. Apesar de se batizarem, os cristãos novos continuaram com seus costumes judeus até que, no século XV, com a unificação do território espanhol, se criam medidas como os estatutos de pureza de sangue, que eliminavam judeus, convertidos ou não, de corporações profissionais.

Com a subida de Fernando e Isabel em 1474 ao trono espanhol, começa-se a negociação pelo estabelecimento do tribunal da Inquisição, concedido a Castela em 1478 e a Aragão em 1483, pelo papa Xisto IV. A princípio, a medida parece ser fundamentada em princípios

⁵⁴ De acordo com Paiva (2011, p.1) “Embora alguns inquisidores – franciscanos e dominicanos – tivessem sido nomeados pelo papa, não há registro de sua atuação.”.

⁵⁵ Um exemplo desse tipo de manifestação foi o massacre de quatro mil judeus ocorrido em 1391 em Sevilha. Este tipo de massacre tinha sua “justificativa” no pensamento cristão de que os judeus foram responsáveis pela morte de Cristo e, que, por consequência, qualquer mal que assolasse o território era um castigo de Deus por aquelas pessoas viverem e praticarem sua religião ali.

religiosos, já que os judeus convertidos continuaram com a suas práticas, entretanto, como aponta Novinsky (1986), a Inquisição foi estabelecida na Espanha para resolver um problema social e, por meio do confisco de bens, lucrar o suficiente para vencer os mouros em Granada, ou seja, para concluir a unificação política e territorial. Após isso, em 1492, os reis apenas deram duas escolhas aos mouros e judeus: batismo ou expulsão, resultando na fuga de cento e vinte a cento e oitenta mil judeus do território espanhol. (NOVINSKY, 1986, p. 34).

A maioria desses judeus foi para Portugal, aceitos por D. João II a um valor de oito cruzados por pessoa (GRIGULÉVITCH, 1990). Em 1495, com a sua morte, assume seu filho D. Manuel I que, por intencionar seu casamento com Isabel, filha dos reis de Castela, inicia o processo de instauração da Inquisição por pressão dos futuros sogros. Assim, para a consolidação do casamento, foi exigido que D. Manuel expulsasse os judeus de Portugal, porém a classe judaica contribuía financeiramente para o país, o que gerava um conflito de interesses para o rei. Por isso, em 1497, D. Manuel decreta a expulsão dos judeus, mas cria empecilhos, como o fechamento dos portos, para sua saída do país, aproveitando-se dessa situação para obrigá-los a se converterem ao cristianismo.

Obviamente, tais medidas não resolviam o problema do antissemitismo no país, que começava a crescer pelas mesmas razões de nascerem em Castela, desencadeando um massacre de judeus e cristãos novos em 1505, por serem culpabilizados pela peste que assolava o país. Para abrandar a situação dos judeus, o rei derogou as leis restritivas e anistiou os judeus fugidos, além de garantir aos batizados o fim das perseguições. Por fim, também foi autorizada a saída de toda gente do país, o que trouxe tranquilidade à classe judaica e fez com que essa permanecesse no território português.

Entretanto, isso não impediu que, em 1515, D. Manuel pedisse formalmente o estabelecimento do Santo Ofício para Roma, nas mesmas condições em que foi concedido aos reis de Castela, sob a justificativa de controlar os judeus imigrantes e fiscalizar os cristãos-novos portugueses. Destarte, ficaria a cargo do rei escolher as pessoas encarregadas pela Inquisição, um dos motivos pelos quais o papa ter negado o pedido.

Com a morte de D. Manuel, em 1521, seu filho, D. João III, assume como rei e, em 1531, faz um novo pedido para estabelecimento da Inquisição em Portugal. Segundo Almeida (1967, p.384), a justificativa seria de “por termo aos conflitos entre as justiças seculares e as eclesiásticas, e de desarmar as eras do povo contras os judeus, instituindo uma jurisdição, a do Santo Ofício, a quem exclusivamente ficava pertencendo a competência em matéria de heresia”. Contudo, o papa, Clemente VII, apresentava um receio em conceder a Inquisição a Portugal,

devido aos conhecidos abusos de violência cometidos em Castela, que poderiam ser imitados pelo vizinho. Ademais, havia a preocupação de Portugal se valer do tribunal para se apropriar das riquezas dos cristãos novos, o que gerou uma grande querela entre o rei e o papa, por meio de troca de cartas e envio de pessoas para negociações. Há ainda documentos comprovando que o que incomodava também o papa era a falta de repasse dos ganhos da coroa com Roma, conforme apontam Grigulévich (1990) e Novinsky (1986).

Apesar disso, houve, no mesmo ano, por meio de uma bula papal, a concessão para estabelecimento do tribunal em Portugal, revogada pouco tempo depois, pois, segundo Marcocci (2013), não estava nos termos pedidos pelo rei (não lhe dando plenos poderes sobre o seu funcionamento) e porque Diogo da Silva, frei nomeado para inquisidor geral, não aceitou o cargo, sendo, por isso, nunca publicada no reino. A partir disso, até 1534 mantém-se o conflito entre o papa Clemente e D. João III, com a emissão de bulas com perdão geral aos cristãos novos, ignoradas pelo rei, e novos pedidos efetuados pela coroa a Roma, que os negava.

Em 1534, Clemente VII morre e elege-se o papa Paulo III, que em relação a outro pedido pela Inquisição pelo rei português, autoriza a instituição do tribunal da fé, mas em termos diferentes do esperado. Por consequência, o rei, descontente, renova a lei que impedia a saída dos judeus conversos e de seus bens para fora do reino, negando as medidas de absolvição criadas por D. Manuel I, e rejeita o estabelecimento do tribunal nos termos do papa. Não obstante, houve após esse primeiro pedido a Paulo III, outras tentativas de negociação, todas rejeitadas pelo rei, que insistia em querer total controle do tribunal e poder escolher quem seria o inquisidor-geral. Os motivos do papa negar tal modelo se assemelhavam aos de seu antecessor, somados ao fato dos judeus também enviarem pessoas a Roma para explicar a situação deles em Portugal.

Em suma, todas as negociações mantidas entre coroa e papado eram pautadas de fato em dinheiro e poder, como afirma Novinsky (1986), afinal, a Igreja não queria ceder ao rei poder total sobre a Inquisição, ao mesmo tempo em que também não receberiam os ganhos do confisco de bens dos julgados, apesar da legislação determinar a divisa dos fiscos entre coroa e tribunal. Todavia, em 1536, o papa acaba cedendo o tribunal a Portugal por uma grande quantia em dinheiro e por pressão do imperador Carlos V, cunhado de D. João III. A bula expedida em maio diferenciava o tribunal em alguns aspectos, como aponta Marcocci e Paiva (2013, p.33):

Era um tribunal novo. Tinha poderes inauditos, apesar de algumas limitações, como a proibição, durante os três anos iniciais, de celebrar processos secretos (ou seja, omitindo aos réus os nomes das testemunhas de acusação e as circunstâncias dos crimes imputados) e a garantia de que durante dez anos os bens confiscados aos

condenados seriam entregues aos seus legítimos herdeiros. Acresce que a arquitetura institucional da Inquisição era incerta, porque, na realidade, não se respeitava a bula no tocante à relação entre o inquisidor-geral e o previsto Conselho Geral. Além disso, os bispos conservavam inteira jurisdição em matéria de heresia e tinham que participar no voto dos processos instaurados no Santo Ofício, o que se pretendia anular, por temor que alguns pudessem agir em autonomia ou criar outros embaraços.

A Inquisição começa a funcionar, portanto, em Portugal a partir de 1536, sendo nomeado novamente, como Inquisidor Geral, D. Diogo da Silva, que responde pelo cargo até 1539. A princípio, a Inquisição portuguesa contou com os tribunais de Lamego, Porto, Tomar, Coimbra, Lisboa e Évora, contudo, apenas os últimos três subsistem.

O período inicial da Inquisição portuguesa não se mostrou rigoroso, devido, principalmente, à figura de D. Diogo da Silva, conhecido por sua moderação, e também pela publicação de um breve em 1537, pelo papa, no qual ele requer prudência por parte dos inquisidores portugueses para que não cometessem abusos. Contudo, em 1539, ocorreu um incidente:

Certa manhã apareceu afixado nas portas da catedral e noutros lugares públicos um papel com blasfêmias contra a fé cristã e afirmações sobre a vinda futura do Messias. O fato causou escândalo. [...] Afinal descobriu-se que o autor do papel era um cristão-novo que falsamente se passava por cristão velho, o qual confessou a culpa. [...] Aproveitou logo El-rei o facto, que lhe serviu de argumento para encarecer ao pontífice a necessidade de haver em Portugal aquilo a que ele chamava de <<Inquisição livre>>. (ALMEIDA, p.410).

Embora se tenha cogitado que tal escrito tenha sido obra dos inimigos dos cristãos novos, a confissão foi arrancada e, assim, D. João III se aproveita do ocorrido para propor maior liberdade de ação aos inquisidores e para nomear seu irmão como inquisidor geral, o infante D. Henrique, em substituição ao inquisidor escolhido pelo papa, o frei Diogo da Silva. A indicação do irmão não agrada ao papa, pois D. Henrique além de ser irmão do rei, ainda não tinha idade suficiente para assumir o cargo. Todavia, mesmo que o papa não tenha legitimado a posse de D. Henrique até 1547, isso não impediu o rei e seu irmão de fazerem valer a decisão.

A nomeação de D. Henrique para o cargo de Inquisidor geral tem influência direta para a estruturação da censura inquisitorial, ferramenta essencial para repressão ideológica e bastante necessária para a Igreja após o advento da imprensa, que facilitava a difusão de ideias. Datam de 1539 também os primeiros livros, com a indicação de terem sido “aprovados pela santa inquisição”:

Em 1539 [...] aparece o primeiro livro de que há notícia ter sido sujeito a censura prévia: o *Ensino Cristão*, de autor anónimo, o qual traz no frontespício, a seguir ao título, as palavras “*aprovado pela santa inquisição. Com privilégio real*”. No reverso

vem uma provisão do Cardeal Infante D. Henrique, Inquisidor-Geral, em que diz: “*Que mandado ver a obra por letrados, e achando-a útil, dá licença para se imprimir e vender.*” A provisão é datada de 3 de Setembro de 1539. Os termos da aprovação mostram, no entanto, que não havia ao tempo pessoa ou pessoas especialmente encarregadas do exame dos livros. O segundo livro censurado, impresso, como o *Ensino Cristão*, por Luís Rodrigues, também em 1539, foi a *Grammatica da lingua portuguesa com os mandamentos da santa mãe igreja* de João de Barros impresso «por autoridade da santa inquisição». (RODRIGUES, 1980, p.16)

Em 1540, a censura se organiza melhor por meio da delegação de D. Henrique a três dominicanos, “o prior do convento de S. Domingos de Lisboa, o vice-prior (Frei Aleixo) e Frei Cristóvão de Valbuena”, de “mandar noteficar a todos [os] empresores que não imprimam novamente nenhuns livros sem primeiro serem vistos [e] examinados per elles” (RODRIGUES, 1980, p.17). Esse tipo de tarefa atribuída aos três clérigos demonstra que uma das maneiras de atuação censória era preventiva, isto é, previamente à publicação de qualquer livro havia a vistoria do texto. Destarte, a partir de 1547, a censura preventiva se estrutura por meio dos índices expurgatórios, como mostraremos.

Outro modelo de atuação era a censura repressiva, que agia por meio do controle de alfândegas, livrarias e bibliotecas. Esse controle também se iniciou em 1540, de maneira que todos os espaços citados tinham de ser examinados pelos visitantes das naus e os livros recolhidos poderiam vir a ser posteriormente queimados nos autos de fé⁵⁶ ou eram guardados no secreto do Santo Ofício, onde se deixavam os papéis da Inquisição.

No século XVI, seis índices portugueses de livros proibidos foram publicados, além dos índices romanos. Como dito, o primeiro rol português é de 1547, porém trata-se de um manuscrito baseado em outros índices com indicações majoritariamente estrangeiras, quase não alude a obras portuguesas. Segundo Rodrigues (1980, p. 18-19):

O primeiro rol português de livros proibidos saiu em 1547, por provisão de 28 de Outubro do Cardeal-Infante D. Henrique, Inquisidor-Geral. O índice baseia-se, em primeiro lugar, em catálogos e proibições avulsas da actividade censória da Faculdade de Teologia de Paris. Outras fontes foram, igualmente, os índices espanhóis de 1547, de 1545 e, provavelmente, de 1540 e as censuras elaboradas pela Universidade de Lovaina e pela Inquisição flamenga. Este índice vem precedido duma carta do Cardeal-Infante onde se ordena que «em virtude de obediência e sob pena de

⁵⁶ O auto-de-fé era um “rito específico de apresentação pública dos penitentes e condenados pelas Inquisições, que se desenvolveu primeiro em Castela e em Aragão nas últimas décadas do século xv, passou à Sicília, conheceu encenações pontuais em Roma e se desenvolveu em Portugal, onde se manteve com maior regularidade — em Espanha desaparece nas últimas décadas do século XVII — desde a fase de estabelecimento até meados do século xviii. Naturalmente que estamos a falar da cerimónia pública, realizada na maior praça da cidade (ou na mais «nobre»). [...] No caso português trata-se sem dúvida de um dos maiores ritos públicos do Antigo Regime, pois era praticado por todos os tribunais de distrito pelo menos uma vez por ano, constituindo uma espécie de «prestação de contas» da actividade desenvolvida durante o período considerado.” (BETHENCOURT, 2000, p. 125-126). A decisão de queimar um livro em uma celebração como essa era destina-lo à consagração, por se tratar de uma proibição “espetacular”, como define Martins (2005, p.929). Por isso, o mais comum era apenas confiscar as obras e destiná-las ao esquecimento, principalmente se a obra era considerada “perigosa, infame ou escandalosa”.

excomunhão que daqui em diante non tenham em seu poder nem leão pelos livros abaixo declarados». Na mesma carta se inicia uma regra da Inquisição portuguesa particularmente grave: não são proibidos apenas os livros expressamente mencionados no índice que se segue mas «outros quaesquer sospeitosos na ffee». Naturalmente que esta regra deixava grande poder de decisão aos inquisidores, pois acobertava um número ilimitado de argumentos.

O índice seguinte foi impresso em 1551 sob o título “Este é o rol dos livros defesos por o cardeal infante, inquisidor geral nestes reinos de Portugal”, e apresenta, ao contrário do anterior, maior elaboração por parte dos censores portugueses, contando com a colaboração do dominicano Jerónimo de Azambuja, do professor conimbricense Martín de Azpilcueta e do teólogo da corte Diogo de Gouveia (MARCOCCI, PAIVA, 2013, p.92). É nesse rol que lista-se pela primeira vez sete autos de Gil Vicente da seguinte maneira:

1. O auto de Dom Duardos que nom tiuer cesura como foy emendado.
2. O auto de Lusitania, com os diabos – sem eles poderse ha emprimir
3. O auto de Pedreanes, por causa das matinas.
4. O auto do Jubileu de Amores.
5. O auto da aderencia do paço.
6. O auto da vida do paço.
7. O auto dos Phisicos. (VASCONCELOS, 1949, p.31)

Os autos de Gil Vicente aparecem na parte de obras “em linguagem”, isto é, obras em espanhol ou português. Contudo, como explicaremos no tópico seguinte, a edição de 1562 da **Compilação de todas as obras de Gil Vicente** sai publicada sem seguir totalmente essas indicações.

Em 1557, morre D. João III, e D. Catarina assume o reinado português até 1562, enquanto D. Sebastião não pode assumir. De acordo com Bethencourt (2000, p.102), sua regência foi bem mais flexível em relação aos cristãos novos e Roma. Já, em 1561, há a publicação do terceiro índice português, elaborado pelo frei Francisco Foreiro a pedido de D. Henrique, em que aumenta o número de obras proibidas, porém sobre a obra vicentina se mantém o instaurado no índice de 1551: “Na letra G: Gil Vicente: suas obras correrão da maneira que neste ano de 1561 se imprimem: & nas impressas até este ano, guardar-se-á o regimento do rol passado.” (REGO, 1982, p.51).

Embora D. Catarina não tenha morrido, seu cunhado D. Henrique assume a regência do reino em seu lugar em 1562, sem perder a posição de inquisidor geral. Até este momento a censura inquisitorial estava se consolidando, como aponta Saraiva (1964, p.92):

Até aqui a censura inquisitorial portuguesa dava os seus primeiros passos, amparada pelos índices romanos e espanhóis. O seu procedimento é cauteloso. Permite, por exemplo, a saída da **Compilação** das obras de Gil Vicente em 1562, com várias peças anticlericais, que tinham sido proibidas no seu primeiro índice impresso (1551). Os inquisidores pactuam com o humanismo, então muito forte no nosso país [...].

A regência de D. Henrique se prolonga até 1568, sendo de 1564 o quarto índice português de livros proibidos, no qual não aparece nada relacionado à obra de Gil Vicente, afinal, já havia sido publicada a **Compilação**. Nesse índice, aparecem dez regras de censura de livros provenientes do rol tridentino⁵⁷, ou seja, referentes ao concílio de Trento. É interessante notar que as regras não foram aceitas por muitos países, mas que Portugal as publicou junto de seu terceiro índice censório, demonstrando a rigidez que paulatinamente se inseria para reprimir a literatura.

No reinado de D. Sebastião, de 1568 a 1578, o cardeal D. Henrique se mantém como inquisidor geral e há uma nova estruturação para a censura: por um alvará do rei em 1576, instaura-se um sistema de censura tríplice em Portugal, pelo qual se submetia todas as obras à aprovação do Ordinário (bispo local), da Inquisição (Santo Ofício) e do Desembargo do Paço (o rei).

Antes dessa mudança, segundo Horch (1992, p.471), o original da obra a ser impressa era submetido a um qualificador do Santo Ofício, que o emendava ou não e dava autorização ou não para publicação. Depois de impresso, a obra era novamente revisada pelo censor e, então, definitivamente permitida sua divulgação ao público. Contudo, após o estabelecimento da censura tríplice, como afirma Silva (1996, p.139-140), apesar do crivo inicial ainda ser responsabilidade da Inquisição, o parecer final ficava relegado ao rei, que podia concordar ou não com o decidido pela Igreja. Esse novo sistema vigorou até 1768.

⁵⁷ Todas as regras são explicadas ou parcialmente reproduzidas por Rego (1982, p.58-60), de maneira que a maioria se preocupa ou com livros de doutrinas religiosas divergentes da fé católica, sobre “feitiçarias” e magias ou com a questão das traduções do texto bíblico. Marcocci e Paiva (2013, p.93) destacam o seguinte: “O de 1564, preparado pelo dominicano Manuel da Veiga, foi publicado no mesmo ano do tridentino e por ele muito influenciado, traduzindo para português as suas regras. Constituiu temporário revés para a Inquisição, pois voltou a explicitar competências do episcopado. Em conformidade, admitia que bispos e inquisidores pudessem conceder autorizações para a leitura da Bíblia em linguagem (regra quarta), interditar a impressão e leitura de obras não explicitamente referidas no Índice (décima regra), e que só os bispos podiam autorizar a impressão de «livros lascivos e desonestos» (sétima regra) e de «arte mágica e feitiçarias» (nona regra).”.

Com a morte do rei na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, o cardeal D. Henrique assume novamente o trono até 1580, quando falece. Ele permaneceu como Inquisidor geral até 1579, depois o cargo começa a ser exercido por outros clérigos. A partir de 1581, assume o trono o rei espanhol Felipe I – quando se inicia o período conhecido por União Ibérica –, o que não influenciou necessariamente a organização do Santo Ofício português, pois se manteve da mesma forma.

No ano de 1581, sai o **Catálogo dos livros que se proíbem**, elaborado pelo Frei Bartolomeu Ferreira, a pedido do Inquisidor geral do período, D. Jorge de Almeida. Esse índice repete a estrutura do de 1564, pois se divide em duas partes, uma latina em que se reproduzem novamente as regras do concílio tridentino, porém com uma tradução mais exata, e uma portuguesa com duas listas, uma de livros a serem emendados e proibidos – a maior de livros em português até então publicada – e uma de advertências elencadas sobre o método de censura e publicação dos livros⁵⁸.

Nesse catálogo, os seguintes dizeres aparecem a respeito da obra de Gil Vicente: “se há de riscar o prólogo, até que se proveja na emenda de seus autos, que há necessidade de muita censura e reformação” (REGO, 1982, p.67). Ademais, esse índice também condena qualquer texto dramático com presença de figuras eclesiásticas e/ou ato sacramental de maneira injuriosa (REGO, 1982, p.67). De acordo com Saraiva (1964, p.92-93):

O novo índice é claramente orientado contra o humanismo. [...] O organizador deste índice, Fr. Bartolomeu Ferreira, faz ainda algumas recomendações, pondo em guarda os leitores contra a literatura de ficção que encerra amores profanos e contra as comédias, tragédias, autos e farsas onde há referências a sacramentos ou a pessoas eclesiásticas. A nova ordem da censura reflecte-se na mutilação que poucos anos depois se opera nos *Lusíadas* (edição de 1584) e nas obras de Gil Vicente (1586). [...] Este método destinava-se a enfrentar a dificuldade de proibir completamente obras de grande voga e que tinham ganho fundas raízes no público, tais como as dos grandes humanistas, e em Portugal, entre outros, Gil Vicente.

Após o índice de 1581, ainda houve mais dois róis publicados, um em 1597 e um em 1624, que não serão abordados aqui por não serem relevantes para a análise da edição estudada, pois foram publicados posteriormente a 1586. O interessante é notar que, a partir dos índices que destacamos, a censura preventiva de livros foi se consolidando paulatinamente de maneira que, com o passar do tempo, foi se enrijecendo e se especializando em seu método.

⁵⁸ Esse índice é mais detalhadamente descrito no capítulo seguinte devido à sua relevância para nossa análise.

Outra meio de notar isso é pelo método adotado para a emenda de textos a serem publicados. Apesar das mudanças ficarem a cargo do qualificador, as etapas pelas quais o texto passava antes de ser divulgado foram aumentando e apresentando critérios mais claros ao longo do tempo, como por meio da adoção das regras tridentinas e ordens estabelecidas no índice de 1581 por Frei Bartolomeu Ferreira. Como explicado, antes da resolução de 1576, o texto seguia um procedimento com poucas etapas, mas após essa data o processo se dava da seguinte forma:

1. De acordo com a regra décima do Concílio de Trento, o autor ou seu representante, requeria ao Conselho Geral do Santo Ofício licença de impressão da obra, da qual juntava o original manuscrito. [...] 2. O Conselho Geral do Santo Ofício recebia o requerimento, designava o qualificador e dava um despacho, solicitando-lhe um parecer sobre a obra. [...] 3. A carta contendo o despacho e a obra eram entregues ao qualificador, por um funcionário da Inquisição. [...] Simultaneamente era feito, no livro respectivo, o registo de entrada da obra, seguido do nome do qualificador designado [...] 4. O qualificador examinava a obra e emitia o seu parecer. O original e a qualificação eram levados “cerrados ao Conselho”, conforme fixado no Regimento, por um funcionário da Inquisição. [...] 5. O Conselho Geral do Santo Ofício, perante o parecer do qualificador, pronunciava-se pela aprovação ou reprovação da obra. Da sua decisão, era exarado um despacho de que se dava conhecimento ao interessado. [...] Os despachos proibitórios eram lacônicos e uma palavra bastava para impedir a publicação de um texto: “proibido”; “Suprimido”; “Escusado”. Conforme decisão do Conselho, o original ou era entregue ao interessado por um funcionário inquisitorial ou era confiscado e arquivado, para sempre, no Secreto da Inquisição. Consequentemente, terminava aqui a tramitação processual. [...] Em caso de aprovação, duas situações podiam verificar-se: a) a obra não mereceu qualquer reparo ao qualificador [...]. O Conselho Geral do Santo Ofício, concordando com o parecer do qualificador, aprovava e autorizava a sua impressão. [...] b) o qualificador fazia depender a sua proposta de aprovação de modificações a introduzir no original. Os cortes e emendas propostas eram objecto de parecer enviado ao Conselho Geral. Se este órgão aprovasse a censura proposta, um funcionário da Inquisição transcrevia a censura para o original: cortava os passos não autorizados e fazia cotas à margem, com as alterações ao texto. [...] O original manuscrito, com as alterações introduzidas, era entregue ao interessado. Este, caso se conformasse com o determinado, podia tratar de imprimir a obra [...] 6. O autor, ou seu representante, confiava o manuscrito já licenciado a um impressor para proceder à sua impressão. 7. O original manuscrito e um exemplar impresso eram, de novo, apresentados na Inquisição. O qualificador era notificado pelo Conselho Geral do Santo Ofício para conferir o original com o livro impresso. Verificando-se que o livro “estava conforme com o original”, o Conselho Geral autorizava a circulação da obra. 8. A autorização de circulação da obra concedida pelo Conselho Geral, perante o parecer do qualificador era objeto de despacho. [...] 9. Os interessados eram, então informados da decisão final. A circulação da obra estava, ainda, dependente da autorização do Ordinário e Desembargo do Paço⁵⁹. Se todos se pronunciassem favoravelmente, era necessário, para completar o processo, fazer imprimir as segundas licenças (ou de conferência) e integrar essa página nos exemplares já impressos. (MARTINS, 2005, p.35-40).

⁵⁹ Sobre o procedimento do Desembargo do Paço, Martins (2005, p.44-46) expõe que não se distanciava da Inquisição, pois solicitava pareceres sobre os livros para teólogos que depois eram enviados em carta fechada ao Tribunal. A respeito da importância do Desembargo do Paço no processo, a autora acredita que sua influência era diminuta, ou seja, que a censura era exercida de fato pela Igreja, praticamente não havendo interferência do rei no processo.

Não encontramos outro historiador que descreva tão detalhadamente o processo de censura dos livros em relação ao período anterior a 1576, contudo, parece legítimo acreditar que algumas das etapas acima transpostas já fossem seguidas anteriormente. De qualquer forma, fica explícito por meio das edições da **Compilação de todas as obras de Gil Vicente**, que, conforme aponta Rego (1982, p.72-73), a censura passou por um período de assentamento entre 1564 e 1576, no qual ela começa a operar de diversas formas.

Por fim, para compreendermos a totalidade do processo censório, faz-se necessário entender quem ocupava o cargo de qualificador de livros e como seu trabalho se dava.

Segundo Martins (2005, p.24), a figura do revedor, ou qualificador de livros, aparece no regimento do Conselho Geral do Santo Ofício, de 1570, como aquele responsável por vistoriar as livrarias públicas e privadas, por requerer os índices de livros proibidos para os bispos, por dar licenças para imprimirem livros, após reverem, examinarem e mandarem o parecer com as mudanças sobre eles, e por fazer o inventário de livros dos falecidos. No regimento de 1613 e 1640, as funções descritas para a posição de qualificador são principalmente as de censurar, qualificar e rever quaisquer textos a serem impressos ou que vierem de fora do reino português, além de observar se estão adequadas as pinturas e representações religiosas (NUNES, 2011, p.83).

O escolhido para exercer o cargo deveria ser uma pessoa eclesiástica reconhecidamente ligada às letras – clérigos egressos de universidades, oficiais letrados e intelectuais – e de virtudes conhecida, ou seja, sem apresentar má fama sobre si ou sobre sua família. Assim, para designar alguém à função, eram examinadas a “limpeza de sangue e geração” e a “capacidade” do clérigo (MARTINS, 2005, p.24-25).

Ao contrário do que se possa pensar, a posição de qualificador excepcionalmente não era remunerada, nem recebia privilégios, demonstrando que essa função era bastante prestigiada socialmente, afinal havia um reconhecimento social sobre a intelectualidade e qualidades morais de quem a ocupava. Tal notoriedade era considerada pagamento suficiente pelos revedores tendo em vista que o ofício era disputado.

Em relação aos critérios adotados para exercício da censura de textos, sabemos que não havia um método claro amplamente divulgado aos qualificadores para além das regras do conselho tridentino e as advertências do Frei Bartolomeu presentes no **Catálogo dos livros que**

se proibem, de 1581. Desta forma, em última instância a qualificação das obras estava relegada à sensibilidade do censor para discernir o que seria emendado, proibido ou aceitável.

Sobre os qualificadores, conclui Martins (2005, p.929):

Os qualificadores do Santo Ofício e os censores dos tribunais régios da censura intelectual, recrutados entre os membros mais ilustres das ordens religiosas e os lentes da universidades, pertenciam a um escol, uma aristocracia, não de sangue, mas de saber. Detentores aos olhos do mundo de um poder sem limites, exerciam um cargo exigente e não remunerado, que se revestia de grande complexidade, porque da definição de duas categorias conceptuais antagónicas – livros absolutamente ortodoxos e livros verdadeiramente reprováveis – resultava, na prática, um vazio legal que deixava à responsabilidade dos censores e à discricionariedade dos tribunais a distinção entre literatura perigosa e literatura tolerável. O princípio da unanimidade de posições entre os censores, que se pretendia transmitir nos textos oficiais das licenças insertas nos livros autorizados a circular, é ilusório: a divergência de opiniões entre os censores existia, embora não fosse do domínio público.

O relatado por Martins (2005) é bastante verificável, principalmente se pensamos nas edições da **Compilação**, por exemplo. Apesar da censura de cada edição da obra vicentina envolver outros fatores, como mostraremos a seguir, percebemos que não havia um pensamento unânime que guiava os revedores. Isso também é observável pelas indicações do índice de 1624, no qual novamente penaliza-se a obra vicentina e de maneira mais rígida do que já havia sido em 1586, ou ainda por meio da comparação entre as edições dos **Lusíadas**, de Camões⁶⁰.

Cada edição da **Compilação** foi revista por um qualificador, como se sabe, porém apenas sabemos o nome do clérigo da segunda edição. Isso reitera o já mencionado fato de que a edição de 1562 foi impressa em um período precedente ao assentamento da censura inquisitorial em Portugal, isto é, em um momento no qual ainda não se havia definido que, por exemplo, o nome do revedor deveria aparecer na edição de cada texto, ou, ainda, quais regras deveriam guiar minimamente o processo censório – fatos que serão melhor explorados no capítulo quatro desta tese. Já a edição de 1586 teve como qualificador o frei Bartolomeu Ferreira, conforme já apontado. Assim, preferimos abordar melhor sua figura no tópico 3.6 deste capítulo.

Com esse panorama sobre a organização e funcionamento da Inquisição e de seus métodos de censura em mente, avancemos para a descrição bibliográfica das edições da **Compilação**.

⁶⁰ Sobre a censura empreendida nos **Lusíadas**, recomenda-se a leitura do artigo “A censura na transmissão da obra de Luís de Camões”, de Barbara Spaggiari (2004).

3.4. Compilação de todas as obras de gil vicente – edição de 1562

3.4.1 Dados Gerais, encomenda, Privilégio e Prólogos

A **Compilação de todas as obras de Gil Vicente** é uma “coletânea” da obra completa de Gil Vicente em volume único, encomendada por D. João III, impressa em Lisboa, por João Álvares, e vendida a “cruzado [...] em casa de Francisco Fernandez”⁶¹. É datada de 22 de Setembro de 1562, cerca de 25 anos após a morte do autor, de maneira que os textos foram “reunidos” e distribuídos em cinco livros/partes pelo seu filho, Luís Vicente. A edição conta com 262 folhas de textos de Gil Vicente mais 4 folhas com textos preliminares segundo Camões (2002, p.VII).

Acerca do processo de impressão, afirma Braamcamp Freire (1944, p.354):

Em 1561, provavelmente depois de concedido a Paula Vicente o alvará de 3 de setembro de privilégio para a impressão e venda das obras de seu pai, foi Luiz Vicente, de acordo com sua irmã, entregar a João Alvares, impressor del Rei na universidade de Coimbra, para na sua oficina ser estampado, o manuscrito das obras de Gil Vicente divididas em cinco livros. Começou-se logo a compor o livro primeiro naquela cidade, e lá se concluiu a sua impressão no ano seguinte; a dos outros livros passou porém para Lisboa, onde ela, na tipografia do dito João Alvares, se continuou e finalizou a 12 de Setembro do mesmo ano de 1562.

O frontispício da edição de 1562 apresenta o título ao topo alongado, seguido pelos dados da divisão do texto em cinco livros, uma xilogravura enquadrada, identificação do impressor, ano de impressão, visto da Inquisição, atestado de privilégio, preço e local de venda. Isto demonstra que essa edição se encaixa em um padrão comum do período, conforme apontam Febvre e Martin (1992, p.132):

No final do século XVI todos os livros, ou quase, tem uma página de rosto, mas ela ainda não se apresenta com seu aspecto atual; restrito a princípio, o título alonga-se em seguida desmesuradamente: durante o primeiro terço do século XVI, a preocupação em preencher inteiramente a página leva os editores a encerrar o título numa longa fórmula; muito frequentemente a ele acrescentavam a indicação das principais partes da obra [...]. E, se os livreiros, desejosos de fazer publicidade, adquirem bastante cedo o hábito de indicar seu nome e seu endereço ao pé da página, será preciso ainda ir procurar no final da obra, no colofão, informações mais precisas[...]. Ao mesmo tempo, há uma preocupação cada vez maior em decorar a página de rosto.

⁶¹ Informação aparente no frontispício da Compilação.

De acordo com Meirinhos (2006, p.24), as imagens presentes no frontispício servem para celebrar o poder, “seja como o elogio ao rei ou a algum protetor, ou mesmo à ordem religiosa ou eclesiástica sob cuja proteção o autor se coloca [...]”. Essas imagens favorecem a divulgação do livro, pois tais símbolos eram conhecidos pelo público, que reconhecia nelas o patrono ou mecenas da obra. O uso, por exemplo, da esfera armilar e do escudo de cinco quinas, presentes no frontispício da edição de 1562 da **Compilação**, invoca e celebra o poder régio e é uma das imagens mais repetidas em livros do período.

Figura 10: imagem do frontispício da edição de 1562 da **Compilação**

Fonte: BNP

Assim, a gravura presente na folha de rosto é composta pelo brasão de armas portuguesas, tendo à direita a esfera armilar e à esquerda a cruz de Cristo. Arthur Anselmo (1991, p.151) explica que uma tradição determinava que o brasão da família real fosse o mesmo que o das armas de Portugal, encimado pela coroa e “formado por um escudo com cinco quinas em pala e uma bordadura com sete castelos (os dois de baixo em posição inclinada)”. Já a esfera armilar foi relacionada tanto à divisa do rei D. Manuel I, como indica Arthur Anselmo, quanto à marca do impressor João Alvares, como indica A. F. Sampaio. Por fim, a cruz de Cristo era

um símbolo associado à ordem de Cristo e, pelos seus usos vulgarizados, ao próprio país de Portugal.

A respeito dos dados tipográficos, descreve Braamcamp Freire (1944, p.356):

Caracteres romanos no frontispício geral e nos dos quatro primeiros livros, na taboada, no prólogo do autor, nas rubricas iniciais das peças, nas intercaladas no texto delas, e nas cotas marginais a algumas trovas, tudo mais em caracteres góticos; quase sempre impresso a duas colunas; algumas letras iniciais ornadas; numeração no recto das folhas, caracteres arábicos até a folha 9 inclusive, e daí em diante romanos.

Em relação às ilustrações dessa edição, não concordamos com Braamcamp Freire (1944) sobre o número de letras adornadas, pois não são apenas algumas. Todo texto vicentino é antecedido por um argumento ou uma breve descrição, de maneira que quase todos são iniciados por uma letra capitular adornada, de tamanho variável, com traços botânicos ou figuras angelicais. Apenas no livro cinco (“de obras miúdas”), é que a exceção se torna regra e apenas dois textos são iniciados por uma capitular adornada.

Figura 11: exemplos de capitulares adornadas da Compilação de 1562

Fonte: BNP

Ainda, as ilustrações nessa edição não são um traço marcante, já que aparecem apenas nas divisas entre livros (com exceção do livro cinco que não possui tal folha de rosto), no livro um (obras de devoção) e no livro cinco. As divisas entre os quatro primeiros livros ajudam o leitor na organização da edição, além de adornarem o texto, e se constituem em torno do título do livro que antecede.

Figura 12: divisas dos livros da *Compilação* de 1562

Fonte: BNP

No caso dessa edição da **Compilação**, não sabemos dizer com certeza se o tipógrafo recorreu a uma impressão em talho doce, técnica de enquadramento em páginas de rosto comum às “edições de grande formato particularmente cuidadas”, em que tanto os ornamentos quanto o texto são impressos ao mesmo tempo por meio de uma prancha de cobre, permitindo maior refinamento e menor contraste entre texto e enquadramento do que a xilogravura (FEBVRÉ E MARTIN, 1992, p.133); ou se foi feita uma dupla impressão, uma do ornamento e outra do texto central, por meio de pranchas de madeira.

Como podemos notar, apenas a primeira folha se diferencia das outras três e isto não parece ser por acaso já que, em relação a presença de ilustrações, esse é o livro que de fato exhibe o maior número delas. No livro um, encontramos seis figuras⁶² após o final do texto de alguns autos, de forma que das seis, três são bastante parecidas. Essas imagens parecem dialogar, em certa medida, com os textos que as antecedem, como no caso da figura de um piano ao fim de uma peça em que as personagens terminam cantando e dançando, ou ainda quando visualizamos alguns anjos em meio aos adornos arbóreos, que se relacionam com o fato desse livro apresentar peças de mote religioso. Já o livro cinco possui apenas uma imagem que finaliza a obra: a sepultura de Gil Vicente, na qual os adornos de caveira, ossos e plantas envolvem o texto da lápide.

Figura 13: ilustrações da edição de 1562 da *Compilação*

⁶² Apesar de quatro dessas ilustrações aparentarem ser “tiras” de imagens singulares, mas que foram impressas juntas (uma sob a outra), consideramos para contagem a ideia de conjunto. Logo, mesmo que haja duas ou três faixas contáveis, preferimos entendê-las como uma imagem só, já que aparecem juntas.

Fonte: BNP

Assim, o livro um parece ser singular em relação aos outros quatro quanto aos adornos. Isso pode ter sido ocasionado ou por uma questão de aproveitamento tipográfico (para que não haja desperdício de espaços vazios e, por consequência de papel) e/ou por este ser o livro de peças de caráter cristão e que foram em sua maioria dedicados à primeira mecenas de Gil Vicente, a rainha D. Leonor, motivos que garantiram a essas peças uma maior importância e merecimento de adornos. Contudo, a primeira hipótese parece não se sustentar tendo em vista que o possível espaço vazio poderia ser preenchido com o início de texto de outra peça e pelo fato de que em dois fólios, um do livro três e outro do livro quatro, há um espaço vazio o suficiente para se inserir uma imagem, mas isso não foi feito. Já no caso do livro quinto, provavelmente escolheu-se ilustrar a sepultura de Gil Vicente, por ser o texto que encerra o livro e que faz referência à morte do autor.

Além dos dados descritos por Freire, ainda podemos destacar a presença de assinaturas ao longo da edição, prática comum utilizada a fim de facilitar o trabalho do encadernador (Febvre e Martin, 1992, p.136). Como as assinaturas se iniciam por uma letra que designa um caderno, podemos concluir que a edição de 1562 se compõe de 34 cadernos, de oito fólios em sua maioria, marcados pelas letras: A, B, C, D, E, F, G, H, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, X, Y, Z, Aa, Bb, Cc, Dd, Ee, Ff, Gg, Hh, Jj, Kk e Ll. Segundo Mateus (2005, p.4), a medida das folhas é 19 cm x 27,5 cm, comportando 43 linhas, mais uma de cabeçalho que reparte e numera.

No colofão da edição de 1562, encontramos alguns dados mais precisos sobre a impressão, como sua data exata (doze de setembro de 1562) e outros sobre João Alvarez, o

impressor. Porém, de maneira geral, não há informações que não estejam presentes ou na folha de rosto ou nos textos preliminares, como o privilégio de impressão.

Do ponto de vista da Crítica Textual, sabemos que essa edição apresenta uma série de deficiências⁶³, além de duvidosa autenticidade em relação aos textos do autor, fatos evidenciados, em alguma parte, pelos textos preliminares que antecedem os autos, ou seja, o privilégio concedido pela rainha D. Catarina a Paula Vicente, o prólogo escrito por Luís Vicente ao jovem rei D. Sebastião e o prólogo escrito pelo próprio Gil Vicente ao rei D. João III, respectivamente.

No caso da edição de 1562, o privilégio foi escrito pela rainha regente D. Catarina em nome de Paula Vicente, dando o direito a ela, e, por consequência, a quem ela autorizasse, de publicar a obra do pai por um período de dez anos, de maneira que, se alguém o fizesse sem a autorização da filha do autor, além de ter todos os exemplares “confiscados”, também teria de pagar uma sanção de cinquenta cruzados.

Sobre o privilégio da obra, diz Freire (1944, p.331-332):

Paula e Luiz eram novos, muito novos, dezoito e dezassete anos apenas respectivamente contavam, quando o pai lhes faltou. Os seus haveres e rendimentos não lhes permitiam grandes empreendimentos, até que pela entrada de Paula para a casa da Infanta e talvez instigada por ela mesma, se resolveram os dois irmãos a levar a termo a compilação e impressão das obras de seu pai. Dirigiram-se à rainha D. Caterina, regente do reino, e ela, lembrada das agradáveis horas passadas tanta vez a assistir à representação das obras dramáticas de Gil Vicente, a leitura das quais, segundo a tradição, permitia seu neto o jovem rei D. Sebastião, prontamente concedeu em nome dêle a Paula Vicente <<moça da câmara de minha muito amada e prezada tia >>, o alvará de 3 de Setembrede 1561, pelo qual lhe foi dado privilégio por tempo de dez anos para a impressão e venda do <<livro e cancioneyro de totalas obras de Gil Vicente seu pay, assi as que atee ora andavão empremidas polo miudo, como outras que o ainda nam foram>>. Apenas se pôs por condição, que <<cada volume do dito cancioneyro se nam poderaa vender por mais de hum cruzado>>.

O historiador ainda aponta que, pelo fato de o privilégio estar em nome de Paula, por muitos anos se pensou que a filha também tivesse interferido na obra do pai, quando na verdade apenas o irmão dirigiu sua composição e impressão. Como referido, Paula, assim que o pai faleceu, entrou para a casa da infanta D. Maria, “na qualidade de moça da câmara e tangedora, com a moradia de seis mil reais por ano” (FREIRE, 1944, p.329), sendo suas qualidades bem descritas por Carolina Michaelis (VASCONCELOS, 1902 apud FREIRE, 1944, p.334):

63 Por exemplo, o fato de nessa edição não se apresentar realmente toda a obra de Gil Vicente: faltam *O Pranto de Maria Parda* e a carta-prólogo que antecede o texto de *D. Duardos*, inseridos na edição de 1586; ou ainda o *Jubileu de Amores* e o *Auto da Festa*.

fez companhia carinhosa ao pae nos annos em que, satisfazendo os desejos de D. João III, preparava para a imprensa [...] as suas obras dramaticas e lyricas. É muito possível que lhe servisse de secretaria intelligente e mesmo de ajudante chistosa e de fino gosto. Acreditamos piamente que entendia diversos idiomas, bordava e pintava. Menos ainda repugna crer que sabendo dançar, cantar e tocar vários instrumentos, recitasse deliciosamente, com graça e naturalidade, trechos soltos e composições inteiras das obras do pae, agradando sem ser formosa.

Na mesma linha de pensamento da filóloga portuguesa, Oscar de Pratt (1970, p.136) assume que provavelmente foi graças à intervenção da infanta D. Maria que os filhos conseguem o privilégio para imprimir a obra de Gil Vicente. Justamente pelas possíveis representações na câmara realizadas por Paula Vicente, de grande interesse à filha de D. Manuel, fazendo com que a infanta mediasse junto à regente, D. Catarina, a concessão de tal direito.

Assim, é Luiz Vicente, quem assume, no prólogo escrito por si próprio, sem citar a irmã, a tarefa de completar o trabalho iniciado pelo seu pai:

[...] tome y a minhas costas o trabalho de as apurar e fazer empremir sem outro interesse senã servir V.A.com lhas deregir, e comprir com esta obrigaçam de filho. E porque sua tençam era que se empremissem suas obras, escreveo per sua mão e ajuntou em hum livro muyto grande parte delas, e ajuntara todas se a morte o nam cõsumira. A este livro ajuntey as mais obras que faltavam e de que pude ter noticia.

É a partir deste texto que até hoje permanece a dúvida: até onde foi o trabalho realizado por Gil Vicente e onde começa a mão de seu filho na edição de suas obras? É impossível saber, pois não temos os “originais” relativos à **Compilação** ou ainda qualquer documento autógrafo ou apógrafo atestando quanto o autor conseguiu reunir de sua obra.

A desconfiança sobre o trabalho de edição do filho, parte principalmente do cotejo entre as folhas volantes e a **Compilação**, demonstrando uma série de divergências e mudanças; ou ainda pelos erros, demonstrados por alguns estudiosos vicentinos, de data ou local de representação presentes nas didascálias iniciais de cada auto no livro. Houve ainda quem acreditasse na legitimidade, se não de todos, da maioria dos textos da *Compilação*, como a filóloga Carolina Michaelis, baseada no dito de que Gil Vicente já havia iniciado seu trabalho e concluído grande parte dele. A própria senhora que prova vários erros das didascálias da **Compilação**, atribui tais erros, não ao filho, mas sim às falhas de memória do autor que já tinha idade avançada quando as redigiu.

Entretanto, como aponta Pratt (1970, p.127), há uma ambiguidade no trecho destacado do prólogo escrito por Luiz, quando diz que o pai “escreveo per sua mão e ajuntou em hum

livro muyto grande parte delas”. Alguns críticos inferem a possível existência de uma “compilação manuscrita”, pois entendem que Gil Vicente reuniu o que pode em um livro muito grande, assim como Carolina Michaelis. Porém, como teoriza Pratt (1970, p.128): “foi a falta de pontuação adequada, no trecho citado, que conduziu a esta falsa interpretação, pois que a simples reposição de duas vírgulas restitui o sentido original: << escreveo per sua mão e ajuntou em hum livro, muyto grande parte delas>>.” Ou seja, para o estudioso, não há referência a um livro grande, mas sim ao fato de Gil Vicente ter reunido grande parte de sua obra.

Pratt (1970, p.129) ainda renega a ideia do “grande cartapácio” manuscrito, acreditando que na verdade Gil Vicente teria reunido o máximo de edições avulsas, tanto manuscritas como impressas (como as folhas volantes), para a **Compilação**, restando ao filho juntar o resto que encontrasse à coletânea do pai. Dessa forma, o estudioso admite a possibilidade do dramaturgo ter conseguido completar pelo menos o primeiro livro dos cinco⁶⁴, em que se divide a **Compilação** (1970, p.128).

Há ainda entre os paratextos, o prólogo escrito por Gil Vicente dirigido ao rei D. João III, sendo por meio deste texto que sabemos ter sido o rei quem “encomendou” a compilação das obras do dramaturgo.

Diz Gil Vicente ao final do prólogo: “estava sem proposito de emprimir minhas obras se V.A. mo nam mandara, nam por serem dinas de tam esclarecida lembrança, mas V.A. averia respeyto a serem muytas dellas de devaçam, & a serviço de Deos enderençadas, & nam quis que se perdessem [...]”. Também sabemos que o autor já era de idade avançada quando iniciou o trabalho de compilar sua obra, pois também diz logo em seguida: “por cujo serviço trabalhey a copilaçam dellas com muyta pena de minha velhice & gloria de minha vontade [...]”. Novamente, reiteramos não haver como saber de fato até onde o autor conseguiu chegar em seu trabalho e, por isso, apesar de existirem tantas teorias, não temos certeza até então onde começa a interferência de Luiz Vicente.

Outro problema a ser destacado quanto à fidedignidade dos textos se refere ao fato da *Compilação* ter sido vistoriada pelo Santo Ofício. Além disso, sete textos de Gil Vicente haviam aparecido no índice censório de 1551, com indicações de proibição total para quatro e de emendas para os outros três. Porém, tais prescrições não foram seguidas, de maneira que, apenas três foram excluídos, enquanto que os outros aparecem na edição de 1562 sem as emendas

⁶⁴ Jorge A. Osório (1995) é da mesma opinião que Pratt, defendendo que o livro das “obras de devaçam” tenha sido organizado pelo próprio Gil Vicente.

necessárias. Assim, não podemos mapear com precisão até que ponto houve realmente mudanças efetuadas pelo censor dessa edição.

Figura 14: registro da Inquisição no frontispício da *Compilação*

Fonte: BNP

Há quem acredite, como Carolina Michaelis e Paul Teyssier, por exemplo, que a edição de 1562 gozava de privilégios inquisitoriais por ter sido encomendada pelo rei D. João III, ou ainda pela intervenção da Rainha D. Catarina junto ao Inquisidor D. Henrique para que ele não fosse tão rigoroso para com a **Compilação**. Fato é que a segunda edição da **Compilação de todas as obras de Gil Vicente**, não teve a mesma sorte, sendo fortemente censurada.

3.4.2 Duas questões sobre a impressão: público e formato.

Costuma-se apontar o declínio da produção teatral após a morte de Gil Vicente e, por consequência, no crescente desinteresse da corte em tal gênero, porém tais afirmações não se sustentam quando pensamos que houve um incremento na publicação de textos dramáticos justamente no meio do século XVI (Osório, 1995, p.38). Um exemplo disso, fora a própria **Compilação**, é a obra de Sá de Miranda e Antonio Ferreira, que saem pelos anos 50 deste século (Idem). Além disso, poderíamos supor um segundo argumento em favor da impressão da *Compilação*: por muitos dos autos serem de “devaçam, & a serviço de Deos enderençadas”, como diz o próprio Gil Vicente em seu prólogo, haveria uma possível “utilidade” moral na circulação desses textos entre a corte.

Há, nesse ponto, a necessidade de distinguir o público para o qual a publicação da **Compilação** foi voltada, diferentemente do público que consumia os textos das folhas volantes. É o que infere Teyssier (1982, p.26), baseando-se nas ordenações do índice censório de 1561:

A Inquisição admite um aligeiramento das normas promulgadas em 1551 (<<o rol passado>>) para a *Compilação* em curso de impressão, edição de luxo destinada a público restrito, mas mantém-se implacável para os folhetos populares que eram de índole a atingir leitores muito mais numerosos.

Confirma-se que as edições avulsas seriam voltadas para um público popular, mais ligado à cultura oral e visual, enquanto que a edição da **Compilação**, em moldes bem diferentes dos folhetos ilustrados, em um volume denso, quase sem figuras, com mais de quarenta autos, seria voltada realmente para um público já leitor, que não precisasse necessariamente de atrativos extratextuais.

Outro aspecto que reitera o perfil do público alvo é o valor presente em seu frontispício de um cruzado. Segundo Saraiva (2000, p.141):

Só daqui para cima entramos na categoria do livro realmente caro quer seja obra de luxo, quer de grande especialização. Está talvez no primeiro caso a *Compilação* de todas as obras de Gil Vicente (1562), que custava 400 reais (1 cruzado), tanto como as melhores botas de cordovão, o mais caro que se fabricava em calçado. O editor da *Compilação* esperava certamente segurar-se com a clientela da Corte, porque, para o público popular existiam edições avulsas dos autos em folhetos. Livros de preço superior a 1 cruzado são já raros [...].

Pensando então no formato da edição da **Compilação** é interessante destacarmos o termo “cancioneiro”, utilizado pela rainha D. Catarina no privilégio para designar a obra. Segundo Osório (1995, p.214, 216 e 217):

Do ponto de vista material, não era de todo descabido designar o livro como <<cancioneiro>>. Exceptuados alguns títulos do livro V, dito das <<obras meúdas>>, com alguns textos em prosa, tudo o mais é em verso da tradição cancioneril e cortês oriunda de meados do século XV. Entre nós havia o precedente do *Cancioneiro Geral* de Resende, saído em 1516, e em Castela havia a extensa série de edições e reedições de colectâneas cancioneris, largamente conhecidas.[...] A designação de <<cancioneiro>> ainda está patente na *Compilação* por uma série de marcas <<cancioneiris>>; para além da disposição do texto impresso na página e até do tipo de letra utilizado pelo impressor, claramente tradicionais no campo bibliográfico dos cancioneiros e obras dramáticas em verso em língua vulgar, a similitude tornava-se evidente através de fórmulas típicas do macrotexto cancioneril, particularmente nas didascálias, como por exemplo: <<a obra seguinte>>; <<A seguinte representação>> [...] Vale mesmo a pena notar, dede já, que são raras as situações que, no interior do macrotexto da *Compilação*, não se inscrevam fórmulas instituidoras de sequencialidade [...]. Como já foi notado [...] é habitual a locução <<Laus Deo>> como separador verbal entre duas peças sucessivas. [...] Deste modo, provida de prólogo e de tabuada, a *Compilação*, enquanto livro de obras em verso, assemelhava-se sem dúvida a um cancioneiro, no entendimento que o termo tinha no horizonte de expectativas dos leitores.

Notamos, portanto, que antes da impressão da **Compilação** só havia um “modelo” anterior levado a cabo, o **Cancioneiro Geral** de Resende, publicado em 1516, de maneira que não era comum, mesmo na corte, a circulação de coletâneas de textos em verso, malgrado o texto poético já fosse considerado de prestígio no meio cortesão (Osório, 1995, p.39 e 40). Por

isso, a estrutura organizacional do gênero cançãoeiril era o melhor paradigma a ser utilizado em relação ao formato da Compilação.

Outra questão que influenciou a estruturação da **Compilação** foi a “desteatralização” pela qual o texto passou, ou seja, notamos claramente alguns procedimentos que foram adotados a fim de transpor os autos, textos de representações, para a leitura. Assim, para a fixação escrita do texto dramático, tendo em vista o público a quem era destinada a **Compilação**, notamos mudanças, pelas quais os textos vicentinos, pensados inicialmente em função da performance, receberam uma espécie de trato para a leitura de um público mais culto e para quem estes autos já haviam sido encenados, diferenciando a **Compilação** da edição das folhas volantes (Osório, 1995, p.218).

Esse “trato” se manifesta bem claramente no que diz respeito às didascálias do texto vicentino. Como se sabe, elas contêm informações e descrições de cena, sendo, portanto, bastante colaborativas para que se crie uma imagem de como a cena é composta e/ou como os atores estão dispostos, por exemplo. Houve, portanto, no texto da Compilação, um movimento de supressão ou reelaboração das didascálias, no sentido de privilegiar a leitura e não a representação destes textos. Segundo Osório (2004, p.20-21):

O apelo à imaginação do leitor é necessário em casos extremos, como no do teatro clássico, na medida em que a transmissão dos textos não transportou consigo as indicações de cena. Mas também um público dos tempos vicentinos, que em diversas facetas era ainda um público do “Outono da Idade Média”, estava habituado a compensar imaginativamente os ambientes em que decorriam as acções, porque a tal o obrigavam gêneros da ficção literária e poética em moda na época. Aqueles que assistiam a um “auto” [...] de Gil Vicente deviam também usar de uma boa capacidade de imaginação para perceber o andamento da acção teatral que lhes era apresentada [...]. Em posição diferente estava o leitor do texto impresso, sobretudo num caso como Gil Vicente, cujo teatro [...] foi primeiro concebido para uma dada representação e só depois, em alguns casos, preparado para leitura através do impresso. Nestes casos, pode ser disponibilizado ao leitor um conjunto de informações mais ou menos complementares do texto principal, que visaram ajudar na reconstrução mental do que seria a realização da acção em sede de espectáculo.[...] No caso da Compilação parece crível que o texto impresso visava fundamentalmente o leitor e não o encenador. [...] Isto é, reflectem a preocupação do autor e de seu filho no sentido da inteligibilidade do texto [...].

Isto fica mais claro, por exemplo, no caso do **Auto da Barca do Inferno**, quando comparamos o testemunho de 1517 com o de 1562, e notamos que todas as didascálias foram alteradas e diminuídas, o que confirma, até certo ponto, este mecanismo para adaptar o formato do teatro para a leitura.

3.5 A COMPILAÇÃO DE TODAS AS OBRAS DE GIL VICENTE - EDIÇÃO DE 1586.

A segunda edição da **Compilação** foi publicada em Lisboa em 1586 – cerca de 25 anos depois da primeira edição – por Andrés Lobato, “espanhol vindo de Antequera[...], com oficina no Convento de São Filipe dos Carmelitas descalços” (CAMÕES, 2002, p.VII). O editor e detentor do privilégio de impressão por dez anos foi Afonso Lopes, “moço da capela del Rei” D. Filipe I (FREIRE, 1944, p.366).

O texto-base parece ter sido majoritariamente o da edição de 1562, como nosso cotejo parece ilustrar⁶⁵, porém fortemente adulterado pelas predisposições censórias contidas nos róis de 1551 e 1561 e também pelas determinações do **Catálogo dos livros que se proíbem nestes reinos e senhorios de Portugal**, impresso em 1581. Segundo Vasconcelos (1949, p.25):

Em 1581 os Senhores Deputados da Santa Inquisição, tendo à sua frente Frei Bartolomeu Ferreira, primeiro Revedor benigno dos *Lusíadas*, não renovaram a sentença. De modo algum por serem mais indulgentes! Muito pelo contrário, apenas porque, depois do desaparecimento de D. Sebastião e D. Catarina, se lembraram de que os textos vicentinos, que haviam escapado em 1562 [...] precisavam de revisão severa, cortes e alterações profundas. Nesse sentido determinam expressamente que *se proveja na emenda dos Autos de Gil Vicente que tem necessidades de muita censura e reforma* – determinação que foi realizada com amplitude, como todos sabem, na 2ª edição de 1586.

Assim, por meio do cotejo entre ambos os testemunhos da **Compilação** empreendido por Freire (1944, p.462-463) é possível notar que quinze de dezesseis autos de devoção (livro um), três de quatro comédias (livro dois), oito de dez tragicomédias (livro três), oito de onze farsas; e três de treze obras miúdas (livro cinco) apresentam alguma alteração. Dessa maneira, para além dos problemas já apontados sobre a fidedignidade do texto, é preciso considerar que essa edição foi bastante censurada por seu qualificador, Frei Bartolomeu.

Passando para a descrição bibliográfica da edição de 1586 da **Compilação**, podemos averiguar o seguinte sobre os dados tipográficos: os caracteres são romanos, tem 281 fólios numerados, e mais dois com textos preliminares e a tabuada, a dimensão das folhas é de 12,5 x 17,5 cm e comportam 38 linhas com impressão a duas colunas em sua maioria (MATEUS, 2005, p.08). Seu frontispício apresenta a disposição do título assim como a edição de 1562, com

⁶⁵ A depender da peça e do número de variantes do tipógrafo fica nos a dúvida de se realmente seria o testemunho de base ou se seria outro desconhecido/perdido, como afirmamos no primeiro capítulo e pontuaremos na análise filológica.

a repartição em cinco livros, mas sem ilustração. Há também os dados de impressão com o nome do tipógrafo, cidade e ano, além dos vistos da Inquisição.

Figuras 15: frontispício da **Compilação** de 1586

Fonte: BNP

Ao final dessa folha de rosto, aparece a frase “Esta taxado a papel a__ reis”, onde provavelmente era posto o preço a que era vendida esta segunda edição. Segundo Mateus (2005, p.9), em “um dos exemplares conhecidos foi escrito à mão 200”, o que para as descrições de Saraiva ainda se enquadraria em uma edição nada barata, voltada para um público específico. Se este era mesmo o seu preço, provavelmente a **Compilação** de 1586 foi vendida a menos de um cruzado devido, entre outros possíveis fatores, à qualidade de seu papel, que, de acordo com Freire (1944) e Mateus (2005), era ordinária e ruim, além de outros fatores como imagens e letras cortadas ou tortas, variações de tintagem, títulos errados etc.

Sobre ilustrações, esta edição também apresenta folhas de rosto com divisas para os livros um, dois e quatro, de maneira a usar o mesmo enquadramento para as três. Sobre este ornamento, descreve Mateus (2005, p.8):

O primeiro livro tem na portada desenhos semelhantes aos da falsa edição original de Os Lusíadas: uma moldura encimada por um pelicano com o bico voltado para a direita. O plinto e as duas colunas estão invertidos. A moldura repete-se no segundo e no quarto livros, com as posições já corrigidas, mas as datas das gravuras não coincidem entre si nem com a realidade.

Figura 16: divisas dos livros um, dois e quatro da **Compilação** de 1586.

Fonte: BNP

A respeito de outros ornamentos, esta edição apenas apresenta uma ou outra letra capitular com motivos naturalistas que, quando aparecem estão também junto ao argumento das peças. Entretanto, em contraste com a primeira edição, esta possui uma série de imagens tanto em final quanto em começo de texto. Segundo Mateus (2005, p.8):

Outra diferença positiva é a existência de imagens que documentam o teatro. Em trinta folhas, o impressor utilizou vinhetas em madeira com representação de figuras e cenas. Algumas aparecem em outros livros quinhentistas, mas não há mais nenhum que reúna um conjunto tão grande.

Figuras 17, 18 e 19: Algumas ilustrações presentes na **Compilação** de 1586.

Fonte: BNP

A segunda edição da **Compilação** apresenta trinta e seis cadernos, de oito fólios em sua maioria, marcados por assinaturas com as letras: A, B, A, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, A, X, Y, Z, Aa, Bb, Cc, Dd, Ee, Ff, Gg, Hh, Ii, Kk, Ll. Em oposição à primeira edição, esta possui reclamos irregulares, isto é, ao final de várias páginas aparece a primeira palavra da seguinte, para facilitar o processo de impressão e encadernação. Estranhamente, esta edição não apresenta colofão.

Quanto ao formato e público, o mesmo assinalado para a primeira edição se mantém em grande parte para esta. A grande diferença, já demonstrada, é a presença numerosa de imagens e da má qualidade do suporte e das características tipográficas, possibilitando, por estes motivos, atingir talvez outros públicos leitores.

3.5.1 Frei Bartolomeu Ferreira: dados e expectativas acerca do censor da segunda edição da Compilação.

O processo de censura “inverte” a ordem de vozes no texto, de forma que o censor usurpa o local de autor e, ao ser respaldado por estruturas de poder, se dá o arbítrio de modificar o texto alheio como quiser. Sendo guiado, a princípio, pelo intento de dissipar qualquer enunciado que pudesse ter caráter contestatório em relação à ideologia do grupo que representava, no caso a Igreja, o censor buscou emular a escrita de Gil Vicente, no caso das reformulações, ou ainda realizar supressões em posições estratégicas do texto, a fim de que os leitores não reconhecessem as interdições realizadas.

Essas estratégias, utilizadas conscientemente por Frei Bartolomeu Ferreira, revelam não apenas uma recuperação interdiscursiva da voz de Gil Vicente – mesmo que seja para vetá-la – mas também da voz da Igreja e de seus valores, os quais transparecem na medida em que, como discutido, se inserem nas motivações para as emendas.

Por isso, faz-se relevante um levantamento de dados que circundem a posição social do censor em questão para que possamos fazer uma análise crítico-discursiva. Para tanto, estabelecemos três pilares: 1. O que se sabe de sua biografia; 2. Os estereótipos referentes às posições institucionais de censor inquisitorial, frei e professor; e 3. A censura efetuada na obra **Os lusíadas**, a qual precedeu a da **Compilação**.

Pouco se sabe sobre a biografia do revedor, como Vanda Anastácio (2012, p.30) revela. Os seus dados principais são os seguintes: era natural de Lisboa, onde pertenceu à ordem dominicana e em cujo instituto ensinou teologia por anos até ser elevado ao cargo de deputado da Inquisição, função que exerceu de 1571 até 1605. Também se atribui a ele a escrita de duas obras, uma teológica intitulada **De his, qui de Fide Catholica male sentientes aliquid scripserunt, vel inter Catholicos tractatus aliquid de suo interposuere** e uma biografia, a **Vida de Fr. António Freyre Religioso Dominico Confessor delRey D. João o III**. Além disso, reforçamos sua participação direta na organização do índice de 1581, no qual foi responsável pela parte dos avisos e sentenças.

A partir desses dados, algumas expectativas começam a se delimitar atreladas ao estereótipo de censor, papel de Frei Bartolomeu na sociedade portuguesa de quinhentos, e aos desdobramentos particulares dessa relação quando observamos dados mais específicos de sua biografia.

A princípio, o estereótipo pode ser definido como uma “representação coletiva cristalizada” e, por isso, em geral, se atrela ao preconceito e discriminação. Entretanto, em uma perspectiva discursiva, ele pode alcançar proporções diferentes para além dessas, já que:

A posição institucional do orador e o grau de legitimidade que ela lhe confere contribuem para suscitar uma imagem prévia. [...] Um nome, uma assinatura são suficientes para evocar uma representação estereotipada que é levada em conta no jogo especular da troca verbal. [...] Esse estereótipo se deixa apreender tanto no nível da enunciação (um modo de dizer) quanto no do enunciado (conteúdo, temas). [...] (AMOSSY, 2005, p.136-137).

O estereótipo se constitui enquanto um lugar-comum social, interferindo, no nosso caso, em como prevemos ou não momentos privilegiados para censura na edição estudada da **Compilação**. Assim, esse papel ou tipo social pode ser abordado duplamente, seja a partir de uma perspectiva mais generalista sobre o que é o censor e o que ele representa culturalmente, seja a partir de uma perspectiva mais restrita, derivada do contexto específico em que esse interlocutor se insere, ou seja, a inquisição portuguesa e a ordem dominicana⁶⁶.

Na primeira instância, o censor é aquele responsável por garantir a manutenção dos valores hegemônicos, para que o público, ao qual o texto avaliado se dirige, não seja “corrompido” à sua subversão. Nesse espectro, partindo de um olhar favorável à democracia

⁶⁶ Ao focarmos nesses estereótipos não quer dizer que ignoramos outros, como o de gênero, por exemplo. Apenas escolhemos dar destaque àquilo que for mais relevante tendo em vista o objetivo da análise das variantes.

discursiva, entendemos que os primeiros caracteres a ele atrelados são o de: conservador, controlador, autoritário, manipulador, rígido moralmente, disciplinador etc.

Em contrapartida, partindo da visão da instituição que representa, o censor assume uma função educativa, de maneira que haja “uma positivação” do que foi posto anteriormente: deixa de ser visto como autoritário para ser autoridade, de controlador para mantenedor, de conservador para defensor etc, assumindo, portanto, uma função educativa:

Devemos lembrar que a censura tem uma função educativa, que o censor tem uma função policial e que, como exercício de poder, a censura é um dispositivo disciplinar, elemento característico da organização social, no ocidente. [...] A censura, enquanto dispositivo disciplinar, tem como instrumento prioritário a exclusão de palavras. Do ponto de vista dos dispositivos disciplinares, o censor ocupa a posição do educador, daquele que ministra o *pharmakon*. Do ponto de vista das estratégias de interdição da fala, o censor se posiciona como detentor de um direito de fala que faz rasura de outras falas. Tal direito, que poderia emanar de uma expertise, neste caso, entretanto, emana de uma concessão do poder constituído e é braço de legitimação e preservação do poder como tal. (GOMES, 2005, p.245-246).

Tomando como base, então, essas características estereotípicas de um censor, podemos esperar além de temáticas privilegiadas a emendas, o predomínio de certo movimento editorial, a exclusão, o que congrui para as primeiras ideias pontuadas sobre ele enquanto autoritário, tendo em vista que sua tendência maior é a da proibição completa do que é dito. Essa escolha também pode ser lida em uma chave simbólica de violência, porque a ideia de corte se coloca como algo abrupto, dando status de negação total a certos discursos, sem possibilidade de reformulação.

Quando pensamos, complementarmente, na segunda instância desse estereótipo, isto é, com um recorte mais específico, percebemos que surgem junto ao papel de censor, os de professor de teologia, de frei e de inquisidor, agregando aos caracteres elencados até então outros que associamos à Igreja em última instância. Desta forma, quando delimitamos o censor como disciplinador, neste segundo viés ficam claras a disciplina e a moral impostas: a cristã católica.

Tendo em conta o estereótipo de professor, a ideia de disciplina se atrela a de conhecimento. Dessa forma, percebemos que se soma ao posto de censor uma posição professoral diante do texto a ser revisto, no sentido de que ele é quem corrige os erros e disciplina para o acerto, em especial no que diz respeito à matéria teológica. Outrossim, por ser representante da Igreja, ele também assume os contornos da imagem dessa instituição, corroborando com os caracteres já descritos de autoritarismo, conservadorismo, punitivismo, etc, na medida em que, como pudemos verificar no estabelecimento das regras tridentinas no

índex de 1581, a Igreja, no contexto em questão, se coloca num patamar soberbo daquela que sabe o que é certo e errado no mundo, com uma perspectiva maniqueísta na qual se contrapõem fiéis e hereges, de maneira que estes mereçam punições por tentarem desvirtuar aqueles, ignorantes e incapazes de compreensão, do caminho de Deus.

Dentro desse espectro religioso e professoral, é preciso ponderar também sua pertença a uma das ordens mais eruditas dentro do catolicismo no período.

A ordem dominicana foi fundada por São Domingos, em 1215, em Toulouse, com o objetivo de mitigar o movimento dos Cátaros, hereges organizados no sul da França e da Itália. Para cumprir essa finalidade, pautavam-se na pregação como caminho de conversão, sendo, por essa razão, reconhecidos como a “ordem dos pregadores”.

Dado que a pregação era base de sua doutrinação, era fundamental aos membros da ordem um profundo conhecimento sobre as escrituras, motivo pelo qual sua erudição foi fomentada. Essa erudição também foi fomentada a serviço da Igreja por meio de seus conventos, formalizados como centros de estudos das Letras, e por meio de aulas em universidades lecionadas por seus frades.

Não é acaso que, pela conceituada erudição e profundo conhecimento da doutrina católica, escolheu-se a ordem dos dominicanos para responsabilizar-se pela censura de livros do Santo Ofício. Em suma, sobre a ordem dominicana:

[...] sua importância (e evidência de sinceridade) vem precisamente da herança e manipulação de textos, tradições e ideologias existentes. [...] Primeiro, eles eram as figuras inquisitoriais mais proeminentes do período, recebendo comissões diretamente do Papa para assumir responsabilidade por inquisições em toda Europa ocidental. [...] Além disso, eles eram os principais autores e propagadores de literatura inquisitorial anti-herética. Segundo, e mais importante, são os papéis ambivalentes de combater a heresia e "salvar almas" na origem da ordem e do gênio inspirador. Sabe-se que a Ordem dos Pregadores mendicantes foi fundada [...] com o duplo intuito de combater heresias e fortalecer a ortodoxia através de uma vida apostólica de pregação, ensinamentos e cuidado pastoral. (AMES, 2009, p. 6, tradução nossa⁶⁷).

Se juntarmos essas informações, temos cada vez mais a expectativa discursiva de um funcionário rígido da Inquisição, detalhista, que por deter grande erudição sabe exatamente

⁶⁷“ their significance (and evidence for sincerity) comes precisely from the inheritance and manipulation of extant texts, traditions, and ideologies. [...] First, they were most proeminent as inquisitorial personnel in this period, receiving express papal commissions to assume responsibility for inquisitions throughout western Europe. [...] Relatedly, they were the primary authors and circulators of antiheretical inquisitorial literature. Second, and more important, are the dual roles of fighting heresy and “saving souls” in the order’s origin and inspiring genius. As is well known, the mendicant Order of Preachers was founded [...] with the twin goals of combatting heresy and strengthening orthodoxy through an apostolic life of preaching, teaching, and pastoral care. (AMES, 2009, p.6, original).”

como e o que censurar, o qual não parece ser permissivo em relação ao que pode ser visto como herético – fato confirmado se levarmos em conta as impressões sobre a seção de “avisos e lembranças” do índice de 1581, redigida por Frei Bartolomeu, na qual se demonstra claramente uma preocupação em reiterar as regras tridentinas e exemplificar pormenorizadamente obras problemáticas.

Todavia, parece-nos estranho, de outra parte, ter-se consolidado na literatura filológica uma imagem benévola sobre Frei Bartolomeu Ferreira graças a sua censura da primeira edição de **Os Lusíadas**, de Luís Vaz de Camões. Esse estranhamento também é pontuado por Anastácio (2012), que explica em seu artigo como essa “lenda” foi estabelecida. De acordo com a historiadora, isso se deve à perspectiva romantizada de alguns estudiosos, como Sousa Viterbo, os quais ao lerem o parecer do revedor na edição princeps da referida obra, interpretaram, mesmo sem haver dados de cotejo – já que não possuíam o texto não censurado para colação –, que ele teria feito muitas concessões⁶⁸.

Eis a licença de Frei Bartolomeu sobre **Os Lusíadas**:

Vi por mandado da Santa e Geral Inquisição estes dez Cantos dos *Lusíadas* de Luís de Camões, dos valerosos feitos em armas que os Portugueses fizeram em Ásia e Europa, e não achei neles cousa alguma escandalosa, nem contrária à fé e aos bons costumes; somente me pareceu que era necessário advertir os lectores que o Autor, p'ra esclarecer a dificuldade da navegação e entrada dos Portugueses na Índia, usa de ua ficção dos Deuses dos Gentios. E ainda que Sancto Agostinho nas suas *Retractações* se retracte de ter chamado nos livros que compôs *De Ordine* às Musas “Deusas”, todavia, como isto é Poesia e fingimento, e o Autor como poeta não pretenda mais que ornar o estilo poético, não tivemos por inconveniente ir esta fábula dos Deuses na obra, conhecendo-a por tal e ficando sempre salva a verdade de nossa sancta fé que todos os Deuses dos gentios são demónios. E por isso me pareceu o livro digno de se imprimir, e o Autor mostra nele muito engenho e muita erudição nas ciências humanas. Em fé do qual assinei aqui. *Frei Bertholameu Ferreira*. (GONÇALVES, 1572, APUD ANASTÁCIO, 2012, p.29).

Chama atenção o censor ter assumido que, por tratar-se de ficção, não haveria problema na presença de deuses pagãos, ou mesmo por não ter suprimido a célebre cena da ilha dos amores na edição de 1572, indo contra muito do que está posto no índice de 1581, por exemplo, por mais que seja posterior à revisão da obra. Assim, alguns filólogos, como Spaggiari (2004), acreditam que, na verdade, o qualificador era benévolo às letras, mas que, com o enrijecimento da censura inquisitorial, foi obrigado a mudar de postura, resultando na revisão mais rígida da edição de 1584 do poema épico.

⁶⁸ Esses autores também se pautaram em alguns poemas de literatos do período dedicados ao Frei nos quais o retratam como alguém desejável como revedor, porém, segundo Anastácio (2012, p.31), isso era uma estratégia da época para que o censor, ao ficar “lisonjeado”, fosse mais ameno em suas emendas.

Mesmo assim, Anastácio (2012, p.36) contra-argumenta que:

[...] não parece plausível que alguém, que exerceu a actividade de revedor de livros durante cerca de 25 anos e foi acumulando cargos no Tribunal do Santo Ofício, não defendesse os princípios e as actuações da instituição que servia. Por muito que custe ao estudioso dos nossos dias, desejoso de subtrair “o primeiro censor de *Os Lusíadas*” ao universo mental da sua época para poder integrá-lo no sistema de valores da sua contemporaneidade, Frei Bartolomeu Ferreira foi um homem do seu tempo que perfilhou certamente a ideologia da instituição da qual dependia e na qual se integrava. [...] A tentativa de compreender a informação reunida acerca de um determinado acontecimento histórico, é indissociável do esforço de atribuição de sentido a factos, a informações soltas, a documentos de difícil contextualização. [...] Mas nem todas as lacunas podem ser preenchidas. Nem é possível (ou sequer desejável) “reduzir” o passado às categorias mentais do presente.

Parece-nos que a questão é bastante ambígua e de difícil resolução, porque, como a própria professora assinala, não há documentos para determinar algo definitivo. Entretanto, tendemos a concordar com a perspectiva dela sobre o censor, à vista de toda recolha bibliográfica feita e exposta. Ademais, se apenas olhássemos para a licença da própria edição de 1586 da **Compilação**, exposta abaixo, não teríamos um panorama completo do que foi adulterado e, talvez, chegássemos à conclusão similar de que o revedor teria um espírito benfeitor.

Figura 20: Licença inquisitorial da segunda edição da **Compilação**

Fonte: BNP

Como lemos, apenas diz-se que ele seguiu as predisposições do catálogo de 1581 e após censura, não há nada contra fé e bons costumes, nem coisa escandalosa, nem temerária ou mal soante. Caso não tivéssemos em mãos outros testemunhos da obra de Gil Vicente, também não teríamos uma perspectiva ampla do quanto se modificou e poderíamos incorrer em uma percepção idealizada do censor.

Em resumo, podemos sintetizar os dados sobre Frei Bartolomeu Ferreira da seguinte maneira: um frei dominicano, censor inquisitorial, ex-professor, caracterizado como “homem de seu tempo” e preocupado com o combate de heresias por meio do acato direto das ordens tridentinas postas no índice de 1581. Há alguma possibilidade de que ele tenha alguma flexibilidade por causa do suposto feito benéfico na primeira edição dos **lusíadas**, porém é pequena.

3.6. Comparação entre testemunhos

A publicação da obra de Gil Vicente se deu por meio de folhetos avulsos e de duas edições de um livro que reuniu grande parte de seus textos, de maneira que, cada uma destas impressões apresenta características que revelam dados importantes, tanto sobre os processos tipográficos do período quanto dados sobre o público a quem se destina e como esse público se relaciona com o momento histórico em que se insere. Ademais, a existência de diversos formatos demonstra também sua obra era acessada por diferentes públicos (desde um público analfabeto até o mais nobre), já que cada edição tem seu preço e formato estabelecido de maneiras diferentes.

Através do confronto entre as duas folhas volantes, do **Auto da Barca do Inferno** e da **Farsa de Inês Pereira**, percebemos que as suas maiores semelhanças residem no formato (In 4º); fonte tipográfica (gótico); disposição do texto (em duas colunas com número de linhas aproximado); e frontispício apresentando decoração por meio de xilogravura(s).

No caso de **Inês Pereira**, a relação entre título e/ou nome do autor e gravura no frontispício reflete bem a questão comercial comentada por Nogueira (2012), pois percebemos que, tanto o título quanto a imagem que ilustram o auto, são atrativos ao leitor consumidor dos folhetos de teatro do século XVI. Comparando o caso das figuras de **Inês Pereira** com a gravura de **Barca do Inferno**, percebemos a dificuldade em descobrir a proveniência da ilustração desta segunda folha volante, tendo em vista que não se repete em outras edições de outros textos,

diferentemente da primeira, na qual as gravuras são as mais típicas desta edição em folhetos e, por isso, mais facilmente reconhecíveis.

Já em relação às edições da **Compilação de todas as obras de Gil Vicente**, é interessante notar que, como Febvre e Martin (1992, p.136) descrevem, as marcas tipográficas vão se modificando ao longo do século XVI com o amadurecimento e consolidação da tipografia móvel, além de sofrerem influência do humanismo no processo de impressão. Uma das mudanças apontadas pelos autores é a do uso de caracteres romanos em detrimento dos góticos ao final do século, fato notório, por exemplo, quando comparamos os testemunhos da **Compilação**. Por outro lado, nem tudo que é relatado pelos autores se confirma, como quando dizem que ao final do século apenas se utilizava gravuras de pranchas de cobre (Ibidem, p.159), já que a edição de 1586, por oposição, apresenta xilogravuras.

Por fim, a comparação entre as duas edições também permite visualizar a diminuição da qualidade de impressão da segunda em relação à primeira, o que provavelmente influenciou na diminuição do preço. Outro fator que vale ser destacado é o grande número de imagens na segunda edição da **Compilação**, o que contribui para termos acesso às performances teatrais do período, mesmo que indiretamente. Além disso, é por causa das figuras e da diminuição da dimensão da página que a edição de 1586 consegue apresentar mais folhas que a edição de 1562, embora possua menos textos. Apesar das diferenças, ambas têm em comum o público para o qual era destinada esse formato, as folhas de rosto dos livros ornamentadas por um enquadramento e a presença de assinaturas.

CAPÍTULO 4 - METODOLOGIA DE ANÁLISE

De acordo com os dados coletados na recensão e expostos nos capítulos anteriores, o estudo das variantes encontradas nos textos vicentinos se fez de maneira interdisciplinar, partindo da Crítica Textual para dialogar com as disciplinas da História, da Crítica Literária e da Análise Crítica do Discurso, a fim de contemplar as críticas feitas pelo dramaturgo, as questões históricas e literárias que circundam a produção e transmissão da sua obra, as implicações discursivas e, portanto, sociais geradas, além da reação da Inquisição a ela. Restam, pois, discutir os procedimentos metodológicos e as categorias utilizadas na análise das emendas censórias.

4.1 (Re)classificação das variantes: categorias inquisitoriais

4.1.1 A fundamentação das motivações inquisitoriais: filosofia cristã no século XVI e normas do índice de 1581.

Tendo em vista que tentamos analisar e descrever filológica e discursivamente como se deu a interdição inquisitorial sobre a edição de 1586 da **Compilação**, partimos primeiramente, do seguinte pressuposto evidenciado por Gomes (2005, p.244):

Um texto não pode ser compreendido como entidade isolada na interioridade de sua composição fraseológica. É preciso vê-lo como um jogo em que o entorno social, seu contexto, é responsável por assentar a possibilidade de sua existência, o porquê de sua significância e entendimento. Certamente, este é bem o caso das palavras proibidas.

Esse aspecto reflete o caráter dialógico intrínseco a qualquer texto, como explicado no capítulo primeiro, demonstrando que o ato de enunciação de Frei Bartolomeu Ferreira sobre a obra vicentina carrega consigo outras vozes e referências que podem ser recuperadas desde que se conheça bem o contexto no qual se inserem. Esse aspecto foi em grande parte abordado ao longo dos capítulos desta tese, nos restando focar no discurso religioso católico desse período e nas predisposições inquisitoriais para a censura literária com o objetivo de entendermos o que possivelmente embasou as emendas realizadas para podermos classificá-las.

Durante a Idade Moderna, o pensamento da Igreja foi respaldado pelo retorno e pela releitura da teologia escolástica, linha fundada na Idade Média. Tal escola surgiu em um segundo momento medieval como contraponto à sua antecessora, a patrística, cujo raciocínio pautava-se apenas na bíblia, tendo a figura do padre como único mestre responsável pelo ensino na sociedade. Contudo, no século XII, com a criação das primeiras universidades, centros de difusão e produção do conhecimento, aparece uma nova classe de mestres e de perspectivas que não se restringiam somente ao campo da meditação bíblica, uma vez que visavam à sistematização de um saber para o combate de heresias e à organização do entendimento dos dogmas e práticas católicas.

Consecutivamente, os padres precisaram fazer um esforço, a princípio contraditório, para combinar a palavra de Deus, representada pela bíblia, às ideias pagãs, representadas pela filosofia grega, a fim de que a teologia conseguisse alcançar um status legitimado de “área de estudo”. Daí emerge o ponto de vista escolástico, o qual tentou articular essas duas áreas: a filosofia tornou-se condição para explicar a fé, pois aquela é quem definia fundamentos, como a imortalidade da alma, essenciais para entender-se a necessidade da crença religiosa. Dessa forma, justificaram-se na ideia de que esses campos não seriam necessariamente desacordantes, já que ambos estão voltados à busca da verdade e são obras de Deus.

Segundo Domingues (1997, p.196-200):

[...] trata-se de uma cultura católica que não passou pela Reforma nem separou claramente ciência de religião. Trata-se de sociedades nas quais, ainda hoje, encontramos uma cultura que está elaborando temas derivados de uma versão especial da Idade Média tardia e nas quais o espaço deixado para a demonstração empírica é relativamente estreito. [...] A uma primeira modernidade grega se teria seguido, na Idade Média, a modernidade cristã-racional e finalmente a modernidade moderna, normalmente conhecida apenas por modernidade. [...] Um novo que implica fundamentalmente a dissolução da relação entre filosofia e teologia característica da visão medieval de mundo, na medida em que substitui a teologia racional pela filosofia da religião.

Esse esforço conciliatório entre os sagrados ensinamentos da doutrina cristã e a razão gerou discussões nas universidades a partir do embate entre conceitos elaborados por dois expoentes a serem destacados: Aurélio Agostinho (354-430), cuja base filosófica era platônica, defensor da ideia de predestinação divina; e Tomás de Aquino (1225-1274), cuja base era aristotélica, contrário à posição agostiniana, defensor da ideia de livre-arbítrio.

Em síntese, para Agostinho, o conhecimento é um ato de iluminação divina, de forma que a fé é pressuposto para atingi-lo, defendendo que Deus já haveria, assim, escolhido seus eleitos à salvação: sendo os seus destinos já definidos, só lhes cabe cumprir com as expectativas

divinas durante a vida (COUTO, 2012, p.21). Já para Aquino, a faculdade de raciocínio humana é natural ao homem e o concede a liberdade de escolher seu destino, indo de encontro ou ao bem ou ao mal, ou seja, não há predestinação, mas o livre-arbítrio diante das opções postas durante a vida (COUTO, 2012, p.23).

Mesmo assim, até o fim da Idade Média parece ter havido o predomínio de certo “absolutismo teológico”, como coloca Domingues (1997, p.198):

[...] devido à ênfase então atribuída à onipotência divina e à idéia de um Deus escondido, o qual o homem não pode esperar compreender em nenhum sentido. Nem mesmo a fé era considerada livre escolha, e sim algo dado por Deus - assim como tudo mais. E o arbitramento dessa situação foi frequentemente expresso pela idéia de uma eterna "predestinação" das almas, seja para a salvação ou para a danação. Esse "absolutismo teológico" não conseguia conviver nem com as tentativas dos aristotélicos de provar a existência e unicidade de Deus, nem com a crítica dos nominalistas à realidade dos universais. Ambas as filosofias eram vistas como suspeitas de estarem colocando limites à potência e soberania de Deus. A ênfase na onipotência e inescrutabilidade divinas foi tão radical que acabou por se estender ao próprio mundo. Conseqüentemente, mesmo o mundo sublunar tornou-se inescrutável, perdendo as características que lhe haviam conferido confiabilidade desde a filosofia clássica até a alta escolástica. Essa situação - um mundo feito "para Deus" e não "para o Homem" - no qual o homem não se sentia em casa, mas do qual não tinha formas de escapar, estava completamente fora do seu poder.

Essa situação parece mudar quando o homem se percebe capaz de ações sem Deus, pois, apesar de não acessar seus desígnios, consegue lidar com as demandas da vida. À vista disso, na Península Ibérica, principalmente entre os séculos XVI e XVII, ocorre a segunda escolástica, caracterizada pelo retorno às ideias de Tomás de Aquino, bastante difundida, primeiramente, por dominicanos, como Francisco Vitória (1483-1546), por meio da Escola de Salamanca.

Assim, houve um movimento duplo de conservação e modificação do debate teológico-filosófico, pelo qual se aplicava as ideias tomistas medievais às questões sociais e políticas do período moderno, como a colonização e a visão sobre os indígenas ou a relação entre o Rei e o Papa, por exemplo, ilustrando que não se restringem apenas ao debate sobre a salvação humana, mas também às esferas políticas, educacional, jurídica etc.

Logo, toma-se a *Suma teológica* de Tomás de Aquino como livro-texto e busca-se aplicar seus conceitos à nova realidade posta, de maneira que, para Francisco Vitória, um de seus principais preceitos norteadores é o seguinte:

[...] a ordem natural é o que é próprio da natureza humana enquanto tal e independentemente da ordem da Graça, à qual pode ser elevado: esta última seria a ordem sobrenatural. O homem, enquanto ser criado com corpo e alma, pertence à ordem da Natureza e tem, por sua simples condição de homem, um conjunto de direitos fundamentais inerentes à sua personalidade. A ordem sobrenatural, por suposto, não os nega, já que ambas as ordens não só não se contradizem, senão que se complementam. Ambas as ordens correspondem a dois tipos de sociedade, a natural

ou civil e a sobrenatural ou eclesiástica, com fins e meios, súditos e autoridades distintos. E, no âmbito desta doutrina, ocupa lugar preeminente a doutrina da pessoa humana. Segundo esta, o homem, centro da Criação, é uma pessoa racional, livre, moral e responsável, composta de dois elementos substanciais, corpo e alma, que o constituem em sujeito jurídico com uma série de direitos naturais inatos. A sociedade natural ou civil é possível porque existe uma dimensão social da pessoa. (HERREROS, 2010, p.37)

Apesar de, majoritariamente, a revisão das ideias tomistas terem sido aplicadas aos desdobramentos causados pela formação do Estado moderno e pela descoberta do intitulado Novo mundo, podemos perceber que, em relação aos dogmas católicos, há uma mudança e, talvez, até certa crítica à possível acomodação que as ideias agostinianas causaram ao comportamento de certas classes sociais, como o próprio clero, pois davam a entender que a salvação era garantida a certos estratos. Com a consolidação da proposta citada, por outro lado, essa “verdade” fica ameaçada, afinal, vê-se que o ser humano tem inteligibilidade sobre o mundo, o que o garante o poder sobre si e sobre suas ações e, consequentemente, responsabilidade sobre elas independentemente do plano divino.

Também referente ao que provavelmente fundamentou as emendas realizadas na segunda edição da **Compilação**, é preciso destacar as orientações inquisitoriais do período, as quais estão presentes no índice de 1581.

Figura 21: Frontispício do índice de 1581

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Censura_em_Portugal

Esse índice – o qual é relevante não apenas por ter sido organizado e ter um segmento escrito por Frei Bartolomeu, como também por ser aquele no qual aparece citação a respeito da edição de 1586 da **Compilação** vicentina - está ordenado da seguinte maneira: Carta do arcebispo de Lisboa e Inquisidor Geral, “Dom Iorge Metropolitano”, dirigida aos qualificadores; “Regras do Catalogo Tridentino em lingoaíem”, parte na qual se encontram dez normas destinadas aos censores acerca do que interditar ou não nos textos analisados; “Liuros em Latim”, parte com a lista de livros latinos proibidos; “Liuros Proibidos em Lingoaíem”, parte com a lista de livros proibidos em língua vulgar; e, por fim, “Auisos e Lembranças, que seruem para o negocio & reformação dos Liuros [...]” (ROSA, 2018, p.41-58).

De acordo com Rêgo (1982, p.75):

É um volume de 18,5 por 13 centímetros, bastante raro, embora não tanto como os anteriores índices. [...] A parte latina compreende 44 folhas numeradas só pela frente; a parte portuguesa, outras 44 folhas numeradas também só pela frente. Ao todo, 176 páginas. Foi publicado por ordem do arcebispo de Lisboa e Inquisidor geral D. Jorge de Almeida. Prelado da corte, dedicado ao Cardeal D. Henrique, foi o sucessor dele nos cargos de inquisidor e de arcebispo de Lisboa [...]. O rol de livros proibidos em português é, de longe, o maior até então aparecido. [...] A maior novidade deste Índice são as últimas 25 folhas, com os «Avisos e Lembranças que servem para o negócio e reformação dos Livros, onde se põem alguns errores que neles há, para que se veja quão necessária é a diligência que nisto faz o Santo Ofício, e o resguardo e cautela

que se deve ter nesta matéria, e na lição dos tais livros. E se manda que se entreguem ao Santo Ofício para se emendarem.» É obra de Fr. Bartolomeu Ferreira, com a sua assinatura no final. Verdadeiramente repetem o que está nas regras de Fr. Francisco Foreiro. Entra em minúcias sobre este e aquele autor, sobre esta e aquela obra. Diz nos o que se há-de riscar. Às vezes uma palavra, uma frase.

O que nos interessa desse índice são a carta do arcebispo de Lisboa, as regras do concílio tridentino e a parte final de responsabilidade do revedor, na medida em que nos ajudam tanto a compreender as possíveis causas para a censura na **Compilação** quanto a delimitar os modos de representar e de ser configurados por Frei Bartolomeu Ferreira.

Na carta prefaciadora do catálogo, Dom Jorge explica que é obrigação dos pontífices e dos concílios retirar das mãos do povo os “Liuros dos hereges, & suspectos na Fee, ou reprovados, & condenados, por outros legitimos respectos”, pois “os taes liuros, não somente costumão corromper os simplices, mas tambem muitas uezes, mouem os doctos & letrados, a seguir uarios errores, & opiniões contrarias à uerdade da fee Catholica” (ROSA, 2016, p.42). Outrossim, o inquisidor também explica sucintamente algumas seções do índice, esclarecendo que a última, com lembranças e avisos, foi necessária para “se guardarem as pessoas melhor dos erros, que ha nos Liuros” (ROSA, 2016, p.42).

Isso demonstra que a preocupação sobre os livros indexados era a sua capacidade de “corrupção” dos fiéis, já que, aparentemente, eles não conseguiriam distinguir sozinhos, independentemente do seu nível de instrução, o que seria contra a fé, de forma que a censura empreendida pela Igreja fosse responsável por evitar essa possibilidade. Logo, as partes das dez regras tridentinas e dos “avisos e lembranças” são responsáveis por pontuar quais são essas matérias erráticas e/ou como lidar com elas.

A primeira regra atesta que todos os livros condenados até 1515 continuam assim sendo considerados. A segunda, que os livros heresiarcas atrelados aos “capitães dos hereges” (“Luthero, Zuinglio, Caluino, Balthasar, Pacimontano, Suuencfeldius, & os semelhantes”) ou a outros hereges cujo tema trate de religião devem ser de todo vetados, enquanto que livros com outra temática devem ser examinados e aprovados por bispos e inquisidores (ROSA, 2016, p.43).

O uso da metáfora “capitães” para designar autores como Lutero nos mostra, por um lado, que a Igreja entendia esses homens como aqueles que, além de guiar as pessoas rumo ao pensamento herege, também as chefiavam, ou seja, tomavam o seu lugar em relação à condução moral e religiosa da sociedade, sendo, por isso, execráveis sem qualquer ponderação sobre o

conteúdo de suas obras. Por outro lado, quando a obra não fosse de conteúdo religioso, parece haver um indício de que foram consideradas menos perigosas, dado que são passíveis de emendas “corretivas”, podendo ser publicadas – caso no qual se enquadra a **Compilação**. Isso, contudo, não deve criar uma esperança de que a Inquisição era branda com esses livros, apenas por não interditá-los por completo, porque, como veremos a partir das outras regras, há uma série de preocupações ideológicas por detrás de um discurso impositivo sob a égide da fé.

As terceira e quarta regras dizem respeito à leitura de traduções do antigo e novo testamento e da bíblia em linguagem vulgar, respectivamente. Nos primeiros casos, autoriza-se o uso da tradução do velho testamento apenas por “uarões doctos, & pios, por parecer do Bispo, com condição que se use dellas como declarações da trasladação Uulgata, & não como texto sagrado”, porém a do novo testamento é totalmente proibida de circular devido a “resultar aos Lectores pouco proueito, & muito perigo.” (ROSA, 2016, p.44). Já, no que diz respeito à tradução disponível da bíblia, só poderia ser concedida licença de leitura a quem tivesse parecer autorizado pelo bispo ou inquisidor e desde que sua intenção fosse “entenderem que podem tirar da tal lição, augmento de fee, & de piedade & não dño” (ROSA, 2016, p.44).

Essas normas indicam um receio da Igreja com a interpretação realizada pelos seus textos de base dogmática, em especial os que se mostram a narrativa de Cristo (novo testamento e a bíblia completa), já que causam “mais dño que proueito, pola temeridade dos homens” (ROSA, 2016, p.44). Assim, por mais que a **Compilação** não seja um livro de doutrina religiosa, parece-nos haver aí uma possível problemática, a ser levada em consideração em análise, referente a momentos em que a figura de Cristo ou intertextos com esses pontos bíblicos aparecerem na obra de Gil Vicente, de maneira que, a princípio, dependendo do que estiver posto, provavelmente ter-se-á a exclusão do trecho ou mesmo do texto todo.

A quinta regra declara que livros como “Uocabularios, Cõcordancias, Apotegmas, Semelhanças, Indices, & outros desta qualidade” devem ser avaliados, se necessário emendados, e permitidos, mesmo que provindos de “industria de Authores hereges” (ROSA, 2016, p.45). A sexta trata de obras que abordam “controuersias entre os Catholicos, & hereges”. Prevê-se que elas devem ser facilmente autorizadas, valendo o mesmo que diz respeito à tradução da bíblia (ROSA, 2016, p.45). Ainda, caso haja livros em língua vulgar cuja matéria aborde questões dogmáticas, mas “tendo saã doctrina”, não há razão para serem proibidos (ROSA, 2016, p.45), o que nos leva a hipotetizar que momentos na obra vicentina em que se reafirmam dogmas católicos não serão penalizados pelo censor.

A sétima especifica uma proibição que nos parece diretamente relevante às obras literárias e, por conseguinte, de Gil Vicente:

Os Liuros que principalmente tratam, contam, ou ensinam cousas lasciuas, ou desonestas, totalmente são defesos, como quer que não somente se deua cumprir, & ter conta com a fee, mas tambem com os costumes, que soem corromperse facilmente com a lição dos taes liuros: & os que os tuerem, ríguosamente seiam castigados polos Bispos [...] (ROSA, 2016, p.45).

De acordo com o **Vocabulario Portuguez & Latino**, de Rafael Bluteau (1728)⁶⁹, lascivo significa luxurioso; e desonesto, contra a honestidade e a castidade, impudico, ou seja, qualquer conteúdo erótico ou obsceno deve ser suprimido porque é responsabilizado por subverter os costumes.

A oitava manifesta que livros majoritariamente sem os problemas assinalados, mas que contenham, por acaso, “alguãs cousas que pertencem a heresia, ou impiedade, adeuinhações, ou superstições”, podem ser publicados desde que emendados nessas partes (ROSA, 2016, p.46). Ressaltamos que, nesse contexto, impiedade entende-se por crueldade e também por desrespeito ao sagrado, enquanto que superstição se define pelo culto a qualquer deus ou ídolo que não o Deus da Igreja (BLUTEAU, 1728, p.71e 790).

Essas duas últimas premissas tridentinas apontam para outros possíveis locais críticos que despontarão no texto vicentino como censuráveis, pois, em suas peças, como se sabe, há personagens que se comparam a santos, que traem os cônjuges, que usam linguagem obscena, etc, sendo, por isso, mais relevantes aos nossos propósitos do que outras expostas. Com efeito, tais possibilidades se confirmarão posteriormente quando tratarmos dos avisos e lembranças redigidos por Baretolomeu Ferreira, nos quais o autor dá exemplos específicos do que deve ser reprovado nesse sentido.

A nona regra reitera parte da oitava, pois aponta que livros no quais “se contem adeuinhações per sortes, feitiçarias, agouros, pronosticos per modos illicitos, encantamentos de arte Magica” (ROSA, 2016, p.45) devem ser totalmente proibidos.

Por fim, a décima, mais longa de todas, diz respeito aos tratos burocráticos da censura inquisitorial, como: em Roma, as obras devem ser revistas pelo Vigário ou Sumo Pontífice, mas, em outras localidades, devem-no ser pelo bispo ou por quem ele escolher, de forma que a aprovação venha escrita no começo do livro avaliado – assim como ocorre na **Compilação**. Os

⁶⁹ Utilizamos a listagem vocabular de Bluteau por ser a que mais se aproxima do período de publicação da obra de Gil Vicente e dos documentos analisados para não cometermos possíveis anacronismos em relação ao entendimento da significação dos termos em questão, esclarecendo-os no contexto em que aparecem.

livreiros devem ter o rol dos livros que vendem assinado pelas autoridades inquisitoriais; as pessoas com livros vindos de outras cidades ou herdeiras de livros devem apresentar rol com os títulos aos deputados responsáveis para verificar se são defesos ou não e obter licença de os possuírem; os bispos e inquisidores gerais têm autorização e liberdade de proibir em seus reinos livros que não estejam no índice em questão caso considerem haver necessidade (ROSA, 2016, p. 46-47). Também se colocam as penas a quem desrespeitar as prescrições tridentinas:

Ultimamente se manda a todos os fieis, que ninguem ouse, contra o que está ordenado nestas Regras, ou contra a prohibição deste Catalogo, ler, ou ter liuros alguns. E se alguem ler, ou tiuer liuros de hereges, ou escriptos de qualquer Autor, condemnados por heresia, ou por sospeita de falsa doctrina, encorra logo em sentença de excommunhão. Mas quem ler Liuros defesos per outro respeito, ou os tiuer, além do peccado mortal que comete, seja rigurosamente castigado, conforme ao parecer dos Bispos. (ROSA, 2016, p.48).

Após as listas de livros defesos, em latim e em língua vulgar, aparece a seção redigida por Frei Bartolomeu Ferreira, dividida de I a XII. Em geral, cada uma se compõe de um comentário recomendativo sobre o que fazer na censura de livros, sendo que, apenas a primeira, a segunda, a décima primeira e a décima segunda estão seguidas de uma lista de livros com ou sem ordenações distintivas aplicadas a eles.

O primeiro aviso é uma retomada da segunda regra tridentina, acompanhada de uma lista de livros de autores hereges cujos assuntos são de ciências humanas – não de religião – com determinações do que emendar mais ou menos detalhadamente, pormenorizando número dos fólhos e versos em muitos casos, por exemplo. Já o seguinte (II) é referente à classe na qual podemos inserir Gil Vicente, de livros de autores católicos não condenados:

onde há alguãs proposições suspectas, & em que excederão, que poderão offender ao pio Lector, & studioso da uerdade catholica: & estes tambem mandámos, que os que os tiuerem, & souberem o mao que tem, os tragão ao Reuedor, para se riscar nelles o que for *impio, scandaloso, ou supersticioso, & soar mal*, conforme aas Regras do Catalogo Tridentino, & o que se usa nestes Regnos: dos quaes se porão aqui alguns exemplos, por se não poder nisto pretender ignorancia. (ROSA, 2016, p.61) (*grifos nossos*).

Esclarecemos que, de acordo com Bluteau (1728, p.516 e 206-207), ímpio é aquele que despreza a religião ou profana as coisas sagradas; e scandaloso é característica de quem, ao falar de coisas ou pessoas, faz com mal exemplo, ou seja, é o que representa a ofensa dos bons costumes por ser um modelo ruim de comportamento. Consequentemente, demonstra-se, juntamente da lista de livros acompanhante, que alguns dos focos de censura eram as obras em

que houvesse: versões contradizentes da narrativa bíblica da Igreja⁷⁰; qualquer pessoa da Igreja retratada com má conduta⁷¹; desrespeito do que é sagrado para Igreja⁷² e culto a outras entidades, como já haviam aparecido nas regras tridentinas; algo que possa “soar mal”, talvez aludindo ao uso de vocabulário chulo ou de baixo calão⁷³.

O aviso III rediz a imposição tridentina acerca da lascividade de algumas obras, insistindo em sua revisão cuidadosa:

Encomendamos a todas as pessoas, que se abstenham da lição dos Liuros em que ha desonestidades, ou amores profanos: porque alem do tempo que na lição delles se perde, fazem muito damno, & prejuizo às consciencias, & ensinão, & mouem a muitos uicios, & commummente há nelles lououres muito desordenados, & excessiuos das creaturas, & encarecimentos, & nomes blasfemos. E se as más palauras corrompem os bons costumes, como diz são Paulo, que firão as escriptas nos liuros, que são de mais dura, principalmente dizendo o Catalogo Tridentino, na Regra septima, falando dos taes liuros, que não somente se ha de ter conta com o que faz damno aa Fee, mas tambem com o que faz prejuizo aos bons costumes. E se nos taes se achão poruentura alguãs cousas poucas boas ficão muito custosas, a troco de outras muitas más que tem, que fazem damno: & não he prudente quem se aventura a tomar huã joya, por preciosa que seia, das unhas dum fero & brauo Lião. El Rei Daudid não quis beber a agoa da cisterna de Belem, por ser perigosa, & arriscarem a uida os caualeiros que a forão buscar, posto que primeiro a desejasse muito: nem os homens auiaode ler os liuros perjudiciaes, polo perigo & risco a que se poem lendoos: & não há cousa boa nos taes liuros que se não ache melhor, nos bons. (ROSA, 2016, p.67).

Salientamos que das regras e avisos até então apresentados, esse é o que apresenta maior justificação argumentativa sobre a importância de censurar obras com os conteúdos apontados, sinalizando o que, provavelmente, era uma das maiores preocupações da Igreja na doutrinação de seus fiéis. Para o convencimento do perigo da matéria lasciva, portanto, Frei Bartolomeu se vale de uma metáfora e de uma comparação exemplificativas do cuidado que se deve ter em conta com essas obras, pois embora pudesse haver algo de bom nelas, não valeriam o estrago que poderiam causar. Há, nesse sentido, uma elevação do texto praticamente ao nível de uma

⁷⁰ Um exemplo disso é: “De hum liuro Italiano, cujo titulo he, Ingratitudine di M. Iosepo Horologii, se hão de riscar nas folhas 128 no começo, seis regras, onde tacha a Iacob de ingrato, por se partir com fazenda, & criados de casa de Labam: o que he manifestamente contra a sancta Scriptura, que refere, as sem iustças que Labão fez a Iacob: & da sua ida diz: Maxime dicente sibi Domino, reuertere in terram patrum tuorum, & c.” (ROSA, 2016, p.66).

⁷¹ Esse sentido é respaldado em vários momentos pela própria lista, em que aparece, por exemplo: “Em Budeu de Asse, no liuro quinto no meo, se hão de riscar certas folhas desde *Hi sunt sacerdotes*, até, *ignorantia linguae*, onde o Autor fala mal dos sacerdotes, Bispos, & Curia Romana, Concilios, indulgencias, monachos, & edição vulgata. E não se podem ler sem causarem scandalo aos animos pios, & contentamento aos que sentem mal do estado Ecclesiastico”. (ROSA, 2016, p.61).

⁷² Como exemplo disso há o seguinte livro: “Das Epistolas de Nicolao Cleonardo, se hão de tirar polo sancto Officio alguns lugares, em que traz as authoridades da sagrada Scriptura, a propositos profanos de graças, chocarrices, & zombarias, & de gasalhados de uendas, como na segunda epistola do primeiro liuro, & na terceira. E as sanctas scripturas, & cousas sagradas, não hão de servir para graças, & risos, segundo aquillo” (ROSA, 2016, p.64).

⁷³ Não fica clara, igual nos outros casos, a distinção, por meio da lista de livros, do que necessariamente se refere ao ponto “soar mal”.

entidade maligna com poderes, evidenciada pela sua personificação no enunciado “as más palauras corrompem”, insinuando implicitamente que é da Igreja o lugar de poder legítimo, principalmente discursivo, sobre a manipulação moral dos fiéis, sendo, por isso, sua missão a de erradicar essas obras da sociedade e a de ser portadora, contrapostamente, das boas palavras.

O quarto aviso ordena que orações indignas de Deus ou supersticiosas devam ser apagadas dos livros, enquanto que V e VI retomam a décima regra tridentina, chamando atenção para os livros escritos à mão ou herdados os quais devem passar previamente à sua encadernação ou herança pelo examinador da inquisição.

O aviso VII aponta que livros com “escrupulo nas cousas da Fé, ou bons costumes” (ROSA, 2016, p.68), isto é, os que causam desassossego à consciência (BLUTEAU, 1728, p.229), devem ser apresentados ao revedor. O VIII e IX retomam a obrigação de todo livro passar previamente por vistoria dos revedores, sejam autos ou cartilhas a serem vendidas, sejam obras a serem enviadas ao estrangeiro.

Enfim, os avisos X e XII concernem a livros que exigem maior rigor de revisão e emendas, por se tratarem de obras vindas de cidades estrangeiras por “as uezes uir nellas, letras, ou figuras indecentes & desonestas, ou suspectas, ou scandalosas, & injurias ao estado Ecclesiastico” (ROSA, 2016, p.71). Em contrapartida, o aviso XI é uma lista de obras antigas que não precisam de revisão.

Com todas as regras e recomendações do índice de 1581 descritas, optamos por utilizar as mesmas categorias para a segunda classificação das variantes elencadas. São elas: escândalo (para atos de mau exemplo com figuras eclesiásticas), blasfêmia (para atos desrespeitosos ao sagrado), superstição (para atos pagãos ou ligados a jogos de sorte e adivinhações) e lascívia (para atos luxuriosos). Assim, a partir das informações contextuais necessárias para fundamentação das motivações censórias para emendar o texto vicentino, cabe-nos mostrar como se dão as estratégias de censura e como buscamos entendê-las e analisá-las discursivamente.

4.2 Da descrição à explicação: categorias de análise discursiva

Partindo do pressuposto de que a língua é essencial para a construção da realidade, assume-se que as escolhas linguísticas de um enunciado podem refletir as características sócio-

políticas do contexto em que se ancora e as posições dos sujeitos que dele participam, o que o levou método da Análise Crítica do Discurso a ser tripartido em descrição, interpretação e explicação, como exposto no capítulo primeiro. Logo, para analisarmos as emendas realizadas na edição de 1586 da **Compilação**, é preciso seguir essas três etapas, escolhendo categorias a serem aplicadas em cada uma delas.

A etapa da descrição é fundamental, nesse sentido, por ser a responsável por propiciar a apreensão dos fatos discursivos através dos elementos linguísticos do texto. Fairclough (1991) enumerou dez perguntas, divididas em três eixos (vocabulário, gramática e estruturas textuais), para facilitar esse procedimento, inter-relacionando a elas três valores-chaves: o experiencial, o relacional e o expressivo. Conforme sintetiza Barros (2008, p.203-204):

Valores Experienciais: são valores ligados a conhecimentos e crenças dos produtores de textos. Dizem respeito ao modo de representação da realidade social ou natural conforme os produtores de textos as experimentam. [...] Valores Relacionais: dizem respeito ao modo como as relações sociais são acionadas nos textos. [...] Valores Expressivos: concernem aos posicionamentos avaliativos do sujeito frente à porção da realidade referenciada. Os valores expressivos dizem respeito, portanto, aos sujeitos e ao modo como as identidades sociais são representadas.

Já as dez perguntas são as seguintes:

A) Vocabulário

1. Quais valores experienciais as palavras têm? Quais esquemas de classificação são utilizados? Existem palavras que são ideologicamente contestadas? Há reformulação ou excesso de palavras? Quais relações de significado ideologicamente relevantes existem entre as palavras?
2. Quais valores relacionais as palavras têm? Existem expressões eufemísticas? Existem palavras marcadas formalmente ou informalmente?
3. Quais valores expressivos as palavras têm?
4. Quais metáforas são utilizadas?

B) Gramática

5. Quais valores experienciais os recursos gramaticais possuem? Quais tipos de processos e participantes predominam? A agência é clara? Os processos são o que parecem? Existe uso de normalização? As frases são ativas ou passivas? As frases são positivas ou negativas?
6. Quais valores relacionais os recursos gramaticais possuem? Quais modos são utilizados? Existem características importantes da modalidade relacional? Os pronomes “nós” e “você” são utilizados e, em caso afirmativo, como?
7. Quais valores expressivos os recursos gramaticais possuem? Existem características importantes da modalidade expressiva?
8. Como as frases (simples) estão conectadas? Quais conectores lógicos são utilizados? As frases complexas são caracterizadas por coordenação ou / subordinação? Quais meios são utilizados para referência dentro e fora do texto?

C) Estruturas textuais

9. Quais convenções interacionais são usadas? Existem maneiras pelas quais um participante controla o turno dos outros?

10. Quais estruturas de maior escala o texto possui? (FAIRCLOUGH, 1991, p.110-112, tradução nossa⁷⁴)

Ao propor essa divisão e relação, Fairclough (1991, p.140) explica que conectou três valores das características formais presentes nos textos (experiencial, relacional e expressivo) a três aspectos da prática social que podem ser constrangidos pelo poder (conteúdo, relações e sujeitos) e a seus efeitos estruturais (conhecimentos e crenças, relações sociais e identidades sociais).

É claro que, a depender do texto, é possível e relevante responder a todas as perguntas, todavia não se trata de, necessariamente, obrigar o analista a seguir as dez perguntas para a descrição do seu objeto, pois, como o próprio Fairclough explica, elas são apenas um apoio para facilitar a ordenação dessa fase, principalmente a quem não é da área linguística. Destarte, assumimos que não buscaremos responder a todas, mas apenas as que se mostrarem relevantes ao nosso corpus.

Ainda, destaca-se o uso da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), proposta por Halliday & Matthiessen (2004[1985]) e endossada e sugerida por Fairclough, como possível mecanismo para lidar com as perguntas expostas, pois, conforme sintetiza Silva (2009, p.3):

Ela é voltada para a descrição da linguagem como uso em determinado contexto, pois se entende que é o uso da linguagem que molda o sistema. Assim, a maneira como a língua é utilizada varia de situação para situação, o que implica a relação entre o texto e o contexto, que interagem mutuamente, numa relação dinâmica e de permanente mudança.

⁷⁴ A Vocabulary

1. What experiential values do words have? What classification schemes are drawn upon? Are there words which are ideologically contested? Is there rewording or overwording? What ideologically significant meaning relations are there between words?

2. What relational values do words have? Are there euphemistic expressions? Are there markedly formal or informal words?

3. What expressive values do words have?

4. What metaphors are used?

B Grammar

5. What experiential values do grammatical features have? What types of process and participants predominate? Is agency unclear? Are processes what they seem? Are normalizations used? Are sentences active or passive? Are sentences positive or negative?

6. What relational values do grammatical features have? What modes are used? Are there important features of relational modality? Are the pronouns we and you used and if so, how?

7. What expressive values do grammatical features have? Are there important features of expressive modality?

8. How are (simple) sentences linked together? What logical connectors are used? Are complex sentences characterized by coordination or/ subordination? What means are used for referring inside and outside the text?

C Textual structures

9. What interactional conventions are used? Are there ways in which one participant controls the turns of others?

10. What larger scale structures does the text have? (FAIRCLOUGH, 1991, p.110-112, original)

Dessa forma, na LSF, a linguagem possui metafunções relacionadas ao modo como a linguagem é organizada de maneira que essa organização resulta da ancoragem da vida humana em práticas sociais. São elas: ideacional, interpessoal e textual. As três podem ser ligadas à divisão tripartite das ordens do discurso faircloughiana: modos de representação (discursos), modos de identificação (estilos) e modos de ação (gêneros), respectivamente. Para cada metafunção, há sistemas de opções paradigmáticas, que podem ser utilizados no estágio descritivo da Análise Crítica do Discurso de acordo com o foco da(s) ordem(ns) do discurso observada(s) ainda que com certa ressalva, conforme aponta Gonçalves-Segundo (2014, p.1290-1291):

A diferença principal entre as duas concepções reside no fato de que a proposta metafuncional sistêmico-funcional diz respeito à organização do sistema linguístico em si; em outros termos, consiste numa hipótese que postula tal organização como um princípio que governa a evolução, a mudança e o potencial de significado do sistema em resposta às demandas da ação prática humana em contextos localizados. Já a proposta de multissignificação de Fairclough abrange uma organização do texto enquanto prática sociossemiótica, orientada à compreensão dos mecanismos de coerção estrutural das ações sócio-discursivas e dos efeitos causais dos textos para a continuidade da práxis. Nesse sentido, embora possam dialogar – e, de fato, seja profícuo fazê-lo, uma vez que a multissignificação faircloughiana pode ser linguisticamente analisada por meio dos recursos oriundos das diferentes metafunções hallidayanas –, deve-se ter cautela ao se tentar justapô-las ou sobrepô-las – ou mesmo tratar de forma intercambiável os termos inerentes às duas propostas

A partir disso, como primeira categoria de descrição linguística, voltamo-nos à escolha vocabular das variantes elencadas, já que refratam a disputa dialógica dos efeitos significativos do texto de Gil Vicente. Posto que o significado lexical não é fixo, pois constrói-se na experiência interacional e sócio historicamente localizada, é necessário o uso de instrumentos contemporâneos à obra visada para uma análise precisa. Por isso, utilizamos como aparato de apoio a ferramenta de busca nos dicionários de R. Bluteau (1728) e Antonio de Moraes Silva (1789), disponibilizada pela biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>)⁷⁵.

Levamos em consideração desde fatores gramaticais, como a classe morfológica da palavra, até os fatores coercitivos estabelecidos pelas ordens do discurso acionais, como o aspecto fonético da rima e estrutural da forma, e contextuais da peça, como o aspecto da variante

⁷⁵ Durante a maior parte da duração da pesquisa, a ferramenta referida esteve online e funcional, porém desde dezembro de 2019 seu site não está mais ativo. Por esse motivo, também realizamos buscas manualmente nos pdfs dos dicionários citados.

dialetal ou de registro na construção da personagem tendo em vista o tipo ou a classe à qual pertence, por exemplo.

Em relação aos outros dois eixos (“grammar” e “textual structure”), foram considerados prioritariamente os fatores oracionais (participantes e vozes verbais) e coesivos (conexão entre partes e cenas nas peças)⁷⁶. Buscamos, dessa maneira, explicar a rota de significação das construções simbólicas emergentes de cada uso e suas implicações contrastando as escolhas de Gil Vicente às do censor Frei Bartolomeu Ferreira.

Após a descrição, segue-se à interpretação, já que não é possível simplesmente partir da estrutura formal de um texto para concluir algo sobre a sociedade na qual foi produzido (etapa da explicação), afinal essa relação é indireta e mediada pelos discursos que o constituem e pela situação que o circunda. Nesse sentido, a interpretação preocupa-se com os processos de produção e interpretação do texto pelos participantes com base nos recursos que possuem. Ambos são entendidos como processos paralelos por gerarem interpretações acerca dos contextos situacional e intertextual do discurso (Fairclough, 1991, p. 140 e 161).

Para essa etapa, assim como na da descrição, Fairclough (1991, p.162) propõe perguntas divididas em três eixos para guiar o analista:

- 1) Contexto: Qual (is) interpretação (ões) os participantes oferecem aos contextos situacionais e intertextuais?
- 2) Tipos de discurso: que tipos de discurso estão sendo trabalhados (conseqüentemente que regras, sistemas ou princípios de fonologia, gramática, coesão, vocabulário, semântica e pragmática; e quais schemata, frames e scripts)?
- 3) Diferença e mudança: as respostas às perguntas 1 e 2 são diferentes? E elas mudam durante a interação? (BARROS, 2008, p. 207).

Com a finalidade de responder essas perguntas, é preciso primeiro entender os seguintes conceitos: contexto situacional, contexto intertextual e tipos de discurso. O primeiro é estabelecido a partir do reconhecimento no texto da sua atividade (gênero), sua tópica (temática) e seu objetivo; quem são os sujeitos envolvidos (fator multidimensional, determinado pelo tipo de atividade, pela instituição a que se ligam suas identidades sociais, pelas posições ocupadas na situação comunicativa); quais as relações entre eles (relações de poder e distância social); e qual o papel da linguagem nessa situação.

No nosso caso, por exemplo, o contexto situacional envolve a censura em si enquanto atividade, suas tópicas são determinadas pelas motivações dispostas no index de 1581

⁷⁶ Na próxima sessão, é feita uma breve exposição sobre as categorias descritivas da LSF utilizadas nesse trabalho que possuem ligação direta com o respectivo eixo das ordens do discurso analisado.

(superstição, blasfêmia, escândalo etc), seu objetivo é emendar o texto vicentino. Os sujeitos envolvidos são Frei Bartolomeu Ferreira (enquanto censor da edição de 1586 da **Compilação**, frei dominicano qualificador da Inquisição, editor principal do testemunho em análise), o tipógrafo (enquanto tipógrafo da edição de 1586 e *publisher* da obra) e mesmo Gil Vicente (alvo da censura, autor do texto original). As relações entre eles não só são assimétricas, tendo em vista que o censor possui maior poder de edição sobre o texto até do que o autor (que já estava morto), mas também de distância, já que o tipógrafo apenas entregava o texto à Inquisição e o recebia de volta com as mudanças. A linguagem aqui tem o papel de instrumento modificador do texto outrora escrito por Gil Vicente adequando-o aos padrões ideológicos da Inquisição.

O segundo conceito, contexto intertextual, presume que todo texto possui uma perspectiva histórica, de forma a estar relacionado a outros textos constitutivamente ou manifestadamente. Esse ideal atrela-se diretamente ao pressuposto dialógico de todo enunciado, conforme a teoria bakhtiniana exposta no capítulo 1. De acordo com Barros (2008, p. 207):

O conceito de intertextualidade tomado por Fairclough advém da noção de “dialogismo” de Bakhtin (2000) e se estende à proposta de Authier-Revuz (1982) de distinguir a “intertextualidade manifesta” da “intertextualidade constitutiva” ou ‘interdiscursividade’. Ambas dizem respeito à constituição heterogênea dos textos. A primeira se nos apresenta por meio de outros textos específicos: a segunda, por meio de elementos (tipos de convenção) das ordens do discurso. Para a análise da intertextualidade manifesta, Fairclough sugere atentar para as formas de representação do discurso (relato direto ou indireto), para a pressuposição, para a negação, para o metadiscurso e a ironia. Para a análise da interdiscursividade, ele sugere atentar para a combinação de elementos de ordens do discurso tais como: gênero (entrevista, documentário), estilo (conversacional, jornalístico, escrito formal, argumentativo), registros (de livros de culinária) e discurso (médico-científico, militar).

No caso de nosso corpora, a intertextualidade fica evidente, por exemplo, nas recuperações do texto bíblico pelas peças vicentinas seja para embasarem o seu enredo, seja para serem parodiadas e provocarem o riso do público, fato inclusive que, como será demonstrado em análise, constituiu um tipo específico de emenda inquisitorial. Assim, a interdiscursividade foi observada de acordo com apropriação vicentina de outros textos em especial quando foi considerado como foco de censura.

O terceiro conceito, tipo de discurso, está diretamente relacionado ao de ordem social⁷⁷ e ao de ordens do discurso, pois, é justamente determinado pelos aspectos do evento e da prática

⁷⁷ “Essas são as representações particulares de como o 'espaço social' é organizado [...], é uma espécie de tipologia de variadas situações sociais, e interpretar é uma questão de atribuir uma situação real a um tipo específico”

que o constroem e definem as convenções esperadas discursivamente. Dessa maneira, segundo Fairclough (1991, p.149, tradução nossa), “Podemos pensar em tipo de discurso como um potencial significativo, de acordo com a terminologia do linguista Michael Halliday: uma configuração particular restrita de possíveis significados experimentais, expressivos, relacionais e conectivos”⁷⁸. Por exemplo, o discurso católico é um dos tipos de discurso que emerge das emendas elencadas, principalmente das motivadas por contextos de blasfêmia.

Pensar o eixo interpretação significa, portanto, pensar as disputas entre os participantes acerca das possíveis significações que um texto pode gerar. Para isso, é preciso considerar as competências comunicativas e linguísticas e os recursos que esses participantes possuem, como o conhecimento de mundo, tendo em vista que cada um pode chegar a conclusões diversas sobre um mesmo texto.

Em nossa análise, atentamo-nos às possíveis interpretações que os trechos censurados poderiam fazer emergir nos leitores e que, provavelmente por isso, teriam sido modificados pelo censor. Desta forma, ressaltamos nesses trechos quem são os participantes envolvidos, qual o enquadramento da cena, e, caso haja intertextualidade marcada, como ela interferiu interpretativamente, o que nos dá indícios de quais tipos de discurso despontam na obra e na censura efetuada.

Por fim, a terceira etapa do método é a explicação, a qual possui duas dimensões, a depender se a ênfase analítica encontra-se no processo ou na estrutura: processos de embate/luta e relações de poder. No primeiro, é possível situar os discursos como parte dos embates sociais e contextualizá-los nos termos dessas lutas e de seus efeitos na estrutura social. Já na segunda, é possível mostrar quais relações de poder determinam o discurso, haja vista que elas próprias são resultado dos embates e, por isso, estabelecidas por quem possui o poder. Logo, a primeira dimensão foca no futuro (efeitos), enquanto a segunda no passado (determinantes) (Fairclough, 1991, p.163).

Nesse estágio, as perguntas-guia são as seguintes:

(Fairclough, 1991, p.150, tradução nossa). As ordens do discurso seriam, portanto, uma das dimensões da ordem social.

“that is the particular representations of how ‘social space’ is organized [...], is a sort of typology of social situation types, and interpreting is a matter of assigning an actual situation to a particular type.” (Fairclough, 1991, p.150, original).

⁷⁸ “We can think of a discourse type as a meaningful potential according to the terminology of the linguistic Michael Halliday: a particular constrained configuration of possible experiential, expressive and relational, and connective meanings” (FAIRCLOUGH, 1991, p.149, original).

- 1) Determinantes sociais: que relações de poder nos níveis situacionais, institucionais e sociais contribuem para a formatação do discurso?
- 2) Ideologias: que elementos dos recursos cognitivos dos participantes envolvidos têm um caráter ideológico?
- 3) Efeitos: como está posicionado o discurso em relação às lutas nos níveis situacionais, institucionais e sociais? Essas lutas são abertas ou encobertas? É o discurso normativo em relação aos recursos cognitivos ou criativos? Ele contribui para a sustentação das relações de poder vigentes ou para a sua transformação? (BARROS, 2008, p.209)

Como consiste na última fase do método, trataremos dela nas considerações finais desta tese a partir dos resultados obtidos na análise descritiva e interpretativa das emendas. Destacamos que, como nosso objeto de estudo pertence ao século XVI, conseguimos visualizar e apontar, em alguma medida, os determinantes, as ideologias e mesmo alguns efeitos da censura inquisitorial sobre a ordem social portuguesa, suas estruturas e seus embates.

Com o método e categorias descritivas, interpretativas e explicativas minimamente esclarecidos, podemos elencar os tipos de ordens do discurso que buscaremos analisar.

4.2.1 Ordens do discurso: da interdição aos modos de representar e de ser

As ordens do discurso (Foucault, 2014, [1970]) controlam e delimitam a produção discursiva, regendo sua legitimidade, força e efeitos; são as convenções e condições estabelecidas socialmente subjacentes ao discurso e determinantes dele. Elas se exercem em seu interior, enquanto procedimentos internos, imanentes e constitutivos, que ordenam, coagem e regram o discurso; e no seu exterior, enquanto procedimentos de exclusão, que refletem mais explicitamente as relações de hegemonia e ideologia que circundam a produção em questão.

Como propõe Fairclough (1991, p.29), ao apropriar-se do conceito foucaultiano, até as interações mais íntimas são e estão constrangidas, condicionadas e determinadas pelas convenções sociais. Por isso, segundo o autor, a ordem do discurso é, na verdade, uma ordem social focada especificamente na perspectiva discursiva. De acordo com Fairclough (1991, p. 30, tradução nossa⁷⁹):

⁷⁹ “How discourses are structured in a given order of discourse, and how structurings change over time, are determined by changing relationships of power at the level of the social institution or of the society. Power at these levels includes the capacity to control orders of discourse; one aspect of such control is ideological – ensuring that orders of discourse are ideologically harmonized internally or (at the societal level) with each other.” (FAIRCLOUGH, 1991, p.30, original)

Como os discursos são estruturados em uma determinada ordem de discurso e como a estruturação muda ao longo do tempo, são determinados pelas mudanças nas relações de poder na instituição social ou no nível da sociedade. O poder nesses níveis inclui a capacidade de controlar as ordens do discurso; um aspecto desse controle é ideológico - garantir que as ordens do discurso sejam ideologicamente harmonizadas internamente ou (a nível social) entre si.

Tendo em vista que, no caso da **Compilação**, a censura inquisitorial operou por meio de mecanismos exteriores ao enunciado, vemos que a Igreja ou a Inquisição em si possuía algum controle sobre as ordens do discurso portuguesas, fato que se reflete em seu poder de sancionar o texto, corrigindo-o a favor de sua ideologia.

Nesse sentido, as ordens do discurso operam sobre eixos de possibilidade discursiva – o que é *obrigatório*, *preferencial* e *permitido* – de acordo com a sua potencialidade de significação linguística, a qual buscam controlar. A partir disso, um enunciado pode ser adequado às preferências vigentes em seu contexto ou refutá-las ao não segui-las ou subvertê-las de alguma forma, isto é, um enunciado pode estar de acordo com as ordens do discurso postas ou resistir a elas em suas agências (gêneros), representações (discursos) e estilos (identidades) (GONÇALVES-SEGUNDO, 2011, p. 6).

Do ponto de vista faircloughiano, portanto, as ordens do discurso, embora sejam constitutivas de todo enunciado e refratoras das estruturas hegemônicas de cada sociedade, não são totalmente constrangedoras da ação enunciativa, o que implica em o ator social possuir possibilidade de decidir e de realizar seleções próprias para produzir seus enunciados correspondendo à primazia dessas ordens ou contrariando-as. Por esse motivo, inclusive, que essas ordens são *relativamente* estáveis, mas não permanentes, podendo mudar de acordo com os embates entre as diversas classes as quais compõem a sociedade.

Isso se reflete na obra de Gil Vicente no quesito das representações postas sobre o clero, por exemplo, demonstrando que o autor, apesar da ordem discursiva vigente, escolheu não endossá-la, desestabilizando-a (força centrífuga) e, por isso, acabou sendo penalizado (força centrípeta). Vê-se que essa estabilidade das ordens do discurso se dá também pelos mecanismos de contração da alternatividade utilizados pelas classes dominantes para manter a sua ideologia e evitar a mudança nas estruturas de poder estabelecidas. Assim, todo ato enunciativo é passível de receber uma resposta dialógica avaliativa mais direta, como no caso da inquisitorial, a depender do seu nível de alcance subversivo e das estruturas hegemônicas do contexto em que se insere.

Em suma, por tratarem-se de possibilidades mais ou menos estabilizadas, as ordens do discurso estão no âmbito do que é esperado linguístico-discursivamente em um determinado evento a partir do que está consolidado socialmente. Logo, é preciso considerar que as ordens do discurso, como visto, podem ser repartidas em maneiras de agir (possibilidades genéricas), maneiras de representar (possibilidades discursivas), e maneiras de ser (possibilidades estilísticas). Essas maneiras se compõem dialeticamente na produção do evento discursivo, porém, como aponta Gonçalves-Segundo (2011, p.9):

Tal composicionalidade, é claro, configura-se mediante os limites da deontologia e dos projetos simbólicos identitários, de maneira que traços de determinadas tradições e de determinadas ordens do discurso podem assumir valores autônomos e manifestarem-se em uma multiplicidade de práticas não antes previstas, exponencializando o potencial de dinamização. Assim, os padrões realizam duas atividades concomitantes: 1. Exercem coesividade interdiscursiva, na medida em que regularizam funcionalidades motivadas socialmente no que tange a identidades, ações e representações sociais; e 2. Dinamizam as práticas discursivas, visto que imprimem diferentes possibilidades de atualização estilística, genérica e discursiva que acabam proporcionando maior variedade teleológica e negociativa às ações e, com isso, pluralizam os modos de configuração da autoridade e credibilidade discursivas — relacionadas ao aspecto legitimador das tradições.

As ordens do discurso são centrais à nossa pesquisa, tendo em vista que, além de a censura ser um mecanismo da ordem da exclusão – pois atua por meio da interdição do discurso de outrem –, ela própria dialeticamente exerce poder sobre as ordens do discurso ao mesmo tempo em que precisa se adequar a outras delas.

Dessa forma, as emendas (mecanismos de exclusão) empreendidas só ocorrem porque há uma quebra da ordem social, principalmente no que tange o âmbito das representações. Porém, mesmo as emendas precisam seguir outras demandas das ordens do discurso, no âmbito acional, por exemplo, ao ter que se adequarem às rimas e à métrica vicentina para passarem “despercebidas” ao leitor da segunda edição da **Compilação**.

Por isso, a especialista em censura teatral Gomes (2018, p.40) expõe que:

Os termos proibidos constituem o foco de inflexão. Este foco se baseia na suposição de que, a partir do estudo dos termos censurados, é possível apreender as informações discursivas, base das plataformas culturais em que nos locomovemos, e desenhar-lhes um quadro bastante claro. Entende-se, também, que a reflexão sobre os termos censurados pode conduzir à definição dos pontos vitais à manutenção das relações de poder, no modo em que estas se encontravam dimensionadas à época da censura. [...]

Para análise da censura, ela ressalta os três mecanismos interconectados de interdição, pontuados por Foucault (2014 [1970])⁸⁰ a respeito das ordens do discurso de exclusão: 1. Dos assuntos sobre os quais não se deve falar (“tabu do objeto”), que se ligam diretamente a posições ideológicas e à tentativa de eliminar qualquer discurso contestatório de tais posições; 2. Dos temas, condutas e costumes a serem reforçados, cuja estabilidade depende de um controle social (“ritual da circunstância”); e 3. Da legitimação de quem tem direito à fala, ou seja, do censor (“direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala”).

O primeiro fato que une os campos é a repetição do que é censurado e do que não é censurado, de seus correlatos, etc., pois ela demonstra as posições ideológicas postas, os tabus a serem interditados e as verdades a serem enfatizadas.

Isso é ilustrado, por exemplo, tanto no texto do **Auto da barca do inferno**, quanto na **Farsa de Inês Pereira**, entre outros, em que há exclusão e reformulação, respectivamente, de trechos nos quais se retrata o que pode ser considerado um comportamento imoral ou, no mínimo, inadequado de frades, seja o frade em concubinação no primeiro caso, seja o bufão no segundo. À vista disso, há uma repetição na censura de cenas em que são expostos clérigos com condutas incompatíveis com as expectativas cristalizadas sobre alguém pertencente à Igreja católica – lugar crítico previsto no índice de 1581, como visualizado, por enquadrar-se na tipificação de escândalo.

Esses exemplos também comprovam, conforme complementado por Gomes (2008, p. 160), que há “focos de incidência” ou “ideias fontes” as quais são privilegiadas pelo olhar da censura, levando à conclusão de que, para estudar as rasuras desse processo, é preciso entender os seus vínculos com pressupostos e implicações interpretativas que essas cenas ou certos enunciados despertam no leitor. Conclui-se que a censura não busca interditar as palavras ou trechos por causa, apenas, de seu sentido denotativo ou referencial, mas pela significação que ganham ou podem ganhar para o leitor a partir do contexto específico de leitura e do texto.

O que deve ser rastreado quando criamos hipóteses sobre as suas motivações, então, é a disputa pelo direcionamento das possibilidades interpretativas que um leitor pode fazer do texto e não, somente e necessariamente, do que está posto. Por conseguinte, ainda tomando uma das peças de exemplo, quando no **Auto da barca do inferno** se suprime totalmente a cena do frade

⁸⁰ Apesar de nossa pesquisa se fundar na teoria faicloughiana a respeito das ordens do discurso, apropriamo-nos dos conceitos de exclusão propostos por Foucault (1970) assim como Gomes (2008) por sua relação profícua com a censura institucionalizada. Ressaltamos, ainda, que, como explicado no capítulo 1, mesmo Fairclough baseou-se na teoria do analista francês para elaborar a sua própria, o que mantém, dessa forma, a coerência teórica desta tese.

que chega acompanhado de sua amante, o problema não é apenas a cena em si, mas o que elas podem suscitar ao leitor acerca da Igreja e de seu relacionamento com seus funcionários, como a de que ela não os cobra ou penaliza, de que são hipócritas ou, em última instância, de que tanto ela quanto até seus preceitos são ilegítimos, já que nem quem compõe a instituição respeita seus dogmas.

Em síntese:

Se [uma palavra] não é [censurada] por significação usual, nos locomovemos pela significação que sua significação assume em determinada relação específica que, embora externa à palavra, lhe atravessa por se compor, nessa plataforma, com os modos de sua própria manutenção. [...] Quando levantamos hipóteses interpretativas para determinado acontecimento discursivo, é certo que estas hipóteses se delineiam a partir do contexto social de produção de um enunciado. Mas é também certo que, do ponto de vista da Análise do Discurso, tais hipóteses só se sustentam nas notações do texto, na direção que estas notações imprimem ao remeterem ao universo prenhe de possibilidades a que a polissemia, instância intrínseca a todas as linguagens, sempre conduz. (GOMES, 2006, p. 42-58).

Partindo do exposto, a criação de hipóteses sobre as motivações do censor precisa ter em conta a relação texto-contexto-implícitos, isto é, as relações entre o dito e o não-dito num determinado contexto. Ainda, destacamos que, seja por meio da exclusão ou da substituição há uma dinâmica posta entre ocultamento e revelação em que o não-dito corre à sombra do que foi dito e vice-versa.

Por fim, o último ponto da proposta de Gomes (2006, p.62) é o seguinte:

Sempre podemos percorrer o caminho inverso, como prova negativa, apontando as situações em que as mesmas palavras aparecem e não são censuradas. Podemos, nesse caso, seguir uma regra de falseamento, princípio que encontra inspiração em Karl Popper: a experimentação do objeto, no caso das palavras censuradas, por meio da não ocorrência, por meio da observação das mesmas palavras quando elas não foram objetos de censura. Nesse caso, deveríamos pensar o que não foi sob o viés das circunstâncias em que poderia ter sido. Em matéria de hipóteses interpretativas, este é um método já de algum tempo apontado e aplicado. [...] A observação da ausência de ocorrências nos aponta para as boas interpretações pelo viés de um raciocínio por exclusão. Este é o caso em que, não havendo relação opositiva, não há necessidade de rasura [...].

A tática apontada também pode ser exemplificada por meio das cenas das personagens judias representadas no **Auto da barca do inferno** e na **farsa de Inês Pereira**, as quais não são modificadas de nenhuma forma. Isso, seguindo a linha de raciocínio exposta, ocorreu, porque nesses casos foram reiterados estereótipos pejorativos dos judeus – no primeiro caso, o do que representa o endinheirado e de crença incorreta, e, no segundo, o de embusteiros –, ilustrando que nessas circunstâncias não há incômodo inquisitorial com essas figuras, apesar de, como

demonstrado no capítulo terceiro, um dos maiores alvos, senão o maior, da Inquisição portuguesa ter sido eles.

Por outro lado, a carta de Gil Vicente a D. João III, na qual o autor rejeita a atitude dos padres de Santarém e os repreende, como ele mesmo relata ao rei, por culpabilizarem os judeus pelo tremor ocorrido em 1531, foi suprimida da edição de 1586 da **Compilação**, mostrando que, por oposição, há momentos em que a temática dos judeus é censurável pela Inquisição⁸¹. Nessa carta, há uma defesa mínima do povo judeu e uma condenação da atitude clerical de se pautar em preconceitos e não em embasamentos bíblicos de fato.

Assim, esse texto e sua relação com os outros analisados exemplificam os dois pilares da técnica interpretativa de Gomes (2008) da qual nos valem: a repetição, como no caso da censura quando se critica o clero, e a oposição, como no caso da censura da imagem positivada dos judeus em contraposição à pejorativa.

Balizadas por meio das estratégias de Gomes (2008) e do método da Análise Crítica do Discurso, as etapas de busca, descrição, interpretação e explicação de padrões nas maneiras de censurar servem para que possamos, então, atingir a instância das ordens do discurso que nos interessa especificamente: modos de representar, ligados aos discursos que emergem no evento e à chamada função ideacional na LSF⁸².

Em todas as ordens pressupõe-se que há alguma medida de repetição, de estabilidade, apesar de cada evento ser particular e único. Isso quer dizer que, quando são visualizadas as diversas maneiras de representar algum aspecto do mundo, ou seja, discursos, entende-se que esse conceito transcende a localidade do objeto analisado. Mesmo assim, até na repetição há graus de diferenciação, como uma escala que demonstra quanto do mundo é incluído ou não no alcance de significação de um determinado discurso.

⁸¹Sobre a censura desse texto, recomendamos a leitura de nosso artigo “A carta de Gil Vicente a D. João III” (FERREIRA E SANTIAGO-ALMEIDA, 2016).

⁸²Não focamos em maneiras de agir pelo fato de a questão genérica estar mais ligada a Gil Vicente, autor e criador das obras observadas e, por isso, maior responsável pela sua adequação a esse aspecto das ordens do discurso, enquanto que, nesta tese, buscamos olhar mais para a Inquisição, o que implica em focarmos nas emendas efetuadas por Frei Bartolomeu Ferreira. Desta forma, por mais que algumas medidas enunciativas do censor levem em conta ou interfiram nos gêneros teatrais executados por Gil Vicente, preocupa-nos muito mais como elas e seus efeitos revelam suas maneiras de ser e representar. Ou seja, nosso cerne analítico está na censura e não na obra vicentina em si, por conseguinte, maneiras de agir não nos interessam na mesma medida que os outros elementos das ordens discursivas. O mesmo vale a formas de ser, já que para conseguirmos atingir uma análise minimamente embasada sobre o estilo de Frei Bartolomeu Ferreira seria necessário obter mais corpus acerca da sua ação enquanto censor, o que envolveria, por exemplo, buscar outros trabalhos seus como o realizado sobre **Os lusíadas**.

Portanto, para Fairclough (2008, p.124, tradução nossa⁸³):

Vejo os discursos como formas de representar aspectos do mundo - os processos, relações e estruturas do mundo material, o "mundo mental" de pensamentos, sentimentos, crenças etc, e o mundo social. Aspectos particulares do mundo podem ser representados de maneira diferente; portanto, geralmente estamos na posição de ter que considerar a relação entre diferentes discursos. Discursos diferentes são diferentes perspectivas de mundo e estão associados às diferentes relações que as pessoas têm com o mundo, que podem depender de suas posições nele, de suas identidades sociais e pessoais e das relações sociais em que mantêm com outras pessoas. Os discursos não estão apenas representando o mundo como ele é (ou melhor, como é visto), mas também como imaginários, projetados, representando mundos possíveis diferentes do mundo real e ligados a projetos para mudar o mundo em direções particulares.

Pode-se perceber que nenhum discurso é homogêneo internamente, pois apesar de serem generalistas, isto é, de convergirem e de se oporem entre si (interdiscurso), todos são variáveis em sua composição particular. Ainda, é importante notar que os discursos revelam posições no mundo e, por conseguinte, projetos de realidade, os quais se ligam diretamente às estruturas sociais, às ideologias e aos jogos de poder circundantes a elas.

Por isso, alguns dos principais pontos a se olhar nos modos de representação são: 1. Identificar quais partes do mundo, áreas da vida social, são principalmente representadas (quais os temas de um discurso); 2. Identificar a partir de qual perspectiva ou ponto de vista esses temas são representados. 3. Identificar a efetividade de um discurso ou, em outras palavras, sua capacidade de alteração de aspectos da realidade. Tais pontos giram em torno de observar, portanto, o que é incluído, o que é excluído, o que é abstraído/generalizado, o que é particularizado, em que ordem as representações aparecem, a quais circunstâncias estão atreladas etc.

Ressalta-se aqui que o primeiro foco descritivo a facilitar a verificação desses pontos é o vocabulário (como o mundo é lexicalizado num determinado discurso). Contudo, conforme afirma Fairclough (2008, p.129), esse foco não pode estar resumido a levantar diferentes

⁸³ "I see discourses as ways of representing aspects of the world – the processes, relations and structures of the material world, the "mental world" of thoughts, feelings, beliefs and so on, and the social world. Particular aspects of the world may be represented differently, so we are generally in the position of having to consider the relationship between different discourses. Different discourses are different perspectives of the world, and they are associated with the different relationship people have with the world, which can depend on their positions in the world, their social and personal identities, and the social relationships in which they have with other people. Discourses are not only representing the world as it is (or rather is seen to be), they are also projective, imaginaries, representing possible worlds which are different from the actual world, and tied in to projects to change the world in particular directions." (FAIRCLOUGH, 2008, p.124)

palavras para o mesmo aspecto do mundo, de forma que é mais produtivo averiguar as relações semânticas entre as palavras no texto, como hponímia (inclusão semântica), sinonímia (identificação semântica), antonímia (exclusão semântica), nominalização e metaforização, a fim de que não sejam ignoradas, por seus usos já estarem naturalizados em nossa sociedade, enquanto instrumentos de construção de visões de mundo.

O segundo foco é a verificação de três categorias dentro da oração a partir de seu significado representacional: processos, participantes e circunstâncias. De acordo com Silva (2009, p.3)

Processos são itens lexicais que expressam uma ação, um evento, um estado, um processo, um sentimento, um existir. Participantes são os elementos que se associam aos Processos para indicar quem age, sente, existe, fala, encontra-se em dado estado. Circunstâncias são os elementos que exprimem modo, tempo, lugar, entre outros.

Ou seja, de maneira geral, os processos se realizam por meio de verbos; os participantes, por meio de sintagmas nominais em funções de sujeito ou objeto; e circunstâncias, por meio de elementos adverbiais (Fairclough, 2008, p. 135). Por meio desses traços, pode-se examinar o que é incluído, excluído e mais proeminente num texto, traduzindo, assim, por meio da linguagem, como se dá a experiência de mundo de um determinado agente social.

O destaque central, então, se dá aos processos (sistema de transitividade da LSF), pois eles organizam os outros elementos na frase. De acordo com Silva (2009, p. 4), existem

três tipos de Processos: *material, relacional e mental* que constituem um grupo predominante no âmbito da Gramática da Transitividade, configurando, respectivamente, as três instâncias básicas da experiência: (1) ações e eventos, (2) estados e relações abstratas entre elementos do mundo real e ainda (3) registros mentais da nossa experiência interior. Complementando essas facetas da experiência, esses autores (op. cit, p. 171) elencam mais três outros Processos: *verbal, comportamental e existencial*. Os Processos verbais são aqueles que expressam formas de dizer ou constroem o dizer; os existenciais são a representação de algo que existe ou acontece; já os Processos comportamentais exprimem comportamentos físicos e psicológicos.

Como dito, cada processo possui suas respectivas categorias de participantes e comportam, de maneira mais geral, circunstâncias. O quadro abaixo sintetiza os tipos de processos e sua organização:

Figura 22: Quadro de processos e suas categorias

Tipos de processo	Significado da categoria	Exemplos de verbos	Participantes
Material Transformativo Criativo	fazer acontecer	<i>praticar, construir, pagar, exercer, ocorrer.</i>	Ator Meta Escopo Beneficiário Atributo
Mental Perceptivo Cognitivo Emotivo Desiderativo	perceber pensar sentir desejar	<i>perceber, ver, ouvir, lembrar, pensar, saber, gostar, odiar, amar, querer</i>	Experienciador Fenômeno
Relacional Intensivo Possessivo Circunstancial	caracterizar identificar	<i>ser</i> (cruel) <i>ser</i> (o vencedor) <i>ter</i> (dinheiro) <i>estar</i> (no programa)	Portador Atributo Identificado Identificador
Comportamental	comportar-se	<i>sorrir, chorar, dormir, pular, golpear</i>	Comportante Comportamento
Verbal	Dizer	<i>dizer, perguntar, responder, contar, relatar, explicar</i>	Dizente Verbiagem Receptor Alvo
Existencial	Existir	haver, existir	Existente

Fonte: FUZER, 2012, baseado em Halliday e Mathiessen 2004.

Disponível em (http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-57942012000200003)

Já as circunstâncias que acompanham os processos podem ser de tempo, lugar, finalidade, razão, modo etc. Ressalta-se, ainda, que processos materiais e verbais permitem maiores possibilidades de circunstâncias do que outros. (FAIRCLOUGH, 2008, p. 142).

O terceiro e último foco indicativo para a ordem representacional ou ideacional são as representações de atores sociais num determinado evento. Para estabelecer categorias descritivas acerca desse fator, Fairclough (2008, p.145) recorre à terminologia proposta por Van Leeuwen (1997) e apresenta algumas variáveis:

1. Inclusão ou exclusão: se os atores sociais foram incluídos ou não no texto. O autor ainda distingue dois tipos de exclusão: supressão, quando o ator nem aparece no texto, ou *backgrounding*, quando o ator é mencionado apenas pontualmente, mas não reaparece no resto do texto⁸⁴.

⁸⁴ “In this case, a further distinction should perhaps be made, the distinction between suppression and backgrounding. In the case of suppression, there is no reference to the social actor(s) in question anywhere in the text. [...] In the case of backgrounding, the exclusion is less radical: the excluded social actors may not be mentioned in relation to a given action, but they are mentioned elsewhere in the text, and we can infer with reasonable (though never total) certainty who they are. They are not so much excluded as deemphasized, pushed into the background”. (VAN LEEUWEN, 1997, p.29).

2. Pronome ou nome: se os atores sociais são realizados como um pronome ou como um nome;
3. Papel gramatical: em qual categoria gramatical foi posicionado – se o ator social aparece como participante ou preposicionado a um participante (complemento nominal ou adjunto adnominal, por exemplo, na terminologia normativa);
4. Ativo ou passivo: como os atores sociais são representados – de modo ativo (como ator no Processo) ou passivo (como afetado ou beneficiário);
5. Pessoal ou impessoal;
6. Nomeado ou classificado: se os atores sociais são nomeados (representados pelo nome) ou classificados (representados em termos de pertencimento a uma classe ou categoria), e, nesse segundo caso, ao qual Van Leeuwen (1997, p. 37) denomina assimilação, se os atores são representados especifica ou genericamente.

Como alerta Van Leeuwen (1997, p.32), é importante atentar a essas possibilidades, pois “não há a necessidade de haver congruência entre os papéis que atores sociais de fato realizam em práticas sociais e os papéis gramaticais que ocupam em textos. As representações podem realocar papéis ou rearranjar relações entre participantes”⁸⁵. Embora o autor diga isso a respeito das questões de agência e passivização em particular, claramente pode ser estendido aos pontos apresentados sobre atores, além de outros fatores como representações de circunstâncias, como tempo e lugar.

Ressaltamos, contudo, que, em nosso trabalho, é preciso ter em conta que as representações de atores sociais foram majoritariamente constituídas por Gil Vicente, autor da obra, e não pelo censor. Por isso, o uso das categorias expostas não foi amplamente explorada em análise já que, acerca dos discursos que emergem textualmente, a Inquisição é nosso foco de análise e não a obra vicentina em si. Por conseguinte, avaliamos, então, os atores sociais a partir dos tipos sociais que representam e se permanecem ou não na peça após as emendas inquisitoriais.

⁸⁵“ Essa questão permanece importante, pois há a necessidade de congruência entre os papéis que os atores sociais realmente desempenham nas práticas sociais e os papéis gramaticais que são dados nos textos. As representações podem realocar papéis ou reorganizar as relações sociais entre os participantes” (VAN LEEUWEN, 1997, p.32, tradução nossa).

“This question remains important, for there need not be congruence between the roles that social actors actually play in social practices and the grammatical roles they are given in texts. Representations can reallocate roles or rearrange the social relations between the participants” (VAN LEEUWEN, 1997, p.32, original)

Apesar de não buscarmos considerar outra ordem do discurso além da ideacional, percebemos a partir das necessidades pontuais de nosso corpus, principalmente pelo fator das substituições censórias, que certos sistemas atrelados à interpretação da função interpessoal ou identificacional – atrelada a aspectos discursivos que revelam modos de ser ou estilos e, por consequência, modos de se relacionar – podem contribuir também para que alcancemos as maneiras de se constituir determinados discursos. Por isso, também realizaremos breve apresentação dessa ordem discursiva e dos elementos a serem observados.

De acordo com Fairclough (2008, p.159, tradução nossa⁸⁶):

Quem é você é em parte uma questão de como você fala, como escreve e também de corporificação - como você aparenta, como se comporta, como se move e assim por diante. Os estilos estão vinculados à identificação - usar a nominalização em vez do nome 'identidades' enfatiza o processo de identificação, como as pessoas se identificam e são identificadas por outras pessoas.

Assim, a partir da perspectiva da LSF, na qual a língua cria significados por meio de um sistema paradigmático de diferentes escolhas e graus de refinamento que se configuram em uma sequência sintagmática, é possível averiguar como num texto se dá a construção da (inter)subjetividade do sujeito. Ainda, é perceptível que a identificação não se limita à linguagem verbal e constitui-se em conjunção a outros elementos como posições corporais e sociais, por exemplo.

Tendo em vista essa complexidade a respeito da identificação, a distinção entre identidade social e personalidade precisa ser feita. Aquela remete a fatores que fogem inicialmente da escolha do sujeito porque referem-se a estruturas materiais da sociedade como gênero, raça e classe, das quais ou não se há escolha e controle ou, no mínimo, que levam tempo, recursos e capacidade de reflexividade para serem modificadas, como a última. Desta forma, para Fairclough (2008, p.160-161, tradução nossa⁸⁷),

achieving social identity in a full sense is a matter of being capable of assuming social roles but personifying them, investing them with one's own personality (or personal identity), enacting them in a distinctive way. People's full development as social agents is dialectically interconnected with their full development as personalities, neither of which is guaranteed.

⁸⁶“Who you are is partly a matter of how you speak, how you write, as well as a matter of embodiment – how you look, how you hold yourself, how you move and so forth. Styles are linked to identification – using the nominalization rather than the noun ‘identities’ emphasizes the process of identifying, how people identify themselves and are identified by others” (FAIRCLOUGH, 2008, p.159, original)

⁸⁷“achieving social identity in a full sense is a matter of being capable of assuming social roles but personifying them, investing them with one's own personality (or personal identity), enacting them in a distinctive way. People's full development as social agents is dialectically interconnected with their full development as personalities, neither of which is guaranteed” (FAIRCLOUGH, 2008, p.160-161, original)

Destarte, em nossa pesquisa, para atingirmos o âmbito representacional, olharemos principalmente para as reformulações de de Frei Bartolomeu Ferreira sobre o texto vicentino, porque, apesar do índice revelar as normatividades para a atividade censória de maneira generalista, é no seu ato enunciativo que também aflora a sua maneira de demonstrar como a Inquisição vê e representa o mundo.

Afinal, o índice, ao não nortear como lidar específica e textualmente com cada caso de blasfêmia, escândalo ou superstição, por exemplo, deixa em aberto para cada censor como este escolhe emendar a obra vistoriada, tomando suas próprias decisões e realizando seu próprio texto. Ao editar o evento de outrem, o censor faz escolhas envolvem, então, a negociação de valores – o que é aceito, rejeitado, concedido, demandado –, traço principal dessa ordem do discurso conforme aponta Gonçalves-Segundo (2011, p.153 -154):

Todo ato linguístico apresenta marcas subjetivas relativas a quem o enuncia, com maior ou menor comprometimento, com maior ou menor exposição de seus traços identitários, com graus variados de estabelecimento de poder e solidariedade, revelando, em diversas intensidades, aspectos da construção discursiva da autoridade, da intimidade e da credibilidade entre os atores sociais. Nessa perspectiva, o outro torna-se essencial e imprescindível, uma vez que toda essa gama de recursos linguístico-discursivos só faz sentido na existência do consumidor textual. Não haveria necessidade de negociar poder, solidariedade, autoridade, credibilidade, comprometimento ou intimidade em relação a si mesmo.

Por tais motivos, a metafunção interpessoal ou a ordem dos estilos também permite que reconheçamos marcas instanciadas de poder e solidariedade pelos atores sociais. O poder, de acordo com Gonçalves-Segundo (2011, p.163-164), relaciona-se com as assimetrias e desigualdades sociais que envolvem uma hierarquização na interação e nas possibilidades de ditar ou decidir sobre como manifestar-se em determinado evento, de forma a, em variados graus, ser capaz de direcionar ou não a responsividade do outro. Por sua vez, a solidariedade, segundo o mesmo autor (2011, p.165), está ligada à negociação de intimidade e distância entre os atores em suas relações, de modo que seus efeitos tendem a, em maior ou menor grau, a apagar ou reforçar as diferenças e superioridades, por exemplo.

Para análise dessa função e de seus efeitos, além das categorias descritivas propostas para a função ideacional, as quais contribuem, como visto, também para a função interpessoal, Fairclough (2008) destaca os sistemas de avaliatividade ou valoração e modalidade como alvos de análise por serem indicadores enunciativos de comprometimento e negociação dos sujeitos enunciadoreis.

A AVALIATIVIDADE é a rede de recursos que permite ao ator construir sua subjetividade no discurso e, por isso, liga-se majoritária, mas não somente, à metafunção função interpessoal⁸⁸. Martin & White (2005) estabelecem três categorias para esse sistema de acordo com os valores com os quais a avaliação se relaciona: ATITUDE, ENGAJAMENTO e GRADAÇÃO⁸⁹. Dessas, nos foi útil apenas o primeiro e o terceiro.

O primeiro eixo de AVALIATIVIDADE, a ATITUDE, diz respeito aos significados associados a posicionamentos (inter)subjetivos sobre a realidade e divide-se em três subcategorias: afeto, correspondente aos sentimentos ou emoções, que estão divididos em inclinação, (in)felicidade, (in)segurança, e (in)satisfação; julgamento, correspondente aos comportamentos ou caracteres dos atores sociais, e que está dividido em avaliações de estima social (campo do admirável ou reprovável) ou de sanção social (campo da moral e da ética institucionalizadas); e apreciação, correspondente à estética, e que está subdividida em reação, composição e valor social. O esquema abaixo sintetiza os aspectos apresentados:

Figura 23: Diagrama sobre o sistema de Atitude

Fonte: Kobayashi (2018) baseado em Gonçalves-Segundo (2011) e Martin & White (2005)

O segundo eixo, o ENGAJAMENTO, atrela-se aos conceitos já abordados de poder e solidariedade, além dos conceitos bakhtinianos de dialogia e polifonia – já que se trata da maneira pela qual a voz autoral leva em consideração ou não as outras vozes circundantes e

⁸⁸“[...] a avaliatividade encontra eco nos Significados Acionais e Representacionais. Nos primeiros, os padrões de recursos de engajamento, atitude e gradação atuam, funcionalmente, na construção da intersubjetividade, instanciando relações sociais no discurso, de modo a exigir atitudes responsivas diversas dos consumidores textuais, além de serem responsáveis pela realização ótima de determinadas etapas retóricas em diversos gêneros ou tradições discursivas. Já a interligação entre a metafunção interpessoal e o Significado Representacional pode ser atribuída ao fato de a avaliatividade estar indissociavelmente ligada ao ideacional, ou seja, às próprias representações engendradas no discurso e ao ponto de vista da voz autoral, de modo que a inscrição de uma avaliação em determinado ponto do texto pode afetar e direcionar a leitura representacional dos enunciados a ele associados.” (GONÇALVES-SEGUNDO, 2011, p. 169).

⁸⁹ Sobre essas categorias, recomendamos a leitura do artigo de Ferreira e Gonçalves-Segundo (2019).

suas perspectivas sobre um tema –, e divide-se em duas subcategorias: monoglossia, caráter textual que tende a um efeito autoritário de verdade absoluta ou dogmática por não ser aberto a possíveis alternativas dialógicas, reforçando a construção de poder e exclusão; e heteroglossia, caráter textual que demonstra relação com a cadeia dialógica de outras posições existentes e que se subdivide em expansão dialógica e contração dialógica. Infelizmente, tendo em vista que nosso corpus é composto de emendas em peças de teatro, a análise do sistema de engajamento nos enunciados apenas resvalaria na construção vicentina da identidade de determinado tipo social, todavia não necessariamente revelaria dados sobre os discursos propiciados pela censura inquisitorial.

O terceiro e último eixo do sistema da AVALIATIVIDADE, a GRADAÇÃO, é basicamente um sistema escalar com patamares altos e baixos que opera por meio de dois eixos: foco, que marca escala de prototipicidade; e força, que marca intensidade ou quantidade de algum elemento escalar. De acordo com Gonçalves-Segundo (2011):

De modo geral, os casos de acentuação de foco alinham o leitor/ouvinte a partilhar de determinada posição valorativa, enquanto os casos de ofuscamento revelam um baixo comprometimento da voz autoral com a posição, permitindo leituras alternativas, de forma a aumentar a solidariedade com um grupo maior de potenciais consumidores. Por outro lado, a autoridade para convencer ou persuadir é, em geral, diminuída. A força, no entanto, opera com categorias escaláveis por natureza. Nesse sentido, recobre posturas autorais relacionadas a intensidade e quantidade.

O outro sistema atrelado à metafunção interpessoal e também ao eixo do engajamento no sistema de AVALIATIVIDADE é o da modalização⁹⁰. A modalidade é o julgamento do ator acerca das probabilidades e/ou obrigações envolvidas no que é enunciado, sinalizando graus de certeza ou dúvida, vagueza, possibilidade, necessidade e até permissão ou exigência (Fairclough, 2008, p.165). Logo, o sistema de modalização indica, por conseguinte, o grau de comprometimento do ator social com aquilo que enuncia, projetando para si efeitos de credibilidade, autoridade, instabilidade etc.

A modalização relaciona-se com o sistema de polaridade, o qual, segundo Halliday & Mathiessen (2004, p.176) é a oposição entre positivo e negativo, enquanto que os níveis intermediários entre sim e não (baixo, médio e alto) seriam os da modalização, portanto. Nesse sentido, existem tipos de modalização, cada uma relacionada ou a proposições (epistêmica –

⁹⁰ Assim como o sistema de valoração, o de modalização não está somente ligado à metafunção interpessoal, mas também à relacional, pois “[...] o comprometimento opera tanto identitária quanto relacionalmente, integrando a construção tanto dos estilos quanto das ações discursivas, visto que está implicado no processo de negociação intersubjetiva e, portanto, em estreita associação à rede de recursos da metafunção ao interpessoal”. (GONÇALVES-SEGUNDO, 2011, p.187).

troca de informações) – probabilidade (possível, provável, certo) e habitualidade (às vezes, frequentemente, sempre) – ou à propostas (deôntica – troca de bens e serviços) – obrigatoriedade (permitido, esperado, exigido) e capacidade (desejo, ansiedade, determinação) (HALLIDAY & MATHIESSEN, 2004, p.177-180).

Concluída a discussão metodológica, podemos, então, seguir para a análise dos dados obtidos por meio do cotejo entre edições da **Compilação**. Como dito, nossa análise filológica na dupla classificação das variantes a partir, respectivamente, da terminologia de Blécua e das proposições do índice de 1581, enquanto a análise discursiva busca, a partir do método tripartite da Análise Crítica do Discurso – descrição, interpretação e explicação – evidenciar como as ordens do discurso, em termos representacionais, configuram-se nas emendas de Frei Bartolomeu Ferreira, revelando o embate discursivo empreendido.

CAPÍTULO 5 - AS VARIANTES: UM OLHAR FILOLÓGICO-CRÍTICO-DISCURSIVO SOBRE O EMBATE EMPENHADO ENTRE INQUISIÇÃO E GIL VICENTE

5.1 Estudo filológico: do trabalho de braamcamp freire às operações editoriais efetuadas na compilação de 1586

Anselmo Braamcamp Freire, natural da freguesia de S. José, Lisboa, nasceu a 1 de fevereiro de 1849. Desde cedo recebeu educação adequada ao seu nível social. Seus progenitores e toda a sua família pertenceram à mais elevada esfera intelectual, social, política e económica nacional e holandesa [...] Anselmo dedica-se intensamente ao seu estudo intelectual e erudito como investigador e escritor das suas extensas e belas obras. Os seus estudos incidem no campo da história, genealogia, arqueologia e heráldica, tendo desenvolvido a crítica histórica e a historiografia portuguesa. Foi um admirador de Alexandre Herculano. Fundou o *Archivo Historico Portuguez* com D. José Pessanha, de 1903-1916, constituído por fascículos e com vários artigos de sua autoria. As suas obras de maior relevo são: *Brasões da Sala de Sintra*; *As sepulturas do Espinheiro* (1901); *Amarrado ao pelourinho* (1907); *Crítica e História* (1910); *Expedições e Armadas* (1915); *Vida e obras de Gil Vicente* (1919). Caraterizado por ser um mecenas da cultural intelectual, foi ainda reconhecido em 1918 como escritor. Foi presidente da Sociedade de Geografia Lisboa, presidente da Academia das Ciências de Lisboa, membro da Associação dos Arqueólogos Portugueses e membro da Royal Historical Society of England. (https://www.cm-santarem.pt/images/santarem/servicos_municipais/Biografia_Braamcamp_Freire.pdf?v=20170223 – grifo nosso)

Braamcamp Freire, como visto pelos dados da sua biografia, foi um estudioso de diversas áreas devido à sua posição social e familiar privilegiada. Apesar de não ter sido um filólogo propriamente – aproximava-se mais de um historiador –, no capítulo VII de seu **Vida e obras de Gil Vicente - ‘trovador, mestre da balança’** (1944 [1919]) realiza um cotejo entre a primeira e segunda edição da **Compilação de todas as obras de Gil Vicente** para demonstrar os cortes efetuados pela censura inquisitorial na obra vicentina.

Tal colação é explicitada com os trechos dos locais críticos de cada testemunho por peça postos lado a lado, 1562 à esquerda e 1586 à direita, de modo que as supressões são marcadas com pontos em sequência (“.....”) e as substituições, alterações de ordem e adição são evidenciadas com a transcrição do texto sem qualquer marca de destaque. As letras em maiúsculo acompanhando cada trecho da edição de 1562 referem-se à edição do testemunho da **Compilação** utilizado, seja a da Biblioteca Portuguesa, seja a de Mendes Remédio, e a localização desse na edição por meio do número do fôlio.

Figura 24: foto de cotejo efetuado por Freire (1944, p.405)

AUTO DA ALMA			
e vaydades			
B. P., I, 186. M. R., I, 74.	fl. 38, col. 4.		fl. 46, col. 4.
neste espelho vos vereis		neste espelho	
e sabereis			
B. P., I, 193. M. R., I, 79.	fl. 40, col. 1.		fl. 48, col. 3.
violentas		e tromentas	
B. P., I, 197. M. R., I, 82.	fl. 41, col. 1.		fl. 49, col. 3.
Tinha outra alma ja vencida		Tinha outra alma vencida	
B. P., I, 200. M. R., I, 84.	fl. 41, col. 3.		fl. 50, col. 2.
E teu filho delicado			
d'aqui até			
a ser mortal.	(14 versos		
B. P., I, 203. M. R., I, 86.	fl. 42, col. 1.		fl. 50, col. 4.
em lagrymas da culpa vossa		em lagrymas da culpa	
B. P., I, 206. M. R., I, 88.	fl. 42, col. 3.		fl. 51, col. 3.
Geronymo) A quarta yguaria he tal		A quarta yguaria	
B. P., I, 209. M. R., I, 91.	fl. 43, col. 2.		fl. 52, col. 3.

Fonte: Freire (1944, p.405)

Ao final da exposição, Freire (1944, p.462-463) exhibe a contagem de variantes elencadas em seu procedimento. Entretanto, por também traçar relação com os índices censórios que mencionam cada peça da obra vicentina, sua contagem não contempla todas as peças cotejadas, mas apenas as que nunca foram suprimidas por algum desses índices.

Desta forma, nem todos os textos presentes na edição de 1586 da **Compilação** têm suas variantes contabilizadas pelo autor, como a **Comédia da Rubena**, **Farsa do Velho da Horta**, **Farsa de Almocreves** e **Salmo de Miserere**, pois elas foram alvo de censura absoluta pelo índice de 1624⁹¹, o que parece tê-lo estimulado, embora as tivesse cotejado, a não contar quantas lições divergentes possuem em relação à edição de 1562 da **Compilação**.

Das obras que apresentam contagem de suas variantes, Freire (1944), como apontado no capítulo 1 desta tese, não deixa esclarecido o critério utilizado para tanto, fato problemático, principalmente quando percebemos que há muitos casos em que o número total não bate com o apresentado em cotejo, ou seja, nem tudo que foi levantado em colação foi considerado para

⁹¹ Também são excluídas da contagem as obras: **Pranto de Maria Parda**, **Nau de amores** e **Frágua de Amor**, por conta de sua censura pelo índice de 1747.

o dado final. Assim, obras como **Auto da Barca do Inferno**, exibem em contagem um certo número de lições, mas que, em cotejo, mostra-se menor do que as variantes exibidas.

Isso se deve a Freire (1944) não explicitar seus critérios acerca da classificação das variantes, seja em relação aos padrões editoriais, seja, especialmente, em relação ao que foi considerado variante censória ou variante tipográfica. Logo, nossa hipótese é de que o autor contou apenas o que não considerou enquanto erro de cópia, apesar de não estar claro também qual seria seu critério para isso.

Ainda, conforme o notificado no capítulo primeiro deste trabalho, há também um terceiro tipo de variantes particulares, por suposto tipográficas a nosso ver. Julgamos que, nesses casos, a decisão de contagem de Freire também foi aleatória ou não tende, em nosso ponto de vista, possuir um padrão claro de referente à inclusão ou à exclusão no total contabilizado.

Destacamos que esses apontamentos sobre o seu trabalho não buscam desvalidá-lo de forma alguma, mas pontuar fatores que buscamos esclarecer em nosso trabalho já que seu cotejo em si não destoou tão largamente do nosso a respeito das variantes significativas encontradas. Dessa forma, das nove peças selecionadas, exibimos a seguir nossa confrontação de resultados com os de Freire enquanto comentamos as questões filológicas de cada uma. Seguiremos a ordem na qual aparecem na **Compilação**.

O **Auto da Mofina Mendes**, segundo Brilhante (2005, p.3), foi apresentado às matinas de Natal em 1534 ao rei D. João III provavelmente em capela do paço devido à sua temática religiosa: a anunciação e nascimento de Cristo. Conforme a mesma autora:

O auto tem um prólogo e três partes. São quinze as personagens nomeadas, para além de um número indeterminado de anjos músicos. [...] O discurso *a modo de pregação* que inaugura o auto tem sido apontado como descabido por três razões: contrastar com a gravidade religiosa dos mistérios; parecer acrescentado a estes, como mostra a diferente estrutura rítmica; estar relacionado com o terramoto de 1531 pelo tema de presunção humana e pelas alusões à incapacidade de decifrar os enigmas da natureza. Apesar do carácter jocoso, o sermão coloca as questões do livre arbítrio e da predestinação, afirmando que a insensatez humana reside no esquecimento das virtudes cristãs. A ligação com os mistérios da Anunciação e da Natividade, lições de virtudes, parece óbvia. É, pois, de rejeitar a interpretação do discurso do Frade como mera arenga contra os pregadores de então, produtores de sermões disparatados ou como sátira da escolástica medieval, o que teria motivado a eliminação do texto pelos Índices Expurgatórios de 1586 e de 1624. [...] O discurso sobre a loucura é redundante e caracteriza quem o pronuncia como sandeu. A assistência reconhecia o falso frade que, ao fazer as suas críticas através de um sermão paradoxal, ilógico, dava de si a imagem de louco e desse modo se protegia de eventuais punições. [...] Completa-se a primeira parte do sermão, aquela em que, imitando práticas conhecidas do auditório, Vicente apresenta o tema do auto. Em este passo se vai o anjo Gabriel e os anjos à sua

partida tocam seus instrumentos e cerra-se a cortina e ajuntam-se os pastores pera o tempo do nascimento. [...] E na didascália anuncia-se a finalidade do quadro seguinte: preparar a cena da Natividade para fazer coincidir a ficção do acontecimento sagrado com a celebração, em 1534, do nascimento de Jesus. Assim, nada parece ligar os episódios bíblicos às cenas com pastores, mas o significado do Natal e o desenho de dois mundos permitem ler duas lógicas: a da moralidade (os pastores, desatentos às coisas divinas e presos aos bens terrenos, recebem a mensagem do Nascimento); a da representação (os pastores integram o presépio virtual e fazem parte da história geral de que fala o Frade). A dinâmica da cena mostra que Vicente vai reunindo os pastores para a realização do presépio naquela capela, tomando como pretexto organizador a busca da asna e do gado.

Freire (1944, p.462) enumera 137 variantes, todas por supressão, mas demonstra em cotejo (p.403-404) mais 5 que são desconsideradas no cálculo, possivelmente por serem, majoritariamente, erros de cópia.

Figura 25: foto do cotejo de Mofina Mendes efetuado por Freire (1944, p.403-404)

AUTO DA MOFINA MENDES			
<i>Era do Senhor. M. D. xxxiiij</i>		<i>era do Senhor de M. D. xxxiiij</i>	
B. P., I, 98. M. R., I, 1.	fl. 20 v.		fl. 26 v.
<i>Entra primeyramête hum frade, e a modo de pregação diz o que se segue.</i>			
Tres cousas acho que fazem			
ao doudo ser sandeu,			
<i>d'aqui até</i>			
e hũ gibão de tafetaa			
e hũa gorra dorilhado (131 versos			
fl. 20 v. e 21, col. 1 e 2.		fl. 27, col. 1.	
B. P., I, 98 a 102. M. R., I, 2 a 5.			
<i>Em este passo entra nossa Senhora</i>		<i>Entra nossa Senhora</i>	
B. P., I, 103. M. R., I, 5.	fl. 21, col. 2.		fl. 27, col. 1.
busca bem leyxa o fardel		busca bem deyxa o fardel	
B. P., I, 111. M. R., I, 11.	fl. 23, col. 1.		fl. 29, col. 1.
que a negra burra ruça			
B. P., I, 111. M. R., I, 11.	fl. 23 col. 1.		fl. 29, col. 1.
aos imigos,			
B. P., I, 116. M. R., I, 15.	fl. 24, col. 1.		fl. 30, col. 2.
e a gente religiosa			
mandalhes vellas bispaes			
a cera de renda grossa,			
os paulos de casaes			
e logo nam poram grosa.			
fl. 24, col. 4 e 25, col. 1.		fl. 31, col. 2.	
B. P., I, 120. M. R., I, 18.			
<i>Andre)</i> E doulhe que fossem tres			
B. P., I, 121. M. R., I, 19.	fl. 25, col. 2.		fl. 31, col. 3.

Fonte: Freire (1944, p.403-404)

Contudo, além de acrescentarmos 2 didascálias à contagem final, consideramos uma dessas lições não quantificadas – a exclusão da sequência “Em este passo” – como responsabilidade censória, porque foi um provável ajuste devido à supressão dos 131 versos e duas didascálias da cena anterior, referente ao sermão citado por Brilhante em que há o padre sandeu e suas sátiras irônicas inclusive com a liturgia, a fim de manter a coerência do enredo para quem lesse. Já as outras cinco lições referem-se à fala de José, um dos pastores, que satiriza os frades ao expor-lhes o gosto pelo mundano; ao passo que a última (um verso apagado) dá-se na fala de André em que este faz uma chacota com a anunciação da vinda de um Deus salvador.

Assim, temos respectivamente como motivações inquisitoriais: escândalo, blasfêmia, erudição⁹², escândalo e blasfêmia, como podemos ver na tabela abaixo:

Tabela 2: nosso cotejo de Mofina Mendes

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
Entra primeiramente um Frade e a modo de pregação diz o que se segue: Três cousas acho que fazem ao doudo ser sandeu: a ãa ter pouco siso de seu a outra que esse que tem nam lhe presta mal	[]	supressão sequencial de 87 versos e uma didascália	0 a 87	escândalo

⁹² Nomeamos como “erudição” emendas censórias que correspondem a modificações realizadas por serem consequências de outras movimentações editoriais efetuadas. Em nosso trabalho mostraremos que ocorreram poucas vezes e que deveram-se ou à questões de coesão e coerência, como visto em **Mofina Mendes**, ou à adequação à métrica e rima vicentinas. Essa categoria, portanto, não se enquadra nas motivações ideológicas pautadas no index de 1581, porém não deixa de ser significativa em termos de estilo censório e, por isso, em termos de contabilização.

<p>nem bem e a terceira que endoudece em grã maneira é o favor livre-nos Deos que faz do vento cimeira e do toutiço moleira e das ondas faz ilhéus. Diz Francisco de Mairões Ricardo e Bonaventura nam me lembra em que escretura nem sei em quais destinções nem a cópia das rezões mas o latim creo que dizia assi: nolite vanitatis debemus considere de his que capita [...]</p>				
<p>Mandaram-me aqui subir neste santo anfiteatro pera aqui introduzir as figuras que hão de</p>	[]	<p>supressão sequencial de 44 versos</p>	88-132	Blasfêmia

<p>vir com todo seu aparato. É de notar que haveis de considerar isto ser contemplação fora da história geral mas fundada em devação. A qual obra é chamada os Mistérios da Virgem que entrará acompanhada de quatro damas com quem de menina foi criada. A ã chamam Pobreza outra chamam Humildade damas de tanta nobreza que tod'alma que as preza é morada da trindade [...]</p>				
<p>Em este passo entra Nossa Senhora vestida como rainha com as ditas donzelas</p>	<p>[] entra Nossa Senhora vestida como</p>	<p>supressão sequencial</p>	<p>entre os versos</p>	<p>erudição (Variante em decorrência</p>

	rainha com as ditas donzelas		132 e 133	da supressão anterior)
E a gente religiosa manda-lhes velas bispais a cera de renda grossa os pavios de casaís e logo nam porão grosa.	[]	supressão sequencial de 5 versos	640- 644	escândalo
E dou-lhe que fossem três	[]	supressão sequencial	677	blasfêmia

O **Auto pastoril português** apresenta como motivador de sua encenação religiosa – já que se trata de uma peça incluída no primeiro livro, o de obras de devoção – o festejo natalino. De acordo com Mariano (2005, p.3), foi representado ao rei D. João III em capela na cidade de Évora, conforme seu argumento ratifica, e:

não se restringe a veicular valores cristãos, a uma moralidade ligada à celebração natalícia e à adoração da Virgem e do menino. O auto revela-se diverso. Os pastores da noite de Natal, comuns na tradição cristã, entretêm-se em considerações e jogos amorosos, só justificando a sua entrada no auto perto do fim. As cenas pastoris contrastam vivamente, pela sua extensão, com o pequeno quadro final do presépio. O teatro procura estimular a expectativa em relação à última cena, ao mesmo tempo que desenvolve um programa temático. Figuras são onze: um lavrador, três pastores e três pastoras, quatro clérigos. O auto constrói-se em sucessão de números que se distinguem pela sua especificidade: . monólogo do lavrador Vasco Afonso; . diálogo dos pastores; . chegada dos clérigos e adoração da Virgem.

Freire (1944, p.462) contabiliza 224 variantes, as quais correspondem às mostradas em seu cotejo (FREIRE, 1944, p. 404).

Figura 26: foto do cotejo de Pastoril Português efetuado por Freire (1944, p.404)

AUTO PASTORIL PORTUGUES		
Ora o nosso cura er		
<i>d'aquí até</i>		
que se dizem o casar. (10 versos		
fl. 26, col. 1-2.		fl. 33, col. 1.
B. P., I, 125. M. R., I, 24-25.		
Frades virão vinte e sete		
<i>d'aquí até</i>		
seraa o ayto atimado. (10 versos		
fl. 26, col. 4.		fl. 33, col. 4.
B. P., I, 128-129. M. R., I, 27.		
Vem Marguida pastora que achou hũa		
imagem de nossa Senhora, e trala es-		
candida num feyxe de lenha e diz.		
Ay manas que eu achei.		
<i>d'aquí até</i>		
ao padre, e ao filho, e espirito, e a ella.		
(204 versos		
fl. 28, col. 3 a fl. 30, col. 1.		fl. 36, col. 1.
B. P., I, 138 a 145. M. R., I, 34 a 39.		

Fonte: Freire (1944, p.404)

Tratam-se todas de supressões sequenciais: primeiro, uma sequência de 10 versos do monólogo de Vasco Afonso, em que o personagem critica o clero por não legitimar seu casamento, dando a entender que é porque o cura (padre) está interessado em sua esposa; segundo, outra sequência de 10 versos no final do mesmo monólogo, em que o lavrador refere os frades como ladrões de melões; e, terceiro, uma sequência de 204 versos, correspondente à cena de diálogo entre os pastores sobre a aparição da Virgem à pastora Margarida.

Nesse maior corte sequencial, Margarida começa o diálogo com uma adivinhação sobre o que ela teria achado, respondida de maneira jocosa e satírica pelos pastores, que depois virão a ver que é a imagem da santa. Após a descoberta, Margarida relata que a Virgem daria um castigo aos curas (padres) por não rezarem a Esta, tópico que aproveitam para apontar outros clérigos e suas falhas: o prior (padre responsável pelo convento), o cura e Pero Gil Capelão os quais perseguem e se relacionam com mulheres; e padres que não fazem o responso. Ainda, Margarida decide ir buscar quem fizesse uma procissão à imagem encontrada e, por fim, chega com clérigos em cena, os quais são chamados de zotes (imbecis) pelos pastores, e entoam um hino em homenagem à Virgem.

Em síntese, portanto, acerca das motivações inquisitoriais, podemos apontar, referente às duas primeiras sequências, o escândalo; enquanto que, referente à cena maior e seus

desdobramentos temáticos, blasfêmia, escândalo, erudição, escândalo e erudição⁹³. Sobre a enumeração e levantamento de Freire (1944), acrescentamos que, além dos 224 versos, 5 didascálias também foram suprimidas nos segmentos apontados, aspecto que sempre contabilizamos à parte e Freire não – vide tabela abaixo. Outra diferença entre o seu cotejo e o nosso é em relação aos erros de cópia: nessa peça, ele não elenca nenhum, contudo encontramos 11 – os quais estão presentes em nossa tabela de amostragem (anexo J).

Tabela 3: nosso cotejo de Pastoril Português

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
Ora o nosso cura er porque se paga dela e sicais andou com ela soma vonda que nam quer receber-nos a mim e ela. Mas raivar que já recebidos semos dentro bem no seu linhar todos os verbos dissemos que se dizem ò casar.	[]	Supressão sequencial de 10 versos	31 - 40	Escândalo
Frades virão vinte e sete que vem de furtar melões e virão três hortelões que trarão preso um grumete sem jaqueta nem calções. E acabado que os frades todos andarem um contrapasso trocado	[]	Supressão sequencial de 10 versos	132-141	Escândalo

⁹³ O trecho do hino dos clérigos à Virgem parece ter sido excluído por não haver maneira de mantê-lo na peça de maneira coerente haja vista que todo contexto anterior, em que se dá a aparição da imagem da Virgem e a explicação da pastora, foi excluído. Assim, não há como ter um hino de homenagem a Ela, se com tal supressão, não há aparição Desta na peça.

e os outros atimarem será o aito atimado.				
<p>Vem Margaída, pastora que achou ãa imagem de nossa senhora e trá-la escondida num feixe de lenha, e diz: Ai manas que eu achei. Caterina Onde? Margarida Na serra em cima. Madanela Que é Margarida prima? Margarida Quasi quasi nam o sei. Inês Chufas? Margarida Nam pardeos amigas. Caterina Rogo-te que no-lo digas. Margarida Mas é pera adivinhar e quem quer que o acertar eu a fartarei de migas. Inês Será algum cogumelo? Margarida Nam que tem olhos e mãos. Caterina São caçapos temporãos. Madanela Mas samicas pesadelo. Caterina Onde o trazes? Margarida Na lenha. Caterina É raposo, Deos mantenha. Margarida Si raposo teu pai torto.</p>	[]	Supressão de 1 didascália e de 64 versos	Entre 401- 465	Blasfêmia

Inês Ouriço cacheiro morto. [...]				
--------------------------------------	--	--	--	--

<p>E fosse ao nosso cura e digo que vi a virgem Maria e que ela lhe prometia de lhe dar um bom castigo que horas nunca lhe rezou nem dela sóis s'acordou. Fernando Houveras-lhe de dizer que nam lh'escapa molher. Inês Ò demo que o eu dou. Eu vos direi: é ele tal que a filha de Jan'Afonso foi-lhe pedir um responso e ele falava-lhe em al. Afonso Alguns deles vão per i e n'Estrema dela assi nam lhes fica moça boa. Joane Bom machado na coroa que ficasse logo ali. Fernando Seixo calvo. Afonso Mas setada. [...]</p>	[]	Supressão de 59 versos	466-524	Escândalo
--	-----	---------------------------	---------	-----------

<p>Margarida Nam me bula aqui ninguém neste meu feixe de lenha a tá que eu vá e venha nam veja ninguém qu'aqui vem. Porque eu vou a chamar que venham com devação os milhores do lugar a levar em procissão o que a virgem me quis dar. Vai-se, e diz Afonso: Quant'eu não me posso ter vejamos o que isto é. Joane Vejamos por tua fé que grã cousa deve ser. Desata o feixe Afonso e diz: Ela omagem m'afegura ó senhora virgem pura. Caterina Quem vos trougue a esta serra? Fernando Ponde os giolhos em terra. Afonso Ponhamo-la nesta verdura. E posta a imagem, diz Joane: Pois nam sabemos rezar façamos-lhe ãa chacota porque toda a alma devota o que tem isso há de dar. Fernando Façamos que bem será. [...]</p>	[]	Supressão de 36 versos e 3 didascálias	525-560	Erudição
--	-----	--	---------	----------

<p>Vem Margaída com quatro clérigos, e diz Fernando: Ó corpo de Deos sagrado quanto zote que cá vem. Margarida Nam quisestes vós perém condecir no meu mandado ora seja já embora. Padres vedes a senhora que eu achei bem acasuso. Clérigo Jesu eu estou confuso. Outro Deos te salve emperadora.</p>	[]	Supressão de 9 versos e 1 didascália	561-569	Escândalo
<p>Hino: O gloriosa domina, rezado a versos pelos clérigos à imagem de nossa senhora: Ó gloriosa senhora do mundo excelsa princesa do céu e da terra fermosa batalha de paz e de guerra da santa trindade secreto profundo. Santa esperança ó madre d'amor ama discreta do filho de Deos filha e madre do senhor dos céus alva do dia com mais resplendor. Fermosa barreira ó alvo e fito a quem os profetas dereito atiravama ti gloriosa os céus esperavam e as três pessoas um Deos infinito.</p>	[]	Supressão de 36 versos e 1 didascália	570-605	Erudição

Ó cedro nos campos estrela no marna serra ave fénis ãa só amada ãa só sem mácula e só preservada ãa só nacida sem conto e sem par. Do que Eva triste ao mundo tirou [...]				
--	--	--	--	--

O **Auto da barca do inferno** pode ter tido vários motivadores para sua encenação, entre eles nascimento e/ou morte subsequente do infante de D. Maria, mas o seu argumento apenas permite declarar com certeza que se tratou de encomenda feita pela mecenas de Gil Vicente, D. Leonor, e que se encenou ao rei D. Manuel nos paços da Ribeira (CARDEIRA, site cet). Das peças de Gil Vicente, é das mais conhecidas na atualidade e, por isso, também o são seu enredo e constituição: o destino das almas depois da morte a uma espécie de praia na qual se mostra um desfile de personagens tipo diante do Anjo e do Diabo que irão decidir seu julgamento. De acordo com Cardeira (cet, s/p):

O espaço representado é o da margem de um rio (porto, braço de mar, ribeira), onde as duas barcas, ou uma sua figuração, estariam dispostas de proa para quem assiste. Há talvez um desnível entre a margem e o rio: o embarque das figuras exige uma prancha. As barcas do Inferno e do Paraíso simbolizam espaços antagónicos, destinos opostos para as almas que vão chegar. Mas o rio (ribeira) também é destino. A tripulação das barcas, presente durante toda a representação, é desigual: Os quais batês tem cada um seu arrais na proa: o do paraíso um Anjo e o do inferno um Arrais infernal e um Companheiro. Talvez aos espectadores de 1517 tenha sido dado ver barcas de diferente tamanho: uma menor, a do Anjo; outra maior, a do Diabo. [...] Anjo e Diabo personificam o bem e o mal: apoderam-se alternadamente da cena e opõem-se não só pelo que simbolizam, mas também pela linguagem que usam (cómica e rude a do Diabo, grave e solene a do Anjo) e pela imagem que mostram ao espectador. Representam o combate entre dois outros mundos e esperam um desfile de figuras que reflecte a situação da humanidade nesse conflito. O primeiro diálogo de cada sequência identifica a figura que acabou de passar a morte, e os seus pecados. O Diabo reconhece as almas que lhe estão destinadas e não precisa de seduzir as suas vítimas: repelidas pelo Anjo, elas voltarão a procurá-lo. Junto da barca do Paraíso, as almas contrapõem argumentos na esperança da salvação e escutam a decisão, para, em breves sequências de transição para a cena seguinte, voltarem à primeira barca, onde acabam por entrar. O viver de cada personagem é simbolizado pelo(s) objecto(s) ou acompanhante que traz consigo.

Freire (1944, p.463) enumera 193 supressões e 3 alterações. A partir do que mostra (1944, p.405-406), hipotetizamos que as supressões seriam correspondentes aos cortes sequenciais de 108 versos da cena do Frade, dos 12 versos sequenciais na cena da Alcoviteira Brisida Vaz, de 1 verso pertencente a uma das falas do Corregedor e de 72 versos da cena do Enforcado. Já as alterações seriam correspondentes à reformulação de 2 versos de uma das falas da alcoviteira, e a mudança em dois versos de uma das falas do Judeu, transformando-o em apenas um verso. Ainda, aparecem em cotejo as exclusões dos nomes do Frade e do Enforcado do argumento da peça – já que suas cenas foram totalmente apagadas – e mais duas exclusões lexicais coesivas, cada uma em um verso de diferentes falas do diabo e que seriam erros de cópia, as quais consideramos ser as que não entraram na conta total de Freire (1944, p.463).

Figura 27: foto do cotejo de Barca do inferno efetuado por Freire (1944, p.405-406)

AUTO DA BARCA DO INFERNO			
<i>Capateiro, Frade, Florença, Procurador, Enforcado, quatro cavalei- ros.</i>	<i>capateiro, Florença, Procurador, quatro cavaleiros.</i>		
B. P., I, 212. M. R., I, 96	fl. 43 v.		fl. 53 v.
<i>Diabo) Porque a vedes la de fora.</i>		<i>Porque a vedes de fora.</i>	
B. P., I, 214. M. R., I, 96.	fl. 44, col. 1.		fl. 53, col. 4.
<i>Diabo) Ora muyto mespanto</i>		<i>Ora muyto mespanto</i>	
B. P., I, 219. M. R., I, 100.	fl. 45, col. 1.		fl. 55, col. 1.
<i>Entra hum frade com hũa moça pola mão, e vem dançando fazendo a bayma com a boca, e acubondo diz o diabo.</i>			
<i>Que he isso padre, que vay laa.</i>			
<i>Frade) Deo gracias, sam cortesan.</i>			
<i>D'aquí até.</i>			
<i>Frade) Si, tomayme la florença e cumpramos a sentença ordenemos de partir. (108 versos de fls. 46, col. 2 a fls. 47, col. 1.</i>			fl. 56, col. 3.
B. P., I, 225 a 229. M. R., I, 105 a 108.			
<i>pera os conegos da see, passayme por vossa fee,</i>		<i>pera sa vender muyto bem passayme ora la alem</i>	
B. P., I, 231. M. R., I, 109.	fl. 47, col. 2.		fl. 57, col. 1-2.
<i>olhos de pearlinhas finas d'aquí até</i>			
<i>nem ponta, e nam se perdeo.</i>			
<i>(13 versos</i>			
B. P., I, 231. M. R., I, 109.	fl. 47, col. 2.		fl. 57, col. 2.
<i>maa corrença que tacuda: por el deu que te sacuda</i>		<i>mas corrença que te sacuda</i>	
	fl. 47, col. 4.		fl. 57, col. 3.
B. P., I, 232 e 233. M. R., I, 110.			
<i>e vrdir outra meada.</i>			
B. P., I, 238. M. R., I, 114.	fl. 48, col. 4.		fl. 59, col. 2.
<i>Vem hũ enforcado, e diz o diabo.</i>			
<i>Venhais embora enforcado, que diz la Gracia moniz.</i>			
<i>d'aquí até</i>			
<i>vos doutor bota batel, fidalgo saltay ao mar. (72 versos</i>			
	fl. 48, col. 4, a 49, col. 2.		fl. 59, col. 2.
B. P., I, 238 a 240. M. R., I, 115 e 116.			

Fonte: Freire (1944, p.405-406)

Mediante a esses dados, supomos que Freire (1944) não utilizou o mesmo critério que nós para somar variantes, tendo em vista que, ao contar alterações, ele considerou, em alguns casos, as “movimentações editoriais” e não número de versos ou de palavras, afinal, somente assim podemos explicar porque ele pontua 3 alterações no auto todo, quando seriam 4 se computarmos verso a verso. Podemos exemplificar isso com os do Judeu que foram reformulados: “Má corrença que tacuda / por el deo que te sacuda” torna-se “maa corrença que [] te sacuda”. Dentro do critério desta tese, consideramos cada verso em si uma substituição, o que nos dá um total de 2 variantes, todavia, para Freire (1944) essa modificação é, provavelmente, apenas uma variante por ter ocorrido em sequência e reduzido dois versos a um.

Isso demonstra que, a princípio, ele não seguiu o mesmo raciocínio para somar supressões e substituições, já que as primeiras foram contadas individualmente, prova dada pelas cenas do Frade e do Enforcado, as quais contabilizam a maior parte (180 de 193) exclusões totais do auto – se não fosse assim, cada cena seria considerada apenas 1 variante e não o total de versos perdidos – enquanto que, para as segundas, a depender do contexto, seguiu-se um padrão de movimentação, a depender de sua interpretação, e não de versos individuais. Nesse sentido, nossa hipótese é a de que em situações com variantes especuladas por Freire (1944) como alterações de ordem foram contabilizadas como um todo e não individualmente.

Dessa forma, não só nos diferenciamos de Freire (1944) tanto na enumeração quanto na classificação, como estabelecido no capítulo primeiro da tese, como também percebemos que o termo “alterações” não é, como supostamente assumido no início desta pesquisa, referente apenas a substituições no sentido estabelecido por Blécua (2001), mas possivelmente também a alterações de ordem.

Por esses motivos e por considerarmos certas variantes como erros de cópia ou tipográficas, nossos números distanciam-se um pouco dos de Freire (1944): a partir de nossos pressupostos, enumeramos, das variantes significativas, 197 supressões (2 lexicais e 195 sequenciais) e 2 substituições (ambas sequenciais); das variantes não censórias, encontramos 11 erros de cópia (7 lexicais e 4 sintagmáticos, o que inclui os versos da fala do Judeu e o verso da fala do corregedor, os quais nos parecem tratar-se de saltos bordões cometidos pelo tipógrafo), 7 a mais do que Freire (1944, p.406).

Assim, das nossas supressões, 2 são as variantes lexicais excluídas do argumento, 110 sequenciais da cena do Frade, 12 da Alcoviteira e 73 da do Enforcado, com as didascálias

cortadas inclusas. Já nossas substituições são os 2 versos da fala da Alcoviteira. A cena do Frade é reconhecida por, além do seu discurso arrogante, esse personagem vir acompanhado de sua amante, seu broquel e dançar e cantar a baixa. O trecho sequencial reformulado da Alcoviteira é referente ao seu dito de que deveria ir ao céu por vender meninas aos cônegos da Sé, e o suprimido à sua comparação desmedida ao se autodenominar mais salvadora de meninas do que Santa Úrsula. Por fim, na cena do Enforcado, este, que foi um criminoso condenado ao enforcamento, compara sua situação à de Jesus Cristo na cruz, além de evocar imagens de outros santos, como São Barrabás e São Miguel, com os quais também se equipara. Em síntese, temos como motivações censórias respectivamente: erudição, escândalo, escândalo, blasfêmia, escândalo, blasfêmia, conforme ilustrado na tabela abaixo do nosso cotejo:

Tabela 4: nosso cotejo de Barca do Inferno

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
Passageiros: Fidalgo, Onzeneiro, Joane, Sapateiro, Frade, Florença, Alcoviteira, Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado, quatro Cavaleiros	(exclusão do nome ["Frade"])	Supressão lexical	-	erudição
Passageiros: Fidalgo, Onzeneiro, Joane, Sapateiro, Frade, Florença, Alcoviteira, Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado, quatro Cavaleiros	(exclusão do nome ["Enforcado"])	Supressão lexical	-	erudição

<p>Entra um Frade com ãa Moça pola mão e vem dançando, fazendo a baixa com a boca, e acabando diz o Diabo:</p> <p>Diabo Que é isso padre que vai lá?</p> <p>Frade Deo gracias, sam cortesão.</p> <p>Diabo Sabeis também o tordião?</p> <p>Frade É mal que m'esquecerá.</p> <p>Diabo Essa dama há d'entrar cá?</p> <p>Frade Nam sei onde embarcarei.</p> <p>Diabo Ela é vossa?</p> <p>Frade Eu nam sei.</p> <p>Por minha a trago eu cá.</p> <p>Diabo E nam vos punham lá grossa nesse convento sagrado?</p> <p>Frade Assi fui bem açoutado.</p> <p>Diabo Que cousa tam preciosa.</p> <p>Entraí padre reverendo.</p> <p>Frade Pera onde levais gente?</p> <p>Diabo Pera aquele fogo ardente que nam temeste vivendo.</p> <p>Frade Juro a Deos que nam t'entendo.</p> <p>E este hábito nam me val?</p> <p>Diabo Gentil padre mundanal a Berzabu vos encomendo.</p> <p>[...]</p>	[] (toda cena é excluída)	Supressão sequencial de 108 versos e 2 didascálias	368 – 476	escândalo
pera os cónegos da sé.	pera as vender muito bem	Substituição sequencial	526/526	Escândalo
Passai-me por vossa fé	passayme ora la alem	Substituição sequencial	527/527	Erudição (variante em

				função da anterior)
olhos de perlinhas finas. E eu sou apostolada angelada e martelada e fiz obras mui divinas. Santa Úrsula nam converteo tantas cachopas com'eu todas salvas polo meu que nenhũa se perdeo. E prouve àquele do ceo que todas acharam dono cudais que dormia eu sono? Nem ponta e nam se perdeo.	[]	Supressão sequencial de 12 versos	529- 540	blasfêmia

<p>Vem um Enforcado e diz o Diabo: Venhais embora Enforcado que diz lá Gracia Moniz? Enforcado Eu vos direi que ele diz: que fui bem aventurado que polos furtos que eu fiz sou santo canonizado pois morri dependurado como o tordo na buiz. Diabo Entra cá e remarás até as portas do inferno. Enforcado Nam é essa a nau que eu governo. Diabo Entra que inda caberás. Enforcado Pesar de sam Barrabás. Se Garcia Moniz diz que os que morrem como eu fiz são livres de Satanás. E disse que a Deos prouvera que fora ele o enforcado e que fosse Deos louvado que em bôora eu nacera e que o senhor m'escolhera [...]</p>	[] (toda cena é excluída)	Supressão sequencial de 72 versos mais 1 didascália	753- 825	blasfêmia
--	-------------------------------	--	-------------	-----------

Breve sumário da história de Deus, segundo Camões (cet, s/p), foi provavelmente encenado ou em 1526 ou em 1528 por motivação pascalina, na igreja de Almeirim.

O auto conta a história do mundo. Além de personagens bíblicas como Adão e Eva, Abel, Job, Abraão Moisés, David, Isaías e São João, há personagens alegóricas como o Mundo, o Tempo e a Morte. É um teatro didático que explica a passagem das leis natural e de escritura à lei de graça. As personagens bíblicas - representantes das antigas leis - serão feitas prisioneiras por diabos e levadas para o limbo, onde aguardarão a chegada de Cristo Redentor, representante da lei de graça. Os episódios representados glosam os textos bíblicos, intercalados com partes cômicas desempenhadas pelos diabos, que não se entendem e disputam protagonismo na

história do mal. A história é sabida do público e, como o Anjo advertira, nunca perde em ser contada. Adão e Eva são castigados, Abel é vítima inocente, os patriarcas profetizam, Job exhibe a sua paciência e padece os seus infortúnios, David cita o mais famoso dos seus salmos e São João cumpre a tradição de ir ao limbo anunciar, como paliativo, a vinda de Cristo. O final do auto é surpreendente. Cristo dirige-se ao público, explica que sobe a Jerusalém e anuncia a sua morte. Os espectadores, passados alguns minutos, contemplam Cristo morto, já não representado pelo actor mas por uma escultura pertencente à igreja. A última estrofe é a derrota das forças do mal, vencidas por Cristo, que fará uma terceira aparição, desta vez ressuscitado. Um final semelhante havia sido concebido para Barca da Glória.

Freire (1944, p.463) refere 42 supressões e 8 alterações, mas mostra 44 supressões e 8 alterações em cotejo (p.407-408), possivelmente por ter considerado, como nós, a exclusão lexical do termo “cedo” em “cujo cativo terá cedo fim” apenas um erro de cópia.

Figura 28: foto do cotejo de Breve Sumário efetuado por Freire (1944, p.407-408)

BREVE SUMARIO DA HISTORIA DE DEUS			
o tempo e relogio os despediraa,			
B. P., I, 309. M. R., I, 151.	fl. 64.		fl. 79.
torna te monje, descalça esses pees		muda o traxo, descalça esses pees	
B. P., I, 315. M. R., I, 155.	fl. 66.		fl. 81.
senhor agrausismo que ainda crecia,		senhor es dolor que ainda crecia,	
B. P., I, 315. M. R., I, 155.	fl. 66.		fl. 81 v.
<i>Entra Abel na escuridade do limbo, e dís Abel.</i>			
Despois de viuer vida trabalhada,			
<i>d'aquí até</i>			
recebe meus gritos, prantos, e ays			
nas tuas orelhas. (20 versos			
fl. 66, r. e v.			fl. 81 v.
B. P., I, 316-317. M. R., I, 156.			
<i>Belial)</i> Hora anday que tudo he nada			
quanto vos podeis dizer.			
<i>d'aquí até</i>			
me fazem pesarme, porque fuy			
nacido. (10 versos			
B. P., I, 323. M. R., I, 160.	fl. 68 v.		fl. 84.
<i>Belzebu)</i> Oo Morte, oo Morte, sejas bem			
casada			
<i>d'aquí até</i>			
<i>Belzebu)</i> Bem estais assi. (10 versos			
B. P., I, 327-328. M. R., I, 163.	fl. 70.		fl. 85 v.
vay ver o fenix da sancta Trindade		vay ver a Fenis de toda a verdade	
B. P., I, 328. M. R., I, 163.	fl. 70 v.		fl. 86.
ou propheta enulado			
B. P., I, 329. M. R., I, 164.	fl. 70 v.		fl. 86 v.
cujo captineyro teraa cedo fim.		cujo captineyro teraa fim.	
B. P., I, 331. M. R., I, 165.	fl. 71 v.		fl. 87.
oo temporal criatura		oo vida que sempre dura	
B. P., I, 333. M. R., I, 167.	fl. 72.		fl. 88.
viste este fato, e fazete monge		viste outro fato, e muda essa arte	
porque sem isto andaras de longe.		porque sem isto andaras de parte	
B. P., I, 336. M. R., I, 168-169.	fl. 73.		fl. 89, r. e v.
<i>Satanaz)</i> Bem ves tu Senhor que sam		<i>Satanaz)</i> Bem ves tu Senhor minha au-	
hirmitão,		thoridade	
logo meu trajo demonstra quem sam		logo meu trajo demonstra a verdade	
e he escusado ho mais perguntar		e he escusado ho mais preguntar.	
sam monje Senhor.			
B. P., I, 337. M. R., I, 169.	fl. 73 v.		fl. 89 v.

Fonte: Freire (1944, p.407-408)

Apesar disso, ele deve ter considerado em sua soma de supressões um destes dois versos mostrados em seu cotejo⁹⁴: “o Tempo e relógio os despedirá”, parte da sequência “Assi que tu, Mundo, os agasalharás / e Satanás os aconselhará, /o Tempo e relógio os despedirá /a Morte

⁹⁴ Não nos é possível saber qual dos dois entraram em sua conta, pois não há marcas em quaisquer dos cotejos das variantes consideradas para soma e das ignoradas. Estamos conjecturando com base no seu padrão demonstrado em outras peças, mas mesmo assim, parece que, em casos como esse, não entendemos suas interpretações.

fará o que tu verás.”, indicando que o tempo é o responsável pela morte humana na terra; e “ou profeta enviado” parte da sequência “Dizem que tu és Elias /ou profeta enviado /ou anjo dissimulado”, fala endereçada a São João, que, em seguida, negará ser profeta. A nós, ambos parecem se tratar de dois saltos bordões “proporcionados” pelas rimas dos versos subsequentes. Ainda, mesmo que sejam variantes particulares e não erros, não acreditamos serem de responsabilidade censória, mas do tipógrafo e, por isso, não as contabilizamos.

Ainda, nesse auto, ao contrário de **Barca do Inferno**, a contagem de Freire (1944) para as variantes de alteração não seguiu o raciocínio de movimentação editorial, mas de verso a verso; do contrário, seu dado final não faria sentido. Isso corrobora nossa hipótese de que ele apenas seguiu tal critério para alterações de ordem e não para substituições.

Em relação às supressões, em nossa enumeração, concordamos com 41 das variantes apresentadas por Freire (1944) enquanto emendas censórias, porém totalizamos 43 por incluirmos as didascálias excluídas na conta.

Em síntese, são suprimidos 20 versos e 1 didascália, trecho do diálogo entre Abel e os diabos, em que aquele reclama de receber como recompensa por ser bom na vida o inferno na hora da morte, duvidando da justiça divina e questionando a Deus, mesmo que implicitamente, enquanto estes tratam o limbo como paraíso, profanando o sagrado – ambos casos de blasfêmia.

Também são excluídos 10 versos e uma didascália do diálogo entre Job e Belial (um dos diabos em cena), em que o diabrete alega ironicamente querer servir e dar pousada a Job, o qual lamenta, questionando sua existência e o motivo de ter sido retirado do seio de sua mãe – novamente tratam-se de blasfêmias.

Mais 10 versos são cortados com a fala de Belial, em que ele agradece a Morte por ela trabalhar em favor dos diabos e do inferno e trata Lucifer como rei; com a fala de Lucifer a Rei Davi; e com o clamor a Deus da fala do rei Davi. Portanto, outra ocorrência de blasfêmia.

Por fim, o último verso suprimido faz parte de uma sequência em que dois versos antecedentes têm trechos reformulados e dizem respeito à tentativa do diabo de enganar a Cristo no deserto se fazendo passar por monge – único caso das supressões de escândalo.

Em relação às substituições, contamos, como ele, as mesmas 8 alterações, todas sequenciais em/de versos e de responsabilidade censória.

O primeiro verso “torna-te monge descalça esses pés” faz parte de um diálogo entre Abel e Satanás em que Abel recomenda a Satanás que este se faça monge pois já que quer se fazer de santo sendo hipócrita, tal arte combina mais com a posição clerical – ocorre escândalo.

O segundo verso “Senhor, agravais-me que ainda crecia” faz parte da seguinte fala de Abel, morto, ao Tempo: “Oh, Tempo, tam curtas são aqui as vidas! / Senhor, agravais-me que ainda crecia. /Nam há aqui justiça?”. Como o termo agravar significava, entre outros, ofender, pode-se notar que Abel não apenas não aceita o seu destino, mas também reclama dele à suposta divindade. Por isso, elucubramos tratar-se de blasfêmia.

O terceiro verso adulterado “vai ver o fénix da Santa Trindade,” a figura mitológica da fênix estava atrelada à trindade, fato que corrobora blasfêmia, pois profana o sagrado com imagens imaginárias. Motivação que também ocorre no quarto verso “oh temporal criatura” em que o Mundo descreve Cristo como caduco/transitório ou mesmo como secular de acordo com as definições de Bluteau (1728, p.89).

Nos quinto e sexto versos modificados – “viste este fato e faze-te monge /porque sem isto andarás de longe” – Lucifer ordena a Satanás que se vista de monge para tentar a Cristo; enquanto que nos sétimo e oitavo versos alterados – “Satanás Bem vês tu, senhor, que sam irmitão, / logo meu trajo demonstra quem sam” – Satanás se apresenta como ermitão a Cristo. Logo, os quatro casos tratam-se de escândalo por associar a figura do diabo à de um clérigo.

A tabela abaixo mostra nosso cotejo:

Tabela 5: nosso cotejo de Breve Sumário

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
torna-te monge descalça esses pés	muda o traxo, descalça esses pees	substituição sequencial	380	escândalo
Senhor, agravais-me que ainda crecia	senhor es dolor que ainda crecia,	substituição sequencial	391	blasfêmia

<p>Entra Abel na escuridade do limbo, e diz Abel:</p> <p>Despois de viver vida trabalhada,</p> <p>despois de passada tam mísera morte</p> <p>este é o descanso e este é o deporte,</p> <p>este é o abrigo, esta é a pousada.</p> <p>Belial E esse é o siso,</p> <p>despois que vos vedes neste santo abiso</p> <p>despois que estais fora de guardardes gado</p> <p>despois que cobrastes tal vale abrigado</p> <p>despois de vezinho no nosso paraíso</p> <p>nos dais esse grado.</p> <p>Sus sus à corrente.</p> <p>Lucifer Aperta-o mui bem,</p> <p>que nunca Satam o pôde enganar</p> <p>porque ele fora pousar no lugar</p> <p>onde pera sempre nam virá ninguém</p> <p>senam outros tais.</p> <p>Belial Hás tu saudade d'ir ver a teus pais</p> <p>ou porventura das tuas ovelhas?</p>	[]	<p>supressão</p> <p>sequencial de 1</p> <p>didascália e 20</p> <p>versos</p>	entre 398 - 417	blasfêmia
---	-----	--	-----------------	-----------

Abel Oh senhor Deos, pois tal m'aparelhas, recebe meus gritos prantos e ais nas tuas orelhas.				
Belial Ora andai que tudo é nada quanto vós podeis dizer. Job Que me queres tu fazer? Belial Servir-te e dar-te pousada onde estês a teu prazer. Diz Job despois de preso: Quare de vulva me eduxiste antes ali fora consumido. Ó minha speranza faze-me sofrido pois vida, morte e prisão tam triste me fazem pesar-me porque fui nacido	[]	supressão sequencial de 10 versos e 1 didascália	568-577	blasfêmia
Belial Ó Morte, ó Morte, sejas bem casada que tam limpa gente nos dás em poder. Chegai-vos aqui, senhor Lucifer, pois que rei vem à vossa pousada, que nam é razão, pois que é rei, que eu lhe ponha a mão senam vossa alteza, e	[]	supressão sequencial de 10 versos	687-696	blasfêmia

ponha-o aqui. Lucifer Perdoai-me vós, senhor rei David. David De profundis clamavi senhor redenção. Belial Bem estais assi.				
vai ver o fénix da Santa Trindade,	vay ver a Fenis de toda a verdade	substituição sequencial	714	blasfêmia
oh temporal criatura	ooo vida que sempre dura	substituição sequencial	849	blasfêmia
viste este fato e faze-te monge porque sem isto andarás de longe	viste outro fato, e muda essa arte porque sem isto andaras de parte	substituição sequencial de 2 versos	919-920	escândalo
Satanás Bem vêes tu, senhor, que sam irmitão, logo meu trajo demostra quem sam	Bem ves tu Senhor minha authoridade logo meu trajo demostra a verdade	substituição sequencial de 2 versos	929-930	escândalo
sam monge, senhor.	[]	supressão sequencial	932	escândalo

O **Auto da Cananea** foi encomendado, segundo Pimenta (cet, s/p), por Violante de Cabral, filha de Fernão Cabral, alcaide mor de Belmonte, viúva de Luís da Cunha e sobrinha, ou irmã, de Pedro Álvares Cabral, e abadessa do convento do mosteiro de Odivelas, onde foi encenado na Quaresma de 1534. Sobre o enredo, afirma Pimenta:

Como foi pedido, o auto tem como assunto o episódio da mulher cananea que se encontra no Evangelho de Mateus (15: 21-28) e no de Marcos (7: 24-30). O mestre preferiu basear-se no primeiro, onde o episódio é relatado de forma mais desenvolvida. Além deste episódio bíblico, outros são integrados no auto - Cristo ensina a oração «Pai Nosso» aos apóstolos (Mateus 6: 5-13), a tentação de Cristo no deserto (Mateus 4: 1-11) - e muitos outros aludidos - a adoração do bezerro de metal pelos judeus, a destruição de Sodoma e Gomorra, etc. [...]. Cananea retoma temas presentes num outro auto de devoção anterior: História de Deos. São eles: o tema

internacional das três Leis, o episódio da tentação de Cristo no deserto, o poder de Cristo e o possível fim do reino do mal e dos seus representantes. Reencontra-se, mais uma vez, o equilíbrio de repetição/inação próprio de Vicente que Reckert estuda. Mas o tema principal de Cananea é o valor da oração. Esta surge como o único meio de alcançar a graça divina e combater o mal. É este tema que dá unidade às várias cenas. São treze as figuras escolhidas. Com excepção das três Leis - da Natureza, da Escritura e da Graça - que são personagens do imaginário medieval, todas as outras são figuras teológicas personificadas: a Cananea, Cristo, dois diabos e seis apóstolos: Pedro, João, Tiago, Filipe, André e Simão. Na construção destas personagens, Vicente procurou ser fiel ao texto bíblico (o episódio do Evangelho de Mateus): a mulher cananea é a pagã humilde e crente no poder de Cristo que, através da sua oração, obtém a graça desejada; Cristo é o filho de Deus que, perante a fé da Cananea, lhe concede a graça; é acompanhado pelos apóstolos - os futuros evangelizadores dos pagãos; os espíritos do mal, que entraram no corpo da filha da Cananea e tentaram Cristo no deserto, são personificados - Belzebu e Satanás. Como nos outros autos de moralidade, os diabos estão presentes em Cananea cumprindo vários objectivos: estéticos - criando momentos de comicidade; criticando directa ou indirectamente a sociedade quinhentista; estruturais provocando situações de retardamento da acção ou a existência de unidade de tempo ou espaço.

Freire (1944, p.463) enumera 64 supressões e 2 alterações, enquanto que, a partir dos nossos critérios, elencamos 62 supressões e 2 alterações significativas. A diferença se dá, pois 2 variantes de supressão consideradas por Freire consistem em erros de cópia ou de variantes particulares do tipógrafo: “eu to direi” e “nam era mais seu repique”. Ambos versos não fazem grande diferença ao trecho e nem parecem ideologicamente motivados.

Figura 29: foto do cotejo de Cananea efetuado por Freire (1944, p.409)

AUTO DA CANANEA	
<i>Satanaz)</i> Eu fiz-me pobre barbato B. P., I, 363. M. R., I, 190. fl. 80, col. 4.	<i>Satanaz)</i> Dirtyey mudey o fato fl. 99, col. 2.
<i>Belzebu)</i> Falas aa tua vontade eramaa se tu isso dizes laa mao caminho leuana o abade. B. P., I, 365. M. R., I, 192. fl. 81, col. 2.	 fl. 99, col. 3.
<i>Belzebu)</i> Senhores sanctos benditos hi ha planetas vestueis d'aquí até foy nascer na conjunçam que reynaua a nossa ora. (38 versos fl. 82, col. 4, a fl. 83, col. 1. B. P., I, 372, 373. M. R., I, 197, 198.	 fl. 101, col. 3.
<i>Belzebu)</i> Nã dizem que o Spiritu sancto falaau dentro em David d'aquí até honrramos suas maldades e isso he o que elle quer. (20 versos fl. 83, col. 1-2. B. P., 374, 375. M. R., I, 199.	 fl. 101, col. 3.
<i>Belzebu)</i> Eu to direy. B. P., I, 378. M. R., I, 201. fl. 83, col. 4.	 fl. 102, col. 2.
nam era mais seu repique B. P., I, 378. M. R., I, 201. fl. 83, col. 4.	 fl. 102, col. 2.
e o drago frey tropão B. P., I, 379. M. R., I, 202. fl. 84, col. 2.	e o drago dom tropão fl. 102, col. 4.

Fonte: Freire (1944, p.409)

A primeira variante do auto é a reformulação do verso “Eu fiz-me pobre barbato”, em que Satanás diz ter-se feito barbato (leigo de algumas ordens religiosas que por distinção usa a barba longa) para tentar Cristo no deserto. Trata-se, portanto, de escândalo aos parâmetros inquisitoriais.

Após essa variante, seguem-se todas supressões sequenciais do auto: 1. Sequência de 4 versos em que o último “mau caminho levava o abade.” parece ter motivado a supressão de todos porque pontua uma crítica sobre o abade, superior de todos os monges; 2. Sequência de 38 versos excluídos da fala de Belzebu, em que ele explica o submundo e a predestinação das almas à danação por sua vontade, mas não há nada na bíblia que corrobore a explicação dada pelo diabo, o que provavelmente motivou a emenda, já que se trata de uma inverdade para os católicos (confronta as escrituras); 3. Sequência de 20 versos das falas de Belzebu e São Pedro, em que Belzebu se iguala a Deus, comparando os intentos e provações postas por Ele aos seus fiéis com os tormentos que o diabo faz as pessoas passarem; por consequência, apaga-se o dito de São Pedro, pois sua resposta está diretamente ligada à fala herética. Em relação às supressões,

em síntese, podemos pontuar como motivações censórias respectivamente: erudição e escândalo; blasfêmia; blasfêmia e erudição.

A última variante significativa é uma substituição lexical no verso “e o drago frei Tropão”, em que a palavra frei é modificada por dom, desfazendo a chacota com o corpo clerical. Destarte, dá-se por motivação escandalosa.

A tabela abaixo ilustra nosso cotejo e tais contextos:

Tabela 6: nosso cotejo de Cananea

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
Eu fiz-me pobre barbato	Dirtoey mudey o fato	substituição sequencial	208	escândalo
Belzebu Falas à tua vontade eramá se tu isso dizes lá	[]	supressão sequencial de 3 versos	262-264	erudição (corte em função da supressão subsequente)
mau caminho levava o abade.	[]	supressão sequencial de 4 versos e da didascália nominal	265	escândalo
Belzebu Senhores santos benditos i há planetas vesíveis há i outras envisíveis que pertencem aos spritos e causam cousas terríveis. Qualquer que nascer sojeito à maldita conjunção sem nenhũa apelação	[]	supressão sequencial de 38 versos	481-518	blasfêmia (impiedade contra a escritura)

<p>nem estilo de dereito pertence à nossa prisão assi como quem nascer na conjunção desestrada em que pecou Lucifer. E quem nasceu na hora tal e planeta em que pecaram os judeus quando adoraram o bezerro de metal pera nossos se geraram. Também quem nascer no fito da conjunção em que cuido que afogou o mar Ruivo os cavaleiros do Egipto são nossas almas e tudo. [...]</p>				
<p>Belzebu Nam dizem que o spírito santo falava dentro em David e dos profetas assi? Por que nam farei outro tanto nos que tenho pera mim? E Deos padre nam assombrava a Moisés com terremoto cada vez que lhe falava? Quant'eu vi que assombrava com temores seus devotos.</p>	[]	<p>supressão sequencial de 10 versos</p>	539-548	blasfêmia

Sam Pedro Tu queres ser igualado com Deos sũma das grandezas? Como és desavergonhado triste maldito austinado cheo de vãs sotilezas. nam lhe ouçamos vaidades vá falar com quem quiser porque em lhe responder honramos suas maldades e isso é o que ele quer.	[]	supressão de 10 versos	549-558	erudição (apaga-se como consequência da supressão anterior)
e o drago frei Tropão	e o drago dom Tropão	substituição lexical	698	escândalo

O **Auto da Serra da Estrela**, segundo Camões (2005, p.3), foi apresentado durante a permanência da corte em Coimbra, em 1527 e foi motivado para celebrar o nascimento da infanta Maria, filha de D. João III e de D. Catarina. O enredo é o seguinte:

O auto começa por representar um espaço geográfico, a Serra da Estrela, que se personifica em figura de pastora para ir visitar a rainha a Coimbra. Com ela está [...] Joane, o Parvo. [...]. Apresenta como assunto o nascimento da princesa. [...] O discurso pode ser interpretado de duas maneiras opostas: ou significa uma boa notícia, um parto feliz, ou um desastre político: fará bailar Castela. O reino vizinho ficaria a ganhar nas alianças matrimoniais capazes de vir a unificar a península. A Serra começou por dizer o prazer, Joane dirá o desprazer. A discórdia parte do juízo de Deus que não sabe o que faz. Diz-se que o sexo da criança fora decidido. Há um jogo de referências às necessidades dinásticas. [...] . O auto mostra agora um outro tipo: os pastores apresentam-se com uma linguagem rústica com base no português, como nos primeiros autos o saiguês tinha base no castelhano. [...]. Gonçalo, o primeiro pastor a entrar, começa por utilizar encômios convencionais da recém-nascida e dos progenitores, e termina com a contaminação universal de alegria: o espaço e o tempo foram os mais propícios a tão regozijante acontecimento, [...] Terminado o número, Gonçalo anuncia a cena dos amores desencontrados, que vai constituir um grande número isolado na tragicomédia. O número de farsa pastoril de amores sobrepõe-se / antepõe-se à visita à rainha. São três pastores e três pastoras que amam quem não os ama e são amados por quem não amam. A pastoral transforma-se em comédia de pastores e serranas, de amores que nam querem concrudir, e representa a actualidade beirã. Terminada a sequência dos pares desencontrados, entra um Ermitão que irá solucionar a desordem. Propõe um jogo de sortes. Aos homens cabe escolhê-las e casar com quem lhes calhe. Ao saber do destino, as primeiras palavras dos noivos são, quase todas, de descontentamento. No entanto, depois de formados os três pares na sua distribuição final, as opiniões mudam. [...] As sortes dos pastores não

correspondem ao que desejavam, mas todos se conformam e há festa. Terminada a comédia dos pastores, o Ermitão diz o seu querer, tem a sua fala própria, o seu número. [...]. Regressa a Serra à fala. Volta para retomar o assunto inicial, o nascimento da infanta, que tinha ficado um pouco esquecido. Anuncia a visita à rainha parida e declara-se ao seu serviço. O número é de elogio aos produtos da região; identifica-se metaforicamente o gado com os súbditos e a figura de uma possível futura rainha com uma pastora. [...] Gonçalo propõe a tradicional visita dos pastores ao presépio, acompanhados de ofertas, música e dança. [...] (CAMÕES, cet, s/p)

Freire (1944, p.463) aponta 116 supressões e 2 alterações, mas mais uma vez é difícil diferenciar quais seriam as duas alterações consideradas por ele significativas, já que ele mostra em cotejo (p.447-448) 8 casos alterados, 6 dos quais entendemos como erros de cópia por serem acréscimos ou decréscimos coesivos ou morfofonéticos.

Figura 30: foto do cotejo de Serra da Estrela efetuado por Freire (1944, p.447-448)

AUTO DA SERRA DA ESTRELA			
<i>Tragicomedia pastoril feyta</i>		<i>Esta Tragicomedia pastoril foy feyta</i>	
B. P., II, 416. M. R., I, 245.	fl. 169 v.		fl. 198 v.
pera yrmos visitar		pera yrmos a visitar	
	fl. 170, col. 2.		fl. 199, col. 2.
B. P., II, 419. M. R., I, 246.			
<i>Parvo)</i> Aas vezes faz Deos cousas		<i>Parvo)</i> Aas vezes faz vn rey cousas	
B. P., II, 420. M. R., I, 248.	<i>Ibi.</i>		fl. 199, col. 3.
mas nam sey se querra ella,		mas nam sey se querera ella	
	fl. 170, col. 3.		<i>Ibi.</i>
B. P., II, 420. M. R., I, 249.			
nega porquee tam deuassaa		nega porque tam devuassaa.	
	fl. 170, col. 4.		fl. 199, col. 4.
B. P., II, 422. M. R., I, 249.			
nem eu nam quero Gonçalo.		nem eu nam quero a Gonçalo.	
	fl. 171, col. 4.		fl. 201, col. 2.
B. P., II, 427. M. R., I, 254.			
<i>Vem hum hermitam, e diz.</i>			
Fazeyme esmola pastores			
por amor do senhor Deos.			
<i>d'aqui até</i>			
onde poderey fazer			
esta minha sancta vida. (116 versos			
	fl. 172, col. 4 a fl. 173, col. 3.		fl. 202, col. 2.
B. P., II, 432 a 436. M. R., I, 257 a 260.			
E os do val dos penados		E os do val dos penedos	
	fl. 173, col. 4.		fl. 202, col. 4.
B. P., II, 437. M. R., I, 261.			
se sayram, e assi se acabou.		se sayram todos, e assi se acabou.	
	fl. 174, col. 4.		fl. 203, col. 4.
B. P., II, 441. M. R., I, 263.			

Fonte: Freire (1944, p. 447-448)

Assim, concordamos com as supressões, e, em relação às reformulações, entendemos que as 2 significativas e de ordem censória são as seguintes: uma substituição lexical no verso “Às vezes faz Deos cousas”, pertencente à fala de Joane “Às vezes faz Deos cousas / cousas faz ele às vezes / a través como homem diz.”, em que se troca “Deos” por “um rey”, já que “través” quer dizer “às avessas”, ou seja, dando a entender que Deus toma decisões erradas – caso de blasfêmia; e outra substituição lexical no verso “e os do val dos penados”, referindo os lugares (vales) que enviaram presentes por intermédio da personagem Serra à Virgem Maria, em que se troca penados (“condenados”) por penedos (“rochedo”) – ocorrência de blasfêmia também.

Quanto às supressões, além de 116 versos, também foram excluídas mais duas didascálias, tudo em sequência e parte da cena em que o ermitão surge e faz o jogo de sorte dos papéis para resolver o problema dos amores contrariados. Ainda, nessa mesma cena há, após o jogo, a fala do ermitão em que ele descreve o que quer da vida religiosa: uma vida de prazeres e bonanças com uma mulher a seu dispor, fator problemático corroborado por o termo “ermitão” poder ser entendido à época como sinônimo de padre, como os próprios personagens inclusive o fazem para se dirigir a ele na peça. Tratam-se, portanto, de trechos em que as motivações censórias foram superstição e escândalo.

A tabela abaixo contém nosso cotejo e tais contextos:

Tabela 7: nosso cotejo de Serra da Estrela

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
Às vezes faz Deos cousas	Aas vezes faz un rey cousas	substituição lexical	100	blasfêmia

<p>Vem um Ermitão e diz:</p> <p>Fazei-me esmola pastores por amor do senhor Deos.</p> <p>Rodrigo Mas faça ele esmola a nós e seja que estes amores se atem com senhos nós.</p> <p>Ermitão O casar Deos o provê e de Deos vem a ventura da ventura à criatura mas com dita é per mercê e também serve a cordura.</p> <p>Ponde-vos nas suas mãos e nam cureis d'escolher tomai o que vos vier porque estes amores vão terão certo arrepender.</p> <p>Filhas aqui estais escritas filhos tomai vossa sorte e cada um se comporte dando graças infinitas a Deos e a el rei e à corte.</p>	[]	supressão sequencial de 73 versos e 1 didascália	460-531	Superstição (adivinhações de sorte)
---	-----	---	---------	---

<p>Tirou o Ermitão da manga três papelinhos escritos e os deu aos pastores que tomasse cada um sua sorte, e diz Fernando: [...]</p>				
<p>Ermitão Agora quero eu dizer o que aqui venho buscar: eu desejo d’habitar nãa ermida a meu prazer onde pudesse folgar. E queria-a eu achar feita por nam cansar em fazê-la que fosse a minha cela antes bem larga que estreita e que pudesse eu dançar nela. E que fosse num deserto d’enfindo vinho e pão e a fonte muito perto e longe a contemplação. Muita caça e pescaria que pudesse eu ter coutada</p>	[]	<p>supressão sequencial de 44 versos</p>	532-575	escândalo

e a casa temperada no Verão que fosse fria e quente na internada. A cama muito mimosa e um cravo à cabeceira de cedro a sua madeira porque a vida religiosa queria eu desta maneira. [...]				
E os do Val dos Penados	E os do val dos penedos	substituição lexical	629	blasfêmia

O Auto do velho da horta foi encenado em 1512 ao rei Dom Manoel e trata-se, apesar do nome, de uma farsa conforme consta em seu argumento e em sua posição na **Compilação**. Outra das peças conhecidas na atualidade do dramaturgo português, essa tem como mote um velho hortelão casado o qual, ao se apaixonar por uma jovem moça que repudia, é enganado por uma alcoviteira, sendo levado à ruína financeira. De acordo com Cristina Almeida Ribeiro (cet, s/p):

O Velho da Horta teve lugar em 1512, em ocasião não especificada mas que deverá ter-se verificado na primavera, a avaliar por algumas referências temporais internas que apontam no sentido da assimilação possível de dois tempos, aquele em que se situa a acção e aquele em que se situam os espectadores. Entre estes contavam-se decerto os nobres cujos nomes são invocados na ladainha que a alcoviteira, procurando reanimar o velho desfalecido, pronuncia a dado momento, fazendo-se eco da atitude crítica do autor, que com essa nomeação suscita, além de um processo de reconhecimento, o riso cúmplice do público. De vocação simultaneamente lúdica e moralizadora, a farsa constrói uma distância que acaba por redundar em proximidade: através da personagem exterior ao mundo da corte, Vicente visa esse mundo e na caricatura do velho burguês enamorado reflecte-se, como num espelho, a imagem dos cortesãos que, pelo menos na poesia que compõem, proclamam amores como os dele deslocados e serôdios. [...] A jovem, que se apresenta na horta por razões de ordem prática e sem nenhum projecto de sedução, mostra-se imperturbável perante as investidas amorosas do velho, cujo discurso e cujos propósitos e atitudes não cessa de pôr a ridículo. Mas se ela, realista e impiedosa, insiste em associar ao seu interlocutor imagens de decrepitude e morte, ele, alienado, teima em contrariar-lhe ou distorcer-lhe as palavras, num constante trânsito entre sentidos literais e metafóricos, que marca a vinculação do seu discurso e, por extensão, do seu comportamento à tradição cortês e palaciana.

Essa peça, como dito, não apresenta contagem total por parte de Freire por ter sido sumariamente excluída pelo índice de 1624, entretanto expõe (1944, p.451), a nosso ver, 4 erros de cópia (o primeiro por salto bordão – replica da mesma estrofe a palavra cautela; os outros por inércia do significante), 1 variante por alteração e 143 versos por supressão, dados com os quais concordamos e ao quais apenas acrescentamos 1 didascália excluída também.

Figura 31 – foto do cotejo de Velho da Horta efetuado por Freire (1944, p.451)

AUTO DO VELHO DA HORTA			
sem querela.		sem cautela.	
	fl. 202, col. 4.		fl. 231, col. 2.
B. P., III, 67. M. R., I, 301.			
Velho) Polo corpo de sam Roque		Velho) Polo corpo de Dõ Roque	
	fl. 203, col. 4.		fl. 232, col. 3.
B. P., III, 73. M. R., I, 305.			
Vz Branca gil alcoviteyra,		Vez Branca alcoviteyra,	
	fl. 204, col. 2.		fl. 233 (1026), col. 1.
B. P., III, 75. M. R., I, 307.			
e fez de mi outro Mancias		e fez de mi outro Macias	
B. P., III, 75. M. R., I, 307	Ibi.		Ibi.
Emorece a velha, e a alcoviteyra			
começa a ladainha seguinte.			
Oo precioso sancto Arelhano			
martâr bem auenturado			
d'aqui até			
socorrey ao namorado			
que vos vejais namoradas. (143 versos			
de fl. 204, col. 3 a fl. 205, col. 3.			fl. 233, col. 3.
B. P., III, 77 a 82. M. R., I, 308 a 311.			
matar os de qualquer ydade.		matar de qualquer idade.	
B. P., III, 88. M. R., I, 312. fl. 205, col. 3.			fl. 233, col. 4.

Fonte: Freire (1944, p. 451)

Todos os versos cortados fazem parte de uma mesma cena, acima citada, em que há a ladainha da Alcoviteira, a qual invoca vários “santos” em favor do velho enamorado que acabara de desmaiar. Contudo, não são santos de fato, mas irônicas referências a funcionários, poetas, confessores, comendadores, capitães, fidalgos, barões, donzelas, damas, entre outras tantas pessoas da corte que possivelmente estavam assistindo à encenação. A única substituição da farsa, de ordem lexical, também ocorre num contexto similar em que o Velho clama a São Roque para encomendar a esposa ao diabo, de maneira que “são” é trocado por “dom”. Desta forma, todos os casos são motivados por blasfemar com entidades cristãs.

A tabela abaixo contém nosso cotejo e tais contextos:

Tabela 8: nosso cotejo de Velho da Horta

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
Polo corpo de sam Roque	Polo corpo de dō Roque	substituição lexical	326	blasfêmia
<p>Esmorece o Velho e a Alcouviteira começa a ladainha seguinte:</p> <p>Ó precioso santo Arelhano mártir bem aventurado tu que foste marteirado neste mundo cento e um ano.</p> <p>Ó sam Gracia Moniz tu que hoje em dia fazes milagres dobrados dá-lhe esforço e alegria pois que és da companhia dos penados.</p> <p>Ó apóstolo sam João Fogaça tu que sabes a verdade pola tua piedade que tanto mal nam se faça.</p> <p>Ó senhor Tristão da Cunha confessor ó mártire Simão de Sousa</p>	[]	supressão sequencial de uma didascália e 143 versos	445 a 586	blasfêmia

polo vosso santo amor livrai o velho pecador de tal cousa. [...]				
--	--	--	--	--

A **Farsa de Inês Pereira** foi representada, de acordo com Ribeiro (2005, p.3), no convento de Tomar, em 1523, na presença do rei D. João III e ficou bastante conhecida até os dias atuais pelo que consta no argumento introdutório da peça na **Compilação**: a necessidade de Gil Vicente de dar uma resposta ao desafio que adversários lhe haviam lançado sob a forma de mote a desenvolver – “mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube”. Desta forma, o seu enredo é o seguinte:

Inês, jovem a quem a condição modesta não embotou os sonhos de amor e grandeza, acaba por assumir a sabedoria popular, cuja pertinência só reconhece depois de se confrontar com dois pretendentes de características bem distintas, o vilão Pero Marques e o escudeiro Brás da Mata, que por temperamento e conduta materializam, respectivamente, a docilidade do asno e a impetuosidade do cavalo mencionados no provérbio. [...] Pero Marques chegado a casa da moça, as suas palavras e gestos desajeitados confirmam o que a carta em que se declarara deixava supor. Rústico, ele interpreta erradamente o que lhe dizem [...] Quando os dois ficam sós, mostra uma compostura que desagrada à rapariga, que a interpreta como prova máxima da falta de discrição de um pretendente que não pode deixar de rejeitar [...] agora, casada com Brás da Mata mas ainda prisioneira, amaldiçoa a escolha de um marido tirânico e admite ser afinal preferível um homem ingénuo, que dê à mulher verdadeira liberdade. (RIBEIRO, cet, s/p).

Ainda, após a morte do escudeiro, Inês acaba revendo a proposta de Pero Marques e com ele casa-se. A peça termina com a chegada de um Ermitão com o qual Inês marca um encontro e para o qual é carregada pelo marido em suas costas.

Freire (1944, p.463) enumera 94 supressões e 13 alterações, mas mostra em cotejo (1944, p.451-452) 94 supressões e 14 alterações. No caso dessa farsa, por exemplo, desconfiamos que a variante mostrada pelo par “Minha mãy e vos seguro” (1562) – “Minha mãy eu vos seguro” (1586) foi a desprezada na conta, no entanto, em relação às supressões, há a de um verso (“quanta cousa que se faz”), o qual consideramos erro de cópia – por salto bordão provavelmente – que Freire leva em conta em seus números.

Figura 32: foto do cotejo de Inês Pereira efetuado por Freire (1944, p.451-452)

AUTO DE INÉS PENEIRA

licença como a bugia fl. 214, col. 1. B. P., III, 120. M. R., II, 319.	licença como a senhora fl. 236, col. 1.
he ja mais que a Madanella quando achou a aleluya. B. P., III, 121. M. R., II, 319. <i>Ibi.</i>	diz que ydes a estar nella por olhar o que vay fora <i>Ibi.</i>
quanta cousa que se faz fl. 214, col. 2. B. P., III, 122. M. R., II, 320.	 fl. 236, col. 2.
e hum clerigo mana minha B. P., III, 122. M. R., II, 320. <i>Ibi.</i>	e hum homem mana minha <i>Ibi.</i>
era hum zote tamanhouço B. P., III, 122. M. R., II, 320. <i>Ibi.</i>	era hũ madraso tamanhouço <i>Ibi.</i>
assoluerey, nam assolueraas fl. 214, col. 3. B. P., III, 123. M. R., II, 320.	pegarey nam pegaras fl. 236, col. 3.
Yrmaã eu tassoluerey co breuiayro de Braga, que breuiayro ou que praga que nam quero saque delRey B. P., III, 123. M. R., II, 320. <i>Ibi.</i>	 <i>Ibi.</i>
<i>Mãyy</i>) Derasilhe ma ora boa e morderalo na coroa. <i>Lianor</i>) Aasi, fora escomungada. fl. 214, col. 4. B. P., III, 125. M. R., II, 322.	<i>Mãyy</i>) Derasilhe tu muy depressa cõ hũa pedra na cabeça. <i>Lianor</i>) Ficara eu bem aiada. fl. 236, col. 4.
como homem de bom pecado fl. 215, col. 4. B. P., III, 130. M. R., II, 326.	como homem de bom recado fl. 238, col. 1.
<i>Ines</i>) Minha mãy (e) vos seguro B. P., III, 130. M. R., II, 326. <i>Ibi.</i>	Minhã mãy eu vos seguro fl. 238, col. 2.
foram de sancta Luzia e cabelos da Madanela fl. 216, col. 4. B. P., III, 136. M. R., II, 330.	que sam como claro dia fermosa como hũa estrela fl. 239, col. 2.
<i>Vem hum hermitam a pedir esmola, e diz.</i> Senhores por caridad dad limosna al dolorido <i>d'aquí até</i>	
<i>Pero</i>) Correege vos esses veos e pondeuos em feyçam. (89 versos) fl. 219, col. 4 a 220, col. 2. B. P., III, 152 a 155. M. R., II, 343 a 345.	 fl. 243, col. 2.
<i>Ines</i>) Como estar no paraíso. fl. 220, col. 3. B. P., III, 156. M. R., II, 345.	Cõtente e com muyto riso. <i>Ibi.</i>

Fonte: Freire (1944, p.451-452)

Com essa peça, ainda, podemos corroborar a ideia de que alterações de ordem são contadas de forma diferente de substituições, embora todas se enquadrem em “alterações” no trabalho de Freire (1944), haja vista que substituições em sequência foram contadas

individualmente e não por movimentação editorial, fator que nos ajuda a distinguir o ocorrido duvidoso na enumeração do **Auto da barca do inferno**.

Assim, nossos números se distanciam dos de Freire em **Inês Pereira** quanto às substituições significativas, pois, apesar de também elencarmos 13 alterações, não são todas as mesmas que ele expõe. Quanto às supressões, acrescentamos uma didascália à conta, e, como dito, não contabilizamos um dos versos que ele considera, totalizando em nosso cotejo 93 exclusões de versos e não 94. Nessa peça, verificamos os erros de cópia também, elencamos 5 a mais do que ele.

Assim, entre as emendas que atribuímos ao censor, ocorrem primeiramente 4 substituições, 2 lexicais e 2 sequenciais, na fala de Inês, que gostaria de ser como à Madalena “quando achou a aleluia”, prostrada na janela sem fazer nada, as quais configuram respectivamente erudição e blasfêmia como motivações.

Depois, 2 substituições na fala da alcoviteira Lianor Vaz, uma lexical e uma sequencial, em que ela relata o assédio que sofreu de um clérigo na rua; supressão de 4 versos desse mesmo relato contendo a fala do padre à Lianor; 2 substituições sequenciais da fala da mãe de Inês em resposta à amiga, fazendo referência ao trabalho que esta deu ao clérigo e 1 substituição sequencial na fala da alcoviteira, eliminando o último vestígio do campo clerical (“excomungada” torna-se “bem avisada”) da situação. Todas essas variantes da cena correspondem à motivação escandalosa, portanto.

Ainda, ocorrem 1 substituição lexical (troca-se “homem de bom pecado” por “homem de bom recado”); e 2 substituições sequenciais na fala do escudeiro em que ele traça comparações entre Inês e as Santas Luzia e Madalena respectivamente; ambas blasfêmias, por profanar o sagrado ou de maneira irônica ou por rebaixamento.

Por fim, há a supressão de toda a cena do Ermitão com 90 versos e uma didascália, na qual encontramos superstição, já que o personagem diz cultuar o deus pagão Cupido, e escândalo, por se tratar de um padre que pede dinheiro, que entende essa posição como um dano permanente e que flerta com Inês. Já a substituição sequencial é de um verso da fala de Inês em que ela compara estar nos ombros do marido com estar no paraíso, ou seja, novamente ocorre blasfêmia.

A tabela abaixo contém nosso cotejo e os contextos supracitados:

Tabela 9: nosso cotejo de Inês Pereira

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da Variante	Verso na edição de 1562 - CET	classificação por motivação
algum dia	algum ora	substituição lexical	32	Erudição (variante em função das seguintes)
licença como a bugia	licença como a senhora	substituição lexical	33	Erudição (variante em função das seguintes)
é já mais que a Madanela	diz que ydes a estar nella	Substituição sequencial	35	blasfêmia
quando achou a aleluia.	por olhar o que vay fora	Substituição sequencial	36	blasfêmia
e um clérigo mana minha	e hum homem mana minha	substituição lexical	84	escândalo
Era um zote tamanhouço	era hum madraso tamanhouço	Substituição lexical	92	escândalo
assolverei nam assolver ás	pegarey nam pegaras	Substituição sequencial	97	escândalo
Irmã eu t'assolverei c'o breviairo de Braga. Que breviairo ou que praga que nam quero. Áque del rei.	[]	Supressão sequencial de 4 versos	100-104	escândalo

Mãe Deras-lhe má hora boa e mordera-lo na coroa.	Mã. Deras lhe tu muy depressa co hua pedra na cabeça	Substituição sequencial de 2 versos	161- 162	escândalo
Lianor Vaz Assi fora escomungada.	Lian. Ficara bem auiada	substituição sequencial	163	escândalo
como homem de bom pecado	como homem de bom recado	substituição lexical	328	blasfêmia
foram de santa Luzia	que sam como claro dia	substituição sequencial	487	blasfêmia
e cabelos da Madanela.	fermosa como hua estrela	substituição sequencial	488	blasfêmia
Vem um Ermitão a pedir esmola e diz: Señores por caridad dad limosna al dolorido ermitaño de Copido para siempre en soledad pues su siervo soy nacido. Por exemplo me metí en su santo templo ermitaño en pobre ermita abastada de infinita tristeza en que contemplo. Adonde rezo mis horas y mis días y mis años mis servicios y mis daños	[]	Supressão sequencial de 26 versos e 1 didascália	980- 1005	superstição

<p>donde tú mi alma lloras dolor de tantos engaños. Y acabando las horas todas llorando tomo las cuentas una y una con que tomo a la fortuna cuenta del mal en que ando sin esperar paga alguna. [...]</p>				
<p>Oh señores los que bien os va d'amoresdad limosna al sin holgura que habita en sierra escurauno de los amadoresque tuvo menos ventura.Y rogaré al Dios de mien que mis sentidos traigo que recibáis mejor pagode lo que yo recebien esta vida que hago.Y rezarécon gran devoción y feque Dios os libre d'engaño que eso me hizo ermitaño y para siempre será pues para siempre es mi daño.</p>	[]	<p>supressão sequencial de 63 versos</p>	<p>1006- 1068</p>	<p>escândalo</p>

Inês Pereira Olhai cá marido amigo eu tenho por devação dar esmola a um ermitãoe nam vades vós comigo.Pero Marques I-vos embora molher nam tenho lá que fazer. [...]				
Como estar no paraíso.	Cõtente & com muyto riso	substituição sequencial	1084	blasfêmia

O **Auto da Lusitânia**, de acordo com seu argumento, foi representado ao rei dom João III por comemoração do nascimento de seu filho dom Manoel em 1532. Embora chame-se auto, trata-se de uma farsa como contraposto em sua entrada e como demonstra sua posição na divisão da **Compilação**. Segundo Graça Abreu (2005), essa é uma peça composta de quatro níveis de teatralização com cenas e personagens que se fundem:

Lusitânia, auto de 1532, é o primeiro caso conhecido no teatro português em que podemos considerar plenamente realizada a prática do teatro no teatro que o autor já ensaiara com Fé (1509) e Pastoril Português (1532), em modos outros de auto-teatralização. [...] A forma mais apurada de auto-teatralização anuncia-se repetidamente (no primeiro nível de representação) pela nomeação de um espaço outro - o sobrado -, que não o que a cena representa - a lógia -, sendo para esse espaço outro que as mulheres se retiram ao começar a representação (ensaio) exemplificativa do auto de homenagem ao nascimento do muito desejado príncipe Dom Manoel (palavras da rubrica inicial). Deste modo se introduzem no auto as suas próprias circunstâncias de produção, através da apresentação da peça interior como sendo homenagem e consequente fingimento de que a peça encaixante ou de primeiro nível o não é, ou mesmo de que não é teatro, conferindo-lhe pretensamente o cunho ilusório de realidade. [...] Na segunda parte do auto - a representação de homenagem encaixada - merece particular referência a cena de Todo Mundo e Ninguém por ser nela que adquire maior relevo a auto-teatralização. De facto, o diálogo das duas figuras vai sendo continuamente comentado pelos capelães infernais Berzabu e Dinato (o primeiro dita e o segundo escreve) que funcionam como público desse diálogo. O que implica já dois níveis de representação. A estes dois níveis antepõe-se o das deusas que, à ordem de Vénus previamente ocuparam os respectivos altares para assistirem à festa que os capelães lhes proporcionam. Se considerarmos ainda que Lusitânia e Maio são espectadores de tudo isto, temos ao todo quatro níveis de funcionamento só na segunda parte do auto, a qual, constitui em si o primeiro e principal desdobramento teatral. [...] Estas várias convergências, plenamente visíveis na segunda parte do auto, acabam por ter incidência na primeira, onde uma parte da comunidade judaica prepara a homenagem ao príncipe há pouco nascido e onde em vários momentos está presente o mesmo carácter fusional: a ligação autor-judeus enquanto co-produtores do auto (pela relação escrita-representação), a indistinção entre a caracterização da família judaica e a de outras famílias noutros autos de Vicente, a possibilidade de união entre

judeus e cristãos figurada pelo namoro de Lediça e, sobretudo, a consideração de que goza o pai de família, a qual se torna evidente na referência a personalidades da época.

Freire (1944, p.463) enumera 85 supressões e 1 alteração no auto, ao que acrescentamos apenas uma didascália da sequência excluída. Ele (1944, p.453-454) ainda mostra em cotejo mais 12 variantes, no entanto não as considera em sua soma possivelmente por se tratarem de erros de cópia.

Figura 33: foto do cotejo de Lusitânia efetuado por Freire (1944, p.453-454)

AUTO DA LUSITANIA	
<i>A farsa seguinte</i>	<i>Esta Farsa seguinte</i>
B. P., III, 258. M. R., II, 375. fl. 238 v.	fl. 261.
que soo Deos sabe entender:	que a muytos dão que fazer
fl. 241, col. 2.	fl. 264, col. 2.
B. P., III, 272. M. R., II, 386.	
<i>díversas e famosas cascas</i>	<i>díversas cascas</i>
B. P., III, 274. M. R., II, 387. fl. 241, v.	fl. 264 v.
<i>sua madre de desatinada coisa, morreo</i>	<i>sua madre desatinada coisa, morreo</i>
B. P., III, 274. M. R., II, 388. fl. 241 v.	fl. 264 v.
tirae arammas os olhos della	tirae arammas os olhos della
fl. 242, col. 2.	fl. 265, col. 4.
B. P., III, 278. M. R., II, 391.	
e mandouos visitar	e mandauos visitar
fl. 243 (1937), col. 1.	fl. 266, col. 3.
B. P., III, 281. M. R., II, 393.	
is que nam sey neste passo	e que nam sey neste caso
B. P., III, 282. M. R., II, 393. <i>Ibi.</i>	<i>Ibi.</i>
he que o ditoso casar	he que he ditoso o casar
B. P., III, 282. M. R., II, 393. <i>Ibi.</i>	<i>Ibi.</i>
em cobrir estaa allegria	encobrir esta alegria
B. P., III, 282. M. R., II, 393. <i>Ibi.</i>	<i>Ibi.</i>
<i>Dinoto e Berzahu capelães destas deo-</i>	
<i>sas começam dizendo.</i>	
<i>Dinoto</i>) No saber vniuersal	
crees que o meu espirito voa.	
<i>d'aqui até</i>	
pois, pera prouar o certo	
escreue quanto passar. (85 versos	
fl. 243, col. 2 a 4.	fl. 266, col. 4.
B. P., III, 283 a 286. M. R., II, 394 a 396.	
<i>Ninguem</i>) E eu ey nome ninguem	<i>Ninguem</i>) Eu ey nome Ninguem
B. P., III, 287. M. R., II, 397.	fl. 267, col. 1.
fl. 243, col. 4.	
ay diuz quem luz auera	ay diuz quien luz auera
ay diuz quien luz auera.	
fl. 244, col. 2.	fl. 267, col. 3.
B. P., III, 289. M. R., II, 399.	
con galan tan esmerado	con galan tan esperado
fl. 245, col. 2.	fl. 268, col. 4.
B. P., III, 294. M. R., II, 403.	

Fonte: Freire (1944, p.453-454)

Supomos, a partir disso, que a alteração contabilizada por ele consiste na mesma emenda substitutiva a qual consideramos como censória e que ocorre no discurso do apresentador (“Licenciador”) do argumento da peça quando este ironiza o fato do autor da peça, Gil Vicente,

tratado por demo e tecelão das aranhas⁹⁵, ter a ousadia de escrever as façanhas portuguesas “que só Deos sabe entender” – configurando-se, logo, como blasfêmia.

É interessante lembrar que este é um auto citado desde o índice de 1551, mas cuja ordenação de imprimir-se sem a cena dos diabos só foi cumprida na segunda edição da **Compilação**, correspondente, portanto, à exclusão de 85 versos supracitada.

É nela a ocorrência da paródia das horas canônicas⁹⁶ endereçadas às deusas pagãs, como Vênus, às quais servem os diabos Dinato e Berzabu. Nessa, deturpam e invertem os valores morais (“Beato seja e aceito o que doce língua tem e a maldade no peito e louva sempre o mal feito e diz mal de todo bem”) e fazem crítica aos costumes religiosos hipócritas da época (“Bentos aqueles e aquelas que só três Ave Marias os enfadam nas capelas e folgam d’ouvir novelas que durem noites e dias”) e aos hábitos supersticiosos (“Adiante vá a molher que nam crê senam patranhas e reza sempre às aranhas e nam crê o que há de crer e adora as tartaranhas”). Também nessa cena os mesmos personagens debocham de certo frade ladrão (“toma vês i o salteiro de Nabucdonosor que lhe furtou frei Sueiro”) e do bispo (“Vamo-nos aos bons bispos. Berzabu Acharemos porcos piscos”). Ou seja, podemos visualizar as motivações censórias de blasfêmia, superstição e escândalo, conforme a tabela abaixo de nosso cotejo:

Tabela 10: nosso cotejo de Lusitânia

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
que só Deos sabe entender.	que a muytos dão que fazer	substituição sequencial	423	blasfêmia

⁹⁵ Segundo o site CET: “No Auto das Fadas o castigo para um frade pecador foi ser tecelão no inferno. No anónimo Auto de Dom Luís e os Turcos e no Auto dos Dous irmãos, de António Prestes, surge igualmente a associação entre tecelão e diabo.”

⁹⁶ As horas são diretrizes para as orações a serem feitas durante o dia. São elas: matinas, laudes, prima, tertia, sexta, nona, vésperas e completas.

<p>Dinato e Berzabu, capelães destas deosas, começam dizendo:</p> <p>Dinato No saber universal crê que o meu espírito voa.</p> <p>Berzabu Queres ãa cousa boa antes que entremos ao al rezemos a sexta e noa e depois todalas horas das negligências mundanas em louvor das soberanas as diesas nossas senhoras e milagrosas troianas.</p>	[]	<p>supressão sequencial de 10 versos e de 1 didascália</p>	713-722	blasfêmia
<p>Dinato Ora rezemos parceiro e por que seja melhor toma vês i o salteiro de Nabucdonosor que lhe furtou frei Sueiro. Berzabu Quem começará primeiro?</p> <p>Dinato Tu que és</p>	[]	<p>supressão sequencial de 10 versos</p>	723-732	escândalo

amancebado e és padre verdadeiro que tens filhos ao teu lado e eu sam ainda solteiro.				
Berzabu Beato seja o barão que adora cães e gatos e as moelas dos patos e os miolos do cão e o galo de Pilatos. Dinato Beato seja e aceito o que doce língua tem e a maldade no peito e louva sempre o mal feito e diz mal de todo bem. Berzabu Bento seja o verdadeiro avarento per natura que pôs alma no dinheiro e o dinheiro em ventura e a ventura em palheiro.	[]	supressão sequencial de 15 versos	733- 747	blasfêmia

Dinato Bentos sejam os primeiros que tomam por devação avorrecer-lhe o sermão e andam trás feiticeiros de todo seu coração.	[]	supressão sequencial de 5 versos	748- 752	superstição
Berzabu Bentos aqueles e aquelas que só três Ave Marias os enfadam nas capelas e folgam d'ouvir novelas que durent noites e dias.	[]	supressão sequencial de 5 versos	753- 757	blasfêmia
Dinato Adiante vá a mulher que nam crê senam patranhas e reza sempre às aranhas e nam crê o que há de crer e adora as tartaranhas.	[]	supressão sequencial de 5 versos	758- 762	superstição
Berzabu Nam se poderá cuidar mal que a gente nam adore	[]	supressão sequencial de 19 versos	763- 781	blasfêmia

<p>louvemos seu descuidar que o mundo quer-se finar e nam há i quem no chore. Dinato Nem somente quem o crea nem sentem as criaturas que há de morrer sem candeia e espirar às escuras como triste em terra alhea. Berzabu Os infernos são pasmados dos sofrimentos de Deos que lhes criou sete céus todos sete a eles dotados. Dinato E eles desacordados de tanta benfeitoria vão-lhe pecar cada dia em todos sete pecados aleluia aleluia.</p>				
---	--	--	--	--

Vamo-nos aos bons bispos. Berzabu Acharemos porcos piscos.	[]	supressão sequencial de 2 versos	782-783	escândalo
Dinato Oremus. Berzabu Rogo-te irmão que acabemos porque nunca acabaremos. Dinato Acabemus. Berzabu Por darmos algũa conta ao deos rei Lucifer põe-te tu a escrever tudo quanto aqui se monta e quanto virmos fazer. Porque a fim do mundo é perto e pera o que nos hão de dar cumpre-nos ter que alegar pois pera provar o certo escreve quanto passar.	[]	supressão sequencial de 14 versos	784-797	blasfêmia

Em síntese, pudemos verificar que nossos cotejos, por apresentarem um objetivo diferente – focar nas emendas ideologicamente motivadas pelo crivo censório –, se distanciaram de alguns resultados de Freire (1944), pois não buscamos elencar as variantes tipográficas, por exemplo. Logo, não sabemos se ele mesmo também não notou tal contraste de mãos embora

não o tenha notificado em sua exposição de dados e contagem, afinal soma todas como se fossem de responsabilidade inquisitorial conforme posto no fim de seu capítulo.

Outros fatores a serem considerados como diferenciais entre nossos estudos, os quais geraram discrepância entre nossos dados, são a contagem de didascálias excluídas – que nós realizamos e ele não – e a nossa distinção das lições por substituição das por alteração de ordem. O segundo caso deu-se apenas em um dos cotejos, em que fica demonstrado que Freire (1944) estipula ambos tipos de variante como “alterações”, mas as contabiliza de forma diversa: as alterações de ordem foram contadas como 1 variante independentemente do número de versos envolvidos, por, talvez, entender que se tratam de 1 movimentação editorial única.

Salvo isso, de maneira geral, em relação às variantes significativas do censor, nossos trabalhos se corresponderam na maioria dos casos. Apenas em **Mofina Mendes e Inês Pereira** notamos, em cada, uma variante a mais que Freire (1944) não considerou significativa e não observou respectivamente, ambas casos que eram decorrentes de cortes anteriores ou subsequentes, ou seja, demonstrativos de erudição censória. No mais, as divergências aconteceram de fato, como será visto, na listagem dos erros de cópia de cada peça.

Assim, a partir dos cotejos individualmente comentados, podemos realizar pontuações mais generalistas sobre as movimentações editoriais e motivações que emergiram em nossos dados. Desta forma, partiremos dos erros de cópia e depois olharemos para as emendas censórias propriamente.

Acerca dos erros de cópia, nossa amostragem, composta pelos encontrados nas peças **Auto da barca do inferno, Mofina Mendes, Pastoril Português e Inês Pereira**, exhibe um total de 33 erros lexicais (9 adições, 1 por alteração de ordem, 2 substituições e 21 supressões), 4 morfofonéticos (todas substituições) e 9 sequenciais (1 adição, 6 supressões e 2 substituições).

Todos desse grupo enquadram-se nas premissas expostas no primeiro capítulo, principalmente nos critérios de inércia do significante e do significado. Não à toa, a maioria dos erros são lexicais e de ordem coesiva e se deram provavelmente por influência do contexto do verso. Para explicar suas ocorrência nos valeremos do proposto por Cambraia (2010, p.9) acerca dos fatores que influenciam para o acontecimento de erros de cópia:

- a) Por adição:
 - i. adição de um fonema por atração de outro anterior ou posterior da mesma palavra ou da palavra contígua;
 - ii. adição de uma sílaba por repetição;

- iii. adição por repetição de uma palavra ou frase breve; e
- iv. adição de um sinônimo.

b) Por omissão:

- i. omissão de um fonema ou de uma letra;
- ii. omissão de uma sílaba ou palavra idêntica ou muito similar graficamente à contígua;
- iii. omissão de uma palavra por erro de ditado interior; e
- iv. omissão de uma frase ou de um verso por homeoteleuto.

c) Por alteração da ordem:

- i. alteração da ordem de fonemas;
- ii. alteração da ordem de palavras; e
- iii. alteração da ordem de versos e de estrofes.

d) Por substituição:

- i. substituição de um fonema por atração de outro próximo;
- ii. substituição por atração de uma palavra igual na mesma perícope;
- iii. substituição de uma palavra ou frase por outra da perícope imediata ou próxima;
- iv. substituição de fonemas por desconhecimento histórico do copista;
- v. substituição de uma palavra por outra de frequência similar no uso com grafemas quase idênticos;
- vi. substituição de uma palavra ou frase por outra ao estabelecer-se mal o recorte sintático;
- vii. substituição de uma palavra por outra por atração do contexto (de uma passagem ou de toda obra);
- viii. substituição por sinonímia;
- ix. substituição por antonímia;
- x. substituição por confusão de uma abreviatura com uma palavra sem abreviar; e
- xi. substituição por trivialização (lat. lectio facillior).

Das adições, a maioria foi lexical (9 de 10), sendo 8 de acréscimos de didascálias nominais, as quais favorecem a leitura do texto teatral, deixando mais claro quem é responsável por qual fala no texto, enquanto que apenas uma se deu por repetição de palavra próxima. A sequencial também foi de didascália, mas de titulação da peça. Tais dados podem ser vistos na tabela abaixo:

Tabela 11: erros de cópia por adição

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da Variante	Verso na edição de 1562 - CET	Obra
[] (Na edição de 1562 o texto só começa, sem	[Auto chamado da Mofina mendes]	adição sequencial	-	Mofina Mendes

presença do título - só há no índice).				
[]	[Virgem:]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 133	Mofina Mendes
[]	[Anjo.]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 215	Mofina Mendes
[]	[Andre.]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 315	Mofina Mendes
[]	[Payo Vaz]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 335	Mofina Mendes
[]	[Payo Vaz.]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 395	Mofina Mendes
[]	[Payo vaz.]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 479	Mofina Mendes
[]	[Bras carrasco.]	adição lexical de didascália nominal	494	Mofina Mendes
[]	Anjo.	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 671	Mofina Mendes
digo agora que casei	digo agora [que] que casey	adição lexical	47	Pastoril Português

As supressões ocorreram majoritariamente no âmbito lexical, apesar de também terem sido encontradas sequenciais. As lexicais variaram entre a omissão de uma letra e de palavra idêntica ou muito similar graficamente à contígua; conforme as categorias expostas por

Cambráia (2010, p.9). As sequenciais, conforme justificamos em cada um dos cotejos realizados e comparados com os de Freire (1944), parecem tratar-se de homeoteleuto ou salto bordão – ponto corroborado pelo fato de a maioria desses casos também terem sido entendidos como erro por Freire (1944), que os mostra, mas não os contabiliza – ou podem ainda tratar-se de casos em que o tipógrafo atuou sobre o texto conscientemente seja por trivialização (simplificação do texto), seja por talvez possuir outro testemunho de base.

Tabela 12: exemplos de erros de cópia por supressão

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da Variante	Verso na edição de 1562 - CET	Obra
la defora	[] defora	Supressão lexical	32	Barca do inferno
Ora mui muito m'espanto	Ora [] muito m'espanto	Supressão lexical	190	Barca do inferno
Isto bem certo o sei eu	Isto bem certo [] sey eu	Supressão lexical	133 /135	Barca do inferno
e urdir outra meada.	[]	Supressão sequencial	749/744	Barca do inferno
Paio Vaz	Payo. []	supressão lexical na didascália nominal	347	Mofina Mendes
aos ãmigos	[]	supressão sequencial	517	Mofina Mendes
Que vamos ver os prazeres	Que vamos ver [] prazeres	supressão lexical	699	Mofina Mendes
minha vida e meu descanso	minha vida [] meu descanso	supressão lexical	143	Pastoril Português
que a ninguém tanto mal quige	que [] ninguem tão mal quige.	supressão lexical	246	Pastoril Português

Fala fala tu co ela	falla falla [] coella	supressão lexical	380	Pastoril Português
Comendo-me eu	comendo me[]u	Supressão fonética	19	Inês Pereira
quanta cousa que se faz	[]	Supressão sequencial	72	Inês Pereira
Mãe Oh como é seca a velhice.	[] Oo como he seca a velhice.	Supressão lexical	615	Inês Pereira

As substituições foram majoritariamente morfofonéticas e parecem ter sido motivadas por atração de outro fonema próximo, por atração do contexto ou frequência similar no uso com grafemas quase idênticos (CAMBRAIA, 2010, p.9). As 2 lexicais se deram por aproximação fonética entre as palavras cambiadas e substituição de uma palavra por uma palavra igual na mesma perícope (CAMBRAIA, 2010, p.9). As 2 sequenciais ocorrem por atração do contexto (CAMBRAIA, 2010, p.9). A tabela abaixo contém tais casos:

Tabela 13: erros de cópia por substituição

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da Variante	Verso na edição de 1562 - CET	Obra
E as lástimas que dizia?	Das lastimas que dizia	Substituição sequencial	158/160	Barca do inferno
má corrença que t'acuda.	maa corrença que te sacuda	Substituição sequencial	584	Barca do inferno
tarros	taeros	substituição fonética	320	Mofina Mendes
Mas crê que andou per i	Mas creo que andou peri	substituição morfológica	380	Mofina Mendes
e levou-os um a um.	& leuou os hum & hum.	substituição lexical	428	Mofina Mendes
vinte vezes qu'a raposa.	vinte vezes ca raposa.	substituição morfofonética	433	Mofina Mendes

como o meu pote d'azeite	com o meu pote d'azeite	substituição lexical	492	Mofina Mendes
porque bem como raposa	porque vem como raposa	substituição fonética	29	Pastoril Português
como passar o Natal.	como passas o Natal,	substituição morfofonética	69	Pastoril Português
por quanto dovidavam	por quanto duvidam	Substituição morfológica	argumento	Inês Pereira

Também há uma alteração de ordem lexical que se deu possivelmente por erro de ditado interior (“E esse bode há cá de vir?” / “E esse bode ca ha de vir” – ocorrido em **Barca do Inferno**).

Ainda, podemos pontuar que, quando comparamos nossos resultados sobre erros de cópia, ao contrário do esperado, houve discrepância com os dos cotejos de Freire (1944). A priori, hipotetizamos que isso aconteceria apenas em casos morfofonéticos, por exigirem determinado saber linguístico, no entanto o seu cotejo do **Auto da Lusitânia** (FREIRE, 1944, p.453-454) demonstra que houve casos em que tais foram elencados pelo historiador, restando a dúvida de por que razão não são levantados em outras peças.

Desta forma, em todos os autos que coletamos também erros de cópia encontramos mais do que ele: 11 a mais no **Pastoril Português**, 7 a mais em **Barca do Inferno**, 20 a mais em **Mofina Mendes**, 5 a mais em **Inês Pereira**. Todos podem ser vistos no anexo J que contém a tabela completa de erros de cópia elencados nessas peças. A maioria das divergências recaiu de fato sobre os erros morfofonéticos, mas também sobre as didascálias nominais e supressões lexicais compostas por apenas uma letra, o que nos faz supor que nesse quesito o cotejo de Freire (1944) não possuiu tanto rigor quanto o aplicado às variantes substantivas.

Por fim, os erros de cópia, no caso dos que encontramos, e as variantes que não possuem motivação ideológica – as últimas possivelmente de responsabilidade do tipógrafo como apontamos no primeiro capítulo, no início deste e há pouco – parecem trazer a dúvida se de fato para todas as peças da segunda edição da **Compilação** o testemunho de base foi o da primeira⁹⁷.

⁹⁷ Destacamos mais uma vez que não é um objetivo nosso nos aprofundar ou desvendar tal questão pois nosso foco é no estilo censório e nas motivações inquisitoriais enquanto gatilhos editoriais sob a obra de Gil Vicente.

Entretanto, por se tratar do único que temos e pelas modificações nos autos elencados ainda serem “poucas” quantitativamente ou mesmo pouco significativas perto das emendas censórias, ressaltamos a legitimidade de utilizá-lo para tal cotejo como referência.

Em relação às emendas inquisitoriais, contabilizamos, em nosso corpus, um total de 1145 variantes, das quais 30 foram por substituição (2,62%) e 1115 por supressão (97,37%):

Gráfico 1: resultados totais por tipo de variante inquisitorial

Das substituições, 9 foram lexicais (30%) e 21 sequenciais (70%):

Gráfico 2: Substituição inquisitorial no corpus

Acreditamos, porém, que se trata de um assunto que pode (e deve) ser solucionado ainda pelos filólogos da obra vicentina, apesar de parecer ter sido ignorado pela maioria que estudou a transmissão de sua obra.

Das supressões, 2 foram lexicais (0,17%) e 1113 sequenciais (99,82%):

Gráfico 3: Supressão inquisitorial no corpus

Em síntese, apenas encontramos duas movimentações editoriais censórias: supressões, a maioria (97,37%), e substituições, a minoria (2,62%). 11 foram lexicais (0,96%) – 9 substituições e 2 supressões – e 1134 foram sequenciais (99,03%) – 21 substituições e 1113 supressões.

Tais padrões de interdição, principalmente relativos à exclusão, já eram esperados por tratar-se de um processo censório, contudo, ressaltamos a surpresa de quantificar, até em procedimentos de substituição, a preferência do censor por sequenciais. Esse fato não era conjecturado por nós na medida em que acreditávamos que, por exigirem maiores cuidados

literários (é preciso manter rimas e métrica vicentina para as variantes passarem despercebidas), coesivos e coerentes (com a cena, com o personagem e com o que é dito), versos ou sequências menores reformulados não sobrepujariam vocábulos substituídos, reiterando o estilo erudito como marca esperada de um censor inquisitorial.

Quanto a motivações censórias, elencamos quatro: blasfêmia, a qual ocorre nas 9 peças, totalizando 506 variantes (44,19%); escândalo, a qual ocorre em 8 peças, totalizando 433 variantes (37,81%); superstição, a qual ocorre em 3 peças, totalizando 111 variantes (9,69%); e erudição, a qual ocorre em 5 peças, totalizando 95 variantes (8,29%).

Gráfico 4: Motivações inquisitoriais no corpus

Podemos notar, em suma, que, em nosso corpus, não ocorrem todas as tipificações propostas no índice de 1581, fato refletido na ausência de variantes por lascívia (que peca contra a castidade) e por linguagem rebaixada (como o uso do calão), por exemplo. Essas ausências serão consideradas mais adiante em nossa tese, pois parecem ter se tratado de casos não incômodos aos olhos censórios por motivos específicos.

Quando cruzamos movimentações e motivações, percebemos que substituições (30 variantes) apenas ocorreram em relação à blasfêmia, com 13 variantes (43,33%), ao escândalo, com 14 variantes (46,66%), e à erudição, com 3 variantes (10%) – duas destas associadas à primeira e uma, à segunda motivação em questão, ou seja, tanto para blasfêmia quanto para escândalo, o censor realizou 15 emendas reformulatórias se considerarmos a presença da erudição atreladas a elas. Nenhuma substituição aconteceu acerca de superstição.

O gráfico abaixo ilustra tais resultados:

Gráfico 5: Substituições por motivação no corpus

Quanto às supressões (1115 variantes), 493 ocorrem por blasfêmia (44,21%), 419 ocorrem por escândalo (37,57%), 111 por superstição (9,95%) e 92 por erudição (8,25%)⁹⁸. Novamente, verifica-se que blasfêmia e escândalo aparecem em “próximas” acerca de suas ocorrências e maneiras de penalização. Ressalta-se que todos casos de superstição do corpus se deram por exclusão. O gráfico abaixo reflete tais resultados:

Gráfico 6: Supressões por motivação no corpus

⁹⁸ Ao contrários dos casos de erudição atrelados a substituições, os ligados a trechos suprimidos não permitem sua relação numérica com apenas uma ou outra motivação específica, pois, mais de uma vez, ocorreram em cenas em que várias motivações apareciam, seja antes, seja depois de seus locais críticos com os quais mantem relação.

Em suma, a partir desses números, parece-nos que, a priori, as motivações não possuíam uma movimentação editorial particular, mas que o determinante para Frei Bartolomeu Ferreira seria o contexto e, consecutivamente, o grau de “dificuldade”, como fatores literários de rima, métrica, coesão e coerência, que cada local crítico revelava em termos de edição, os quais serão exemplificados no tópico seguinte de análise qualitativa.

Ainda, as motivações dogmática (blasfêmia) e religiosa (superstição) somadas são a maioria, enquanto que a preservação ideológica dos funcionários da Igreja e, por consequência, da própria instituição (escândalo) aparece em segundo lugar. Ainda, vemos que há casos significativos e variados de erudição que as acompanham pelas características supracitadas formais e textuais.

Com esses dados à vista, analisaremos no tópico a seguir tais variantes por meio da base teórico-metodológica da Análise Crítica do Discurso a fim de propormos uma relação tanto quantitativa e filológica quanto qualitativa e discursiva dos dados elencados para podermos, então, traçar algumas características acerca do estilo de Frei Bartolomeu Ferreira.

5.2 Análise crítico-discursiva por tipos de motivação censória.

A partir das categorias motivacionais já explicadas, tomaremos como objeto de análise qualitativa detida casos representativos de cada categoria, dando preferência às substituições em relação às supressões. Assim, apesar de termos 1145 variantes elencadas, não buscaremos

olhar para cada uma delas crítica e discursivamente, mas para os casos que consideramos relevantes enquanto ilustrativos dos padrões visualizados nos cotejos realizados. Ainda, os casos de erudição serão pontuados junto aos exemplares analisados quando houver tal implicância.

Para tal análise, conforme exposto no capítulo metodológico, nos valeremos dos conceitos da Análise Crítica do Discurso (e, por conseguinte, da Linguística Sistêmico-Funcional), das três categorias da teoria foucaultiana (tabu do objeto, ritual da circunstância e legitimação do direito à fala – FOUCAULT, 2014, p.9) e da questão filosófica cristã acerca do embate entre a doutrina agostiniana e tomista.

5.2.1 *Blasfêmia.*

Como visto, a blasfêmia foi a motivação mais recorrente em nosso corpus com 506 variantes: 13 por substituição – 4 lexicais e 9 sequenciais – e 493 por supressão – todas sequenciais. Esse fato se dá por aparecerem, em todas peças analisadas, falas de personagens que se enquadram em tal “pecado”, refletindo o exposto por Pereira (2017, p.52) de que a blasfêmia consistia em um ato comum na sociedade portuguesa e colonial brasileira entre os séculos XVI e XVIII, o qual se dava por ignorância, humor, grosseria ou mesmo enquanto fator cultural. Segundo o mesmo autor:

A blasfêmia, assim como a proposição herética, era mais um dos vários crimes combatidos pelo Tribunal do Santo Ofício. Tão antigo quanto qualquer crença religiosa, é vista pela Igreja como um desprezo contra Deus e seus ensinamentos podendo ser manifestada através de palavras ou por uma ação. A blasfêmia rompe, quebra, anula tudo o que é ensinado pela religião. [...] A origem vem de duas palavras gregas: *blaptein*, que tem o significado de estragar, danificar, perturbar; e *phème*, reputação. (PEREIRA, 2015, p.67)

Apesar de sua habitualidade, era condenada pelo Santo Ofício e pela Igreja não somente como observado no índice de 1581, mas também como verificado em outros documentos anteriores e posteriores devido a seu alto grau condenatório:

A blasfêmia, em Portugal, já há muito tempo era considerada crime e tratada com severidade. Em 1312, governado por D. Dinis, o Lavrador, sexto rei de Portugal, foi implantada uma lei que considerava crime gravíssimo, qualquer ato de blasfêmia contra Deus e sua Santa Mãe Maria. Aqueles que desobedecessem tal lei teriam a língua arrancada pelo pescoço e seriam queimados. Muito antes disso, no século IV,

Santo Agostinho (1994) em suas pregações, afirmava que aqueles que blasfemam contra Jesus Cristo não pecavam menos que aqueles que O crucificaram quando Ele estava na Terra. Para o bispo, nada era mais importante do que a fé em Jesus e em Deus. No século XIII, o padre dominicano Tomás de Aquino (declarado santo pelo Papa João XXII em 1323), reafirmava e defendia que a blasfêmia era um pecado grave, e salientava ainda constituir uma falta contra a fé, pertencendo à ordem da infidelidade. Para o dominicano, a blasfêmia era um sinal de perdição da alma e do corpo, tornando-a o mais grave pecado de sua espécie, um pecado não digno de perdão. (PEREIRA, 2015, p.67).

Esses aspectos em torno da blasfêmia nos demonstram por quais motivos, então, tenha sido o local crítico mais recorrente tanto na obra de Gil Vicente quanto penalizado por Frei Bartolomeu Ferreira. Assim, encontramos nos textos, além do pontuado por Pereira (2015), alguns dos tipos de blasfêmia definidos por Bluteau (1728, p.131) no verbete referente a “blasfemar”:

1.Fazer injuria a Deos, ou aos Santos com palavras ímpias, & sacrílegas. [...] 2. Injuriar com palavras indecorosas. Fallar sem respeito. [...] 3. He pois blasfêmia huma injuria vocal, ou escrita, ou mental, contra a honra de Deos, ou dos Santos. 4. Blasphemia heretical he a que se diz com palavras, que são contra a Fé Catholica [...] 5. Blasphemia dehonestativa he nomear indecentemente alguma parte do corpo de nosso senhor Jesus Christo. [...] 6. Blasfemia imprecativa he desejar algum mal a Deos; he propria dos desesperados e dos danados. 7. Tambem attribuir a huma criatura excellencias próprias de Deos, 8. jurar por Mafoma, ou Deoses falsos, de veras, & Sem zombarias também são blasphemias. (*enumerações nossas*)

Ainda, conforme Martins (2010, p.8-9), as blasfêmias foram hierarquizadas em dois grupos no dicionário dos inquisidores: as “simples” e que “não se opõem aos artigos da fé”, as quais geravam castigos a quem as proferia, mas sem perseguição do Santo Ofício; e as que “proferem ataques diretos contra os artigos de fé/ atacam de frente a onipotência divina”, cujos pronunciadores deveriam ser tratados como heréticos e, por isso, perseguidos.

No que se refere ao primeiro grupo, discutiremos dois momentos da **Farsa de Inês Pereira**, do começo e do meio da peça, em que ocorrem o tipo 7 descrito por Bluteau (1728) – atribuir características divinas a um humano.

No caso, em ambos momentos, o efeito é de humor, pois, no primeiro, trata-se de uma comparação irônica feita pela própria Inês, depreciando sua vida, por sempre estar executando serviços domésticos, sem quase nunca poder estar ociosa; e, no segundo, de uma comparação realizada pelo escudeiro para galantear falsamente Inês e enganá-la para convencer-lhe a casar com ele, fato sabido pelo leitor/plateia, mas não por ela, que acredita ingenuamente por pensar que poderiam lhe ser conferidos tão altos elogios.

O primeiro trecho envolve a modificação de sequenciais anteriores para que haja adequação de rima e métrica. Assim, as modificações efetuadas são as em negrito:

Tabela 14: trecho da fala inicial de Inês Pereira modificado por blasfêmia

Testemunho de 1562 (CET)	Testemunho de 1586
Esta vida é mais que morta sam eu coruja ou corujo ou sam algum caramujo que nam sai senam à porta? E quando me dão algum dia licença como a bugia que possa estar à janela é já mais que a Madanela quando achou a aleluia.	Esta vida he mais que morta sam eu curuja ou curujo ou sam algum caramujo que nam sae senam aa porta E quando me dam algun ora licença como a senhora que possa estar a janella diz que ydes a estar nella por olhar o que vay fora

Em primeiro lugar, o censor efetua duas substituições lexicais, trocando dois substantivos com final em “-ia” (“dia” e “bugia”) por outros com terminação em “-ora” (“hora” e “senhora”). Mantém-se a contiguidade semântica de tempo e “pessoa”, porém, por meio de uma estratégia hiperonímica no segundo caso, apaga-se o preconceito da época, que, provável e infelizmente, exagerava mais o escárnio da fala: “bugia” é uma referência a uma espécie de macaco típico do continente africano cujo nome poderia ser atrelado, por racismo, a pessoas negras em posição subalterna, ou também a quem realizasse ações ridículas⁹⁹; tendo em vista que Inês é uma mulher livre, ao dizer que apenas recebe licença, às vezes, tal qual uma “criada” negra, uma “bugia”, gera uma hipérbole absurda ou no mínimo vulgar sobre si própria.

Isso contribui para o humor na medida em que, também, neste início da peça, constrói-se uma imagem discursiva de Inês enquanto menina ingênua e “resmungona” – ela não faz ideia, mas a sua vida poderia e vai ser muito pior do que sob a tutela da mãe que a põe a “lavar”,

⁹⁹ Segundo o glossário do CET, bugia significa: “macaca, criada negra”. Em Bluteau (1728, p.205-206) o verbete bugio é bastante extenso e faz uma descrição detalhada dessa espécie de macaco africano que imita as ações humanas e que, por isso, também é utilizado conotativamente para referenciar quem imita ou tem atitudes ridículas.

porque com o casamento será trancafiada e nem às vezes poderá sair ou estar sem fazer nada. Essa expectativa criada por sua fala, portanto, é essencial para a primeira reviravolta da farsa, no entanto tem seu efeito minimamente reduzido por essa alteração censória.

Deste modo, troca-se uma metáfora de uso coloquial (“bugia”) por um termo denotativo de uso formal (“senhora”), o que, além do pontuado, interfere na relação dos participantes envolvidos em seus respectivos processos: no testemunho de 1562, quem recebe licença é a “bugia” (Beneficiário) que se torna agente do processo material “estar à janela” (oração reduzida encaixada à anterior); enquanto que, no de 1586, com a mudança da analogia, a posterior agente dos mesmo processo é “senhora”, a qual também será Dizente no verso seguinte.

Apesar do sujeito responsável por “dar licença” estar indeterminado pela terceira pessoa do plural (“quando me dão algum dia licença”), cotextualmente sabe-se que o agente seria a mãe de Inês. Nesse caso, a escolha da metáfora “bugia” (domínio fonte) estabelece para o domínio alvo, Inês, uma relação de hierarquia para com quem manda e de submissão, na posição de Beneficiária, muito forte, seja por invocar um animal, que, além de rebaixar o caráter humano, é tido por ridículo; seja por também ter colado a si uma classe de pessoas marginalizadas do período.

Opostamente, a troca do censor de “bugia” por “senhora” anula, e até inverte, essa interpretação, porque uma “senhora” tem possibilidade de mandar, enquanto uma “bugia” não. Logo, o que antes contribuía para uma maior desumanização de Inês na farsa e, obviamente, aumentava o “dramalhão” cômico de sua fala, após a troca, dá a entender que ela se compara não com uma criada, mas, pelo contrário, com a possível posição sonhada por ela de “mulher com alguma distinção, Dama [...] que tem domínio sobre algum escravo” (MORAES SILVA, 1789, p.686)¹⁰⁰, refletindo seu desejo futuro de se casar pela sua ilusão de que, com isso, irá se livrar do controle da mãe e ganhar controle sobre o próprio lar e seu esposo. Pela escolha de uma quase antonímia, desta forma, o censor cria outro efeito humorístico, haja vista que apaga o ridículo do exagero para inserir o ridículo da ingenuidade, mantendo coerência com a narrativa e com os traços literários do autor¹⁰¹.

¹⁰⁰ Bluteau (1728) não possui um verbete para “senhora”.

¹⁰¹ Por isso, ressaltamos que essas duas reformulações do censor estão diretamente ligadas às duas próximas da mesma estrofe, configurando-se enquanto ilustrativas de erudição por terem sido efetuadas por questões de rima (insere-se a terminação em –ora para todos versos alterados rimarem entre si) e métrica (todas mantêm a redondilha maior de 1562); e não, como talvez possa se hipotetizar, por preocupações concernentes ao teor preconceituoso do trecho – ideia que não consideramos por haver a presença, sem emenda, do mesmo vocábulo em comparação também com pastoras em outra peça vicentina.

Em vista disso, é a partir dessas modificações prévias que Frei Bartolomeu consegue substituir outros dois sequenciais por completo. Primeiramente, no verso vicentino de 1562, “é já mais que a Madanela quando achou a aleluia.”, invoca-se a cena bíblica em que a figura santa de Maria Madalena, dois dias após a crucificação de Cristo, encontra, antes do amanhecer, o seu sepulcro vazio, constata junto aos apóstolos a ressurreição de Jesus e, portanto, encontra o motivo de “louvor”, o milagre, após a tristeza de sua pregação¹⁰².

Assim, “a madanela achar a aleluia” seria, por esse contexto, uma referência ao maior milagre católico, motivo de grande júbilo cristão. Entretanto, no caso da peça, Inês, além de estar equiparando-se à santa, poderia estar também comparando a dificuldade de ganhar licença para ficar à toa (“estar à janela”) com a de descobrir a ressurreição de Cristo ou ainda as alegrias de tais ocasiões. De qualquer maneira, concebe-se, dessa forma, uma blasfêmia em que se profanam a santa e as escrituras, ainda amplificada pela expressão gradativa “mais que”, a qual acaba criando a ideia de que ter “licença para estar à janela” na verdade é mais difícil de acontecer ou traz mais regozijo do que “achar a aleluia”.

O censor troca esses versos blasfemos pelos “diz que ydes a estar nella por olhar o que vay fora”, em que, a senhora, beneficiária da “licença para que possa estar à janela” é também dizente do processo “diz”, o qual introduz a justificativa do seu porquê de sair. Dessa forma, mantém-se no texto emendado a imagem de uma mulher à qual não se dá ordens e se concede permissões (como à “bugia”), mas que recebe licença e informa por si mesma a seguinte verbiagem encaixada “que ydes a estar nella por olhar o que vai fora”, ou seja, a senhora se beneficia da licença, e, com isso, recebe agência sobre o processo material (“ir estar na janela”) apenas porque quer “olhar” o que passa na rua – a experiencição de um processo que não exige esforço algum, já que “olhar” não é um processo mental cognitivo, mas apenas perceptivo. Acrescenta-se, ainda, a escolha pelo uso da segunda pessoa do plural em “ides”, utilizada em interações de alta formalidade, e conferida a si própria por Inês, reforçando a ideia de que “ser senhora” na sua hipótese é ter tal grau de importância e relevo e, por isso, não precisar realizar trabalhos (processos materiais).

Essa sequência, criada pelo censor, reflete, de maneira concisa, a utopia de Inês e mote principal da farsa em questão: “mais quero asno que me carregue do que cavalo que me derrube”. Ao contrário da primeira modificação, aqui o efeito de humor mantém um elo mínimo

¹⁰² Contemporaneamente, a “aleluia”, o louvor a Deus, é interrompido na quaresma e só retorna no domingo de páscoa, dia em que a referida santa, ao achar o túmulo vazio e avisar os apóstolos, traz à tona a ressurreição de Jesus, fato que faz também a “aleluia” retornar ao rito da missa.

com o de Gil Vicente, de demonstrar o quanto o objetivo de “estar à toa”, “sem lavar”, é importante para a personagem, porém, apesar disso, modifica a estratégia, corroborando para criar uma imagem discursiva de Inês como fútil, algo que talvez a blasfêmia anterior não desse a entender.

Na mesma peça, ademais, há outro trecho blasfêmico exemplificativo a ser destacado. Trata-se do momento em que o personagem escudeiro corteja Inês dissimulando suas verdadeiras intenções, as quais são exatamente o oposto do que ela almeja com um casamento:

Tabela 15: trecho da fala do escudeiro dirigida à Inês Pereira modificado por blasfêmia

Testemunho de 1562 (CET)	Testemunho de 1586
Se esta senhora é tal como os judeus ma gabaram certo os anjos a pintaram e nam pode ser i al. Diz que os olhos com que via foram de santa Luzia e cabelos da Madanela. Se fosse moça tam bela como donzela seria.	Se esta senhora he tal como os Iudeus ma gabaram certo os anjos a pintaram & nam pode ser hial. Diz que os olhos com que via que sam como claro dia fermosa como hua estrela Se fosse moça tam bela como donzella seria.

Nessa fala, temos, no texto vicentino e do censor, processos relacionais (“foram” e “sam”), ou seja, que relacionam indivíduos, no caso Inês, a seus atributos, no caso olhos e cabelos ou olhos e físico, respectivamente.

Todavia, no texto vicentino essa relação se dá por meio da categoria de posse de características físicas e simbólicas de santas, o que por si só já seria uma blasfêmia, porém, é reforçada pela escolha dos atributos metonímicos representativos do campo simbólico de cada uma dessas santas tendo em vista que Santa Luzia é justamente reconhecida como padroeira da vista por ter tido seus olhos arrancados antes de ser sacrificada ao recusar sua conversão ao paganismo, e que, por contaminação onomástica (Maria de Betânia), a tradição atribui à Maria Madalena o episódio de enxugar os pés de Cristo com os seus cabelos (CET).

Claramente, isso contribui novamente para o humor advindo do exagero e ironia da atribuição que, na cena, é tida como caricata e cômica pelo leitor/público, pois entende que isso não passa de uma enganação e, obviamente, que Inês, uma mulher simplória, não corresponderia enquanto personagem tipo dessa classe, a uma dama de tão divinas posses.

Entretanto, sendo a blasfêmia condenatória, mesmo quando “simples”, houve sanção à fala que foi emendada pelo censor de modo a “desatribuir” dados divinos a personagem e a compará-la a fatos da natureza, estratégia antiga e típica do medievalismo, como pode ser recuperada nas cantigas de amigo, as quais justamente elaboram a relação entre a mulher plebeia e elementos da natureza. Assim, Inês teria “olhos que sam como o claro dia” e seria “fermosa como uma estrela”: rebaixa-se o tom dos elogios, apesar de manter o lisonjeio; sai-se do campo do divino, entra-se no campo do mundano.

Outros locais críticos semelhantes a esse procedimento foram encontrados no **Auto da barca do inferno**, quando a alcoviteira Brísida Vaz compara-se à Santa Úrsula e diz ser melhor que ela para tentar convencer o anjo de ser aceita na barca do paraíso:

olhos de perlinhas finas.
E eu sou apostolada
angelada e martelada
e fiz obras mui divinas.
Santa Úrsula nam converteo
tantas cachopas com'eu
todas **salvas** polo meu
que nenhũa se perdeo.
E prouve àquele do ceo
que todas acharam dono
cudais que dormia eu sono?
Nem ponta e nam se perdeo. (CET. grifos nossos)

Perceba como também nessa fala aparece um processo relacional atributivo (“Eu sou apostolada angelada e martelada”), em que a própria personagem se vale de propriedades do campo religioso para se definir. Ela escolhe entidades católicas – apóstolos, anjos, mártires – que possuem como base de reconhecimento e reza seus feitos, bênçãos e sofrimentos. Não obstante, entende-se enquanto agente dos processos materiais “fazer” e “converter” e “salvar” da meta “cachopas”, meninas que ela “vendia aos cônegos da Sé” como diz anteriormente na

mesma cena, atrelando à matéria escandalosa, além de tudo, o caráter divino de suas ações – afinal, dá-se a entender que é justamente pelos cônegos serem os recebedores ou beneficiários de seu serviço que deveria ser elevada ao paraíso. A ironia escandalosa contribui obviamente também à emenda em questão.

No entanto, em termos de blasfêmia, outro agravante desse trecho que garantiu, somado ao exposto, sua exclusão total foi a competição com Santa Úrsula, distinta pelo seu voto de castidade o qual a levou ser acompanhada por 11 virgens em viagem para seu casamento com um pagão a contragosto. O absurdo da situação é latente, porque Brísida Vaz cafetinava meretrizes e se equipara a uma santa virgem também acompanhada de virgens de forma que ambas cenas – cafetina e meretrizes *versus* santa e virgens – lado a lado poderiam ser consideradas antitéticas entre si.

Em “Santa Úrsula nam converteo tantas cachopas com’eu”, a alcoviteira entende a santa como agente do processo de conversão, mas ao usar a estratégia da negativa atrelada à expressão “tantas [...] como eu”, grada-se superior a ela. Aqui, não há uma simples analogia “inocente” e em grau de equivalência, mas uma relação de sobreposição ao divino – Brísida entende-se “mais agente” de salvação que a Santa e isso seria uma blasfêmia mais grave condenada com a supressão por seu cinismo e desonra ao sagrado. O mesmo local crítico foi visto no mesmo auto na cena do enforcado, o qual se compara a Jesus na cruz; e no **Auto da Cananea**, quando Belzebu se equipara a Deus, ambos totalmente excluídos.

Além dessa falta de decoro na relação sagrado/profano, como dito, encontramos outros tipos de blasfêmia penalizadas na obra vicentina, como a injúria contra Deus, contra sua honra ou contra a fé católica.

De **Breve Sumário da História de Deus**, destacamos, primeiramente, o seguinte trecho como exemplificativo:

Entra a figura de nosso redentor, e o Mundo e o Tempo e a Morte assentam-se de joelhos, e diz o Mundo:
Também vós passais, Deos meu,
por esta vida mesquinha,
muita dita é a minha,

mas onde agasalharei eu
a quem tanta glória tinha?
Oh eternal criador
oh temporal criatura
que encubres com terra escura

o divino resplendor

e ãimensa fermosura.

É interessante notar que, ao contrário do senso comum sobre a Inquisição, nem sempre um trecho emendado é estereotipadamente problemático como demonstrado até agora, mas, como pontuado nos capítulos teórico e metodológico, pode ser aquele que provoca, em uma de suas leituras, interpretações fora da ordem discursiva esperada.

Assim, nesse caso, o Mundo, personagem alegórico, dirige-se ao redentor (Deus) por meio da apóstrofe “oh eternal criador”, mas em seguida a contrapõe a outra exatamente antitética “oh temporal criatura”, a qual refere-se, por interpretação, ao ser humano.

Como dito, o termo “criador” só pode fazer referência a Deus, haja vista que ele é o responsável, na cosmogonia cristã, pela criação do mundo e de tudo que faz parte dele, incluindo, entre suas “criaturas”, o homem. Dessa maneira, enquanto ao primeiro núcleo nominal aliou-se o adjetivo “eternal”, característica a qual, segundo Bluteau (1728, p.353) é “privilégio de Deos, sua natureza, prerrogativa de sua existência”; ao segundo aliou-se o adjetivo “temporal”, o qual, segundo Bluteau (1728, p.89), em uma de suas acepções, é “contrário de espiritual. Secular, não sagrado [...] cousa que dura um espaço de tempo. Transitório”.

Ressaltamos que junto a essa antítese que compõe tais versos, a apóstrofe, por se tratar de um vocativo apelativo, evoca uma elevação do tom enunciativo, o que pode indicar a superioridade de quem é chamado/tratado por ela, fato coerente com a posição de Deus; mas que também pode ser utilizada com tom lamentativo, fato coerente com a posição humana, neste contexto. Então, a partir desse contraponto, a fala do Mundo apontaria para a mortalidade do homem, Agente, e também Meta, do processo material “encobrir com terra escura”, referência ao momento em que se enterra o seu corpo, subentendido pela sequência “divino resplendor e imensa formosura”, tendo em vista que, em Bluteau (1728) “resplendor” seria, entre outros significados, o que se entende por auréola (“círculo de luzes que lhes cinge & coroa a cabeça”), e “formosura”, a “excellencia ou dom de Deus [...] um todo perfeito”.

Assim sendo, por que haveria o censor emendado o verso em questão?

Como o adjetivo “temporal” pressupõe, entre muitos significados, um possível julgamento de estima social quanto à normalidade ou à capacidade do homem em relação à sua sacralidade e “duração”, isso estaria contra o posto nas escrituras católicas, afinal, por mais que a carne do homem morra, seu espírito há de viver “a vida eterna” segundo o catolicismo – sem

contar o subentendido dogmático de que a vida humana é sagrada por ter vindo justamente de Deus.

Nesse contexto, portanto, o termo “temporal” pode ser visto como uma avaliação negativa, um julgamento de estima sobre a capacidade humana, mas que nesse caso se estende à capacidade de Deus, contradizendo as verdades católicas e sendo entendida, por isso, como uma injúria a Deus ou à sua honra e à fé católica passível de punição.

Corroborando, pois, com essa hipótese, o censor reformula o verso alterando-o para “ooo vida que sempre dura”. Tal mudança claramente inverteu o aspecto da efemeridade antes posto, apagando a polaridade negativa do julgamento, entretanto, pode gerar certa ambiguidade, fazendo parecer que tal verso consiste em um aposto ou de uma segunda apóstrofe que reforça a primeira de forma que ambas seriam referentes a Deus. Essa ambiguidade se dá justamente porque a vida, um conceito abstrato, parece ser um termo estranho para ocupar a posição de agente de um processo material como “encobrir com terra escura” (como a vida, ainda mais sendo eterna, seria responsável pela morte e respectivo enterro?).

Por conseguinte, nessa linha de raciocínio, Deus, o “eternal criador”, seria o responsável também pelo processo da morte. Tal mudança não deixa de manter certa coerência com a peça, porque na cena em questão, como visto na didascália do trecho, a Morte também é uma personagem subalterna a Deus, pois também prostra-se de joelhos em sua presença. Com essa substituição de versos, dissolve-se a blasfêmia e também constrói-se uma imagem mais soberana de Deus, reiterando o julgamento positivo de estima acerca de sua competência posto na apóstrofe anterior, sem prejudicar a métrica redondilha e a rima da estrofe.

Em **Serra da Estrela**, ocorre blasfêmia do mesmo tipo, mas mais explicitamente problemática na seguinte fala do parvo:

Parvo **Às vezes faz Deos cousas**
cousas faz ele às vezes
a través como homem diz.

Nega se m'eu embeleco
vai poer as pipas em seco
e enche d'água o Mondego
fará mais um demenesteco.
Engorda os vereadores
e seca as pernas às moças

de cima bem t'òs artelhos
 e faz os frades vermelhos
 e os leigos amarelos
 e faz os velhos murzelos.
 Enruça os mancebelhões
 e nam atenta por nada
 pedem-lhe em Coimbra cevada
 e ele dê-lhes mexilhões
 e das solhas em cambada. (CET, grifos nossos)

Camões (2005, p.10) aponta acerca do trecho referido:

O diálogo entre Gonçalo e a Serra vai ser interrompido por Joane. Na sua terceira intervenção, o Parvo começa por invocar Deus, como nas duas anteriores. A fala constitui um corte, desvio de assunto, e pode chegar a ser irreverente quando nega a infalibilidade de Deus que, no seu dizer, umas vezes faz coisas boas e outras faz coisas más. Desta vez parece que se enganou e deu à família real uma filha em vez de um filho. Nem sempre a vontade de Deus coincide com a dos homens. Os versos discorrem sobre o tema renascentista do mundo às avessas, utilizando aqui um paradigma cromático que confere comicidade ao discurso.

Embora a fala de Joane inicie-se com o modal “às vezes”, que tenta reduzir o grau de comprometimento e realis da afirmativa, levando-a para um polo negativo de usualidade, essa estratégia apenas suaviza a blasfêmia que questiona a agência de Deus ao avaliar alguns de seus atos como “a través”, isto é, “avessos” (CET), ou “sem governo [...] perdido” (BLUTEAU, 1728, p.261).

Tendo em vista, portanto, que “fazer coisas” é um processo material criativo – nos quais, consoante Fuzer e Cabral (2014, p.47), “o participante é trazido à existência no desenvolvimento do processo, ou seja, passa a existir no mundo” – ao qualificá-lo como desgovernado, traça-se um julgamento negativo de estima social acerca da capacidade de Deus e, por extensão, dele próprio enquanto agente. Como agravante, a sequência continua com exemplos de ações “a través” que comprovariam a tese do parvo e contribuiriam para o aumento do efeito cômico da blasfêmia no trecho.

O censor, percebendo essa “problemática”, modifica o participante que ocupa a função de agente: troca “Deus” por “rey”, de modo que o verso fique “Aas vezes faz un rey cousas”. Assim, não interfere na composição do verso e suprime a blasfêmia do trecho, porém não necessariamente mantém coerência com os versos seguintes já que nem todos processos

enumerados são passíveis de agência por um rei, como “secar a perna das moças” ou envelhecer (“enuçar”) “os mancebelhões”, processos transformativos que exigem domínio sobre o tempo.

Apesar desse detalhe, várias outras blasfêmias foram substituídas a partir dessa mesma estratégia em que o censor modifica o vocábulo blasfemático, mantendo sua classe morfológica, mas retirando o aspecto sacro do campo semântico das escolhas lexicais controversas e substituindo-o pelo mundano/secular, como visto na tabela abaixo com outras variantes elencadas:

Tabela 16: exemplos de casos de blasfêmia reformulados por substituição lexical (grifos nossos)

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso (CET)	Motivação	Obra
Às vezes faz Deos cousas	Aas vezes faz un rey cousas	substituição lexical	100	blasfêmia	Serra da Estrela
E os do Val dos Penados	E os do val dos penedos	substituição lexical	629	blasfêmia	Serra da Estrela
Polo corpo de sam Roque	Polo corpo de dõ Roque	substituição lexical	326	blasfêmia	Velho da Horta
como homem de bom pecado	como homem de bom recado	substituição lexical	328	blasfêmia	Inês Pereira

Ainda, é importante ressaltar mais um padrão de emendas censórias acerca das blasfêmias. Assim, há casos considerados provavelmente mais graves ou no mínimo sem condições de serem emendados com facilidade, fato que os levou a serem sumariamente excluídos. São paródias de louvores católicos e de narrativas bíblicas, sobre as quais destacamos as cenas excluídas do **Auto da Lusitânia**, em que se parodiam as horas; a **Farsa do Velho da Horta**, em que se parodia a ladainha; e o **Auto da Cananea**, em que se parodiam certas narrativas do antigo testamento bíblico.

Para analisá-las, partimos do exposto por Machado (2012) a respeito do conceito de paródia e de seus mecanismos:

Vemos assim a paródia como um elemento que subverte uma ordem já estabelecida, no “mundo normal”. Mas, ela opera uma “subversão legalizada”. A junção de vozes que é própria à paródia esconde e desvela uma visada provocadora, insolente, e às vezes, segundo o lugar onde ela se insere (conto, romance, filme, escola de samba, etc.) – uma visada impertinente e até de gosto duvidoso. [...] A paródia é naturalmente transgressiva porque contém requintes irônicos: vem daí seu (relativo) poder cômico. O humor paródico depende das diferentes colocações irônicas e dos diferentes graus que o sujeito-comunicante parodista a ela conferir. (MACHADO, 2012, p.16-18)

Analogamente, nos casos referenciados, produz-se um efeito de humor, pois todas falas blasfêmicas são pronunciadas por personagens caricaturais e que, na respectiva peça, representam a voz do ridículo ou do absurdo como abordaremos adiante. Esse efeito em cada cena possui, como Machado (2012) aponta, uma visada provocativa ou em relação ao público, ou aos personagens, ou à sociedade, mas o problema para o censor não parece ser esse. O problema é que os textos base para realizá-la pertencem ao âmbito religioso, o qual é transgredido e subvertido a fim de ironizá-lo ou fazer chacota a partir dele. Esses fatores os enquadram no conceito de paródia.

Nesse sentido, a paródia constitui-se para Bakhtin (1981) como intrínseca à carnavalização da linguagem, operando dialogicamente a fim de desestabilizar as semioses estáveis e de efeito monologizante. É, pois, um movimento também dialético, já que traz consigo o texto que ironiza/nega, embora ao e para fazê-lo, reconheça tanto seus aspectos estruturantes quanto seu valor na sociedade e, por isso, minimamente o reproduza – afinal, uma paródia só consegue ser realizada de fato quando o consumidor do texto consegue também reconhecer a base intertextual satirizada.

Cada cena de cada peça aqui citada desafia um gênero e conteúdo dogmático, sendo, por isso, considerado blasfêmico e, por sua composição e ataque, irreparáveis a ponto de serem sumariamente excluídos. Conforme Alvarce (2009, p.62):

Desse modo, a paródia, tencionando a fuga do lugar-comum, põe em confronto uma multiplicidade de visões, uma vez que, como escrita da ruptura, objetiva um corte com os modelos anteriores, retomando-os de maneira invertida, destruindo para construir. Assim, a paródia reproduz um choque e deve, pois, ser fruto de uma diferença de postura entre dois planos.

A partir disso, podemos olhar para alguns trechos das cenas citadas e perceber como tais operaram dentro dessa estratégia e quais confrontos e rupturas geraram choque à Inquisição e ao discurso católico.

Em o **Velho da Horta**, após desmaio do personagem que dá nome à farsa, a Alcoviteira inicia uma ladainha – “preces com que se invocam os nomes de Deos & dos Santos [...] Suplicações.” (BLUTEAU, 1728, p.15) –, pedindo a supostos santos que ajudem o velho:

Esmorece o Velho e a Alcoviteira começa a ladainha seguinte:

Ó precioso santo Arelhano
 mártir bem aventurado
 tu que foste marteirado
 neste mundo cento e um ano.
 Ó sam Gracia
 Moniz tu que hoje em dia
 fazes milagres dobrados
 dá-lhe esforço e alegria
 pois que és da companhia
 dos penados.
 Ó apóstolo sam João Fogaça
 tu que sabes a verdade
 pola tua piedade
 que tanto mal nam se faça.
 Ó senhor
 Tristão da Cunha confessor
 ó mártire Simão de Sousa
 polo vosso santo amor
 livrai o velho pecador
 de tal cousa.
 Ó santo Martim Afonso
 de Melo tam namorado
 dá remédio este coitado
 e eu te direi um responso
 com devação.
 Eu prometo ùa oração
 cada dia quatro meses
 por que lhe deis coração [...] (CET)

Porém, essas evocações não são a santos e santas canonizados de fato pelo catolicismo, mas a pessoas da corte que muito provavelmente estavam assistindo à peça. De acordo com Ribeiro (2005, p.23):

Não é difícil imaginar o divertimento provocado pela ladainha de Branca Gil entre um público de iniciados e de que os próprios visados não deveriam estar ausentes. Para acudir ao Velho, a Alcoviteira, em vez de invocar os santos da Igreja, santifica os que se dizem mártires do amor e lembra um considerável número de fidalgos e fidalgas — os nomes das belas, sedutoramente angelicais, seguem os dos poetas e amadores. Estes são reconhecidos pelos presentes que lembram os seus lamentos de amor, recordam os seus poemas, revêem as suas musas; à medida que a enumeração avança, a expectativa cresce, os espectadores agitam-se. Tal divertimento está-nos hoje vedado — o elo que nos liga a esses cortesãos é de ordem estritamente literária, deles sabemos apenas que, na sua quase totalidade, figuram, porque cantaram ou porque foram cantados, no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende. O próprio Gil Vicente se refere a alguns deles noutros autos. Embora sacrílego que certamente explica que tenha desagradado aos censores de 1586, que obrigaram à sua supressão,

a oração surte o efeito pretendido: o Velho recobra a consciência e confia o seu futuro à Alcoviteira. (RIBEIRO, 2005, p.23).

Nesse sentido, a paródia da ladainha opera por meio da conciliação entre o que é santo e o que é profano: a comicidade vem justamente daí, pois há um rebaixamento irônico do que se entende por santidade já que fidalgos e poetas foram facilmente elevados a esse grau tão difícil de se alcançar. Por mais que a santidade tenha sido alcançada por seres humanos, o que leva a essa posição e reconhecimento, em geral, são atos extraordinariamente altruístas e de abnegação, fato que não se aplica às pessoas citadas na ladainha da alcoviteira como trataremos mais à frente.

Além disso, para a paródia conseguir funcionar, como dito, recorre-se a um fator estruturante do gênero oração que é a agregação de epítetos explicativos do santo junto à súplica que se faz a ele. Por exemplo, na oração à virgem Maria, diz-se “Ave Maria, cheia de graça, o senhor é convosco”, apostos ligados diretamente ao evangelho de Lucas e à fala do anjo anunciador à santa. O mesmo ocorre aqui, como pode ser ver a cada 4 ou 6 versos, de maneira que essas pistas referenciam ao leitor/público o gênero-fonte, nesse caso a ladainha, que ao ser confrontado com o apresentado, provoca o riso também.

Dessa maneira, pode-se dizer que a paródia apresentada nessa farsa carnavaliza não apenas o símbolo de santo posto pela Igreja, por colocar pessoas de características ordinárias e vulgares em tal posição, mas também o gênero ladainha/oração, por se valer da mesma estrutura composicional e de seu objetivo, caricaturando-o, para fazer um pedido vil, ou seja, pedir por um velho que quer se relacionar com uma menina muito mais nova.

Mesmo assim, é óbvio que Gil Vicente não buscou com isso homenagear as pessoas citadas, mas também ironizá-las justamente mostrando que elas só seriam dignas de uma oração tão rebaixada, seja pela pessoa que a entoa, seja pelo que busca alcançar, seja pelas “qualidades” referidas a elas. Por exemplo, nos versos: Ó precioso santo Arelhano mártir bem aventurado tu que foste marteirado neste mundo cento e um ano”, faz se referência a “Juan Ramírez de Arellano, fidalgo castelhano referenciado como participante nas justas de Évora de 1490. Residente na corte portuguesa, casado com D. Leonor de Miranda. Recebeu o hábito de Cristo em 1523, tendo morrido por volta de 1526.” (CET)¹⁰³.

¹⁰³ Todos nomes referenciados na ladainha possuem notas/hiperlinks explicativos na edição online do CET caso haja interesse em saber quem são e por que seus epítetos provocam riso para além do fato de terem sido equiparados a santos na ladainha.

De acordo com Krause (2008, p.1-2):

[...] o hábito de Cavaleiro da Ordem de Cristo – honraria nobilitante acompanhada de um pequeno rendimento monetário (tença) e importantes privilégios jurídicos e fiscais – passou a carregar o significado de leal e honrado servidor da monarquia. Para ser admitido nesta Ordem, era necessário passar por um exame que procurava descobrir se o candidato era limpo de sangue, ou seja, se tinha ascendentes cristão-novos (judeus ou mouros convertidos); se ele ou seus ascendentes tinham “defeito mecânico”, isto é, se haviam trabalhado com as mãos; e se vivia nobremente. Desta maneira, ser um cavaleiro significava o pertencimento ao menos à base da nobreza lusa – e a concessão de hábitos contribuiu significativamente para a ampliação desta base. [...] A larga distribuição de hábitos pela Coroa para recompensar os serviços dos seus súditos foi um dos aspectos principais da “economia de mercê”. A concessão de benesses, ofícios e honrarias pela monarquia foi uma maneira de criar e reforçar os laços entre o centro e suas diversas periferias, dentro de uma lógica de Antigo Regime de manutenção de uma sociedade estratificada, mas móvel, fundada em privilégios e, portanto, na desigualdade. O rei, ao conceder mercês, reforça sua posição e tenta estabelecer o monopólio da hierarquização social. O vassalo, ao pedi-las, reconhece a preeminência do centro e ao recebê-las reforça sua própria posição superior frente ao restante da sociedade. Portanto, além de um espaço de dominação, este era também um espaço de negociação entre as elites do Império português e a Monarquia.

É preciso destacar, pois, que o hábito recebido não necessariamente apresenta ligação com uma vida “beata” e religiosa, mas com o sistema de favores e de poder do Portugal de quinhentos. Apesar de “o santo Arelhano” apenas o ter recebido por volta de 11 anos após a encenação dessa farsa, isso é um dado de sua alta condição nobre, afinal, como citado, não podia receber o hábito da ordem de cristo quem já tivesse trabalhado manualmente.

Tal posição é ironizada na ladainha da farsa por meio do par Mártir (“pessoa que padece martírio pela fé; a que padece por qualquer causa” – MORAES SILVA, 1789, p. 273) e Marteirado (“maritizado, atormentado” – MORAES SILVA, 1789, p. 273), já que, tendo em vista sua biografia, esse homem não passou por martírios. Ademais, a ironia refina-se por meio do uso do adjetivo “precioso”, o qual consegue ambigualmente ser entendido de maneira denotativa (“cousa de grande preço” – Bluteau, 1728, p.681; “de preço, de grande custo” – MORAES SILVA, 1789, p.487), figurando uma apreciação de seu valor social ligado à classe a que pertencia, e também conotativa (“excelente ao gosto” – BLUTEAU, 1728, p.681), figurando um julgamento de sanção social. No primeiro entendimento, pensa-se na sua importância ou utilidade para a sociedade; no segundo, pensa-se na sua valoração moral e/ou ética.

Nessa paródia vicentina, a comicidade e crítica se constroem justamente pela inversão da expectativa de santidade estabelecida no catolicismo, reforçada pelo adjetivo “precioso” enquanto referente dúbio do privilégio econômico do fidalgo e de seu valor à sociedade, os

quais parecem estar colados um no outro: ele é valorizado apenas ou justamente por ser da classe nobre, chegando ao ponto de ser tratado como santo.

Com isso critica-se o jogo de aparências, que vê no dinheiro uma característica louvável por transparecer prestígio; e o jogo de interesses e favores, que o eleva à posição de santo, não à toa o inserindo numa ladainha – oração em que se suplica, ou seja, se pede por algo a quem pode conceder o desejo – entoada por uma alcoviteira, a qual não age, nessa farsa, por princípios éticos, senão por ganância, representando a corrupção dos valores morais.

Entretanto, ao censor não interessa que haja, por esse intento, uma possibilidade de crítica a tais pessoas/tipos e ao que representam. O confronto censório, então, é pela falta de decoro para com os santos e para com o gênero oração, pois provoca o riso às custas do sagrado.

Esse tipo de subversão com gêneros religiosos também ocorre, como visto na análise filológica, com a epifania em cena no **Pastoril Português**, a qual também foi sumariamente excluída da peça pela sua carnavalização e comicidade. Em ambas peças, portanto, houve blasfêmia contra a fé católica e contra a honra dos santos ou de Deus.

Em **Cananea**, a paródia se dá pela subversão da versão bíblica acerca da criação do mundo e a sua relação com a predestinação das almas ao mal sob o domínio do diabo, esta narrada em nova versão por Belzebu, um diabo “menor”, aos santos em cena. Apesar de São Pedro em seguida desmentir a versão contada, não se poupa a ocorrência e todo trecho é suprimido:

Belzebu: Senhores santos benditos
 i há planetas vesíveis
 há i outras envisíveis
 que pertencem aos spritos
 e causam cousas terríveis.
 Qualquer que nascer sojeito
 à maldita conjunção
 sem nenhũa apelação
 nem estilo de dereito
 pertence à nossa prisão
 assi como quem nascer
 na conjunção desestrada
 em que pecou Lucifer.
 E quem nasceu na hora tal
 e planeta em que pecaram
 os judeus quando adoraram
 o bezerro de metal
 pera nossos se geraram.
 Também quem nascer no fito
 da conjunção em que cuido
 que afogou o mar Ruivo
 os cavaleiros do Egipto
 são nossas almas e tudo.

Também é de nossa alçada
 toda a pessoa nascida
 na conjunção celerada
 que Sodoma foi queimada
 e Gomorra sovertida.
 E é perdido também
 todo o que nacido for
 na conjunção do ítem
 em que com bravo furor
 el rei Nabucodenusor
 destruiu Jerusalém.
 E esta moça de Canão
 e filha desta senhora
 foi nascer na conjunção
 que reinava a nossa hora. (CET)

Além da fala do diabo não ter embasamento bíblico de fato, ela retoma uma concepção de salvação das almas atrelada à perspectiva agostiniana, a qual, como foi demonstrado no capítulo metodológico, não condizia com a ratificada pelos dominicanos, classe a que pertencia Frei Bartolomeu Ferreira. Naquela visão, as almas já teriam sido escolhidas ou não por Deus. De qualquer forma, porém, na versão de Belzebu, quem escolheria as almas seria o Diabo, como se ele tivesse mais competência ou poder a partir de determinadas circunstâncias. Esse tipo de subversão da narrativa bíblica e dos ideais católicos também ocorre, como mostrado na análise filológica, em **Breve Sumário da História de Deos**.

A partir do trecho citado, é possível notar que, para que haja a subversão da narrativa cristã por parte de Belzebu, o diabrete se apoia na recuperação explícita de figuras bíblicas e históricas (intertextualidade manifesta ou dialogismo composicional) para embasar suas proposições sobre qual conjuntura determinaria uma pessoa estar condenada ao inferno ou ao domínio diabólico, conforme ele próprio diz: “Qualquer que nascer sojeito à maldita conjunção sem nenhuma apelação nem estilo de dereito pertence à nossa prisão”.

O termo “maldita” faz incidir uma apreciação que, no senso comum, seria negativa, mas que, do ponto de vista demoníaco, é positiva acerca da propriedade intrínseca e constitutiva da “conjunção” que gera, por isso, a prisão irrevogável e inapelável por parte dos diabos daquele que nascer no momento referido. Tal conjunção dar-se-ia por formar-se a partir de certas circunstâncias temporais que recaem sobre o processo material de nascer, como “nascer na conjunção desestrada em que pecou Lucifer”; ou “na hora tal e planeta em que pecaram os judeus quando adoraram o bezerro de metal”; ou no momento em que “afogou o mar Ruivo os cavaleiros do Egipto”; “que Sodoma foi queimada e Gomorra sovertida.”; ou “em que com bravo furor el rei Nabucodenusor destruiu Jerusalém.”. Assim, o que determinaria a tutela do

diabo sobre certos humanos seria o momento em que estes nasceram, mas, mais do que isso, por serem momentos especificamente malditos, amaldiçoados, ligados todos a eventos destrutivos pertencentes ao antigo testamento.

Ironicamente, pelo menos dois desses momentos foram, segundo a narrativa bíblica, de agência de Deus e não do diabo – caso do Mar Vermelho e do fogo em Sodoma e Gomorra –, no entanto, astuciosamente, nos versos, a agência está, no primeiro caso, relegada ao próprio mar, como se este agisse por conta própria; e apagada pela voz passiva no segundo caso, como se a ação simplesmente houvesse ocorrido sem um ator que a realizasse. Ainda, nos outros três casos referenciados, a agência não é deturpada, afinal, é interessante nomeá-la para favorecer a ideia de que, por serem atores reconhecidos como pecadores – Lucifer, os judeus e o rei Nabucodonosor –, esses agentes, além de serem o mal personificado, seriam os alastradores da maldição das próximas gerações sobre a Terra e, por conseguinte, da moça canaã, como dito por Belzebu.

Ao evocar essas figuras e seus feitos referenciados na bíblia, o relato de Belzebu ganha verossimilhança por meio da intertextualidade, que confere aos seus dados um certo embasamento. Porém, por conta da deturpação paródica, explícita por se tratar da fala de um diabo, gera-se um efeito cômico. Essa estratégia vicentina fortalece, entre outros, a ideia comum de que o diabo seria o “pai da mentira”, ou um manipulador dos discursos para induzir ao mal, contudo, para o censor trata-se de uma blasfêmia irreparável.

Por fim, no **Auto da Lusitânia**, os diabos Dinato e Berzabu se propõem a rezar as horas canônicas, as quais “são antigas divisões do tempo, desenvolvidas pelo Cristianismo, que serviam como diretrizes para as orações a serem feitas durante o dia. Um Livro das horas as continha: matinas, laudes, prima, tertia, sexta, nona, vésperas e completas” (CET). De acordo com Abreu (2005, p.16):

A censura incide sobre a cena com os diabos – sem eles poder-se-á emprimir, banindo assim a inversão e rebaixamento parodístico do Ofício das Horas rezado por Dinato e Berzabu e a satirização do clero que o mesmo implica. Os cruzamentos referenciais são múltiplos e estabelecem um nó de culturas, valores, religiões. Dinato e Berzabu são, a um tempo, capelães das deusas pagãs para quem dão o espectáculo de rezar o ofício, assistindo estas dos respectivos altares, e servidores do deus rei Lucifer (sendo sabido que Berzabu se confunde muita vez com este) a quem têm de prestar contas do que observam. [...] Quando Dinato e Berzabu, enquanto servidores de Lucifer, rezam em louvor do difamador, do supersticioso, do avaro, é a dispersão em relação à palavra evangélica, a desunião, a falta de generosidade, o fechamento que estão em causa e que Todo Mundo ilustra de seguida. Crítica talvez perigosamente próxima das que os espíritos mais esclarecidos da época fazem à Igreja, mas subtilmente velada pela comicidade e auto-teatralização atrás referidas, permitindo resolver a violência em riso.

A estudiosa retoma o fato de esse trecho de Lusitânia já ter sido apontado pelo índice de 1551, o que, provavelmente, foi decisivo para sua exclusão total, e que demonstra sua relevância no aspecto crítico, desde antes da primeira edição da **Compilação**, para a Inquisição.

Olhando para os trechos blasfemático do diálogo¹⁰⁴, vemos que diabos começam da seguinte forma:

Dinato e Berzabu, capelães destas deosas, começam dizendo:
 Dinato: No saber universal
 crê que o meu espírito voa.
 Berzabu: Queres ãa cousa boa
 antes que entremos ao al
rezemos a sexta e noa
e depois todalas horas
das negligências mundanas
em louvor das soberanas as diasas nossas senhoras
e milagrosas troianas. [...] (CET, grifos nossos)

A paródia aqui se inicia não apenas pela subversão de quem as entoa – dois diabos “capelães” – como também para quem destinam – as deusas pagãs a quem servem – e pelo conteúdo do louvor – repleto de ironias acerca do que e de quem é considerado digno por ambos. Se a paródia pressupõe uma colagem na situação e execução “real” do texto base, nesse caso as horas rezadas, com o paródico, podemos ver que, por essa estrofe, equiparam-se as posições dos frades aos diabos, do deus cristão às deusas pagãs, e do que é digno de oração para o cristianismo ao louvor das negligências humanas. Há um jogo especular, e subversivo, dessa forma, entre o que é institucionalmente católico e os seus antagonistas mais prototípicos.

Mais adiante, começam os seus “louvores”. Como um dos exemplificativos dessa obra no concernente à blasfêmia, citamos também o seguinte trecho da paródia:

Berzabu: Beato seja o barão
 que adora cães e gatos
 e as moelas dos patos
 e os miolos do cão
 e o galo de Pilatos.
 Dinato: **Beato seja e aceito**
o que doce língua tem
e a maldade no peito
e louva sempre o mal feito
e diz mal de todo bem.

¹⁰⁴ Soma-se à problemática do trecho que ele também traz em si matéria escandalosa, como demonstrado na análise filológica. Esse fator de acúmulo será melhor abordado no eixo das superstições, pois é um aspecto verificado em todos os casos da categoria.

Berzabu: Bento seja o verdadeiro
 avarento per natura
 que pôs alma no dinheiro
 e o dinheiro em ventura
 e a ventura em palheiro.

É nítido que não há somente a inversão do gênero e dos seus constituintes estruturais, mas também dos valores, os quais inclusive aparecem mais de uma vez por meio de antíteses, reforçando o tom carnavalesco e lúdico com a sátira do limite entre o bem e o mal.

Perverte-se, assim, completamente o entendimento católico sobre esses valores, vide, como exemplo, as versos “Beato seja e aceito o que doce língua tem e a maldade no peito e louva sempre o mal feito e diz mal de todo bem.”.

A fala inicia-se por dois processos encadeados por um verbo auxiliar (“seja”) no imperativo, o qual indica uma ordem com tom dogmático evocado pela paródia desse gênero religioso, porém aqui quem dita as ordens e princípios são os diabos. Os atributos que compõem esse processo relacional, “beato” e “aceito”, possuem um caráter valorativo de sanção social. A ironia já se pauta nessas escolhas, pois as sanções sociais recaem sobre os graus de honestidade e ética de um indivíduo, os quais aqui estão invertidos em relação à ordem comum, como visto em seguida, ou seja, o que deve ser santificado e acolhido não será o que se prega pela moral cristã, mas justamente seu oposto.

Para isso, emprega-se também duas metonímias: língua e peito (partes) de um indivíduo (todo). A primeira tem agregada a si o adjetivo “doce”, uma apreciação quanto à sua qualidade. Essa, contudo, não é intrínseca a toda e qualquer língua, pois sua “doçura” está condicionada às verbiagens que é capaz de executar, isto é, o que ela “louva” e “diz”. Entretanto, sua capacidade advém do “peito”, o qual representa o arcabouço moral ou sentimental do sujeito, aqui preenchido pela “maldade”. Por essas partes do corpo serem “neutras”, apresentam a vantagem de não demarcar um gênero, dessa forma, valendo tanto para homens quanto para mulheres, por ter um alcance generalizado. No texto vicentino, então, traça-se uma crítica às pessoas da sociedade com esse tipo de atitude, haja vista que, ser contemplado e glorificado por diabos, deveria ser entendido como algo rechaçável, por mais que cômico nesse caso. Com a supressão, todavia, isso é apagado do texto.

O trecho, portanto, lembra o ditado popular “a língua fala do que o peito está cheio”: como o peito tem maldade, a língua louva o mal e é ferina, o que, do ponto de vista dos diabos, é apreciado como confirmam os processos de que tal tipo de indivíduo é alvo: aceitação e

beatificação por parte de Dinato e Belzebu. Além disso, essas sequências parecem parodiar também o sermão da montanha, exposto no evangelho de Mateus, Capítulo 5, em que se conclamam, entre outros, os versos: “3 Bem-aventurados os pobres de espírito, porque deles é o Reino dos céus; 4 bem-aventurados os que choram, porque eles serão consolados; 5 bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra [...]”. Assim, há a subversão, além do gênero suplicativo das horas, mais uma vez do texto bíblico, mesmo que menos direta, o que parece corroborar o humor, mas também, por conseguinte, a exclusão sumária da sequência.

O que acontece em **Lusitânia**, ao contrário das outras duas peças citadas em relação à supressão de longas sequências, será abordado detidamente no eixo de superstições, mas já pode ser adiantado: o trecho possui mais de um tipo de motivação censória. Em casos assim, percebemos uma predileção pela exclusão, mesmo quando algumas poucas partes parecem tão pouco problemáticas quanto outras poupadas ou apenas reformuladas, circunstância que acreditamos ser a do fragmento destacado acima. Nessa cena, dessa forma, somam-se à paródia e às blasfêmias, falas de conteúdo escandaloso e supersticioso, o que possivelmente provocou seu apagamento completo.

Pelas descrições feitas, podemos notar no que tange às ordens do discurso, que a blasfêmia consiste em um tabu para a Inquisição, afinal, como citado, ela seria capaz de anular ou estragar os ensinamentos, valores, dogmas, gêneros e até a narrativa católica. Nesse sentido, a blasfêmia verbaliza, no caso da obra vicentina, com naturalidade aquilo que é vedado: o rebaixamento do que é sagrado à Igreja.

Ainda, quanto ao ritual da circunstância, certas condutas e costumes são também interditados nessa categoria, vide que as comparações com o divino e as subversões de orações ou narrativas constituem uma afronta também às práticas discursivas do catolicismo e ao que é pregado pela Igreja sobre os deveres e credos cristãos. Assim, parece preferível à Inquisição que não se toque no assunto do divino de maneira cômica, corriqueira, “displicente”, caluniosa e/ou satírica, a ponto de não serem permitidas tais falas nas peças analisadas.

Por isso, a blasfêmia entra na ordem discursiva do que é obrigatório ser preservado, pondo-a como aquilo que não deve ser dito, como conduta repreensível e sancionável pela Inquisição, a qual busca preservar sua ideologia dogmática, um de seus sustentáculos de poder. Para lidar com o rompimento da ordem discursiva, a depender de seu grau de ataque direto contra a fé e/ou à onipotência divina, do tamanho de sua composição, de quem as proferia e do nível de reelaboração, o censor se valeu de substituições e supressões.

Pelas substituições, podemos rastrear quais atores são menos problemáticos à Inquisição e/ou quais tipos de blasfêmias são mais simples de serem emendadas. Atores como Inês; o Parvo; o Mundo; Abel e São João tiveram suas falas reformuladas, mas não completamente vetadas, pois representam, a princípio, a ingenuidade, o ridículo, uma alegoria, e figuras santificadas, respectivamente. São tipos ou símbolos que não afrontam por si só os dogmas católicos ou Deus.

Entretanto, nos casos de exclusões, notamos que certos atores envolvidos podem ser um fator contribuinte à proibição da blasfêmia no lugar de sua reformulação. Assim, tendo em vista que a Alcoviteira (duas vezes); o Enforcado; e os diabos Belzebu (duas vezes), Dinato e Belial representam a imoralidade nas condutas – a alcoviteira enquanto mediadora de mulheres à prostituição ou a relações torpes; o enforcado enquanto criminoso condenado à força tamanho o grau de sua infração; e os diabos enquanto inimigos de Deus – têm “menos direito” a falas blasfemas justamente por si só já representarem antagonistas dos ideais e valores católicos.

Com essas emendas, apagam-se as representações da sociedade de quinhentos portuguesa fazendo emergir como efeito a ideia de que ela não possuía pessoas que pronunciassem blasfêmias ou que nem mesmo diabos, por exemplo, ousariam proferir tais dizeres. Pelo não-dito, tendo em vista que esses dizeres foram interditados, o leitor consome um texto em que o discurso cristão é soberano, tão sagrado que é “intocável”: o divino não pode nem deve ser proclamado por qualquer pessoa, nem em determinadas situações, nem de determinadas maneiras. Isso reforça, logicamente, uma posição de poder absoluta não somente aos mandamentos religiosos católicos, mas por extensão à própria Igreja que os prega e os representa socialmente.

Por oposição, por outro lado, alguns casos que poderiam se enquadrar em outra definição de blasfêmia no verbete de Bluteau foram permitidos pela censura. Esse é o caso da entrada 2, “Injuriar com palavras indecorosas. Fallar sem respeito”, a qual ocorre em especial no **Auto da barca do inferno**, nas falas do Parvo, do Diabo e do Judeu. Vejamos um trecho em que isso ocorre na peça:

Parvo
Aguardai aguardai lá.
E onde havemos nós d’ir ter?
Diabo
Ao porto de Lucifer.
Parvo
Como?

Diabo
 Ò inferno, entra cá.
 Parvo
 Ò inferno? Ieramá.
 Hiu hiu barca do **cornudo**
 beçudo beçudo
 rachador d'Alverca hu ha.
 Capateiro da Candosa
 antrecosto de carrapato
 sapato sapato
 filho da grande aleivosa.
 Tua mulher é tinhosa
 e há de parir um sapo
 chentado no guardanapo
 neto da **cagarrinhosa**.
 Furta cebolas hiu hiu
 escomungado nas igrejas
 burela **cornudo** sejas
 toma o pão que te caiu.
 A mulher que te foguei
 pera a ilha da Madeira
 ratinho da Giesteira
 o demo que te pariu.
 Hiu hiu lanço-te ãa pulha
 de pica na aquela
 hiu hiu **caga** na vela
 cabeça de grulha.
 Perna de cigarra velha
 pelourinho da Pampulha
 rabo de forno de telha. [...] (grifos nossos, CET)

Nesse trecho há uma série de insultos, pertencentes ao registro coloquial e estudados em nosso projeto de iniciação científica “Estudo das edições e do vocabulário marginal no “Auto da barca do Inferno” de Gil Vicente” (FAPESP - processo 13/04599-4). Nessa pesquisa, verificamos se tratarem, em grande parte, de palavras conotadas pejorativamente (baixo calão/chulas) quanto ao uso, conforme demonstrado pelos mesmos dicionários utilizados nesta tese.

Embora se enquadrem em um dos padrões censuráveis presentes no índice de 1581, Frei Bartolomeu os manteve no auto. Contudo, é preciso ponderar que esse linguajar foi reproduzido por certos personagens, contribuindo para o reforço delas como ignorantes, por exemplo, o que em nada afeta a imagem ou dogmas da Igreja – aparentemente o eixo de proteção do censor segundo os resultados expostos. Ademais, o alvo dessas calúnias foi sempre o diabo, o qual também é atacado pela Igreja em seus discursos.

Dessa forma, verifica-se que esse tipo de blasfêmia não recai sobre o sagrado ou dogmático, mas que incide apenas sobre o dizente e seu alvo, ambos profanos nesse contexto e rejeitados pela Igreja, gerando uma imagem discursiva específica apenas sobre eles e o tipos

que representam. Nessa situação, parece que à ordem discursiva inquisitorial é permitida a pronúncia de injúrias chulas pelo menos por parte de personagens que já possuem certa carga social pejorativa sobre si, afinal isso, consecutivamente, colabora para um constructo negativo amparado também pelo discurso da Igreja: o parvo, o diabo e o judeu são alvos de críticas católicas seja pelos seus comportamentos, pelo que representam e/ou pelas suas crenças adversas à religião cristã.

Portanto, no que tange às blasfêmias, também concluímos que o objeto da censura foi aquilo que fere, inverte e satiriza diretamente os dogmas, valores e constructos da Igreja Católica, sem necessariamente haver uma preocupação com todo e qualquer comportamento tido por imoral, diferença explícita na questão das injúrias desrespeitosas: aquelas cujo alvo era o sagrado, principalmente quando pronunciadas por personagens antitéticas aos valores católicos, foram penalizadas por serem tidas como tabus, condutas repreensíveis e, por isso, proibidas; já aquelas cujos alvo e enunciação foram figuras criticáveis ou mesmo execráveis ao catolicismo (o diabo), foram permitidas por contribuírem com a construção de discursos negativos sobre si mesmas.

Com isso, podemos avançar para a análise crítica da próxima categoria censória.

5.2.2 Escândalo

Conforme exposto, a categoria escândalo foi a segunda mais frequente em nosso corpus: ocorre em 8 peças, totalizando 433 variantes. Dessas, a maioria foi emendada por meio da supressão (419 variantes – todas sequenciais), seguida da substituição (14 variantes – 3 lexicais e 11 sequenciais).

Ao recuperarmos a definição do verbete de Bluteau (1728, p. 530) – “Offensa do animo causada por mau exemplo; com palavras obscenas, ímpias, com obras criminosas, que desedificação e molestão as pessoas de probidade” –, notamos que o uso desse termo no índice de 1581 já pressupõe uma lógica infratora: alguém ofende outrem de maneira desonesta, constituindo-se similarmente a um julgamento negativo de sanção social por recair-se sobre a honra do alvo da injúria.

No caso da obra vicentina, o clero, referenciado por personagens tipificados como ermitões, cônegos, frades, freis, clérigos, barbados e zotes, foi alvo de matéria escandalosa. A

esse respeito, Bernardes (2008, p. 170-171) fez um recolhimento vocabular a partir da edição digital do CET e chegou aos seguintes resultados:

Tais vocábulos ocupam uma área considerável dos textos da Copilaçam, apontando para uma quase obsessiva preocupação do autor com essa classe social, ainda tão poderosa àquele tempo, mas em lamentável decadência moral. Encontrados cerca de 67% do total, tais membros do clero estão presentes em 17 autos como personagens (num total de 21, pois são dois no Auto dos físicos e quatro na Barca da Glória), alguns dos quais, de grande importância no desenvolvimento da peça; nos restantes autos são apenas citados, com maior ou menor destaque. Em todos são julgados com severa imparcialidade pela crítica vicentina. Dos 21 personagens, dois não se definem nitidamente como bons ou maus, chamei-lhes, à falta de melhor, neutros (c.10%); 15 são o contrário do que deles se espera, chamei-lhes negativos (c.70%); apenas quatro amam a Deus e aos homens limpamente, chamei-lhes positivos (c.19%). [...] Dos não personagens, as citações são feitas num plural indefinido, havendo citações cômicas, hipoteticamente exatas, [...] são todos, sem exclusão, negativos.

De nosso corpus, destacamos três tipos majoritários de sátira contra os clérigos: 1. Acusação de (ou de tentativa de) concubinação; 2. O disfarce diabólico como figura clerical; e 3. Outros comportamentos ou atitudes de índole duvidável ou não esperados de um religioso, relacionados a um tipo específico, o ermitão.

Para ilustrar o primeiro tipo, contamos com três obras: **Auto da barca do inferno**, em duas cenas distintas; **A farsa de Inês Pereira**; e **Auto do pastoril português**. Em todas essas peças, seja pela representação direta do Frade enquanto tipo luxurioso, seja por meio da fala de personagens, há a exposição de maneira cômica e crítica de um ato aparentemente naturalizado nessa classe: o de querer ou buscar manter relações com mulheres independentemente de seu voto celibatário. De acordo com Silva (2011, p. 359):

Em Portugal, nos séculos XIV e XV, a palavra comumente utilizada para se referir à concubina era barregã. [...] As *Ordenações Afonsinas* consignavam três modalidades de barregania (concubinato): a com homens solteiros, a com homens casados e a com homens religiosos. [...] Em contraposição à mulher casada vista como honrada e honesta, a barregã de clérigo era classificada como praticante de um pecado mortal que ameaçava a ordem do Reino e a salvação da alma de todos os cristãos. [...] a justiça atribuía a responsabilidade pela prática da barregania, principalmente às mulheres, com base na ideia de uma natureza feminina sensual e perversa. A interpretação cristã do *Gênesis* culpa Eva pelas desgraças humanas, impingindo-lhe como castigo a submissão do seu destino à vontade do marido, em conformidade com a mentalidade patriarcal do período. No crime de barregania clerical, a culpabilidade de Eva legitimava que as mulheres fossem condenadas a uma punição mais rigorosa que os homens. Como Adão, os religiosos eram vítimas da luxúria e da sedução das barregãs. O olhar jurídico reforçava a representação cristã de que os desvios sexuais eram usualmente causados pelas mulheres. Portanto, era preciso vigiá-las e, se necessário, puni-las para que se conformassem aos modelos da mulher honesta.

Inversas a essa lógica, as representações postas pelas peças a seguir analisadas colocam os clérigos como agentes das relações e as mulheres ou como passivas a eles ou mesmo como vítimas de seus assédios, fatores que parecem corroborar as emendas censórias, já que, além de apontar matéria escandalosa sobre os funcionários da Igreja, demonstram que os seus argumentos parecem falaciosos.

Isso fica muito nítido na exclusão da cena completa referente ao Frade do **Auto da barca do inferno**, o qual, ao chegar para seu julgamento e destinação à barca adequada a si, adentra da seguinte maneira: “Entra um Frade com ãa Moça pola mão e vem dançando, fazendo a baixa com a boca, e acabando diz o Diabo” (CET).

Vemos na didascália inicial, que o Frade seria Agente dos processos materiais “entrar”, “dançar” “fazer a baixa”, enquanto à moça resta apenas a circunstância de companhia conforme posto pela preposição “com”. Ressalta-se, ainda, que ela não possui uma identidade nesse primeiro momento, além de ser carregada “pela mão” do Frade, fatos que intensificam sua objetificação na cena – ela é quase uma acessório do personagem, assim como mais à frente se mostra ser sua espada de esgrima.

O diálogo entre frade e diabo inicia-se, então, até que o segundo pergunta acerca da mulher em cena:

Diabo Essa dama há d'entrar cá?
 Frade Nam sei onde embarcarei.
 Diabo Ela é vossa?
 Frade Eu nam sei.
 Por minha a trago eu cá.
 [...]
 Frade Pera onde levais gente?
 Diabo Pera aquele fogo ardente
 que nam temeste vivendo.
 Frade Juro a Deos que nam t'entendo.
 E este hábito nam me val?
 Diabo Gentil padre mundanal
 a Berzabu vos encomendo.
 Frade Corpo de Deos consagrado
 pola fé de Jesu Cristo
 que eu nam posso entender isto
 eu hei de ser condenado?
 Um padre tam namorado
 e tanto dado a virtude
 assi Deos me dê saúde
 que estou maravilhado.
 Diabo Nam façamos mais detença
 embarcai e partiremos
 tomareis um par de remos.
 Frade Nam ficou isso na avença.
 Diabo Pois dada está já a sentença.
 Frade Pardeos essa seria ela

nam vai em tal caravela
 minha senhora Florença.
 Como por ser namorado
 e folgar com ãa molher
 se há um frade de perder
 com tanto salmo rezado?
 Diabo Ora estás bem aviado.
 Frade Mais estás bem corregido.
 Diabo Devoto padre e marido
 haveis de ser cá pingado. (CET)

A lógica do Frade parece ser a oriunda do pensamento agostiniano de que haveria uma predestinação ao paraíso derivada da escolha direta de Deus de alguns eleitos, classe na qual ele pensa se enquadrar, como fica explícito em “Juro a Deos que nam t’entendo. E este hábito nam me val?”, tendo em vista que o hábito, o qual representa metonimicamente a função clerical, deveria postulá-lo enquanto Beneficiário de benesses nessa situação, conforme o processo “valer” e seu complemento “me” sugerem.

Esse parece ser o apoio argumentativo do frade contra a questão da concubinação inclusive, já que, apesar de ser abordado sobre a questão, sempre retorna a responder pautado em sua função social, como se esta fosse soberana à sua infração e não justamente um agravante da ação cometida tal qual nos versos: “Como por ser namorado e folgar com ãa molher se há um frade de perder com tanto salmo rezado?”.

Nessa construção, o Frade hierarquiza os atributos acusatórios e os atributos clericais para demonstrar sua indignação diante da sua sentença porque, para ele, os segundos sobrepujariam os primeiros. Assim, liga a si, por meio do processo relacional “ser”, o atributo “namorado”, o qual, segundo Bluteau (1728, p.108), pode ser tanto quem “anda de amores com uma pessoa” quanto aquele “que ama”, ambiguidade que parece ser explorada para gerar humor na cena, pois o Frade poderia estar dando a entender que apenas era uma pessoa apaixonada, não necessariamente de maneira luxuriosa, mas platônica ou sentimental. Isso ocorre haja vista que não há um complemento nominal ao termo “namorado” que indicaria de quem ele é amante.

Já “folgar” significa, de acordo com Bluteau (1728, p.624), “alegrar-se. Ter gosto”. Ao utilizar tal processo mental emotivo, o Frade assume ser Experienciador de algo que lhe traz satisfação ou felicidade por estar atrelado circunstancialmente à companhia de “uma molher”, porém novamente há aqui um verbo cuja semiose não necessariamente aponta para o fator sexual da relação entre os atores sociais envolvidos, fato muito bem aproveitado, já que a tentativa do frade é não apenas de se eximir de culpa e de dissimular seu pecado, como também

de demonstrar que seus outros atributos valem mais para a consideração da sentença de seu destino pós-morte.

Após elencar suas acusações com tais amenizações e ambivalências, portanto, o frade insere sua pergunta indignada “como [...] se há um frade de perder com tanto salmo rezado?”. Pela sua construção, parece que a circunstância de ter rezado salmo, processo verbal intensificado graduável (não basta ter rezado salmo, rezou-se muito), é superior à “folgar com uma mulher”, por exemplo. Entretanto, é importante lembrar que rezar, não importa quanto, é uma obrigação clerical que teoricamente não deveria ser custosa ou ser entendida como algo que garante “pontuação” aos que exercem tal função. Assim, o que o Frade entende como argumento a seu favor apenas o desmoraliza mais, afinal explicita que ele não possuía vocação sincera para atuar no campo religioso.

Com isso, o personagem atrela implicitamente “rezar tanto salmo” a livrar-se do processo de “perder”, o qual parece ter acepção ambígua mais uma vez, pois parece, ao mesmo tempo, referenciar a ideia de perdição/danação – a destinação dele ao inferno – e a ideia de uma competição entre Frade e Diabo, de modo a parecer que o primeiro ainda acredita estar no comando da situação apenas pela função social que representa.

Ainda, é preciso notar que o diabo não se dirige diretamente à barregã, nem mesmo em relação à definição de seu destino, pois parece concentrar-se na sentença do Frade. Isso fica claro quando de início questiona ao frade “Essa dama há d’entrar cá?”, como se quem tomasse as decisões sobre ela fosse o clérigo, fato que se comprova durante a cena em vários momentos, desde a chegada e debate com o diabo (“por minha a trago eu cá”/ “nam vai em tal caravela minha senhora Florença.”), quando a leva com ele até a barca da glória (“dai cá mão senhora Florença vamos à barca da glória.”), e, por fim, até quando determina que ambos devem aceitar o destino ao inferno (“Si tomai-me lá Florença e cumpramos a sentença ordenemos de partir.”).

Nesse sentido, em todos momentos em que é referenciada, ela ocupa ou função de Meta, de Circunstância de companhia ou de Receptora das verbiagens do Frade, posições que comprovam sua nulidade enquanto agente, já que nem fala na cena ela possui, e, logo, sua submissão e reificação. Isso parece contradizer a exposição ideológica da Igreja de que seriam as mulheres as agentes de sedução dos frades e, por isso, as culpadas por tal infração. Dessa forma, além do exemplo escandaloso do frade que mantém relações com uma mulher, o texto se insere como uma força centrífuga ao discurso da Igreja, o que provavelmente colaborou para sua exclusão.

Curiosamente, na censura dessa peça na edição de 1586, apesar de cortar-se toda cena e, por esse motivo, o nome do Frade da didascália inicial, o nome da sua amante permanece como mostramos na análise filológica e na imagem abaixo:

Figura 34: fac-símile com trecho do argumento do **Auto da barca do inferno** da edição de 1586 da **Compilação**

Fonte: BNP

Criamos duas hipóteses geradas pela presença do nome de Florença: ou trata-se de um simples erro do qualificador ou do tipógrafo, que se esqueceu de cortar o nome da amante do Frade; ou foi propositadamente deixada ali. Se for o segundo caso, podemos cogitar que a intenção era relembrar aos leitores das antigas edições desse auto o destino da barregã, isto é, o inferno, confirmando a lógica da Igreja de que era ela a agente pecaminosa, a ameaça à salvação e à ordem social.

A objetificação das barregãs é reiterada no mesmo auto também pela fala de outra personagem. A Alcoviteira Brísida Vaz, conforme citamos na análise de blasfêmias, tenta argumentar com o anjo em favor de sua destinação ao paraíso da seguinte forma:

Anjo Eu nam sei quem te cá traz.
 Brísida Vaz Peço-vo-lo de gíolhos.
 Cuidais que trago piolhos?
 Anjo de Deos minha rosa
 eu sou Brísida a preciosa
 que dava as moças òs molhos.
*A que criava as meninas
 pera os cónegos da sé.*
 Passai-me por vossa fé
 meu amor minhas boninas
 olhos de perlinhas finas. (CET. Grifos nossos)

A alcoviteira anuncia ser “a que criava as meninas pera os cónegos da sé”. “As meninas” ocupam função de Meta cujo Beneficiário seria “cónegos da sé”. A relação de clientela fica

explícita, dando a entender que havia uma demanda ou procura desses cônegos, os quais seriam abastecidos de meninas por intermediação de Brísida Vaz. Logicamente, é por isso que o segundo verso dessa sequência é modificado pelo censor por “pera as vender muito bem”, o que implicou também a mudança do seguinte por erudição (“passai-me por vossa fê” por “passay-me ora la alem”), com intento de manter-se o esquema de rima vicentino.

Assinalamos que a mudança censória não anula a referência à prostituição e à cafetinagem, também consideradas infrações para o catolicismo, haja vista que se troca o processo material “criar” por “vender”, o qual é até mais explícito que o original, mais eufemístico e, por conseguinte, cômico. Ademais, acentua-se o ato de vender meninas acrescentando circunstâncias de intensidade e de modo positivas (“muito bem”), o que possibilitou apagar quem seria o beneficiário cliente de tais serviços. Essa alteração pode talvez também manter uma relação indireta com o que afirma Silva (2011, p. 361):

As esposas e concubinas de clérigos passaram a ser consideradas adúlteras e prostitutas pela Igreja, vistas como um entrave para o projeto de controle social eclesiástico que, dentre outros objetivos, pretendia santificar a conduta dos religiosos. A Reforma Gregoriana foi fundamental na percepção de que o concubinato e o casamento clerical eram um grande perigo que afetava todos os setores da Igreja.

Assim, por mais que a censura tenha apagado a ligação da Alcoviteira e de “suas meninas” com a clientela clerical, o censor escolheu expor expressamente que elas eram prostitutas por meio do uso do verbo “vender”. Com essa mudança, o estigma social recai apenas sobre as mulheres e não sobre quem as compra, afinal as culpadas pelo pecado luxurioso seriam elas do ponto de vista da Igreja.

Isso isenta não apenas os padres mas todo e qualquer homem da relação criminosa com a prostituição, reiterando, assim, uma lógica patriarcal e cristã de que a mulher seria a origem incentivadora do pecado original, à maneira de Eva em Gênesis, e de que o homem seria sua “vítima ingênua”. Por essa comparação, poderíamos afirmar que aqui a mulher seria a agente do pecado enquanto que o homem, a meta deste processo, quando, na realidade, ele, na questão da prostituição, é quem as consome, ou seja, o agente, e as mulheres apenas seus objetos de consumo.

Ainda, de acordo com Silva (2011, p. 361-362):

A instituição do celibato clerical foi fundamentada na associação entre pureza e castidade que irá balizar todo o discurso de autoridade da Igreja perante os leigos e

representantes de outras religiões nas quais era permitido o matrimônio de sacerdotes. [...] Mas, para os clérigos, o enlace conjugal era interdito. O celibato convertera-se em essência da identidade eclesial. A barregania clerical pode ser vista como um ato de insurgência contra o celibato e o casamento, daí a sua veemente perseguição pelo poder régio e pela Igreja. Desafiando os papéis definidos para atuação do feminino, tais mulheres foram responsabilizadas por desvirtuar clérigos e gerar filhos bastardos, maculando duas instituições basilares para ordenamento da sociedade medieval: o sacerdócio e a família (núcleo do patriarcado).

Inversa a essa ordem discursiva, a obra de Gil Vicente representa o clero católico como agente perseguidor e assediador de mulheres, o que pode ser visto, além do ilustrado, no **Auto da barca do inferno**, na **Farsa de Inês Pereira** e no **Pastoril português**.

Na **Farsa de Inês Pereira**, no início da peça, chega Lianor Vaz, amiga da mãe de Inês e também casamenteira, bastante afoita e benzendo-se. Após indagação da mãe de Inês a ela sobre o porquê de estar daquela forma, segue esse diálogo entre elas:

Lianor Vaz Nam sei como tenho siso.
 Jesu Jesu que farei?
 nam sei se me vá a el rei
 se me vá ao cardeal.
 Mãe Como? E tamanho é mal?
 Lianor Vaz Tamanho, eu to direi.
 Vinha agora per eli
 ò redor da minha vinha
 e um *clérigo* mana minha
 pardeos lançou mão de mi.
 Nam me podia valer
 diz que havia de saber
 se era eu fêmea se macho.
 Mãe Ui seria algum mochacho
 que brincava por prazer.
 Lianor Vaz Si mochacho sobejava.
 Era um *zote* tamanhouço
 eu andava no retouço
 tam rouca que nam falava. (CET, grifos nossos)

Em seu relato, Lianor diz “um clérigo [...] lançou mão de mi”. Nessa oração, clérigo é agente do processo “lançar mão” e Lianor seria a meta (“de mi”). Pelo contexto, podemos notar que esse processo material tem em seu sentido algo aproximado como “puxar com a mão”. Assim, o clérigo teria puxado com sua mão Lianor pela gola da camisa dela, como ela afirmará mais à frente, para tentar olhar por dentro de sua roupa, afinal “havia de saber” se ela era “fêmea” ou “se macho”.

O uso da locução com o processo “haver” na posição de verbo auxiliar é ambíguo, pois é utilizado tanto para expressar certeza quanto para expressar necessidade, o que gera humor

na cena já que dá a entender que ele tanto precisava ver, como também tinha certeza de que iria ver as partes íntimas da personagem. Agregado ao haver, o processo mental “saber” é, em seu uso mais comum, cognitivo, ou seja, envolve o pensamento pela consciência (FUZER e CABRAL, 2014, p.57) e não necessariamente a percepção, a qual está ligada aos cinco sentidos.

Dessa forma, para saber, não é preciso obrigatoriamente que se veja, mas que seja informado, por exemplo. Contudo, na cena, para o clérigo, saber implica ver. Isso expõe uma construção do clero católico como perseguidor de mulheres, mas, mais do que isso, composto de atores sociais que possuem respaldo para tanto, tendo em vista a abordagem abrupta e o uso da ironia para justificar o ataque a Lianor.

Para eliminar essa representação, o censor substitui os termos “clérigo” e “zote”¹⁰⁵ por “homem” e “madrasso”, respectivamente. Essa estratégia é similar a utilizada em alguns casos blasfêmicos em que o censor trocou os termos lexicais de ordem religiosa por outros de ordem mundana ou mais generalistas, mantendo-se a contiguidade semântica. Entretanto, diferentemente de outros casos, com essas alterações a métrica vicentina foi rompida: perde-se a redondilha maior e ocorrem versos de seis e oito sílabas métricas respectivamente.

Em seguida, o relato de Lianor Vaz prossegue com presença de mais falas do diálogo entre o clérigo e ela:

Quando o vi pegar comigo
que m'achei naquele perigo
assolverei nam assolverás
tomarei nam tomarás
Jesu homem que hás contigo?
Irmã eu t'assolverei
c'o breviairo de Braga.
Que breviairo ou que praga
que nam quero. Áque del rei.
Quando viu revolta a voda
foi e esfarrapou-me toda. (CET. *Grifos nossos*)

Tendo em vista os elementos que remetem ao campo semântico clerical, o censor realizou as seguintes mudanças nessa sequência: substituiu o processo material “absolver”, o

¹⁰⁵ Relembramos que, conforme exposto na análise filológica, o termo zote tem como uma de suas acepções “Clerigo idiota porque falla sem tom, nem som” (BLUTEAU, 1728, p. 649).

qual se compõe de um agente e um beneficiário, por “pegarey nam pegaras”, processo material que se compõe de agente e meta; e suprimiu os outros quatro versos destacados seguintes.

A reformulação mantém a rima e corrige a métrica (de oito para sete sílabas), porém interfere totalmente na sátira da cena. O clérigo, ao puxar Lianor pela camisa para observar seu corpo, começa uma segunda chacota relacionando o ato de pegá-la pela camisa com o propósito de absolvê-la, constituindo uma blasfêmia, já que desrespeita o ato dogmático da absolvição dos pecados para abusar da mulher na rua.

Ainda, é preciso destacar que “o cômico” surge não só da subversão do sagrado, mas também do fato de que a absolvição, como dito, pressupõe um beneficiário dela, ou seja, nesse caso, pela fala do clérigo, é como se ele estivesse dando algo em favor de Lianor. Nesse sentido, o verbo absolver é um pressuposto para entender-se também o que o clérigo quer dizer quando em seguida anuncia “tomarei nam tomarás”, provavelmente remetendo ironicamente a “tomar a absolvição”.

A troca do processo referido por pegar, por outro lado, anula essa associação ao campo católico e deixa a cena com certa incoerência: “pegar” e “tomar” envolvem uma meta, que não está clara no contexto em questão ao leitor (pegar o quê? tomar quem?), o que pode, contudo, talvez convocar outra ordem de humor mais lascivo, pois implicaria ideias como pegar no corpo dela ou de tomá-la, no sentido de arrebatar. Como agravante, a resposta de Lianor foi apagada, então, não é consistente textualmente se declarar que o clérigo “viu a revolta a voda”, afinal, essa revolta é refletida pelos dizeres negativos da mulher, não consentindo com aquela ação. Esse apagamento contribui para uma ideia de que apenas o homem, seja o clérigo, seja um outro qualquer, foi o único agente durante o ocorrido até então, enquanto que Lianor nem conseguido se expressar teria.

O relato ainda prossegue, mas, enfim, termina com Lianor conseguindo se desvencilhar do clérigo e de mais um cavaleiro que teria chegado para intervir na questão. Por fim, a mãe de Inês e ela encerram o assunto com as seguintes falas:

*Mãe Deras-lhe má hora boa
e mordera-lo na coroa.
Lianor Vaz Assi fora escomungada.
Nam lhe dera um empuxão
porque sou tam maviosa
que é cousa maravilhosa
e esta é a concrusão. (CET, grifos nossos)*

Novamente, o censor capta as palavras ligadas ao campo católico e as altera para eliminar a matéria escandalosa. Os versos da Mãe de Inês fazem referência à coroa apostólica ou clerical, conforme expõe Bluteau (1728, p.554):

Mandou o Concilio de que todos os Clerigos de Hefpanha affi de Ordens Sacras como de Menores trouxefem a cabeça toda deyxando fó huma coroa ou de cabelo no baxo della por não conformarem com os Hereges em Hefpanha na quelle tempo trazer huma coroa pequena no alto da cabeça

Assim, trocou-lhe os versos por “Deras lhe tu muy depressa co hua pedra na cabeça”. Em ambos os casos, o sentido é o mesmo e se mantém: o de que Lianor teria conseguido estorvar o clérigo de maneira certa – fato que se depreende por ambas as formulações apelarem metaforicamente para o acerto na cabeça do frade, porém, com a reformulação, perde-se o referente clerical.

Por fim, na fala de Lianor, o censor substituiu “assi fora escomungada” por “ficara bem auizada”. “Excomungar”, segundo Bluteau (1728, p.579), é “feparar excluir da communicação com os fieis na participação e Officios Divinos he a ultima pena da Igreja”, enquanto que “avisado” é o mesmo que “ajuizado” (BLUTEAU, 1728, p. 150). Troca-se o processo material dogmático por um processo material mundano. Com essa mudança, somada às anteriores, todos os jogos irônicos com as práticas católicas se perdem, apagando o escândalo clerical da cena.

Em **Pastoril português** também se confirma a representação da classe eclesiástica como agentes de assédio e concubinação, no entanto, por meio das falas das personagens camponesas, que expõem os casos que conhecem de frades variados. Nesses casos, todos os versos em questão foram apagados pelo censor. Destacamos a seguir um ilustrativo do diálogo entre os pastores após a epifania de Margarida, que teria falado com a própria Virgem Maria:

E fosse ao nosso cura e digo
que vi a virgem Maria
e que ela lhe prometia
de lhe dar um bom castigo
que horas nunca lhe rezou
nem dela sóis s’acordou.
Fernando Houveras-lhe de dizer
que nam lh’escapa molher.
Inês Ò demo que o eu dou.
Eu vos direi: é ele tal
que a filha de Jan’Afonso
foi-lhe pedir um responso
e ele falava-lhe em al.

Afonso Alguns deles vão per i
e n'Estremadela assi
nam lhes fica moça boa.
Joane Bom machado na coroa
que ficasse logo ali. (CET)

Nesse trecho, várias acusações são elencadas além da de barregania, o que provavelmente motivou a sua exclusão completa. Inicia-se, na fala de Margarida, a primeira que vem diretamente da virgem, a qual promete um castigo ao cura por este nunca ter-lhe rezado as horas e por não se recordar dela – “acordar” em uma de suas concepções, segundo Bluteau (1728, p. 27), é lembrar-se. Dessa forma, elenca-se que nem no plano material (“rezar”), nem no plano mental (“s’acordar”) o pároco teria se dedicado à virgem, fato esperado de alguém dessa função, pelo menos no que diz respeito ao processo cognitivo, já que, ao contrário do material, não exige esforço corporal nenhum. Tal construção questiona, portanto, tanto a práxis quanto a fé eclesiásticas.

A isso se acrescenta as falas de mais três camponeses que revelam as atitudes lascivas do cura e de outros. Na fala de Fernando “nam lh’escapa mulher”, o processo material “escapar” insere a mulher como agente, porém da fuga, demonstrando uma relação de perseguição entre cura e as mulheres. Logo, isso manifesta que a busca por tais relações não parte das mulheres, mas do cura, que, aliás, parece ser efetivo em suas “caçadas”.

Para exemplificar e comprovar o dito por Fernando, Inês cita o caso da filha de Jan’Afonso, a qual foi pedir ao Cura um responso – “certa oração ou súplica que fe diz pelos defuntos e a louvor de algum Santo para se obter beneficio” (BLUTEAU, 1728, p.336) – e recebeu como resposta outro assunto (“falava-lhe em al”), isto é, cria-se uma imagem do Cura como um homem sagaz que se aproveita da situação, buscando oportunidades para abordar mulheres, pois aproveita-se da necessidade da moça de requisitar uma verbiagem sacra, a oração, para ser dizente de verbiagens libidinosas, conforme o cotexto dá a entender. Ironicamente, esse é o mesmo pároco que não reza e nem pensa na virgem, apesar de parecer bastante perspicaz no trato com mulheres.

Afonso completa que, em circunstâncias extremas (“n’Estremadela”), “nam lhes fica moça boa”, ao que Joane responde “Bom machado na coroa que ficasse logo ali”. Esses últimos versos do diálogo transparecem uma certa antipatia contra a classe eclesiástica e, por prolongamento, contra quem se relacione com eles, como mostra o julgamento de sanção social negativo que recai sobre as moças que se atrelam aos padres, afinal as boas não permanecem

com eles. Enfim, o desejo do machado acertado na coroa, símbolo metonímico da cabeça do indivíduo e do sacerdócio ao mesmo tempo, manifesta o auge da repulsa do grupo contra os clérigos que não cumprem o celibato e, mais do que isso, buscam importunar mulheres.

Outro caso interessante de escárnio escandaloso presente na obra vicentina é o do diabo escolher disfarçar-se de padre. Isso ocorre no **Breve Sumário da História de Deos** e no **Auto da Cananea**, os quais servirão de exemplos analíticos.

Na primeira peça, destacamos trecho de seu final, em que Lúcifer designa a Satanás o objetivo de tentar Cristo no deserto e de enganá-lo por meio de um disfarce:

Lucifer Vai, Satanás, e salta com ele,
enfim ele é homem, por mais que te diga
mais podes tu que ele.
Agora que anda assi só no deserto
viste este fato e faze-te monge
porque sem isto andarás de longe
e assi simulado falarás de perto.
Ora vai asinha
e se tu este trazes à nossa cozinha
eu te farei mui gram cavaleiro. (CET, *grifos nossos*)

As ordenações de Lúcifer, haja vista o uso do imperativo nos processos “vestir” e “fazer”, possuem uma justificativa: sem o disfarce de monge, Satanás teria que “andar de longe”, enquanto que, com a fantasia, pode ser encoberto e tratar de perto com Cristo. De acordo com as mudanças do censor ao trecho, percebe-se que o problema não é a justificativa, nem a lógica de que o diabo se dissimule e finja ser outro que não ele mesmo, mas que a escolha tenha sido pela imagem de um monge. Assim, Frei Bartolomeu troca os dois versos em questão por: “viste outro fato, e muda essa arte porque sem isto andaras de parte”.

Mantém-se a premissa de que o uso de uma roupagem é indispensável para a aproximação e engodo de Cristo, afinal o segundo verso mal foi modificado, tendo alterações apenas no seu último sintagma e que mantém a lógica da distância (“de longe” torna-se “de parte”). A problemática está em torno da consubstanciação entre Satanás e figura clerical, apenas pelo uso da vestimenta monástica: vestir o fato permite ao diabo fazer-se monge. Isso se liga a uma das construções mitológicas acerca dos poderes do diabo e suas maneiras de atuar, como explica Nogueira (2000, p. 12-26):

A construção pela elite dirigente de uma mitologia satânica ao longo do Cristianismo, implicou em um monumental esforço de reconhecimento do Inimigo, de suas formas e possibilidades de atuação, em paralelo à pia tarefa de identificação de seus agentes, ou seja daqueles que embora inseridos no rebanho dos fiéis secretamente tramavam para sua perdição. Ao contrário de Yahvé no Antigo Testamento, Deus agora possui formidáveis adversários na pessoa de Satã e sua corte de demônios. [...] Daqui por diante, Satã é o grande adversário, tendo por missão combater a religião que acaba de nascer e que será no futuro o Cristianismo; Satã é o inimigo implacável de Jesus e seus discípulos, tramando incessantemente a ruptura da fidelidade ao Senhor e pondo a perder os seus corpos e almas. Em suma, ele encarna todos os obstáculos, não só à sobrevivência do povo escolhido, mas à possibilidade de vida eterna no paraíso. Ultrapassando uma consciência nacional, o Demônio, como pai da desobediência, coloca o problema de modo muito mais universal: a livre opção de todos e cada um dos homens entre o Bem e o Mal. Dessa polarização resulta que tudo que afasta os homens de Deus é uma manifestação do Diabo.

Por essa lógica, o diabo representa a antítese de Deus e busca, inclusive, de artimanhas para afastar as pessoas Dele e de Seus ideais. Assim, o uso da transmutação em monge seria uma delas, já que poderia fazer com que Cristo não desconfiasse de suas reais intenções pela expectativa de que figuras clericais, teoricamente, estariam predispostas aos valores religiosos, o que O levaria a ser manipulado. Contudo, ao censor não parece ser essa possibilidade interpretativa, pois ele modifica sumariamente as ocorrências em que algum diabo escolhe uma figura eclesiástica como fachada.

Nesse sentido, do quê se disfarça o diabo é que seria o problema. Como paralelo, lembremos da tradição bíblica de Gênesis, segundo a qual o diabo, na figura da serpente, ludibriara Adão e Eva ao pecado original:

No primeiro século de nossa era, estabeleceu-se uma ligação explícita entre as crenças isoladas do judaísmo tardio: Satã, o anjo caído, incorpora-se na serpente do Jardim do Éden, sendo a serpente um disfarce adotado pelo diabo para levar a cabo sua ação maligna. (NOGUEIRA, 2000, p.28)

Da mesma forma que, até hoje, por esse intertexto bíblico, a serpente remete à dissimulação e/ou à traição por vincular-se ao diabo, na obra vicentina veicula-se a classe eclesiástica à escolha satânica para o engodo, relacionando, por consequência, a ela também os atributos infernais. Logo, a escolha da roupagem clerical equipara, mesmo que ficcionalmente, a ideia de embuste diabólico com a função social do monge: é como se o padre fosse em si um sinal do Diabo, uma de suas predileções para enganar justamente por serem parecidos em certos aspectos, crítica que, possivelmente, Gil Vicente intentou construir por meio do humor.

Outro momento da mesma peça que respalda essa hipótese é quando Satanás já disfarçado se aproxima de Cristo no deserto e diz:

Cristo E tu que cousa és ou que vens buscar?
Satanás Bem vês tu, senhor, que sam irmitão,
logo meu traje demonstra quem sam
e é escusado o mais perguntar,
sam monge, senhor.

O diabo apela para a um processo mental perceptivo como um equivalente da verdade: se Cristo vê e reconhece, só pode ser o que é – no caso, um “irmitão”, um “monge”. A partir disso, ressurgem a relação embustreira com a roupa e uma conclusão de que o traje é o identificador que permite reconhecer quem o usa (“o traje demonstra quem sou”). Comicamente, o traje, por ser de monge, então, seria justamente um revelador de que aquele que o veste é o diabo, crítica implícita e favorecida, a princípio, por essa construção da fala, tendo em vista que, apenas no final, o personagem afirma “sou monge”.

O trecho também foi reformulado para: “Bem ves tu Senhor minha autoridade logo meu traje demonstra a verdade”. As substituições apagam a conexão entre diabo e clero, afinal ele não se identifica claramente, haja vista a falta de processos relacionais graças às mudanças citadas e à exclusão do verso “sam monge, senhor”. Assim, na versão censória, o diabo insere-se como um fenômeno perceptível aos olhos devido à sua “autoridade”, um julgamento positivo de estima social que lhe dá uma áurea arrogante. Essa é complementada pela equiparação entre “traje” e “a verdade”, a qual, como sabemos, é exatamente o contrário.

Da mesma maneira, outro local crítico com emenda similar ocorre no **Auto da Cananea**. A menção no texto ao disfarce “monástico-diabólico” é pontual e ocorre durante o diálogo entre os diabos Belzebu e Satanás, quando o primeiro questiona o segundo sobre como ele perdeu para Cristo no deserto:

Belzebu Como foi teu vencedor?
Satanás Eu fiz-me pobre barbato
mas é tam grão sabedor
que me conheceu melhor
que eu conheço o meu sapato. (CET)

Como visto, a peça de 1534 mantém coerência com o relatado na anterior de 1527. Satanás assume ter-se feito de frade (“barbato”) para tentar enganar a Cristo no deserto,

conforme exposto no Breve Sumário da História de Deos. Para apagar essa ligação entre diabo e eclesiásticos, o censor modifica o verso “Eu fiz-me pobre barbato” por “Dirtoey mudey o fato”. Até as escolhas lexicais se mantêm em certa medida (“fato” e “mudar” ocorrem em ambas), demonstrando que a questão é apenas aludir à prática do disfarce diabólico sem especificar sua escolha.

Ressaltamos que, ambas as peças, como seus nomes demonstram, aludem a episódios bíblicos que são reconhecidos pela atuação demoníaca de fato: a tentação de Cristo no deserto e a possessão da mulher cananeia, o que o censor busca preservar em grande medida. Entretanto, com essas mudanças, perde-se o efeito de humor e a crítica das peças às imoralidades do clero da época.

Os últimos casos referentes ao escândalo clerical a serem abordados são os que colocam em evidência outros comportamentos ou atitudes de caráter reprovável a respeito das expectativas mais comuns acerca dessa classe e que mantiveram relação entre si pela proximidade do tipo em questão, o ermitão, e suas práticas heréticas, fator que levou seus locais críticos, como abordaremos no tópico a seguir, a também serem penalizados por enquadrarem-se na categoria de “superstição”.

Em ambas cenas, totalmente excluídas, o personagem ermitão aparece e envolve-se em alguma questão afetiva. Porém, a definição ou escopo de atuação do que seria um ermitão não é muito precisa, conforme mostram os verbetes de Bluteau (1728, p. 525): “o que vive no ermo (“solitario despovoado de gente”) e cuida de alguma ermida” (“Igreja pequena ordinariamente em descampado”).

Assim, embora não esteja claro se realmente o ermitão enquadra-se na categoria clerical, relembramos que a censura busca disputar as interpretações a fim de minar qualquer possibilidade de ataque às ideologias e instituições que resguarda. Portanto, por atuarem no campo “espiritual” de alguma forma e serem reconhecidos, nas respectivas peças, como religiosos, além de evocarem em seus dizeres esse campo semântico, consideramo-lo parte da crítica destinada aos clérigos de alguma forma. Ademais, suas cenas também foram censuradas, fator que não ocorreria se representassem algo negativo a ser reforçado, como visto no caso do linguajar vulgar e de baixo calão na seção anterior.

A partir disso, aponta Maria Idalina Rodrigues (2002, p.220-253) acerca dos ermitões na obra de Gil Vicente:

No vasto corpus vicentino, não serão muitos, mas há seis ermitões, entre autênticos e disfarçados, a dizerem de sua justiça e a contactarem-nos com maior ou menor desembaraço; referências, com um mínimo de direito a menção [...]creio que não é exagero defender que, em todas estas obras, mais a puxar ao sério ou mais a puxar ao cómico, Gil Vicente esteve sempre do lado do Ermitão. Começando pela segunda convicção, e admitindo a priori a sua (e nossa) simpatia pelos ermitãos de Reis Magos (o sabedor), de Amadis de Gaula (o verdadeiro), da Devisa de Coimbra (o rei generoso e eficiente), é ainda uma ponta de cumplicidade que descortino com o apaixonado de Inês Pereira e com o folião da Serra da Estrela. [...] Não esperemos por velhos barbudos (nem em Amadis de Gaula, a propósito do verdadeiro religioso, se alude às tradicionais barbas), meio selvagens no vestuário (a lembrar São João Baptista no deserto), protegidos por benfazejos seres vindos do céu ou da terra (como Santo Antão ou São Paulo, eremita). Antes esperemos por quem, na sua singeleza no trajar e no viver, mantém um aspecto de humana cortesia (mesmo em Reis Magos, é ela aconselhada por Frei Alberto aos pastores, nas respostas ao Cavaleiro), seja com irónico requinte (Inês), seja por natural inclinação.

Como podemos ver, os padrões de ermitão vicentino são ligeiramente variáveis, mas em comum não se propõem à seriedade ou ao estereótipo esperado do isolamento a que se dispuseram. Em nosso corpus não são protagonistas, pois surgem inesperadamente e da mesma forma se vão. O tom cómico prevalece nessas construções e há um certo desleixo com o fator religioso nos nossos casos. Assim, de acordo com a autora:

O Ermitão nunca protagoniza um enredo, nem sequer uma unidade demarcada em peças de estrutura processional. É sempre figura auxiliar que, com a exceção do primeiro, ocupa reduzida parte do texto (início, meio ou remate). Mas, dele, se não dirá que é desnecessário porque habitualmente se move entre linhas de saber, sendo que o que sabe varia, de acordo com a funcionalidade teatral que o autor para ele escolheu. Liberal (às vezes até de mais, como o de Inês), compreensivo (quase sempre) e espirituoso (sobretudo o da Serra), ninguém o pode acusar de fazer orelhas moucas a quem dele precisa, mesmo que de recentíssimas amizades se trate. Com Deus, é provável que nem sempre mantenha a mais séria das ligações (um até era obediente a Cupido), mas nunca ostenta desmesurados vícios, nem tenta esconder com esparrapadas razões a fragilidade de um cristianismo em declive. (RODRIGUES, 2002, p.254)

Iniciando por Inês Pereira, temos ao final da peça um longo diálogo entre a protagonista e o ermitão. O ermitão diz ser servo de “Copido”, fator que abordaremos na seção sobre superstição, e pede esmola da seguinte forma:

Oh señores
los que bien os va d'amores
dad limosna al sin holgura
que habita en sierra oscura
uno de los amadores
que tuvo menos ventura.
Y rogaré al Dios de mí
en que mis sentidos traigo
que recibáis mejor pago

de lo que yo recibí
 en esta vida que hago.
 Y rezaré
 con gran devoción y fe
 que Dios os libre d'engaño
 que eso me hizo ermitaño
 y para siempre seré
 pues para siempre es mi daño. (CET)

A princípio, independentemente de apresentar-se como ermitão de um deus pagão, é notável que sua argumentação em favor de receber esmola pauta-se na ideia que a vida religiosa não compensa. Isso inicia-se pela comparação que o personagem traça entre ele e o casal: a Inês e seu marido é atribuído o aposto “los que bien os va d'amores” – eles seriam agentes do processo “ir de amores” o qual é circunstanciado de maneira positiva por meio do advérbio “bem” – enquanto que identifica a si mesmo como “uno de los amadores que tuvo menos ventura” – partitivo negativo de um grupo cujo processo relacional possessivo, em vez de ser dinâmico, ligado à movimentação como “ir” citado, é estático e, por isso, parece ser menos revogável já que ou se “tem ventura” ou não se tem, caso do ermitão. Contudo, é a dinamicidade do verbo “ir” associado ao casal que também sugere ambigualmente que aquele estado de amor é transitório e circunstancial, o que contribui para o humor da cena, justamente porque, em meio ao recém casamento, Inês irá flertar com o Ermitão na frente do marido sem este perceber nada.

Já acerca da condição do Ermitão, parece que sua fala constrói essa comparação de circunstâncias entre os presentes, pois, na teoria, há uma expectativa implícita de quem ora e serve a Deus é abençoado, ainda mais quando se faz um voto de privação material tal qual o de “habitar em serra escura”, fato que não se consolidou em sua trajetória e que se explicita definitivamente quando ele afirma “que [os senhores] recibáis mejor pago de lo que yo recibí en esta vida que hago.”.

“Receber” é um processo material que pressupõe um beneficiário, uma meta e, secundariamente, uma fonte, a problemática se dá, porém, no fato de que o Ermitão, o qual seria o recebedor assim como o casal, escolhe como meta o termo “pago” o qual remete a uma lógica empregatícia ou monetária, tendo em vista que, segundo Bluteau (1728, p.146), paga é “satisfação em dinheiro da dívida, jornal, serviço, étipendio em agradecimento”. Assim, dubiamente, evoca-se que o voto de servir a deus é algo análogo a um trabalho mundano, lógica que profana a ideia do “chamado” ao sacerdócio. Agravante a essa escolha vocabular, ele declara explicitamente em seguida que seja lá o que o casal receba em retorno por lhe dar esmola

é melhor ao que “recebí en esta vida que hago”. Portanto, parece escandaloso que o servir a Deus não seja um ato gratuito de fé.

Ademais, a argumentação encerra-se com um jogo ambíguo propiciado pela palavra “engano” (Dios os libre d’engaño que eso me hizo ermitaño): o engano foi o que o motivou a ser ermitão, porém pode ser entendido tanto como “artifício com que fe engana alguém ou induz em erro” (BLUTEAU, 1728, p.499) quanto como “desilusão amorosa” a qual ele se refere antes em sua fala. Novamente, há um escândalo em assumir que a vida religiosa seria um engano, uma armadilha, algo que não compensa a ponto de dever ser “livrado por Deus”.

Paralelamente, na oração do pai nosso pede-se a Deus que “livre-nos do mal”, ou seja, daquilo que se aproxima de tudo que se liga ao diabólico e que prejudica ou afasta, por conseguinte, o indivíduo de Deus. Assim, de maneira cômica, a fala do Ermitão leva a entender que se a vida religiosa levada por ele deve ser algo a ser livrado por Deus, ela seria, então, algo que representa o “mal”, um castigo e não uma benção, fato ilustrado também pela escolha do termo “dano” para referi-la ao final de seu pedido.

Após Inês entregar-lhe a esmola, ele inicia um diálogo repleto de indiretas amorosas, os quais retornam para a representação do clero em concubinação:

Deo gracias mi señora.
La limosna mata el pecado
y vos tenéis buen cuidado
de ser de mí matadora.
Debéis saber
para mercé me hacer
que por vos soy ermitaño
y aún más os desengaño
que esperanza de os ver
me hizo vestir tal paño. (CET)

O ermitão, ao chamar Inês, utiliza a expressão “mi señora”, o que refere já a ideia de que ela seria dona dele de alguma forma. Destaca-se o contraste com o vocativo anterior “senhores” para referir ao casal, o qual não apresenta o mesmo pronome possessivo, indicando claramente uma mudança no trato que o Ermitão destina apenas a Inês. A partir disso, ele faz um trocadilho por meio do processo material “matar”: assim como a esmola mata o pecado, Inês é “matadora” do Ermitão, isto é, a agente do sofrimento amoroso dele, aparentemente de longa data já que ela teria sido motivo de ele ter escolhido ser Ermitão de copido como é visto em “por vos soy ermitano”.

Assim como nos casos de assédio clerical visualizados, aqui quem inicia a abordagem é o Ermitão e não Inês, apesar de esta corresponder mais à frente ao seus galanteios. Por isso, novamente se demonstra uma representação contrária à exposta pela Igreja de que seriam as mulheres as tentadoras dos homens nesse tipo de relação. A única diferença entre os casos vistos e esse é o fato de esse personagem ser mais sutil em sua abordagem, transparecendo outra condição, o que mantém ligação com o uso do castelhano, mais atrelado ao ambiente cortês.

Contudo, como já abordamos esse ponto referente a escândalo, passemos ao caso do Ermitão de **Serra da Estrela**, o qual aparece em meio aos desencontros amorosos entre os pastores da peça. Relembramos que cada personagem tem seu desejo frustrado, pois cada um é apaixonado por outro que não o ama reciprocamente senão a outro e assim sucessivamente, à moda da quadrilha drummondiana. O Ermitão que deseja receber esmola resolve a questão por meio de um jogo de sorte, fato que será mais bem abordado na sessão seguinte sobre superstição. Após isso, enuncia a todos o que espera da vida religiosa:

Ermitão Agora quero eu dizer
o que aqui venho buscar:
eu desejo d'habitar
nãa ermida a meu prazer
onde pudesse folgar.
E queria-a eu achar feita
por nam cansar em fazê-la
que fosse a minha cela
antes bem larga que estreita
e que pudesse eu dançar nela.
E que fosse num deserto
d'enfindo vinho e pão
e a fonte muito perto
e longe a contemplação.
Muita caça e pescaria
que pudesse eu ter coutada
e a casa temperada
no Verão que fosse fria
e quente na internada.
A cama muito mimosa
e um cravo à cabeceira
de cedro a sua madeira
porque a vida religiosa
queria eu desta maneira.
E fosse o meu repousar
e dormir até tais horas
que nam pudesse rezar
por ouvir cantar pastoras
e outras assoviar.
À cea e jantar perdiz
ao almoço moxama
e vinho do seu matiz
e que a filha do juiz
me fizesse sempre a cama.
E enquanto eu rezasse

esquecesse ela as ovelhas
 e na cela me abraçasse
 e morderse nas orelhas
 inda que me lastimasse.
 Irmãos pois deveis saber
 da serra toda a guarida
 praza-vos de me dizer
 onde poderei fazer
 esta minha santa vida.

A fala começa a partir da descrição da ermida, lugar onde habita o ermitão, e de como seria sua vida idealmente. Nota-se que o Ermitão coloca-se como agente predominantemente de processos materiais e mentais da ordem do descanso ou divertimento, como “folgar”, “dançar”, “repousar”, “dormir”, “ouvir”. Já daquilo que requer esforço para ser realizado destina ou a agência de outrem, por exemplo à “filha do juiz” que lhe “faria sempre a cama”, ou seja, seria sua empregada; ou a um cenário de plenitude proporcionado pelos atributos de sua casa ou circunstâncias de sua localização, como o fato de ela aparecer-lhe “feita”, “bem larga”, “num deserto d’enfindo vinho e pão e a fonte muito perto e longe a contemplação”, etc.

Isso cria uma imagem discursiva do Ermitão e, consecutivamente, do clero ou de quem busca a vida religiosa, como “bon vivant”, alguém que não quer esforçar-se e nem mesmo rezar, pois prefere outras ações mais deleitosas como “ouvir cantar pastoras e outras assoviar” ou ainda que, “enquanto rezasse”, fosse “abraçado” e “mordido nas orelhas” pela mesma “filha do juiz” que lhe serviria de serviçal, retomando mais uma vez a ideia da barregania clerical.

A isso, ironicamente, o mesmo ermitão chama de “santa vida”, invertendo totalmente a ordem do discurso católica: o religioso que deveria ser quem busca condenar e, por isso, abdicar do que é visto como pecaminoso, aqui exalta o mundano, que é elevado por ele ao nível de santo, aquilo que seria “dotado de Santidade livre de toda culpa moral [...] Pessoa que a Igreja declarou por livre de culpa e gozando da visão beatífica. [...] é quem conduz para a santidade ou he conforme ás suas máximas. Sagrado, respeitável” (BLUTEAU, 1728, p. 375). É uma lógica às avessas que provoca o riso e censura por motivo escandaloso.

Pelas descrições feitas, podemos notar no que tange às ordens do discurso, que escândalo consiste, assim como a blasfêmia, em um tabu para a Inquisição, afinal, ele provoca um questionamento acerca do papel, da autoridade e até mesmo da necessidade da figura clerical. Nesse sentido, a matéria escandalosa ilustra, no caso da obra vicentina, com naturalidade aquilo que é vedado: a falta de regramento moral e dogmático dos funcionários da Igreja e a incapacidade da instituição de controlá-los.

Quanto ao ritual da circunstância, com a censura dos casos escandalosos reforça-se a conduta de que a classe clerical é e deve ser poupada de críticas, criando uma sensação de que, se a obra vicentina buscou criticar os estratos sociais portugueses de quinhentos e os padres não se fazem presentes em suas sátiras, estes não apresentavam qualquer comportamento reprovável. Pela Inquisição é proibido referir-se aos desregramentos clericais, sendo apenas permitido que sejam representados de maneira “ideal” ou de acordo com o que se espera deles a respeito das ordens católicas. Assim, é preferível que apareçam menos em peças, a ponto de questionarmos sua relevância em Portugal, a aparecerem como alvo de chacota e exposição e questionarmos sua autoridade.

Dessa forma, o escândalo emerge enquanto força centrífuga ao discurso e ideologia da Igreja, que se propõe como livre de máculas e intermediadora do divino na terra, porém que é composta de pessoas corruptas, pecadoras e até mesmo arrogantes, fúteis e preguiçosas, ou seja, antíteses do sagrado – tanto a ponto de serem a escolha de disfarce do Diabo. Com isso, pode-se abalar sua estrutura de poder, pois trazem-se à tona tabus acerca das ações e dos privilégios dos religiosos do período.

Para lidar com tal quebra de sua ordem discursiva, a depender do nível de dificuldade e exposição da classe eclesiástica, o censor valeu-se de supressões e substituições. Quando os tipos clericais foram personagens e falaram por si próprios (casos de **Barca do Inferno**, **Inês Pereira**, **Serra da Estrela**, **Pastoril Português** e **Mofina Mendes**), suas cenas foram completamente suprimidas, por outro lado, quando referenciados em falas de outrem (casos de **Inês Pereira**, **Pastoril Português**, **Cananea** e **História de Deos**) a maneira de emendar varia, pois permite mais reformulações por serem trechos textualmente menores de maneira geral.

Relembramos que, em nosso corpus, majoritariamente despontam como atores o baixo clero, aquele que estava mais próximo do cotidiano e do convívio comum e esses foram os maiores alvos de crítica na fala de outros personagens, chegando a beirar certo repúdio generalizado contra eles. Isso demonstra que era perceptível à população e ao leitor/público da época os privilégios que possuíam, gerando potencialmente um ódio de classes entre o povo que era admoestado por seu comportamento e do qual era exigido certa moralidade justamente por quem era mais hipócrita em seu exercício, além de ser resguardado por sua posição de poder, fator endossado pela censura que os protege das críticas das peças de Gil Vicente.

Destacamos, como exemplo, a questão da barregania clerical a qual é exposta de maneira totalmente oposta à determinada pela Igreja, que culpabilizava a mulher enquanto agente de tentação pecaminosa, quando, pelas peças, apenas se ilustra o contrário, haja vista

que a iniciativa e mesmo consentimento ou agência na maioria dos casos não advém delas. Outro fator que ilustra esse apontamento, é o fato de, ao censor, não incomodar a alusão à prostituição no **Auto da barca do inferno**, afinal, o problema para Inquisição é apenas que se exponha quem seriam os Beneficiários desse processo. Ao apagar a referência, resolve-se a questão.

Isso implica perceber que, apesar da definição de escândalo, conforme Bluteau (1728), não ser apenas aplicável a clérigos, somente nesses casos foi local crítico considerado pela censura, ou seja, difamações satíricas contra outras classes da sociedade portuguesa não foram suprimidas, independentemente de seu estrato e prestígio – resvalando, inclusive por reformulação censória, até sobre reis, como visto na sessão de blasfêmia.

Esse fator demonstra a preocupação pura e simplesmente da Inquisição em preservar seu poder e sua instituição pilar, a Igreja, o que se reflete no fato de, ao contrário da blasfêmia e da superstição, como será mostrado, ser essa a única categoria contra a qual não encontramos caso permissivo, o que aponta, a priori, que esse local crítico foi minuciosamente apurado pelo censor.

Enfim, a censura de matéria escandalosa contra os clérigos minou não apenas a desaprovação contra eles, mas também qualquer possibilidade de questionamento de suas autoridades e lógicas, sendo melhor suprimir sua representação, como se não fossem relevantes à época, a tê-la de maneira satírica.

Com isso, podemos passar a última categoria inquisitorial encontrada em nosso corpus.

5.2.3 *Superstição/heresia*

Como visto, a superstição foi a motivação significativa menos recorrente em nosso corpus com 111 variantes: todas supressões sequenciais e em trechos que continham outras categorias censórias presentes.

Retomando a definição de Bluteau (1728, p. 790-791) a superstição:

he hum culto, não devido ao verdadeyro Deos ou a algum ídolo, ou falso ou fabuloso [...] a impertinência de varias devoções, não usadas não approvadas da Igreja, são superstições, que se reduzem ao culto não devido ao verdadeyro Deos. A Superftição, pois, como culto de algum não verdadeyro se divide em Idolatrias , adevinnações, ceremonias mágicas.

Acerca dessa distinção de subtipos de superstição, explica Azevedo (2000, p. 263-264):

Vulgarmente, o termo superstição é utilizado com uma conotação negativa, por parte da elite de uma religião ou igreja dominante, para caracterizar gestos ou crenças «pagãos», «incorrectos», não ortodoxos, de religião não verdadeira. Tratar-se-á, portanto, nesta acepção, de um entendimento que tende a confundir e, por vezes incorrectamente, a identificar a superstição com a religiosidade popular, ou seja, com as manifestações religiosas menos ortodoxas, ou menos «legais» das populações. [...] A teologia escolástica encarregou-se de produzir uma definição do termo mais sofisticada, que tendeu a perdurar por muitos séculos. No entendimento de São Tomás, a superstição é uma falsa religião, um culto não apropriado que se dá ao verdadeiro Deus, devido aos excessos ou abusos que se possam praticar nesse culto, e ainda o culto prestado a falsos deuses ou a criaturas que o não merecem. [...] A doutrina tomista [...] principalmente a partir do século xvi, considerava a superstição como um pecado muito grave que era necessário extirpar da cristandade. Esta leitura tomista procurava ainda classificar as várias modalidades ou formas de superstição, considerando habitualmente cinco espécies, ou modos, de superstição: a idolatria, a magia, a adivinhação, a vã observância e finalmente o malefício (feitiçaria). Por idolatria, a mais grave de todas as modalidades de superstição, entendia-se o culto de falsos deuses. A magia era apresentada como a capacidade de produzir prodígios ou maravilhas (mirabilia), como por exemplo dar a sensação de que certos objectos de deslocavam de um lugar para outro sem que ninguém os movesse e, de acordo com vários tratadistas, podia ser executada, quer usando meios considerados naturais, quer invocando poderes diabólicos (v. MAGIA). A adivinhação era a arte que procurava prever o futuro ou conhecer factos do passado ou do presente que «por modo natural» não se podiam saber.

A partir disso, vemos que, no tocante ao nosso corpus da obra vicentina, a idolatria surgiu em mais de uma peça, de forma a ser penalizada em a **Farsa de Inês Pereira e Lusitânia**, mas não em outros trechos de **Lusitânia** e de **Serra da Estrela**. As feitiçarias são pontualmente referidas também em **Lusitânia**. A adivinhação ocorreu apenas em **Serra da Estrela**. Já cerimônias mágicas não apareceram em nosso corpus.

Iniciemos, então, pela questão da feitiçaria e da idolatria nas peças supracitadas. **Lusitânia**, como dito na análise das blasfêmia, foi uma farsa já visada pela censura desde antes da primeira impressão da **Compilação** pela paródia das horas por parte dos diabos. Antecessor a esse diálogo, destaca-se a presença de deusas pagãs Vênus e “as troianas”¹⁰⁶, das quais os diabos são capelães. Para homenageá-las, eles entoam-lhes as horas na sua versão carnavalizada, em meio a qual aparece o seguinte trecho:

Dinato Bentos sejam os primeiros
que tomam por devação
avorrecer-lhe o sermão
e andam trás feiiceiros

¹⁰⁶ De acordo com Abreu (2005, p.16): “Não só os diabos são dúplices. As próprias deusas, vindas de longe, formam dois grupos heterogêneos que o texto finge ordenar, chamando romanas a um e troianas a outro, em designação que nada tem a ver com a sua procedência, carnalizando e confundindo origens e crenças”.

de todo seu coração. (CET)

Como referenciado, há um intertexto invertido com o sermão da montanha, de forma que se subvertem os valores benditos do cristianismo aos infernais. Nesse trecho, além disso, parece haver uma antonímia entre práticas católicas e práticas heréticas, de forma que as primeiras seriam repulsivas, e as segundas, amáveis, como a metáfora do coração evoca. Assim, a avaliatividade sistematiza essa disputa: o sermão aborrece, ou seja, é um gatilho para um afeto negativo no âmbito da felicidade ou da satisfação; enquanto que os feiticeiros seriam gatilhos para um afeto positivo no âmbito da felicidade ou inclinação.

Ainda, o clero nem chega a ser explicitado como agente da ação, como se o “sermão” em si já fosse por si só, independentemente de quem o enuncia, algo insatisfatório, tedioso, o que contribui para deslegitimar não apenas enquanto prática, mas também quem o pratica e quem o institui, pois dá a entender que todos os seus agentes/dizentes são igualmente ruins ou incapazes em verbalizá-lo a ponto de não precisar serem enunciados como seus responsáveis.

Já aos feiticeiros, os quais representam metonimicamente a prática herética, por serem explicitados, é conferido maior poder do que aos sacerdotes e, por conseguinte, ao catolicismo nessa contraposição. O sintagma “andar trás” parece sugerir duas possibilidades: os feiticeiros seriam buscados, um destino metaforizado pelo processo material “andar”; ou seriam escondidos pelos seus Clientes, porque andariam por “detrás” deles. De qualquer forma, sugere-se uma lógica de que são alguém com quem se mantém uma relação íntima e afetuosa, seja de busca, seja de proteção, devido à associação com o coração do Cliente, relação oposta à que mantém com o catolicismo.

Logo, o trecho denuncia, pela voz dos diabos uma relação de artificialidade com a prática católica por parte de muitos “fiéis”, já que, se os sermões aborrecem, só seriam ouvidos por obrigação. Por outro lado, a religiosidade supersticiosa parece ser engrandecida e mais própria da identidade do povo por serem mais populares e menos ortodoxas, como citado na exposição de Azevedo (2000).

Isso é confirmado em outro trecho da mesma cena, em que as relações de idolatria e práticas supersticiosas parecem se fundir:

Dinato Adiante vá a molher
que nam crê senam patranhas
e reza sempre às aranhas

e nam crê o que há de crer
e adora as tartaranhas.

Nessa estrofe, há um paralelismo criado por meio da repetição do processo mental “crer” e da relação quase sinonímica dos processos materiais “rezar” e “adorar”. Destarte, podemos analisar os versos pelos seus pares em correspondência

O termo “patranha” – “conto fabuloso [...] cousas incríveis, cousas que não são, nem podem ser” (BLUTEAU, 1728, p.319) – é fenômeno experienciado por quem crê posto em oposição ao que não é experienciado, mas deveria ser, conforme o sintagma “o que há de crer”. Assim, as presenças do deôntico “dever” e do termo “patranha” revelam que até os diabos sabem que as superstições não possuem a autoridade e legitimidade do fenômeno católico em termos de crença – o qual é um implícito do segundo verso em questão. Dessa forma, tais experiências não são consideradas válidas nem pelos diabos, que as louvam justamente por entenderem-nas como idolatrias falsas e que afastam o experienciador de Deus e da Igreja.

Como exemplificativos, elencam dois processos que representariam a ingenuidade de tais experiências: “rezar sempre às aranhas” e “adorar as tartaranhas”. Ambos complementos são preenchidos por animais considerados, nesse contexto, “ridículos”, o que contribui para a sátira contra as pessoas que creem neles e os cultuam. Essa ridicularização constrói-se desde o jogo fonético, quase paronomástico entre as palavras, até a simbologia que evocam: as aranhas atreladas à ações traiçoeiras ou predatórias por serem venenosas e pequenas; as tartaranhas atreladas ao roubo por serem aves de rapina ou mesmo a relações oraculares por meio da observância delas no céu, como constituído na tragédia de Édipo.

Dessa forma, embora esse trecho endosse implicitamente a doutrina católica como a normativa e mais legítima que as idolatrias supersticiosas, junto ao das feitiçarias e de todo resto foi suprimido, pois constituía-se como blasfemático também.

O mesmo parece ocorrer com a parte inicial da fala do Ermitão em Inês Pereira, na qual se apresenta como cultuador de copido, deus pagão:

Señores por caridad
dad limosna al dolorido
ermitaño de Copido
para siempre en soledad
pues su siervo soy nacido.
Por exemplo
me metí en su *santo* templo
ermitaño en pobre ermita
abastada de infinita

tristeza en que contemplo.
 Adonde *rezo* mis horas
 y mis días y mis años
 mis servicios y mis daños
 donde tú mi alma lloras
 dolor de tantos engaños.
 Y acabando
 las horas todas llorando
 tomo las cuentas una y una
 con que tomo a la fortuna
 cuenta del mal en que ando
 sin esperar paga alguna.
 Y así sin esperanza
 de cobrar lo merecido
 sirvo allí mis días Copido
 con tanto amor sin mudanza
 que soy su *santo* escogido. (CET, grifos nossos)

O trecho apresenta, em dois versos, o uso do termo “santo”, julgamento de estima social que eleva a competência de Copido à de Deus, a quem, à época, se atrelava esse adjetivo como único merecedor dele. Assim, nota-se que o personagem desloca o culto e as práticas religiosas, como “rezar”, ao deus pagão, de forma a ser seu ermitão e cuidar de seu “santo templo”, constituindo prática supersticiosa e herege.

Porém, como visto em sua fala, tal culto é rebaixado, haja vista equiparações que podem ser tratadas nessa relação análoga: ermitão, um pedinte solitário, é o correspondente ao padre; a “pobre ermida”, “abastada de infinita tristeza”, à igreja. Isso demonstra que o culto ao deus pagão não determina bons resultados, pelo contrário, coloca seu agente em posição desfavorável, “chorando” e “sem esperança”, experienciando fenômenos negativos, tais como “contemplar a tristeza”.

Novamente, assim como na fala dos diabos, cria-se uma imagem discursiva do supersticioso como um ingênuo, alguém sem senso crítico a ser ridicularizado pelas suas escolhas de culto que o levam a situações execráveis. Mesmo assim, por essa cena estar acrescida de matéria escandalosa, o trecho também foi excluído.

Por fim, a última peça em que ocorre esse local crítico é **Serra da Estrela**. Nela, os pastores que estão na situação dos amores contrariados são abordados por um Ermitão, que se propõe a resolver a problemática:

Vem um Ermitão e diz:
 Fazei-me esmola pastores
 por amor do senhor Deos.
 Rodrigo Mas faça ele esmola a nós
 e seja que estes amores
 se atem com senhos nós.

Ermitão O casar Deos o provê
e de Deos vem a ventura
da ventura à criatura
mas com dita é per mercê
e também serve a cordura.

Ponde-vos nas suas mãos
e nam cureis d'escolher
tomai o que vos vier
porque estes amores vão
terão certo arrepender.
Filhas aqui estais escritas
filhos tomai vossa sorte
e cada um se comporte
dando graças infinitas
a Deos e a el rei e à corte.

Tirou o Ermitão da manga três papelinhos escritos e os deu aos pastores que tomasse cada um sua sorte

Como pode ser visto, o personagem propõe a resolução por meio de um jogo de sorte com papéis contendo os nomes dos pastores. Conforme expõe Azevedo (2000, p.265):

Algumas modalidades de adivinhação eram pois consideradas lícitas. Aquilo que terminantemente se condenava era a tentativa de saber algo que pudesse depender do «livre arbítrio» de cada um, independentemente do modo como isso fosse praticado. [...] A vã observância era a prática de actos não apropriados (normalmente designados pela expressão «meios improporcionados») ou não eficazes, para a obtenção de certos fins pretendidos. Consistia essencialmente em atribuir eficácia ao momento, forma ou local em que se executavam certas operações para que se obtivesse um pretendido efeito. Tal como no caso da adivinhação também os doutos classificavam diferentes espécies de vã observância. Falava-se em *ars notoria* (arte notória) quando se usava uma oração, ou jejuava, ou invocava o Demónio, para obter sabedoria sem ter trabalho. Observado *eventum* (observação de eventos), quando se procurava determinar o futuro baseando-se no acaso de certos acontecimentos, como aceitar que era funesto encontrar uma pessoa corcunda ou, pelo contrário, propício levantar-se da cama ou sair de casa com o pé direito.

A cena, portanto, enquadra-se no tipo de adivinhação ilícita já que não considera e interfere diretamente no livre arbítrio dos personagens, buscando determinar o futuro a partir do acaso do sorteio dos papéis. A justificativa do Ermitão para essa prática apoia-se numa quase blasfêmia, pois atribui à ideia a lógica divina, como vemos nos versos “O casar Deos o provê e de Deos vem a ventura da ventura à criatura”.

Deus é (i) agente do processo “prover” cuja meta é “o casar”, (ii) circunstância de lugar da sorte e (iii) agente do processo “dar” cuja meta é ventura, respectivamente. Por meio dessas posições, estabelece-se a ideia de que tanto a ventura quanto o casar seriam domínios da agência divina ou no mínimo a fonte que os origina. Assim, o Ermitão forma uma lógica de que a adivinhação, quando for proposta, é uma maneira de deixar Deus agir para prover o casamento,

favor (“mercê”) que ele estima positivamente, pois também leva à prudência (“cordura”). Logo, sua fala se elabora por meio de uma lógica blasfema que serve para justificar o ato supersticioso.

O uso do imperativo pelo Ermitão o coloca numa posição de autoridade sobre os pastores aos quais se dirige dando ordens, pois é quem organiza o jogo. Os homens irão, cada um, pegar um papel cujo conteúdo é o nome de alguma pastora. As regras são não escolher e aceitar o que sair sem questionar, afinal “estes amores vão ter certo arrepender”, ou seja, são sancionados negativamente pelo Ermitão, de maneira que se dá a entender que não importa como escolham, é certo que a avaliação futura será um afeto negativo em relação à satisfação.

Essas avaliações negativas contribuem para o humor da cena e crítica ao jogo supersticioso, pois, antes mesmo de ele ocorrer, o próprio agente da ação já prenuncia que não faz diferença nenhuma, o que se reflete no grau de certeza exposto pelo Ermitão acerca dos amores em jogo.

Por outro lado, por mais que saiba da indiferença de poderes desse jogo, o Ermitão determina que “cada um se comporte dando graças infinitas a Deos e a el rei e à corte”. Novamente se evoca a condição divina ligada ao jogo de sorte, já que se deve dar graças a Deus, o que gera uma ambiguidade: o jogo é falso, mas, se ele vem de Deus, o poder de Deus também o é então; ou, no mínimo, a invocação da relação divina aqui é blasfema também.

Corroborando o caráter ilusório do jogo, todos resultados são insatisfatórios, o que agregado às suas ambivalentes premissas geram humor à cena. Ao final, ainda é visto que o Ermitão que o organizou é, na verdade, ocioso e desregrado, fator escandaloso como demonstramos na seção anterior que determinou a exclusão da cena, provavelmente.

Assim, por mais que em todas os trechos e peças aqui destacados as cenas não cheguem a reforçar um lógica contrária à católica, foram suprimidos por terem atreladas a si outras ocorrências mais conflituosas ideologicamente à Inquisição. Esse fato se confirma não apenas pela maneira como as emendas a respeito das superstições emergiram, mas também por haver personagens pagãos, por exemplo em **Lusitânia**, que possui em cena as deusas referidas e mesmo menção a outros personagens do mesmo ideário¹⁰⁷, que se mantém nas peças sem serem excluídos.

¹⁰⁷Além de **Lusitânia**, mesmo em **Serra da Estrela**, há outra referência ao deus Marte, na fala da personagem alegórica Serra, que não é apagada: “E mais naceu em bom dia Martes deos dos vencimentos”, referência ao nascimento da Rainha D. Maria que foi numa terça-feira, martes em espanhol (CET).

Isso ocorre à maneira dos palavrões no **Auto da barca do inferno**, dado que as representações pagãs, assim como as supersticiosas, são todas ou negativas, ou não polêmicas e apenas reforçam a ideologia católica de que não passam de farsas fictícias, ilusões ingênuas ou mesmo de demonstrações diabólicas. Nesse sentido, essas presenças, embora censuradas em certos contextos por se imbricarem com outros conteúdos blasfemos ou escandalosos, refletem o posicionamento católico de Gil Vicente, que buscou com elas reforçar a ortodoxia e dogmatismo de sua crença religiosa.

Pelas descrições feitas, podemos notar no que tange às ordens do discurso, que a superstição, ao contrário do escândalo e da blasfêmia, não consiste, necessariamente, em um tabu para a Inquisição, tendo certa permissividade, em especial às personagens pagãs tendo em vista que são entendidas apenas como isso: personagens fictícias que não existem e que possuem ou função alegórica, ou de representarem falsos deuses, ou de serem atrelados ao diabo.

Dessa forma, quanto ao ritual da circunstância, são locais críticos mais ou menos permitidos pela censura por reforçarem a lógica católica Deus verdadeiro x falsos deuses, determinando qual culto possui legitimidade e direito à existência e qual não. A posição de poder da Igreja, portanto, chega ao ponto de definir em termos de fé uma opção como verdadeira, absoluta, não legitimando qualquer oposição dialógica a essa respeito.

Ainda, pelas obras censuradas, podemos ver que os personagens envolvidos com superstições são ou tipos mais populares, como os pastores e Inês Pereira, ou representantes infernais, como os diabos. Embora isso reforce outra ideia pertinente a respeito das superstições – de que seriam obras demoníacas ou cultos de pessoas ignorantes e sem senso crítico – foram suprimidas por estarem em sequências com locais críticos mais problemáticos associados à blasfêmia e/ou ao escândalo.

Logo, tendo em vista a dificuldade em se realizar reformulações ao longo de toda cena, provavelmente por isso o censor preferiu penalizar todo conteúdo com a supressão, por mais que a questão supersticiosa não fosse tão controversa em si. Porém, ao realizar essas supressões mais longas, cria em grau proporcional incoerências coesivas com as peças, prejudicando o seguimento do enredo em maior ou menor grau. Enfim, às custas disso, a censura consegue manter a ordem discursiva que procura manter protegida.

CONCLUSÃO

Porque há uma lógica para a censura, seja ela preventiva ou repressiva – ou, o que é mais vulgar, ambas as coisas, e ainda uma terceira, pois ela é sempre constritiva. Imposta ou aceite, a ordem instituída não pode tolerar que a ponham em causa. A função da censura é, precisamente, impedir que isso aconteça. [...] O Estado serve-se da censura para assegurar a sua subsistência e impedir, travar ou reprimir a subversão. A Igreja, para impor as suas crenças e impedir, travar ou reprimir a heresia. O Capital, para assegurar sua expansão e impedir, travar ou reprimir a destruição da ordem em que assenta. Esta é a lógica da censura. Ou, talvez mais acertadamente, a lógica daqueles por quem e para quem a censura existe. Mas, em si mesma considerada, e tal como na prática se exerce, a censura é ilógica, ou melhor dizendo, é a própria negação da lógica. [...] A arbitrariedade é o antônimo da lógica. Ora a censura é o domínio privilegiado do arbítrio. Mesmo que estruturada em regras, a latitude consentida à sua interpretação é praticamente ilimitada. (REBELLO, 2006, p.46, 50-51)

Para o estudo da transmissão da obra de Gil Vicente, existem quatro testemunhos a serem levados em consideração: os das folhas volantes de 1517 (**Barca do Inferno**) e 1523 (**Inês Pereira**), publicadas enquanto o autor estava vivo; o da **Compilação de Todas as Obras de Gil Vicente**, datada de 1562, encomendada pelo rei D. João III a Gil Vicente ainda vivo e publicada pelos filhos por volta de 25 anos após sua morte; e o da **Compilação de Todas as Obras de Gil Vicente**, de 1586, comprometida pela censura inquisitorial.

As folhas volantes, ou folhetos, se enquadram na chamada literatura de cordel, pela maneira como esse tipo de publicação circulava e era vendido. Seu formato costumava apresentar gravuras no frontispício que, atreladas ao título ou nome do autor do texto, serviam como um atrativo para o público. Essas publicações costumavam atingir inclusive analfabetos, pois era comum que o conteúdo desses folhetos circulasse oralmente. Em contraste, o formato e publicação da **Compilação** foram voltados para a leitura e para o público da corte, fatos verificáveis pelo preço cobrado por exemplar e pelo tamanho do livro.

Com o estabelecimento, em 1536, do Tribunal do Santo Ofício em Portugal, a obra de Gil Vicente é visada pela censura, aparecendo pela primeira vez no índice de 1551. Apesar das emendas requisitadas e da vistoria do censor, a primeira edição da **Compilação** sai sem cumprir a maioria das mudanças, sendo que apenas três autos estão desaparecidos até hoje (**Jubileu de amores**, **Aderência do paço** e **Vida do paço**). Entretanto, a edição de 1586 da **Compilação** não se beneficiou dos mesmos privilégios, de maneira a ser bastante mutilada pela censura inquisitorial, conforme ilustra o cotejo empreendido por Freire (1944) e o nosso aqui apresentado.

Ao entendermos a edição de 1586 da **Compilação** enquanto documento histórico desse procedimento inquisitorial, propusemos, como objetivo desta tese, refazer parcialmente o referido cotejo a fim de estudar filológica e discursivamente a censura empreendida no livro em questão. Partindo dos textos com mais de quarenta variantes, em língua portuguesa, buscamos, por meio de tabelas e gráficos, ilustrar quantitativamente como cada texto foi censurado e, depois, por meio de uma análise qualitativa, compreender as motivações das emendas do qualificador, Frei Bartolomeu Ferreira, e como elas revelam representações discursivas de ordem ideológica, orientadas à manutenção do poder da Inquisição e, por conseguinte, da Igreja.

Para a realização dos objetivos apresentados, partimos da base teórico-metodológica da Crítica Textual e, por isso, realizamos primeiramente uma recolha bibliográfica acerca de Gil Vicente e da transmissão de sua obra, da tipografia e da Inquisição portuguesa no século XVI, para, então, efetuarmos o cotejo e o levantamento das variantes dos textos em questão.

Confirmamos, nesse sentido, que a Crítica Textual propicia ao pesquisador de humanidades um trato mais apurado e objetivo com seu material de análise primordial: o texto enquanto fonte documental. Por isso, é uma área de estudo que deveria ser mais utilizada de maneira generalizada no que concerne à metodologia de recolha e de tratamento de corpus escrito, fato que, quando comprometido, pode prejudicar ou, no mínimo, interferir nos resultados analíticos sobre certo autor e/ou texto. Seus ganhos quantitativos também são perceptíveis, pois, com suas categorias, permite que haja clarificação acerca das movimentações editoriais realizadas durante a transmissão de determinada obra, assim, respaldando também a comprovação de interpretações acerca do seu contexto e recepção. Em suma, o trato filológico garante respaldo e legitimidade ao que o pesquisador afirma e interpreta¹⁰⁸.

Por outro lado, como muito filólogos já afirmaram, a exemplo de Spina (1970), a Filologia e a Crítica Textual são áreas que se constituem no diálogo com outras, tendo em sua essência a necessidade de relação com outros saberes, por exemplo no que tange à análise de lições divergentes entre testemunhos e ao estabelecimento de aparato crítico. Nosso estudo traz de maneira ilustrativa uma articulação muito cotada pela área, mas pouco empreendida ainda a nosso ver: o vínculo com a Análise do Discurso. Esse vínculo se deu pelo fato de focarmos

¹⁰⁸ Muitos analistas do discurso poderiam aprender com esse método, pois, sem uma recolha adequada da fonte, a maior parte de suas interpretações nem fazem sentido em termos de análise da voz autoral, por exemplo.

qualitativamente nos dados do cotejo empreendido, sem buscar, contudo, realizar uma edição crítica a partir deles.

Dentre as múltiplas vertentes da Análise do Discurso, escolhemos a Análise Crítica do Discurso pelo seu posicionamento político, suas premissas conceituais e etapas metodológicas. Nosso conceito pilar foi o de Ordem do Discurso e, dentre suas categorias, os discursos. O primeiro está ligado às coerções que estruturam e circundam o enunciado e podem ser relacionadas a gêneros, estilos e discursos. Os últimos dizem respeito às maneiras de representar, ou seja, manifestam mecanismos de legitimação de poder, reforço de ideologias e de direitos enunciativos de atores sociais – uma visão e organização de mundo. Assim, as ordens do discurso atuam sobre o que é obrigatório, preferencial e permitido.

A partir disso, recuperamos as perguntas da introdução: como a censura incide sobre os textos em termos editoriais? Quais categorias censórias emergem como base para a censura de locais críticos e em qual quantidade? Quais discursos buscam censurar e quais emergem a partir de sua prática (modos de representação)?

Assim, na análise filológica de nosso corpus, confirmamos que a supressão é a movimentação censória predominante, responsável por 1115 variantes (97,37%) de 1145 variantes totais, a maioria (1113) sequencial. Já as substituições, 30 variantes (2,62% do total), ao contrário do que hipotetizamos, foram majoritariamente sequenciais (21 casos contra 9 lexicais).

Entre as categorias censórias elencadas, a blasfêmia, a qual ocorre nas 9 peças, totalizou 506 variantes (44,19%) e foi a mais recorrente. Em segundo lugar, ocorreu escândalo em 8 peças, totalizando 433 variantes (37,81%). Por último, ocorreram superstição – em 3 peças, totalizando 111 variantes (9,69%) – e erudição em 5 peças, totalizando 95 variantes (8,29%). Apesar da diferença tênue entre as duas primeiras motivações, a supressão ocorreu mais nas blasfêmias do que nos casos escandalosos, enquanto a substituição, mais nos segundos do que nas primeiras. Já as superstições, quando emendadas, foram suprimidas.

Essas emendas censórias refletem os discursos da Igreja, revelando sua maneira de enxergar o mundo e de mantê-lo, então, sob determinada ordem, isto é, transforma em procedimento aquilo que é discursivo, representacional. Para depreendermos essa visão e ordem, utilizamos como instrumentos descritivos alguns sistemas da Linguística sistêmico-funcional (Transitividade, Avaliatividade, Modalidade e representação de atores sociais), além de conceitos foucaultianos (tabu, ritual da circunstância e direito à fala).

Pudemos, destarte, articular categorias da Filologia a categorias e conceitos da Análise Crítica do Discurso, tendo em vista que supressões e substituições indicam maneiras específicas de lidar com agências, fenômenos, relações, avaliações e construções de tipos sociais, por exemplo, a depender do grau de tabu, ritual e direito à fala que cada circunstância textual evocava ao censor e às ideologias da sua instituição.

Logo, os dados quantitativos dispõem, numa primeira instância, que a censura inquisitorial buscou interditar discursivamente principalmente blasfêmias – consideradas subversões do que é o sagrado, invalidando-o – e escândalos – difamações “criminosas” ao clero. Ambos podem ser conceituados como tabu, ou seja, aquilo sobre o qual não é permitido falar. Essa proibição por parte da Igreja mostra sua preocupação em preservar dois pilares de seu poder e de sua ideologia conservadora: os seus dogmas e o que os embasam; e o seu funcionalismo interno.

Dessa forma, houve diversas blasfêmias presentes na obra de Gil Vicente: as que realizam comparações entre tipos comuns e entidades ou santos católicos; as que subvertem a narrativa bíblica e as paródias de gêneros oracionais. Todas as emendas sobre elas demonstram em comum que o sagrado precisa e deve ser respeitado, privado de comicidade, pois, afinal, essa é a base fundamental da existência da Igreja – ela só existe porque acredita-se que existe um Deus a ser cultuado e que ela seria não apenas o templo onde se realiza tal culto, mas também quem dita as regras do modo como este último deve ser conduzido.

As comparações mundanas ou rebaixadas entre tipos sociais vis ou comuns a tipos beatificados, como santos e mártires, portanto, ilustrariam descrédito ou falta de reconhecimento do valor sagrado e, por conseguinte, do rigor necessário para enunciar essas figuras religiosas. A Igreja, por meio de suas reformulações e supressões, nos mostra, então, a ideia de santidade que o catolicismo pretende e considera como adequado: o divino é sóbrio, comedido, superior. Por ser matéria intocável, haja vista ser tabu, reitera-se, enquanto ritual, que as referências ao sagrado só podem ser feitas a título de reverência, contemplação e aceite de sua sublimidade, de uma determinada maneira e por determinadas pessoas.

Por isso, inclusive, que as paródias das horas e da base bíblica foram também sumariamente excluídas, o que indica que os procedimentos e a teoria que vêm da Igreja deveriam ser tão preservados quanto o sagrado católico em si. Isso revela que a Igreja constrói uma imagem discursiva de si tão elevada, superior e divina quanto a própria ideia de Deus; afinal, ambos não podem, em mesma medida, ser maculados.

Carnavalizar a maneira de doutrinar, as práticas católicas e a versão narrativa da Igreja é como satirizar o próprio Deus, é colocar o poder de ambos em xeque, já que, a essa instituição, ambos estariam colados como um só. Essa imagem discursiva se alimenta, entre outros fatores, do fato de, segundo a bíblia, a Igreja ter sido eleita representante de Deus na Terra pela concessão de Jesus a Pedro¹⁰⁹, discípulo que foi considerado, posteriormente, o primeiro papa. Assim, as interdições contra as paródias contribuem para o endosso dessa relação metonímica representativa entre Igreja (parte) e Deus (todo).

Isso é reforçado também por quem tem direito à fala nesse tipo de caso ou não, já que alguns apenas tiveram suas verbiagens modificadas, enquanto que outros perderam completamente o que haviam verbalizado em cena. Como verificado, os tipos foram hierarquizados a partir do quanto suas existências representam ameaças e questionamentos aos valores católicos, como o caso dos diabos e da alcoviteira Brísida Vaz (proibidos de falar) em contraposição a Inês Pereira e o Escudeiro (permitidos a falar).

Ao censurá-los de maneiras diferentes, diminui-se o quanto cada um aparece em cena, diminuindo também sua capacidade de (r)existência. Com isso, a impressão, mesmo que muito sutil, é a de que no mundo “os piores pecadores” tem, ou deveriam ter, menos direitos e competências do que os outros. Por exemplo, ao reduzir a cena da Alcoviteira **em Barca do inferno**, excluindo seus versos e, por isso, diminuindo sua fala em relação a outras, parece que ela era menos capaz de se defender ou que de fato era mais certo que ela fosse destinada ao inferno por ser tão pecadora que nem caberia o que dizer em seu amparo.

Já o escândalo constituiu-se como segundo tabu, quase empatado numericamente ao primeiro. Os casos envolviam clérigos como agentes de ações reprováveis moral e dogmaticamente por agirem de maneira bufônica, como o frade do monólogo inicial de **Mofina Mendes**; assediadora, como os clérigos mencionados em relatos de personagens em **Inês Pereira** e **Pastoril Português**; desregrada e desleixada, como o ermitão de **Serra da Estrela**; concubinária, como o frade de **Barca do Inferno**. Essa reprovação chega ao ponto de o diabo, ao optar por um disfarce, escolher fazer-se monge, fato também escandaloso.

Ressaltamos que, apesar da definição de escândalo ser mais abrangente, apenas a “difamação” contra os funcionários da Igreja interessou à censura, que não se importou

¹⁰⁹ “Pois também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela; E eu te darei as chaves do reino dos céus; e tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus.” (Mateus 16:18,19)

inclusive nem com a sátira contra fidalgos ou mesmo reis, aliás inserindo os segundos como substitutos quando interessante, como visto em um dos locais críticos blasfemos demonstrados.

Assim, a maneira como a obra vicentina retratou e representou o tipo clerical pode indiciar certa aversão de grupos da época – em especial os compostos por tipos comuns e basais, como pastores – a essa classe, haja vista ser denunciada de maneira generalizada. A crítica é tamanha que o fato de o diabo escolher disfarçar-se como monge não foi incomum (sendo referenciada em duas peças).

Se houve verossimilhança em representá-los dessa maneira, é porque possivelmente as pessoas verificavam aquilo em seu cotidiano também, mas, mais do que isso, pelas falas das personagens, não é difícil de deduzir que havia um rechaço ao fato de agirem de forma que vai contra tudo que pregavam e, aparentemente, sem punição, fato que se reflete na comicidade complementada pela ausência de indignação generalizada, já que, em nenhuma peça, aparece personagem que defenda algum clérigo das ofensas proclamadas.

Outra análise possível seria a de que a ficção gera um efeito de humor por via do absurdo de tratar de tais tabus com tamanha naturalidade já que ninguém comum podia, na vida real, tratar o clero ou mesmo falar sobre ele de tal forma, mesmo que, como a via histórica confirma, fosse amplamente reconhecido suas atitudes incoerentes.

Porém, para poder manter seu poder, a Igreja precisava construir e consolidar uma visão de mundo em que se acredite não só que ela é responsável pelo local onde Deus habita, mas também e, principalmente, pelos mediadores entre Ele e a população. Com a exposição da corrupção, especial e justamente, moral de seus membros, como isso seria possível?

Nesse sentido, por tratarem-se de personagens tipo, metonimicamente, abordar um funcionário poderia ser entendido como falar da Igreja toda, fato que, inclusive erroneamente, fez até com que Gil Vicente fosse considerado humanista ou reformista, o que não é verdadeiro. Daí também provavelmente o rigor da igreja em minar tais críticas, apesar de elas não irem contra os dogmas e deveres do clero e do catolicismo em si, mas realmente cobrá-los dessa classe.

Ao reformar toda e qualquer referência negativa ao clero, a censura cria uma ilusão de mundo que precisa consolidar. Fazendo com que a obra de um autor que praticamente não poupa ninguém esteja livre de críticas ao clero, a censura dá a sensação de que o corpo clerical é tão honrado em sua atuação que nem Gil Vicente dele pôde falar. Contudo, como

consequência de seu apagamento constante, parece ao mesmo tempo que são figuras irrelevantes para a sociedade, pois pouco aparecem pós cortes.

Ademais, a sátira exposta também acabou por questionar até certas lógicas católicas como a forma de compreender e lidar com a barregania, concubinato e assédio de mulheres por clérigos, haja vista que refuta a versão patriarcal da Igreja a esse respeito. Logo, com a demonstração de agências assediadoras sempre masculinas, a obra de Gil Vicente representa o clero como predador, consumidor e abusador de mulheres, fato totalmente contrário ao discurso religioso que as quer constituir como agentes do pecado e da desordem, não à toa, talvez, o nome de Florença tenha sido mantido como personagem no argumento de **Barca do inferno**, para que lembremos o destino dela aos olhos católicos.

Complementarmente a isso, o auge do encobrimento da corrupção clerical se dá quando essa é a única prioridade em detrimento até dos valores morais defendidos pela Igreja. Assim, não se apagam com a censura os atos repudiáveis como a prostituição, mas apenas que os cônegos eram seus usufruidores. Com isso, a Igreja não deixa de demonstrar que o pecado e o pecador em si existem; no entanto, resguarda seus funcionários da crítica e da penalização, culpabilizando somente as mulheres, o que endossaria seu discurso de que seriam as responsáveis por ele. O rigor com esses locais críticos foi tamanho que não há caso de representação clerical negativa que tenha sido perdoada em nosso corpus.

Por outro lado, as superstições não foram tão visadas quanto as motivações anteriores, tendo em vista que não indiciam necessariamente avaliações negativas acerca da Igreja, mas sim de quem nelas acredita ou as pratica, indivíduos a quem Gil Vicente destinou duras sátiras por considerá-los ambos – crenças e adeptos – ingênuos e ridículos a ponto de até os diabos os descreditarem, mesmo que os favorecessem.

Por isso, os poucos casos que emendados o foram porque provavelmente estavam coexistindo com outros mais polêmicos, o que também levou a certas exclusões por erudição. As superstições, então, fogem à regra do tabu, assumindo lugar de certa permissividade na obra de Gil Vicente, justamente por serem representadas da mesma forma que a Igreja as enxerga: pura ficção, falsa crença ou motivo de riso.

Dessa forma, a construção acerca das superstições endossam uma dicotomia católica fundamental: Deus verdadeiro x falsos deuses. Esse discurso anula no mundo a possibilidade de outras fés existirem e tentarem explicar a ação divina ou não sobre a existência,

menosprezando a alteridade e inserindo a Igreja como detentora do único direito à fala religiosa porque ela seria aquela que detém a “verdade”, a única versão legítima acerca da deidade.

Por fim, retomamos a epígrafe de Rebello para confirmar que há lógica na censura e que essa pode ser alcançada, mesmo em suas muitas arbitrariedades, por meio de uma articulação adequada de áreas do saber que mostrem e permitam analisar os graus do que é proibido e de como ela opera. No caso da censura na obra vicentina, ela buscou representar um mundo em que o catolicismo e a Igreja são infalíveis e soberanos em todas suas esferas: narrativa, dogmática e funcionalista. A coerção para a reprodução de seus discursos se manifestou nas emendas empreendidas, porém, como visto em outros momentos totalitários em que foi institucionalizada, a censura não conseguiu perdurar em seu único intento – a manutenção da ordem discursiva da instituição no poder que simboliza – já que o poder, como aponta Fairclough, tem suas estruturas abaladas e modificadas graças à constante luta de classes, a qual impede a submissão resoluta à tirania. Dessa forma, esse estudo de caso também se propôs a isso: a ser uma força anti-censura ao criar caminhos para estudá-la e entender sua lógica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Graça. **Lusitânia**. Vicente - Colecção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera. E-book 2005, disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/search/page-2-dp5.html?searchphrase=all&searchword=cadernos+vicente> (último acesso em 16 de dezembro de 2019).

ALAVARCE, CS. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 208 p. ISBN 978-85-7983-025-9. Disponível em <<http://books.scielo.org>>.

ALMEIDA, Fortunato de. **História da Igreja em Portugal**. 4ª ed. Porto: Portucalense Editora, 1967.

AMES, Christine Caldwell. Righteous persecution. Inquisition, Dominicans and Christianity in the middle ages. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

AMOSSY, R. “O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos” In: AMOSSY, R. *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ANASTÁCIO, Vanda. A lenda dourada de Frei Bartolomeu Ferreira. In: RCL Convergência Lusíada, n. 27, janeiro - junho de 2012.

ANSELMO, Artur. **História da edição em Portugal: volume I** – das origens até 1536. Porto: Lello, 1991.

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.). **História Religiosa de Portugal**. Volume 2. Portugal: Centro de estudos de história religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000.

BELL, Aubrey, F. G. **Gil Vicente**. Inglaterra: Oxford University Press, 1921.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. A Copilaçam de totalas obras: o livro e o projecto identitário de Gil Vicente. In: Diacrítica, Ciências da literatura. Nº18-19/3 (2004-2005).

BERNARDES, José Augusto Cardoso. **Gil Vicente**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BETHENCOURT, Francisco. A Inquisição. In: AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.). **História Religiosa de Portugal**. Volume 2. Portugal: Centro de estudos de história religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000.

BLECUA, A. **Manual de Crítica Textual**. Madrid: Editorial Castalia, 2001.

BLUTEAU, Rafael. **Suplemento ao Vocabulario Portuguez e latino**. Lisboa: Patriarcal Officina da Musica. 1728.

BORGES, Marlene Lessa Vergílio. “A construção do ethos do orador no Pro Milone de Cícero”. In: *Codex*, v.2, n.1, 2010, p.7-21.

BORGES, Rosa. A Filologia e seu objeto – diferentes perspectivas de estudo. In: Revista *Philologus*, ano 9, Nº26, 2003, p.1-5.

BORGES, Rosa. et al. **Edição de texto e Crítica Filológica**. Salvador: Quarteto, 2012.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRAGA, M. Gil Vicente e a sociedade do seu tempo. In: **A evolução do Teatro em Portugal**. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1947.

BRAIT, B. (org.). Bakhtin dialogismo e construção do sentido. Campinas: editora Unicamp, 2005.

BRILHANTE, Maria João. **Mofina**. Vicente - Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera. E-book 2005, disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/search/page-2-dp5.html?searchphrase=all&searchword=cadernos+vicente> (último acesso em 16 de dezembro de 2019).

BUESCO, Ana Isabel. Cultura impressa e cultura manuscrita em Portugal na época moderna: uma sondagem. In: *Penélope* 21, 1999, p.11 a 32.

CAMBRAIA, Cesar Nardelli e LARANJEIRA, Maíra Borges. Tipologia dos erros na tradição latina do livro de Isaac. In: *Caligrama*. V.15 ,n.2. Belo Horizonte: 2010.

CAMBRAIA, Cesar Nardelli. **Introdução à Crítica Textual**. São Paulo, Martins Fontes: 2005.

CAMÕES, José (direção científica). **As obras de Gil Vicente**. Vol.I a IV. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

CAMÕES, José (ed.). Introdução. In: **Teatro do século XVI. Tomo II**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2010.

CASTRO, Ivo. **Livro de José de Arimateia**. Dissertação de Doutorado, Universidade de Lisboa, 1984.

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO. Teatro de autores portugueses do séc. XVI – base de dados textual [on-line]. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/> , acesso em 20/04/2016.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2012.

COSTA, Marcos Alberto Galdino. Vida e obras de Gil Vicente. In: **O conceito de soteriologia na trilogia religiosa de Gil Vicente**. 2009. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie

COSTA, Maria Cristina Castilho. “Notas e pareceres – procurando entender a censura”. In: COSTA, Maria Cristina Castilho (org.). **Teatro, comunicação e censura: anais do Seminário Internacional A Censura em Cena**, Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo : Terceira Margem, 2006 : FAPESP.

COSTA, P. O problema religioso na obra de Gil Vicente. In: **A evolução do Teatro em Portugal**. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1947.

COUTO, Ronaldo Teixeira do. Filosofia Cristã: tensões, afastamentos e influências nas ordens religiosas – século XVI. **Recôncavo: Revista de História da UNIABEU**. Ano 1, Número 2, Janeiro - Julho de 2012.

DIJK, Teun A. Van. **Discurso e Poder**. São Paulo: Contexto, 2008.

DOMINGUES, Beatriz Helena. O Medieval e o Moderno no Mundo Ibérico e Ibero-Americano. **Revista Estudos Históricos**. São Paulo, v. 10, n. 20, p.195-216, 1997.

FAIRCLOUGH, N. **Discourse and social change**. Malden: Polity Presss, 2009.

FAIRCLOUGH, Norman. **Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research**. 3ª ed. New York: Psychology Press. 2008.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse and Social Change**. 10ª Ed. Cambridge : Polity Press. 2009.

FAIRCLOUGH, Norman. **Language and Power**. 2^a ed. London: Longman. 1991.

FEBVRE, Lucien e MARTIN, Henry-Jean. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Hucitec, 1992.

FERNANDES, C. A. **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**. São Carlos: Claraluz, 2008.

FERREIRA, Ana Carolina de Souza. Gil Vicente, trovador, mestre das palavras. **Cadernos do CNLF, Vol. XVI, Nº 04, t. 1 – Anais do XVI CNLF**, pág. 682, 2012.

FERREIRA, Ceila Maria. Os sentidos dos textos ou algumas considerações sobre Filologia, Hermenêutica e Análise de Discurso. **LaborHistórico**. Rio de Janeiro, vol. 2 (2). p 227 – 234. Jul/dez. 2016.

FIORIN, José Luiz. “O ethos do enunciador”. In: FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2006.

FIORINDO, Priscila P. “*Ethos*: um percurso da Retórica à Análise do Discurso”. In: *Revista Pandora Brasil*. Nº 47. 2012.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discuro**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24^a ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FREIRE, Anselmo Braamcamp. **Vida e Obras de Gil Vicente**: “Trovador, Mestre da Balança”. Lisboa: Ocidente, 1944.

FUZER, Cristiane; CABRAL, Sara Regina Scotta. Metafunção experiencial – oração como representação. In: **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa**. 2014. Campinas: Mercado de Letras. 228p.

FUZER, Cristiane. Vítimas e vilões em reality shows no Brasil: representações e avaliações com base em evidências léxico-gramaticais. **Alfa**, rev. linguíst. (São José Rio Preto) vol.56 no.2 São Paulo Jul/Dez. 2012.

GOMES, M. R.; CASADEI, E. B.; CRUZ, P. R.; KERI, N. F.. **Palavras Proibidas. Pressupostos e subentendidos na censura a peças teatrais**. 1. ed. São José dos Campos: BlueCom, 2008. v. 1. 200p.

GOMES, Mayra Rodrigues. “A censura no circo-teatro. Um estudo sob o crivo da Análise de Discurso”. In: COSTA, Cristina (org.). **Comunicação e Censura**. O circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

GOMES, Mayra Rodrigues. A escritura do censor: um estudo da interdição em peças teatrais. **Revista Líbero**, Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero, ano X, n. 20, p. 91-102. ISSN 1517-3283. São Paulo, dezembro de 2007.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Bordando o manto do mundo**: censura e classificação indicativa. São Paulo: ECA-USP, 2018. 154 p. – (Coleção Bordando o manto do mundo; 3).

GOMES, Mayra Rodrigues. Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro. **Comunicação, Mídia e Consumo**. Publicação da ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing). São Paulo, vol. 2, n. 5, p. 243 – 264 Nov. 2005.

GONÇALVES SEGUNDO, P. R. **Tradição, estabilidade e dinamicidade nas práticas discursivas**: um estudo da negociação intersubjetiva na imprensa paulistana. 2011. 447 f. Tese (Doutorado em Letras. Área de Concentração: Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

GONÇALVES SEGUNDO, Paulo Roberto; ZELIE, Helena Capriglione. **Relacionar-se é investir**: ideologia, cognição e metáfora no discurso sobre relacionamento em revistas femininas para o público adolescente. In: Análise do discurso e análise crítica do discurso: heranças, métodos, objetos[S.l: s.n.], 2016.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. Discurso e prática social. In: BATISTA JR., José Ribamar Lopes. **Análise de discurso crítica**: para linguistas e não linguistas. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2018. p. 78 – 103.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. Linguística Sistêmico-Funcional e análise crítica do discurso: explorando convergências e explicando especificidades. **Revista de Estudos Linguísticos**. São Paulo, v. 43, n. 3. 2014.

GREG, Walter W. The Rationale of Copy-Text. **Journal Article - Studies in Bibliography**. Virgínia, vol. 3 (1950/1951), p. 19-36. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40381874?seq=1>>. Acesso em: 13 dez.2019.

GRIGULEVITCH, Iossif. **História da inquisição**. Lisboa: Caminho, 1990.

GUÉRIOS, Rosário Farani Mansur. Tabus lingüísticos. 2 ed. aum. São Paulo: Nacional, 1979.

GUIMARÃES, Elisa. “O *ethos* na argumentação”. In: *Filologia e Linguística Portuguesa*, nº42. 2010

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **An introduction to functional grammar**. 3. ed. Oxford, Londres: Edward Arnold, 2004.

HERREROS, José Luiz. O papel de Salamanca na Segunda Escolástica. **IHU Online – Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. São Leopoldo, set. 2010. p. 35 – 37. Entrevista concedida a Márcia Junges e Alfredo Culleton.

HORCH, R. E. “Motivos que levaram os livros luso-espanhóis a serem censurados”. In: NOVINSKY, Anita (org.). **Inquisição: ensaios sobre mentalidade, heresias e arte**. São Paulo: Edusp, 1992.

KADER, Carla Callegaro Corrêa. “A heterogeneidade enunciativa: um entrelugar”. In: IX ANPED SUL. Universidade Caxias do Sul: 2012.

KRAUSE, Thiago Nascimento. Em busca da honra: os pedidos de hábitos da Ordem de Cristo na Bahia e em Pernambuco, 1644-76. **XIII Encontro de História**. Anpuh- Rio. Identidades. 2008.

LEITE, Andrea Limberto. “A mídia como terceiro elemento na relação de censura: o âmbito do subentendido, da polifonia e do segredo”. In: COSTA, Cristina (org.). **Seminários sobre censura**. São Paulo: Balão editorial, 2012.

MACHADO, Ida Lúcia. A paródia: uma estratégia de provocação? **Linguagem - Estudos e Pesquisas**. Vol. 16, n. 01, p. 15-31, jan/jun 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. “A propósito do *ethos*”. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. S.(Orgs.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008:11-29.

MARCOCCI, Giuseppe e PAIVA, José Pedro. **História da Inquisição Portuguesa (1536-1821)**. Lisboa: A esfera dos livros, 2013.

MARIANO, Alexandra. **Pastoril Português**. Vicente - Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera. E-book 2005, disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/search/page-2-dp5.html?searchphrase=all&searchword=cadernos+vicente> (último acesso em 16 de dezembro de 2019).

MARQUILHAS, R. “Filologia oitocentista e Crítica Textual”. In: Fernanda Mota Alves *et al.* (orgs.), **Filologia, Memória e Esquecimento**. Act. 20. Lisboa, Húmus, pp. 355-367, 2010.

MARTIN, J., WHITE, P. **The language of evaluation: appraisal in English**. New York/Hampshire: Palgrave Macmillan; 2005.

MARTINS, André R. Nunes. Análise de discurso da mídia. . In: BATISTA JR., José Ribamar Lopes. **Análise de discurso crítica: para linguistas e não linguistas**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2018. p. 158 – 183.

MARTINS, João Henrique Costa Furtado. **Corrupção e Incúria no Santo Ofício: Funcionários e Agentes sob Suspeita e Julgamento**. Dissertação de mestrado em História Moderna e Contemporânea. Universidade de Lisboa. Lisboa, 2013.

MARTINS, Maria Silva Cintra. “Ethos, gêneros e questões identitárias”. In: D.E.L.T.A., 23:1., 2007. P.27-43.

MARTINS, Maria Teresa Esteves Payan. **A censura Literária em Portugal nos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

MATEUS, Osório. “Vicente anônimo castelhano” (1989) e “Scilicet” (1990) e “Gil Vicente” (1995). In: MATEUS, Osório. **De teatro e outras escritas**. Lisboa: Quimera. 2002.

MATEUS, Osório. **Livro das obras**. Coleção Vicente. Lisboa: Quimera, 2005 (e-book).

MATOS, Manuel Cadafaz de. Erasmo e os índices inquisitoriais portugueses no século XVI. In: Estudos em homenagem a João Francisco Marques. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2864.pdf>

MAUÉS, Fernando. **Cancioneiros, folhetos e romanceiros: o gênero romance na primeira metade do século XVI**. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH – USP, 2009.

MEIRINHOS, J. F. “Editores, livros e leitores em Portugal no século XVI. A coleção de impressos da BPMP”. In: **Tipografia Portuguesa do séc. XVI nas colecções da BPMP. Catálogo**. Biblioteca Pública Municipal do Porto: Porto 2006.

MESQUITA, Diana Pereira Coelho de. ROSA, Ismael Ferreira. “As heterogeneidades enunciativas como aporte teórico metodológico para a Análise do Discurso de linha francesa”. In: Veredas – Análise do Discurso: 2/2010. P.130-141.

MOREIRA, Carla Barbosa. “Análise do Discurso da e sobre a censura”. In: fragmentum, N. 29, parte I. Laboratório Corpus: UFSM, Abr./Jun. 2011.

NEMÉSIO, M. I. “Índices de livros proibidos no século XVI em Portugal: à procura da ‘Literatura’”. In: Atas do I encontro do grupo de estudos lusófonos (GEL): Por prisão o infinito: censuras e liberdade na literatura. 2011, p.1-11 Disponível em: <http://web.letras.up.pt/porprisao/>.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru: Edusc. 2000.

NOGUEIRA, Carlos. “A literatura de cordel portuguesa”. In: *eHumanista*: Volume 21, 2012. p.195-222. Disponível em: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_21/pdfs/mongraphic%20issue/7%20ehumanista21.nogueira.pdf

NOVINSKY, Anita (org.). **Inquisição**: ensaios sobre mentalidade, heresias e arte. São Paulo: Edusp, 1986.

NOVINSKY, Anita. “A Inquisição: uma revisão histórica”. In: NOVINSKY, A. W. CARNEIRO, M. L. T. (orgs.). **Inquisição: Ensaios sobre a mentalidade, heresias e Arte**. São Paulo: Edusp, 1992.

NUNES, Alécio Fernandes. **Dos manuais e regimentos do Santo Ofício português**: a longa duração de uma justiça que criminalizava o pecado (Séc. XIV- XVIII). Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós graduação em História da Universidade de Brasília. Brasília, 2011.

ORLANDI, Eni P. Análise do Discurso – princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2012.

OSÓRIO, Jorge A. “A Compilação de 1562 e a << fase >> manuelina de Gil Vicente”. In: Línguas e Literaturas, XIX. Porto: 2002.

OSÓRIO, Jorge A. “Os enunciados didascálicos na ‘Compilação’ de 1562”. In: Línguas e Literaturas, II, vol. XXI. Porto: 2004.

OSÓRIO, Jorge A. “Sobre a organização do livro I da <<Compilação>> das obras de Gil Vicente (1562)”. In: Mathesis 4. 1995.

PAIVA, José Pedro. “Quais as diferenças entre a Inquisição espanhola, a portuguesa e a romana?”. In: Revista de história da Biblioteca Nacional. Disponível em:

<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/quais-as-diferencas-entre-a-inquisicao-espanhola-a-portuguesa-e-a-romana> (visto em 07/01/2016)

PALLA, Maria José. “Medir o tempo, medir as estações. A farsa vicentina e o carnaval.”. In: Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, n.14, Lisboa, Edições Colibri, 2001, pp. 255-272.

PAVÃO, J. Almeida. **Gil Vicente poeta**. Azores: Ponta Delgada, 1963.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do Teatro Português**. Lisboa: Portugália editora, 1969.

PIMPÃO, C. As correntes dramáticas na literatura portuguesa no século XVI. In: **A evolução e o espírito do teatro em Portugal**. Lisboa: Sociedade Nacional da Tipografia; 1947.

PRATT, Oscar de. **Gil Vicente – notas e comentários**. Lisboa: Livraria Clássica, 1970.

QUINTELA, Paulo (ed.) “Introdução”. In: VICENTE, Gil. **Auto de moralidade da embarcação do inferno**. Textos das duas primeiras edições avulsas e das Copilações estudados por Paulo Quintela. Coimbra: Atlântida, 1946.

REBELLO, Luiz Francisco. “É verdade. Mas...”. In: COSTA, Maria Cristina Castilho (org.). **Teatro, comunicação e censura: anais do Seminário Internacional A Censura em Cena**, Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo: Terceira Margem, 2006: FAPESP.

REBELLO, Luiz Francisco. **Breve História do Teatro Português**. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000.

RECKERT, Stephen. **Espírito e Letra de Gil Vicente**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

REGO, Raul. **Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa**. Biblioteca Breve, vol. 61. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

REVAH, I. S. **Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente** Tome I édition critique du premier "Autodas barcas". Lisbonne : [Institut français au Portugal], 1951.

RIBEIRO, B. A. F. “O tribunal do Santo Ofício em Portugal”. In: RIBEIRO, B. A. F. **Arte e Inquisição na Península Ibérica**. Tese de doutoramento. FFLCH-USP. 2006.

RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. Biblioteca Breve, vol. 54. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 1980.

RODRIGUES, Kelen Cristina. “Em pauta o conceito de ethos: a movência do conceito da retórica aristotélica à sua ressignificação no campo da Análise do Discurso por Dominique Maingueneau”. In: *SIGNUM: Estud. Ling.*, Londrina, n.11/2, p. 195-206, dez. 2008.

ROSA, Teresa Maria Rodrigues da Fonseca. **O Ensino e a Companhia de Jesus (séculos xvi a xviii)**. 1ª ed. Lisboa: Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. 2016.

SAMPAIO, Albino Forjaz de. **A tipografia portuguesa no século XVI**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1932.

SANTIAGO-ALMEIDA, M. M. “Para que Filologia/Crítica Textual?”. In: *Revista Acta*, Assis, v.1, 2011.

SANTOS, Rosa Borges. Filologia e Literatura: lugares afins para estudo do texto teatral censurado. In: **Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia**. A Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro. Volume I. Edufba - Salvador - 2012

SARAIVA, Antônio José. **A Inquisição Portuguesa**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1964.

SARAIVA, Antonio Jose. **Gil vicente e o fim do teatro medieval**. 3ª Ed. Editora Europa-América, 1970.

SARAIVA, Antônio José. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1942.

SARAIVA, Antônio José. **História da Cultura em Portugal** vol.1- Renascimento e Contra-Reforma. Lisboa: Gradiva, 2000.

SARAIVA, Antônio José. **História da Cultura em Portugal** vol.II. Lisboa: Jornal do Fôro, 1955.

SARAIVA, José Antônio. “Gil Vicente”. In: **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2005

SILVA, Alexandre Marques. A imagem por trás do mito: estratégias discursivas e construção do ethos no discurso presidencial. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras (Língua Portuguesa)) - Universidade de São Paulo.

SILVA, António de Moraes. **Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau / reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro.** - Lisboa : na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

SILVA, Edilene Oliveira. "Quem chegar por último é mulher do padre": as Cartas de Perdão de concubinas de padres na baixa Idade Média portuguesa. **Cadernos Pagu** (37), julho-dezembro de 2011:357-386.

SILVA, Luzia Rodrigues. O discurso da professora: representação e transitividade. **Anais do SILEL**. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

SILVA, Silvia Cortez. "O rol dos livros defesos: a censura a serviço da Igreja e do Estado". In: Revista CLIO – Série História do Nordeste n.16. Pernambuco: UFPE, 1996. Disponível em:

SOUZA, Grayce Mayre Bonfim. ***Para remédio das almas***: Comissários, qualificadores e notários da Inquisição portuguesa na Bahia (1692-1804). Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em História Social da Universidade Federal da Bahia, para a obtenção do título de doutor em História. Bahia, 2009.

SOUZA, Luana Batista de. **Era uma febre, era um delírio**: edição crítica de O Seminarista, de Bernardo Guimarães. FFLCH-Fac. Fi. Let. C. Humanas. 2017. Disponível apenas online.

SOUZA, Luana Batista de. **Grande é o poder do tempo**: colação entre testemunhos de O Seminarista de Bernardo Guimarães. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: 2012.

SPAGGIARI, B., PERUGI, M. **Fundamentos de Crítica Textual**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPAGGIARI, Barbara. "A censura na transmissão da obra de Luís de Camões". In: SPAGGIARI, B. e PERUGI, M. **Fundamento da Crítica Textual**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

SPAGGIARI, Barbara. "Filosofia da linguagem e terminologia ecdótica". In: Confluência, n. 31. 2006. P.111-125

SPINA, Segismundo. **Introdução à Edótica: Crítica Textual**. São Paulo: Cultrix, 1977.

TEYSSIER, Paul. **A língua de Gil Vicente**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente** – o autor e a obra. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

TILIO, Rogério. Revisitando a Análise Crítica do Discurso: um instrumental teórico-metodológico. **Revista do Curso de Letras da UNIABEU**. Nilópolis, v. I, Número 2, Mai. - Ago. 2010.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis. “O exterior das dezanove folhas-volantes. caracteres tipograficos – gravuras. Privilegios”. In: **Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina**. Madrid: Centro de estudios históricos, 1922. p. 59 -75.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis. **Notas Vicentinas**: Preliminares de uma Edição Crítica das Obras de Gil Vicente. I a V. *Lisboa: Edição da Revista Ocidente, 1949. p.9-123 e 509-531.*

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *A infanta D. Maria e as suas damas*, Porto, 1902, p.43.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ANEXO A - Cotejo completo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Auto de Mofina Mendes

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
<p>Entra primeiramente um Frade e a modo de pregação diz o que se segue:</p> <p>Três cousas acho que fazem</p> <p>ao doudo ser sandeu:</p> <p>a ãa ter pouco siso de seu</p> <p>a outra que esse que tem nam lhe presta mal nem bem</p> <p>e a terceira</p> <p>que endoudece em grã maneira</p> <p>é o favor livre-nos Deos que faz do vento cimeira e do toutiço moleira e das ondas faz ilhéus.</p> <p>Diz Francisco de Mairões Ricardo e Bonaventura nam me lembra em que escretura</p> <p>nem sei em quais destinções</p> <p>nem a cópia das rezões mas o latim</p> <p>creo que dizia assi:</p> <p>nolite vanitatis debemus</p>	[]	supressão sequencial de 87 versos e uma didascália	0 a 87	escândalo

<p>considerare de his que capita sua posuerunt in manibus ventorum et coetera.</p> <p>Quer dizer este matiz antre os primores que traz: nam é sesudo o juiz que tem jeito no que diz e nam acerta o que faz.</p> <p>Diz Boécio De Consolacionis</p> <p>Orígenes, Marci Aureli Salustius Catelinarum</p> <p>Josepho Espelum Beli</p> <p>Glosa interliniarum</p> <p>Vicencius Scala celi magister sententiarum</p> <p>Demóstenes, Calistrato todos estes concertaram com Scoto livro quarto.</p> <p>Dizem: nam vos enganeis letrados de Rio Torto que o porvir não no sabeis e quem nisso quer pôr peis tem cabeça de minhoto.</p> <p>Ó bruto animal da serra ó terra filha do barro como sabes tu bebarro quando há de tremer a terra que espantas os bois e o carro?</p> <p>Polos quais dixit Anselmus et Seneca vandaliarum et Plinius Caronicarum</p>				
---	--	--	--	--

et tamen Glosa ordinaria et Alexander de Aliis Aristotiles De Secreta Secretorum Albertus Magnus Tullius Ciceronis Ricardus, Ilarius, Remigius dizem convém a saber: se tens prenhe tua mulher e per ti o compuseste queria de ti entender em que hora há de nacer ou que feições há de ter esse filho que fizeste. Não no sabes quanto mais cometerdes falsa guerra presumindo que alcançais os secretos divinais que estão debaixo da terra. Polo qual diz Quintus Curcius Beda De Religioni Christiana Thomas Super Trinitas Alternati Agustinus De Angelorum Coris Hieronimus De Alfabetus Hebraice Bernardus De Virgo Assumptionis Remigius De Dignitate Sacerdotum.				
---	--	--	--	--

Estes dizem juntamente nos livros aqui alegados: se filhos haver nam podes nem filhas por teus pecados cria desses enfeitados filhos de clérigos pobres. Pois tens saco de cruzados lembre-te o rico avarento que nesta vida gozava e no inferno cantava: água Deos água que lhe arde a pousada.				
Mandaram-me aqui subir neste santo anfiteatro pera aqui introduzir as figuras que hão de vir com todo seu aparato. É de notar que haveis de considerar isto ser contemplação fora da história geral mas fundada em devação. A qual obra é chamada os Mistérios da Virgem que entrará acompanhada de quatro damas com quem de menina foi criada. A ãa chamam Pobreza outra chamam Humildade damas de tanta nobreza que tod'alma que as preza é morada da trindade a outra terceira delas	[]	supressão sequencial de 44 versos	88-132	Blasfêmia

<p>chamam Fé per excelência à outra chamam Prudência e virá a Virgem com elas com mui fermosa aparência.</p> <p>Será logo o fundamento tratar da saudadação e depois deste sermão um pouco do nascimento tudo per nova invenção.</p> <p>Antes disto que dissemos virá com música orfea Domine labia me e Venite adoremus vestido com capa alhea.</p> <p>Trará Te Deum laudamus d'escarlata um libré Jam lucis orto sidere cantará o Benedicamus pola grã festa que é.</p> <p>Quem terra pontus etera virá muito assessegado num sendeiro mal pensado e um gibão de tafetá e ãa gorra d'orilhado.</p>				
<p>Em este passo entra Nossa Senhora vestida como rainha com as ditas donzelas</p>	<p>[] entra Nossa Senhora vestida como rainha com as ditas donzelas</p>	<p>supressão sequencial</p>	<p>entre os versos 132 e 133</p>	<p>Erudição (variante em decorrência da supressão anterior)</p>
<p>E a gente religiosa manda-lhes velas bispais a cera de renda grossa</p>	<p>[]</p>	<p>supressão sequencial de 5 versos</p>	<p>640-644</p>	<p>escândalo</p>

os pavios de casais e logo nam porão grossa.				
E dou-lhe que fossem três	[]	supressão sequencial	677	blasfêmia

ANEXO B – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Pastoril Português.

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
Ora o nosso cura er porque se paga dela e sicais andou com ela soma vonda que nam quer receber-nos a mim e ela. Mas raivar que já recebidos semos dentro bem no seu linhar todos os verbos dissemos que se dizem ò casar.	[]	Supressão sequencial de 10 versos	31 - 40	Escândalo
Frades virão vinte e sete que vem de furtar melões e virão três hortelões que trarão preso um grumete sem jaqueta nem calções. E acabado que os frades todos andarem um contrapasso trocado e os outros atimarem será o aito atimado.	[]	Supressão sequencial de 10 versos	132-141	Escândalo

<p>Vem Margaída, pastora que achou ãa imagem de nossa senhora e trá-la escondida num feixe de lenha, e diz:</p> <p>Ai manas que eu achei.</p> <p>Caterina Onde?</p> <p>Margarida Na serra em cima.</p> <p>Madanela Que é Margarida prima?</p> <p>Margarida Quasi quasi nam o sei.</p> <p>Inês Chufas?</p> <p>Margarida Nam pardeos amigas.</p> <p>Caterina Rogo-te que no-lo digas.</p> <p>Margarida Mas é pera adivinhar e quem quer que o acertar eu a fartarei de migas.</p> <p>Inês Será algum cogumelo?</p> <p>Margarida Nam que tem olhos e mãos.</p> <p>Caterina São caçapos temporãos.</p> <p>Madanela Mas samicas pesadelo.</p> <p>Caterina Onde o trazes?</p> <p>Margarida Na lenha.</p> <p>Caterina É raposo, Deos mantenha.</p> <p>Margarida Si raposo teu pai torto.</p> <p>Inês Ouriço cacheiro morto.</p> <p>Margarida Não é cousa que pele tenha.</p>	[]	Supressão de 1 didascália e de 64 versos	Entre 401-465	Blasfêmia
---	-----	--	---------------	-----------

<p>Madanela Mas sabeis que é?</p> <p>Leitão</p> <p>que tem couro e nam tem pele.</p> <p>Margarida Leitão isso vos era ele.</p> <p>Inês Ele nam há de ser cão.</p> <p>Margarida Nem ave nem cousa viva</p> <p>nem morta.</p> <p>Caterina Oh cativa.</p> <p>E tem pés e mãos e olhos?</p> <p>Margarida E narizes e gíolhos</p> <p>nem é cousa mansa nem esquiva.</p> <p>Caterina Rogo-te que digas que é</p> <p>que isso parece patranha.</p> <p>Margarida Tenho-a eu por façanha</p> <p>e nam pequena abofé.</p> <p>Caterina Nam o dessengules mais.</p> <p>Margarida Se atêntegas estais muito asinha vos direi</p> <p>o que vi e que achei</p> <p>contanto que me creais.</p> <p>Chegando à Pena Furada</p> <p>aquém da Virgem da Estrela</p> <p>achei ser ãa donzela</p> <p>bofá donzela dourada.</p> <p>E como a vi como digo</p> <p>saltou tal temor comigo</p> <p>porque ela relozia</p>				
---	--	--	--	--

<p>que estava se fugeria tal claror tinha consigo. E um menino brincando com seis ou sete donzelas santas pareciam elas. Madanela Isso seria sonhando. Margarida Mas antes bem acordada nam me quereis vós crer nada? Caterina Dize dize Margaída. Margarida Pois chufa tu Madanela que nossa senhora era ela. Caterina Oh. Margarida Por minha vida. Assi seja eu bem casada e Deos se lembre de mim. Caterina Que te dixe mana enfim? Margarida Chamou-me bem assombrada e eu queria chorar e ela foi-m'afagar. Caterina E que te dixe depois? Margarida Que deixasse andar os bois e que me fosse ao lugar.</p>				
--	--	--	--	--

<p>E fosse ao nosso cura e digo que vi a virgem Maria e que ela lhe prometia de lhe dar um bom castigo que horas nunca lhe rezou nem dela sóis s'acordou. Fernando Houveras-lhe de dizer que nam lh'escapa molher. Inês Ò demo que o eu dou. Eu vos direi: é ele tal que a filha de Jan'Afonso foi-lhe pedir um responso e ele falava-lhe em al. Afonso Alguns deles vão per i e n'Estrema dela assi nam lhes fica moça boa. Joane Bom machado na coroa que ficasse logo ali. Fernando Seixo calvo. Afonso Mas setada. Madanela Arrocho d'azambujeiro. Caterina Mas pousada de palheiro e fogo e a porta fechada. Afonso Mas bom feixe lagariço. Inês Penedo. Madanela Trama. Caterina Somiço. Margarida Eu quero ir avisar ca lhe compre de rezar e tornar-se a seu serviço. Par esta cruz manas minhas</p>	[]	Supressão de 59 versos	466-524	Escândalo
--	-----	---------------------------	---------	-----------

<p>que ela está dele assanhada.</p> <p>Inês Esse diabo nunca te há de querer crer.</p> <p>Afonso E do priol disse alorrem?</p> <p>Margarida Nam falou nem mal nem bem.</p> <p>Joane Também ele é bom piloto.</p> <p>Afonso Mas é valente minhoto que apanha as frangãs mui bem.</p> <p>Joane Dou eu já ò decho o reixelo.</p> <p>Fernando E Pero Gil capelão que lhe dizes?</p> <p>Joane Que barão como lh'elas vem a pêlo nenhũas lh'escaparão.</p> <p>Afonso E Jan' Afonso altos pés.</p> <p>Fernando Também esse é bom freguês e muito gamenho zote.</p> <p>Joane Ontem lhe dei eu um mote sobr'isso bem português.</p> <p>Vão-se earamá casar e nam andar de soticapa juro a Deos s'eu fora papa eu lhes secara o cantar.</p>				
---	--	--	--	--

<p>Margarida Nam me bula aqui ninguém neste meu feixe de lenha a tá que eu vá e venha nam veja ninguém qu'aqui vem. Porque eu vou a chamar que venham com devação os milhores do lugar a levar em procissão o que a virgem me quis dar. Vai-se, e diz Afonso: Quant'eu não me posso ter vejamos o que isto é. Joane Vejamos por tua fé que grã cousa deve ser. Desata o feixe Afonso e diz: Ela omagem m'afegura ó senhora virgem pura. Caterina Quem vos trougue a esta serra? Fernando Ponde os giolhos em terra. Afonso Ponhamo-la nesta verdura. E posta a imagem, diz Joane: Pois nam sabemos rezar façamos-lhe ãa chacota porque toda a alma devota o que tem isso há de dar. Fernando Façamos que bem será. CaterinaJoane tir-te tu lá dá-me tu a mão Fernando.</p>	[]	Supressão de 36 versos e 3 didascálias	525-560	Erudição
--	-----	--	---------	----------

<p>Fernando Nisso estava or'eu cuidando</p> <p>Madanela vem tu cá.</p> <p>Madanela Com Afonso quero eu.</p> <p>Afonso Inês mana eu contigo que nunca tam grande amigo em tua vida tens de teu.</p> <p>Inês Por que andas bogiando?</p> <p>Madanela Ora fuge lá Fernando.</p> <p>Joane Onde nam há concordança nam há i festa nem dança nem estemos perfiando.</p>				
<p>Vem Margaída com quatro clérigos, e diz Fernando:</p> <p>Ó corpo de Deos sagrado quanto zote que cá vem.</p> <p>Margarida Nam quisestes vós perém</p> <p>condecir no meu mandado ora seja já embora.</p> <p>Padres vedes a senhora que eu achei bem acasuso.</p> <p>Clérigo Jesu eu estou confuso.</p> <p>Outro Deos te salve emperadora.</p>	[]	Supressão de 9 versos e 1 didascália	561-569	Escândalo

<p>Hino: O gloriosa domina, rezado a versos pelos clérigos à imagem de nossa senhora:</p> <p>Ó gloriosa senhora do mundo excelsa princesa do céu e da terra fermosa batalha de paz e de guerra da santa trindade secreto profundo.</p> <p>Santa esperança ó madre d'amor ama discreta do filho de Deos filha e madre do senhor dos céus alva do dia com mais resplendor.</p> <p>Fermosa barreira ó alvo e fito a quem os profetas dereito atiravama ti gloriosa os céus esperavam e as três pessoas um Deos infinito.</p> <p>Ó cedro nos campos estrela no marna serra ave fénis ãa só amada ãa só sem mácula e só preservada ãa só nacida sem conto e sem par.</p> <p>Do que Eva triste ao mundo tirou foi o teu fruto restituidor dizendo-te ave o embaixador o nome de Eva te significou.</p>	[]	Supressão de 36 versos e 1 didascália	570-605	Erudição
--	-----	---------------------------------------	---------	----------

<p>Ó porta dos paços do mui alto rei câmara chea do espírito santo janela radiosa de resplendor tanto e tanto zelosa da devina lei. Ó mar de ciência a tua humildade que foi senam porta do céu estrelado ó fonte dos anjos ó horto cerrado estrada do mundo pera a devindade. Quando os anjos cantam a glória de Deos nam são esquecidos da glória tua que as glórias do filho são da madre sua pois reinas com ele na corte dos céus. Pois que faremos os salvos per ela nacendo em miséria tristes pecadores senam tanger palmas e dar mil louvores ao padre e ao filho e espírito e a ela.</p>				
--	--	--	--	--

ANEXO C – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Auto da barca do inferno

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
Passageiros: Fidalgo, Onzeneiro, Joane, Sapateiro, Frade, Florença, Alcouviteira, Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado, quatro Cavaleiros	(exclusão do nome ["Frade"])	Supressão lexical	-	erudição
Passageiros: Fidalgo, Onzeneiro, Joane, Sapateiro, Frade, Florença, Alcouviteira, Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado, quatro Cavaleiros	(exclusão do nome ["Enforcado"])	Supressão lexical	-	erudição
<p>Entra um Frade com ãa Moça pola mão e vem dançando, fazendo a baixa com a boca, e acabando diz o Diabo:</p> <p>Diabo Que é isso padre que vai lá?</p> <p>Frade Deo gracias, sam cortesão.</p> <p>Diabo Sabeis também o tordião?</p> <p>Frade É mal que m'esquecerá.</p> <p>Diabo Essa dama há d'entrar cá?</p> <p>Frade Nam sei onde embarcarei.</p> <p>Diabo Ela é vossa?</p> <p>Frade Eu nam sei.</p> <p>Por minha a trago eu cá.</p> <p>Diabo E nam vos punham lá grossa nesse convento sagrado?</p> <p>Frade Assi fui bem açoutado.</p> <p>Diabo Que cousa tam preciosa.</p> <p>Entraí padre reverendo.</p>	[] (toda cena é excluída)	Supressão sequencial de 108 versos e 2 didascálias	368 – 476	escândalo

<p>Frade Pera onde levais gente?</p> <p>Diabo Pera aquele fogo ardente que nam temeste vivendo.</p> <p>Frade Juro a Deos que nam t'entendo.</p> <p>E este hábito nam me val?</p> <p>Diabo Gentil padre mundanal a Berzabu vos encomendo.</p> <p>Frade Corpo de Deos consagrado pola fé de Jesu Cristo que eu nam posso entender isto eu hei de ser condenado?</p> <p>Um padre tam namorado e tanto dado a virtude assi Deos me dê saúde que estou maravilhado.</p> <p>Diabo Nam façamos mais detença embarcai e partiremos tomareis um par de remos.</p> <p>Frade Nam ficou isso na avença.</p> <p>Diabo Pois dada está já a sentença.</p> <p>Frade Pardeos essa seria ela nam vai em tal caravela minha senhora Florença.</p> <p>Como por ser namorado e folgar com ãa molher se há um frade de perder com tanto salmo rezado?</p> <p>Diabo Ora estás bem aviado.</p> <p>Frade Mais estás bem corregido.</p> <p>Diabo Devoto padre e marido haveis de ser cá pingado.</p> <p>Frade Mantenha Deos esta coroa.</p>				
---	--	--	--	--

<p>Diabo Ó padre frei capacete cuidei que tínheis barrete. Frade Sabei que fui da pessoa. Esta espada é roloa e este broquel rolão. Diabo Dê vossa reverência lição d'isgrima que é cousa boa. Frade Que me praz. Dêmos caçada: Esgrime.entam logo um contra sus um fendente ora sus esta é a primeira levada. Alevantai a espada metei o diabo na cruz como o eu agora pus saí co a espada rasgada e que fique anteparada talho, largo, um revés e logo colher os pés que todo o al nam é nada. Quando o recolher se tarda o ferir nam é prudente eia sus mui largamente cortai na segunda guarda. Guarde-me Deos d'espingarda ou de barão denodado mas aqui estou guardado como a palha n'albarda. Saio com mea espada oulá guardar as queixadas. Diabo Oh que valentes levadas. Frade Inda isto nam é nada. Dêmos outra vez caçada: contra sus ora um fendente</p>				
---	--	--	--	--

<p>e cortando largamente eis aqui a seista guarda. Daqui se sai com ãa guia e um revés da primeira esta é quinta verdadeira oh quantos daqui feria. Padre que tal aprendia no inferno há d’haver pingos? Ah nam praza a sam Domingos com tanta descortesia. Prossigamos nossa história nam façamos mais detença dai cá mão senhora Florença vamos à barca da glória. Chega à barca da glória e diz: Deo gracias há cá lugar pera minha reverença e a senhora Florença polo meu há lá d’entrar. Parvo Andar muit’ieramá. Furtaste esse trinchão frade. Frade Senhora dá-me à vontade que este feito mal está. Vamos onde havemos d’ir nam praza a Deos co a ribeira eu nam vejo aqui maneira senam enfim concrudir. Diabo Padre haveis logo de vir. Frade Si tomai-me lá Florença e cumpramos a sentença ordenemos de partir.</p>				
pera os cónegos da sé.	pera as vender muito bem	Substituição sequencial	526/526	Escândalo

Passai-me por vossa fé	passayme ora la alem	Substituição sequencial	527/527	Erudição (variante em função da anterior)
olhos de perlinhas finas. E eu sou apostolada angelada e martelada e fiz obras mui divinas. Santa Úrsula nam converteo tantas cachopas com'eu todas salvas polo meu que nenhũa se perdeo. E prouve àquele do ceo que todas acharam dono cudais que dormia eu sono? Nem ponta e nam se perdeo.	[]	Supressão sequencial de 12 versos	529- 540	blasfêmia
Vem um Enforcado e diz o Diabo: Venhais embora Enforcado que diz lá Gracia Moniz? Enforcado Eu vos direi que ele diz: que fui bem aventurado que polos furtos que eu fiz sou santo canonizado pois morri dependurado como o tordo na buiz. Diabo Entra cá e remarás até as portas do inferno. Enforcado Nam é essa a nau que eu governo. Diabo Entra que inda caberás. Enforcado Pesar de sam Barrabás. Se Garcia Moniz diz que os que morrem como eu fiz	[] (toda cena é excluída)	Supressão sequencial de 72 versos mais 1 didascália	753- 825	blasfêmia

<p>são livres de Satanás.</p> <p>E disse que a Deos prouvera que fora ele o enforcado e que fosse Deos louvado que em bôora eu nacera e que o senhor m'escolhera e por bem vi beleguins e com isto mil latins como s'eu latim soubera.</p> <p>E no passo derradeiro me disse nos meus ouvidos que o lugar dos escolhidos era a forca e o Limoeiro.</p> <p>Nem guardião de mosteiro nam tinha mais santa gente como Afonso Valente o que agora é cacereiro.</p> <p>Diabo Dava-te consolação isso ou algum esforço?</p> <p>Enforcado C'o barço no pescoço mui mal presta a pregação.</p> <p>Ele leva a devação que há de tornar a jentar mas quem há d'estar no ar avorrece-lhe o sermão.</p> <p>Diabo Entra entra no batel que pera o inferno hás d'ir.</p> <p>Enforcado E Moniz há de mentir?</p> <p>Dixe-me: com sam Miguel irás comer pão e mel como fores enforcado.</p> <p>Ora já passei meu fado e já feito é o burel.</p>				
---	--	--	--	--

<p>Agora nam sei que é isso nam me falou em ribeira nem barqueiro nem barqueira senam logo ò paraíso.</p> <p>E isto muito em seu siso e que era santo o meu baraço porém nam sei que aqui faço ou se era mentira isto.</p> <p>Diabo Falou-te no purgatório? Enforcado Diz que foi o Limoeiro e ora por ele o salteiro e o pregão vitatório.</p> <p>E que era muito notório que aqueles deciprinados eram horas dos finados e missa de sam Gregório.</p> <p>Diabo Ora entra pois hás d'entrar nam esperes por teu pai.</p> <p>EnforcadoEntremos pois que assi vai.</p> <p>Diabo Este foi bom embarcar.</p> <p>Eia todos apear que está em seco o batel.</p> <p>Vós doutor bota batel Fidalgo saltai ò mar.</p>				
---	--	--	--	--

ANEXO D – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Breve sumário da história de Deos

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
torna-te monge descalça esses pés	muda o traxo, descalça esses pees	substituição sequencial	380	escândalo
Senhor, agravais-me que ainda crecia	senhor es dolor que ainda crecia,	substituição sequencial	391	blasfêmia
Entra Abel na escuridade do limbo, e diz Abel: Despois de viver vida trabalhada, despois de passada tam mísera morte este é o descanso e este é o deporte, este é o abrigo, esta é a pousada. Belial E esse é o siso, despois que vos vedes neste santo abiso despois que estais fora de guardardes gado despois que cobrastes tal vale abrigado despois de vezinho no nosso paraíso nos dais esse grado. Sus sus à corrente. Lucifer Aperta-o mui bem, que nunca Satam o pôde	[]	supressão sequencial de 1 didascália e 20 versos	entre 398 - 417	blasfêmia

<p>enganar porque ele fora pousar no lugar onde pera sempre nam virá ninguém senam outros tais. Belial Hás tu saudade d'ir ver a teus pais ou porventura das tuas ovelhas? Abel Oh senhor Deos, pois tal m'aparelhas, recebe meus gritos prantos e ais nas tuas orelhas.</p>				
<p>Belial Ora andai que tudo é nada quanto vós podeis dizer. Job Que me queres tu fazer? Belial Servir-te e dar-te pousada onde estês a teu prazer. Diz Job despois de preso: Quare de vulva me eduxiste antes ali fora consumido. Ó minha sperança faze-me sofrido pois vida, morte e prisão tam triste me fazem pesar-me porque fui nacido</p>	[]	<p>supressão sequencial de 10 versos e 1 didascália</p>	568-577	blasfêmia

Belial Ó Morte, ó Morte, sejas bem casada que tam limpa gente nos dás em poder. Chegai-vos aqui, senhor Lucifer, pois que rei vem à vossa pousada, que nam é razão, pois que é rei, que eu lhe ponha a mão senam vossa alteza, e ponha- o aqui. Lucifer Perdoai-me vós, senhor rei David. David De profundis clamavi senhor redenção. Belial Bem estais assi.	[]	supressão sequencial de 10 versos	687-696	blasfêmia
vai ver o fénix da Santa Trindade,	vay ver a Fenis de toda a verdade	substituição sequencial	714	blasfêmia
oh temporal criatura	ooo vida que sempre dura	substituição sequencial	849	blasfêmia
viste este fato e faze-te monge porque sem isto andarás de longe	viste outro fato, e muda essa arte porque sem isto andaras de parte	substituição sequencial de 2 versos	919-920	escândalo
Satanás Bem vês tu, senhor, que sam irmitão, logo meu trajo demonstra quem sam	Bem ves tu Senhor minha authoridade logo meu trajo demonstra a verdade	substituição sequencial de 2 versos	929-930	escândalo
sam monge, senhor.	[]	supressão sequencial	932	escândalo

ANEXO E – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Auto da Cananea

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
Eu fiz-me pobre barbato	Dirtoey mudey o fato	substituição sequencial	208	escândalo
Belzebu Falas à tua vontade eramá se tu isso dizes lá	[]	supressão sequencial de 3 versos	262-264	erudição (corte em função da supressão subsequente)
mau caminho levava o abade.	[]	supressão sequencial de 4 versos e da didascália nominal	265	escândalo
Belzebu Senhores santos benditos i há planetas vesíveis há i outras envisíveis que pertencem aos spritos e causam cousas terríveis. Qualquer que nascer sojeito à maldita conjunção sem nenhũa apelação nem estilo de dereito pertence à nossa prisão assi como quem nascer na conjunção desestrada em que pecou Lucifer. E quem nasceu na hora tal e planeta em que pecaram	[]	supressão sequencial de 38 versos	481-518	blasfêmia (impiedade contra a escritura)

<p>os judeus quando adoraram o bezerro de metal pera nossos se geraram. Também quem nascer no fito da conjunção em que cuido que afogou o mar Ruivo os cavaleiros do Egipto são nossas almas e tudo. Também é de nossa alçada toda a pessoa nascida na conjunção celerada que Sodoma foi queimada e Gomorra sovertida. E é perdido também todo o que nacido for na conjunção do ítem em que com bravo furor el rei Nabucodenusor destruiu Jerusalém. E esta moça de Canão e filha desta senhora foi nascer na conjunção que reinava a nossa hora.</p>				
<p>Belzebu Nam dizem que o spírito santo falava dentro em David e dos profetas assi? Por que nam farei outro tanto nos que tenho pera mim? E Deos padre nam assombrava a Moisés com terremoto cada vez que lhe falava?</p>	[]	supressão sequencial de 10 versos	539-548	blasfêmia

Quant'eu vi que assombrava com temores seus devotos.				
Sam Pedro Tu queres ser igualado com Deos sũma das grandezas? Como és desavergonhado triste maldito austinado cheo de vãs sotilezas. nam lhe ouçamos vaidades vá falar com quem quiser porque em lhe responder honramos suas maldades e isso é o que ele quer.	[]	supressão de 10 versos	549-558	erudição (apaga-se como consequência da supressão anterior)
e o drago frei Tropão	e o drago dom Tropão	substituição lexical	698	escândalo

ANEXO F – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 da Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
Às vezes faz Deos cousas	Aas vezes faz un rey cousas	substituição lexical	100	blasfêmia
<p>Vem um Ermitão e diz:</p> <p>Fazei-me esmola pastores por amor do senhor Deos.</p> <p>Rodrigo Mas faça ele esmola a nós</p> <p>e seja que estes amores se atem com senhos nós.</p> <p>Ermitão O casar Deos o provê</p> <p>e de Deos vem a ventura da ventura à criatura</p> <p>mas com dita é per mercê e também serve a cordura.</p> <p>Ponde-vos nas suas mãos e nam cureis d’escolher</p> <p>tomai o que vos vier porque estes amores vão terã certo arrepender.</p> <p>Filhas aqui estais escritas filhos tomai vossa sorte e cada um se comporte dando graças infinitas a Deos e a el rei e à corte.</p> <p>Tirou o Ermitão da manga três papelinhos escritos e os</p>	[]	supressão sequencial de 73 versos e 1 didascália	460-531	Superstição

<p>deu aos pastores que tomasse cada um sua sorte, e diz Fernando: Rodrigo tome primeiro veremos como se guia. Rodrigo Nome da virgem Maria lede padre esse leteiro se me cega ou alumia. Escrito Deos e a ventura manda que quem esta sorte houver tome logo por molher Felipa sem mais demanda. Rodrigo Vencida tenho eu a batalha Felipa mana vem cá. Felipa Tir-te tir-te eramá lá e tu cuidas qu' é de valha nunca teu olho verá. Gonçalo Ora vai Fernando tu veremos que te virá. Fernando Alto nome de Jesu lede padre que vai lá. Escrito A sentença é já dada e a sustância dela que cases com Madanela. Madanela Fernando nam me dá nada seja muit' embora e nela. Fernando Dias há que to eu digo e tu tinhas-me fastio.</p>				
---	--	--	--	--

<p>Caterina Oh Fernando de meu tio quem me casara contigo. Gonçalo Oh Madanela ieramá se me caíras em sorte. Caterina Ante eu morrera má morte que Fernando ficar lá tam contrairo do meu norte. E porém nam me dá nada já me tu a mipareces bem Gonçalo. Gonçalo E tu a mi Catalina muda-te di e passeia per i além verei que ar dás de ti. Felipa Estou-t'eu Rodrigo olhando e vou sendo já contente. Rodrigo Se de mi nam és contente nam t'hei d'andar mais rogando. Eu ando-te namorando e tu acossas-me cada dia. Felipa Inda que eu isso fazia Rodrigo de quando em quando mui grande bem te queria. E quando eu refusava de te tomar por amigo</p>				
--	--	--	--	--

nam já porque eu nam folgava mas porque te examinava se eras tu moço atrevido.				
Ermitão Agora quero eu dizer o que aqui venho buscar: eu desejo d'habitar nãa ermida a meu prazer onde pudesse folgar. E queria-a eu achar feita por nam cansar em fazê-la que fosse a minha cela antes bem larga que estreita e que pudesse eu dançar nela. E que fosse num deserto d'enfindo vinho e pão e a fonte muito perto e longe a contemplação. Muita caça e pescaria que pudesse eu ter coutada e a casa temperada no Verão que fosse fria e quente na invernada. A cama muito mimosa e um cravo à cabeceira de cedro a sua madeira porque a vida religiosa queria eu desta maneira. E fosse o meu repousar e dormir até tais horas que nam pudesse rezar por ouvir cantar pastoras e outras assoviar.	[]	supressão sequencial de 44 versos	532-575	escândalo

<p>À cea e jantar perdiz ao almoço moxama e vinho do seu matiz e que a filha do juiz me fizesse sempre a cama. E enquanto eu rezasse esquecesse ela as ovelhas e na cela me abraçasse e mordesse nas orelhas inda que me lastimasse. Irmãos pois deveis saber da serra toda a guarida praza-vos de me dizer onde poderei fazer esta minha santa vida.</p>				
E os do Val dos Penados	E os do val dos penedos	substituição lexical	629	blasfêmia

ANEXO G – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 da Farsa do Velho da horta

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
Polo corpo de sam Roque	Polo corpo de dō Roque	substituição lexical	326	blasfêmia
<p>Esmorece o Velho e a Alcouviteira começa a ladainha seguinte: Ó precioso santo Arelhano mártir bem aventurado tu que foste marteirado neste mundo cento e um ano. Ó sam Gracia Moniz tu que hoje em dia fazes milagres dobrados dá-lhe esforço e alegria pois que és da companhia dos penados. Ó apóstolo sam João Fogaça tu que sabes a verdade pola tua piedade que tanto mal nam se faça. Ó senhor Tristão da Cunha confessor ó mártire Simão de Sousa polo vosso santo amor livrai o velho pecador de tal cousa Ó santo Martim Afonso de Melo tam namorado dá remédio este coitado e eu te direi um responso com devação.</p>	[]	supressão sequencial de uma didascália e 143 versos	445 a 586	blasfêmia

<p>Eu prometo ãa oração cada dia quatro meses por que lhe deis coração meu senhor sam dom João de Meneses. Ó mártire santo amador Gonçalo da Silva vós vós que sois um só dos sós prefioso em amador apressurado. Chamai o marterizado dom Jorge d'Eça a conselho dous casados num cuidado socorrei a este coitado deste velho. Arcanjo sam comendador mor d'Avis mui inflamado que antes que fôsseis nado fostes santo no amor. E nam fique o precioso dom Anrique outro mor de Santiago socorrei-lhe muito a pique antes que o demo repique com tal pago. Glorioso sam dom Martinho apóstolo e evangelista tornai este feito à revista porque leva mau caminho e dai-lhe espirito. Ó santo barão d'Alvito serafim do deos Copido consolai o velho aflito porque inda que contrito vai perdido.</p>				
--	--	--	--	--

<p>Todos santos marteirados socorrei ao marteirado que morre de namorado pois morreis de namorados.</p> <p>Polo livrar as virgens quero chamar que lhe queiram socorrer ajudar e consolar que está já pera acabar de morrer.</p> <p>Ó santa dona Maria Anriques tam preciosa queirais-lhe ser piadosa por vossa santa alegria. E vossa vista que todo o mundo conquista esforce seu coração por que a sua dor resista por vossa graça e benquista condição.</p> <p>Ó santa dona Joana de Mendoça tam fermosa preciosa e mui lustrosa mui querida e mui oufana.</p> <p>Dai-lhe vida com outra santa escolhida que tenho in voluntas mea seja de vós socorrida como de Deos foi ouvida a Cananea.</p> <p>Ó santa dona Joana Manoel pois que podeis e sabeis e mereceis ser angélica e humana socorrê.</p> <p>E vós senhora por mercê ó santa dona Maria de Calataud por que</p>				
---	--	--	--	--

<p>vossa perfeição lhe dê alegria.</p> <p>Santa dona Caterina de Figueiró a real por vossa graça especial que os mais altos inclina e ajudará.</p> <p>Santa dona Breatiz de Sá dai-lhe senhora conforto porque está seu corpo já quasi morto.</p> <p>Santa dona Breatiz da Silva que sois aquela mais estrela que donzela como todo mundo diz.</p> <p>E vós sentida santa dona Margarida de Sousa lhe socorrê se lhe puderdes dar vida porque está já de partida sem porquê.</p> <p>Santa dona Violante de Lima de grande estima mui sobida muito acima d'estimar nenhum galante.</p> <p>Peço-vos eu e a dona Isabel d'Abreu que hajais dele piedade c'o siso que Deos vos deu que nam moura de sandeu em tal idade.</p> <p>Ó santa dona Maria de Taíde fresca rosa nacida em hora ditosa quando Jupiter se ria.</p> <p>E se ajudar santa dona Ana sem par d'Eça bem aventurada podei-lo ressoscitar que sua vida vejo estar</p>				
--	--	--	--	--

desesperada. Santas virgens conservadas em mui santo e limpo estado socorrei ao namorado que vos vejais namoradas.				
---	--	--	--	--

ANEXO H – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 da Farsa de Inês Pereira

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da Variante	Verso na edição de 1562 - CET	Classificação por motivação
algum dia	algun ora	substituição lexical	32	Erudição (variante em função das seguintes)
licença como a bugia	licença como a senhora	substituição lexical	33	Erudição (variante em função das seguintes)
é já mais que a Madanela	diz que ydes a estar nella	Substituição sequencial	35	blasfêmia
quando achou a aleluia.	por olhar o que vay fora	Substituição sequencial	36	blasfêmia
e um clérigo mana minha	e hum homem mana minha	substituição lexical	84	escândalo
Era um zote tamanhouço	era hum madraso tamanhouço	Substituição lexical	92	escândalo
assolverei nam assolver ás	pegarey nam pegaras	Substituição sequencial	97	escândalo
Irmã eu t'assolverei c'o breviairo de Braga. Que breviairo ou que praga que nam quero. Áque del rei.	[]	Supressão sequencial de 4 versos	100-104	escândalo
Mãe Deras-lhe má hora boa e mordera-lo na coroa.	Mãy. Deras lhe tu muy depressa	Substituição sequencial de 2 versos	161-162	escândalo

	co hua pedra na cabeça			
Lianor Vaz Assi fora escomungada.	Lian. Ficara bem auiada	substituição sequencial	163	escândalo
como homem de bom pecado	como homem de bom recado	substituição lexical	328	blasfêmia
foram de santa Luzia	que sam como claro dia	substituição sequencial	487	blasfêmia
e cabelos da Madanela.	fermosa como hua estrela	substituição sequencial	488	blasfêmia
Vem um Ermitão a pedir esmola e diz: Señores por caridad dad limosna al dolorido ermitaño de Copido para siempre en soledad pues su siervo soy nacido. Por exemplo me metí en su santo templo ermitaño en pobre ermita abastada de infinita tristeza en que contemplo. Adonde rezo mis horas y mis días y mis años mis servicios y mis daños donde tú mi alma lloras dolor de tantos	[]	Supressão sequencial de 26 versos e 1 didascália	980- 1005	superstição

<p>engaños.</p> <p>Y acabando las horas todas llorando tomo las cuentas una y una con que tomo a la fortuna cuenta del mal en que ando sin esperar paga alguna.</p> <p>Y ansí sin esperanza de cobrar lo merecido sirvo allí mis días</p> <p>Copido con tanto amor sin mudanza que soy su santo escogido.</p>				
<p>Oh señores los que bien os va d'amoresdad limosna al sin holgura que habita en sierra escurauno de los amadoresque tuvo menos ventura.Y rogaré al Dios de mien que mis sentidos traigo que recibáis mejor pagode lo que yo recebíen esta vida que hago.Y rezarécon gran devoción y feque Dios</p>	[]	<p>supressão sequencial de 63 versos</p>	<p>1006- 1068</p>	<p>escândalo</p>

<p>os libre d'engaño que eso me hizo ermitaño y para siempre será pues para siempre es mi daño.</p> <p>Inês Pereira Olhai cá marido amigo eu tenho por devação dar esmola a um ermitãoe nam vades vós comigo. Pero Marques I-vos embora molher nam tenho lá que fazer.</p> <p>Inês Pereira Tomai a esmola padre lá pois que Deos vos trouxe aqui.</p> <p>Ermitão Sea por amor de mí vuesa buena caridá. Deo gracias mi señora. La limosna mata el pecado y vos tenéis buen cuidado de ser de mí matadora. Debéis saber para mercé me hacer que por vos soy ermitaño y aún más os desengaño que esperanza de os ver</p>				
--	--	--	--	--

<p>me hizo vestir tal paño. Inês Pereira Jesus Jesus manas minhas sois vós aquele que um dia em casa de minha tia me mandastes camarinhas. E quando aprendia a lavar mandáveis-me tanta cousinha eu era ainda Inesinha nam vos queria falar. ErmitãoSeñora téngoos servido y vos a mí despreciado. Haced que el tiempo pasado no se cuente por perdido. Inês PereiraPadre mui bem vos entendo ò demo que vos eu encomendo que bem sabeis vós pedir. Eu determino lá d'ir à ermida Deos querendo. ErmitãoY cuándo? Inês Pereira I-vos meu santo</p>				
--	--	--	--	--

<p>que eu irei um dia destes muito cedo muito prestes. Ermitão Señora yo me voy en tanto. Inês PereiraEm tudo é boa concurção. Marido aquele ermitão é um anjinho de Deos. Pero MarquesCorregê vós esses véus e ponde-vos em feição.</p>				
Como estar no paraíso.	Cõtente & com muyto riso	substituição sequencial	1084	blasfêmia

ANEXO I – Cotejo entre os testemunhos de 1562 e 1586 do Auto da Lusitânia

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da variante	Verso na ed. de 1562 (CET)	Motivação
que só Deos sabe entender.	que a muytos dão que fazer	substituição sequencial	423	blasfêmia
<p>Dinato e Berzabu, capelães destas deosas, começam dizendo:</p> <p>Dinato No saber universal crê que o meu espírito voa.</p> <p>Berzabu Queres ãa cousa boa antes que entremos ao al rezemos a sexta e noa e despois todalas horas das negligências mundanas em louvor das soberanas as diesas nossas senhoras e milagrosas troianas.</p>	[]	supressão sequencial de 10 versos e de 1 didascália	713-722	blasfêmia

<p>Dinato Ora rezemos parceiro e por que seja melhor toma vês i o salteiro de Nabucdonosor que lhe furtou frei Sueiro. Berzabu Quem começará primeiro? Dinato Tu que és amancebado e és padre verdadeiro que tens filhos ao teu lado e eu sam ainda solteiro.</p>	[]	supressão sequencial de 10 versos	723- 732	escândalo
<p>Berzabu Beato seja o barão que adora cães e gatos e as moelas dos patos e os miolos do cão e o galo de Pilatos. Dinato Beato seja e aceito o que doce língua tem e a maldade no peito e louva sempre o mal feito e diz mal de todo bem. Berzabu Bento seja o verdadeiro avarento per natura que pôs alma no dinheiro e o dinheiro em ventura</p>	[]	supressão sequencial de 15 versos	733- 747	blasfêmia

e a ventura em palheiro.				
Dinato Bentos sejam os primeiros que tomam por devação avorrecer-lhe o sermão e andam trás feiticeiros de todo seu coração.	[]	supressão sequencial de 5 versos	748-752	superstição
Berzabu Bentos aqueles e aquelas que só três Ave Marias os enfadam nas capelas e folgam d'ouvir novelas que durem noites e dias.	[]	supressão sequencial de 5 versos	753-757	blasfêmia
Dinato Diante vá a mulher que nam crê senam patranhas e reza sempre às aranhas e nam crê o que há de crer e adora as tartaranhas.	[]	supressão sequencial de 5 versos	758-762	superstição
Berzabu Nam se poderá cuidar mal que a gente nam adore louvemos seu descuidar que o mundo quer-se finar e nam há i quem no chore.	[]	supressão sequencial de 19 versos	763-781	blasfêmia

<p>Dinato Nem somente quem o crea nem sentem as criaturas que há de morrer sem candeia e espirar às escuras como triste em terra alhea.</p> <p>Berzabu Os infernos são pasmados dos sofrimentos de Deos que lhes criou sete céus todos sete a eles dotados.</p> <p>Dinato E eles desacordados de tanta benfeitoria vão-lhe pecar cada dia em todos sete pecados aleluia aleluia.</p>				
<p>Vamo-nos aos bons bispos.</p> <p>Berzabu Acharemos porcos piscos.</p>	[]	supressão sequencial de 2 versos	782- 783	escândalo

<p>Dinato Oremus. Berzabu Rogo-te irmão que acabemos porque nunca acabaremos. Dinato Acabemus. Berzabu Por darmos algũa conta ao deos rei Lucifer põe-te tu a escrever tudo quanto aqui se monta e quanto virmos fazer. Porque a fim do mundo é perto e pera o que nos hão de dar cumpre-nos ter que alegar pois pera provar o certo escreve quanto passar.</p>	[]	supressão sequencial de 14 versos	784- 797	blasfêmia
--	-----	---	-------------	-----------

ANEXO J – Amostragem dos erros de cópia do tipógrafo (Barca do Inferno, Inês Pereira, Pastoril Português e Mofina Mendes)

Testemunho de 1562	Testemunho de 1586	Classificação da Variante	Verso na edição de 1562 - CET	Obra
la defora	[] defora	Supressão lexical	32	Auto da barca do inferno
que que que e assi lhe vay	que que [] e assi lhe vay	Supressão lexical	54	Auto da barca do inferno
Isto bem certo o sey eu	Isto bem certo [] sey eu	Supressão lexical	133 /135	Auto da barca do inferno
E ella por não te ver	[]Ella por não te ver	Supressão lexical	150/152	Auto da barca do inferno
[E as] lastimas que dezia	[Das] lastimas que dezia	Substituição sintagmática	158/160	Auto da barca do inferno
Eu sou Brisida a preciosa	Eu sou Brisida [] preciosa	Supressão lexical	523/523	Auto da barca do inferno
E esse bode [ha ca] de vir	E esse bode [ca ha] de vir	Alteração de ordem lexical	562	Auto da barca do inferno
maa corrença que [tacuda]	maa corrença que [te sacuda]	Substituição sintagmática	584	Auto da barca do inferno

e vrdir outra meada	[]	Supressão sintagmática 1 verso	749/744	Auto da barca do inferno
por quanto dovidavam	por quanto [duvidam]	Substituição morfológica	argumento	Ines Pereira
comendo[me eu]	comendo [meu]	Supressão fonética	19	Ines Pereira
tarros	taeros	substituição fonética	320	Mofina Mendes
Mas crê que andou per i	Mas creo que andou peri	substituição morfológica	380	Mofina Mendes
que a negra burra ruça	[]	exclusão sequencial	387	Mofina Mendes
aos ãmigos	[]	exclusão sequencial	517	Mofina Mendes
e são horas qu'esperemos	[] sam horas quesperemos	supressão lexical	534	Mofina Mendes
Que vamos ver os prazeres	Que vamos ver [] prazeres	supressão lexical	699	Mofina Mendes
[] (Na edição de 1562 o texto só começa, sem presença do título - só há no índice).	Auto chamado da Mofina mendes	adição sequencial	-	Mofina Mendes
[]	[Virgem:]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 133	Mofina Mendes

[]	[Anjo.]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 215	Mofina Mendes
[]	[Andre.]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 315	Mofina Mendes
[]	[Payo Vaz]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 335	Mofina Mendes
Paio Vaz	Payo. []	exclusão lexical na didascália nominal	347	Mofina Mendes
[]	[Payo Vaz.]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 395	Mofina Mendes
Paio Vaz	Payo. []	exclusão lexical na didascália nominal	400	Mofina Mendes
Paio Vaz	Payo. []	exclusão lexical na didascália nominal	410	Mofina Mendes
e levou-os um a um.	& leuou os hum & hum.	substituição lexical	428	Mofina Mendes
vinte vezes qu'a raposa.	vinte vezes ca raposa.	substituição morfofonética	433	Mofina Mendes

[]	[Payo vaz.]	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 479	Mofina Mendes
como o meu pote d'azeite	com o meu pote d'azeite	substituição lexical	492	Mofina Mendes
[]	[Bras carrasco.]	adição lexical de didascália nominal	494	Mofina Mendes
Vem José e a Fé com a vela sem lume, e diz José:	Vem [] a Fee com a vella sem lume: & diz Ioseph:	supressão sequencial	entre os versos 574 e 575	Mofina Mendes
[]	Anjo.	adição lexical de didascália nominal	antes do verso 671	Mofina Mendes
Paio Vaz	Paio []	supressão lexical	724	Mofina Mendes
Paio Vaz	Paio []	supressão lexical	734	Mofina Mendes
[]	Vasco Afonso	adição de didascália nominal	entre o argumento e o verso 1	Pastoril Portugues
[]	[Caterina]	adição de didascália nominal	entre a didáscalia anterior e o verso 163	Pastoril Portugues
Tal foste com Madanela	Tal foste como Madanella	substituição lexical	212	Pastoril Portugues