

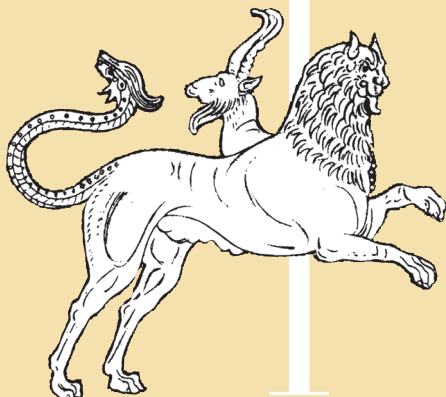
# Chimera

Textos



## A Cena de Abraão e Isaac

Introdução, tradução e notas  
Júlio César Borja



University of Lisbon Centre for English Studies  
Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa



TEXTOS  
CHIMAERA



## TEXTOS CHIMAERA 2

### DIRECÇÃO

João Almeida Flor  
Isabel Fernandes  
Teresa Malafaia

### TÍTULO

A CENA DE ABRAÃO E ISAAC

### INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E NOTAS

Júlio César Borja

### DESIGN, PAGINAÇÃO E ARTE FINAL

Inês Mateus – inesmatus@oniduo.pt

### EDIÇÃO

Centro de Estudos Anglísticos  
da Universidade de Lisboa

### IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Textype

TIRAGEM 500 exemplares

DEPÓSITO LEGAL 262 739/07

PUBLICAÇÃO APOIADA PELA

FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

# A CENA DE ABRAÃO E ISAAC

Introdução, Tradução e Notas

Júlio César Borja

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa  
2005



## Índice

Nota Preliminar .....	9
I - A Cena de Abraão e Isaac do ms. Brome e do ciclo de Chester .....	17
II - Critérios de tradução .....	47
1. Considerações gerais .....	49
2. Aparelho textual .....	50
3. Critérios editoriais e de tradução .....	53
4. Convenções gráficas .....	62
III - A Cena de Abraão e Isaac do ms. Brome: tradução e notas ...	65
Bibliografia .....	121





## **Nota Preliminar**



**E**m plena coincidência com os propósitos da colecção *Textos Chimaera* e no âmbito da Linha de Acção n.º 1 do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa (CEAUL/ULICES), trabalham os investigadores num projecto que tem por objectivo divulgar, em português, um conjunto de textos dramáticos ingleses, de reconhecido significado cultural e literário, mas, regra geral, inacessíveis ao grande público ou mesmo àqueles que se dedicam aos Estudos de Teatro nas nossas universidades. Tal inacessibilidade fica-se devendo não só à ausência, em alguns casos, de edições recentes e fidedignas como à dificuldade linguística, arcaica ou arcaizante, das peças.

Para preencher esta lacuna, começamos por publicar a tradução (e notas) de um texto medieval, que constituiu a dissertação de Mestrado de Júlio César Borja, por nós orientada e apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, em 2000. Dela excluímos, contudo, a parte introdutória, por entender que nem a extensão nem os requisitos de trabalho universitário a que obedecia se coadunam com os objectivos do presente volume nem mesmo desta colecção.

Em vez disso, preferimos, tão só, situar o texto traduzido no âmbito do drama medieval inglês, referindo o subgénero dramático em que se insere e enunciando algumas questões com ele relacionadas.

Em primeiro lugar, é de mencionar que as produções dramáticas medievais inglesas se inscrevem numa tradição europeia ocidental, tutelada pela Igreja e em íntima conexão, na origem e na evolução, com a própria liturgia cristã. De resto, exemplos de composições dramáticas de idêntico conteúdo e com função didáctica semelhante encontram-se também em língua francesa, flamenga, italiana, castelhana ou catalã, para referir porventura as

mais conhecidas. O caso português constitui talvez excepção *sui generis*, uma vez que até nós chegaram manifestações da mesma tradição, apenas transmitidas oralmente por via popular, em resultado da censura inquisitorial que, desde muito cedo, a Igreja impôs em Portugal.<sup>1</sup> Parte da produção dramática de Gil Vicente, por sua vez, embora mais tardia e evoluída para um teatro de corte, revela muitos sinais dessa mesma tradição medieval, litúrgica, didáctica e moralizadora.<sup>2</sup>

Em segundo lugar, há que referir os vários modos dramáticos por que se reparte o abundante acervo textual, em inglês, composto, *grosso modo*, entre os séculos XIII e XV, e conservado maioritariamente em manuscritos únicos. Referimo-nos, em especial, aos Mistérios e Milagres e às Moralidades, embora estas, de cariz moralizante e didáctico e um pouco mais tardias, constituam, antes de mais, *artes moriendi*.<sup>3</sup>

O exemplo inglês constitui, por seu turno e de outro modo, também uma excepção no panorama cultural europeu da Idade Média, na medida em que é ao drama em língua inglesa, em particular, que ficamos a dever, de forma mais precisa e complexa, o muito que se sabe, hoje, sobre a organização, pelas guildas medievais ou corporações de mesteiros, das representações públicas dos ciclos de mistérios, bem como sobre as condições económicas e cénicas em que se realizavam ou até sobre os adereços usados e respectivos custos.

Com efeito, em Inglaterra conservaram-se quase intactos quatro grandes ciclos completos de representações: os de *Chester*, *York*, *Towneley* (ou *Wakefield*) e o conhecido por *Ludus Coventriae* (ou *N. Town Plays*).<sup>4</sup> Graças

---

<sup>1</sup> Cf. o que sobre o assunto já escrevemos em 'O Auto dos Reis em *A Morgadinha dos Canaviais* e a tradição dramática,' *Miscelânea de Estudos dedicados a Fernando de Mello Moser* (Lisboa, 1985) 325-36.

<sup>2</sup> Cf. também nosso trabalho anterior, 'Gil Vicente e a tradição de representações dramáticas em festas litúrgicas,' *Letras, Sinais* para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus (Lisboa: Edições Cosmos, 1999) 339-46.

<sup>3</sup> Das moralidades inglesas, da sua natureza e função, bem como de alguns contrapontos vicentinos nos ocupámos em trabalho apresentado ao V Encontro da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval (AHLM), em Outubro de 2004. V. Actas publicadas em *Modelo*, org. Ana Sofia Laranjinha e José Carlos Ribeiro Miranda (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005), Júlia Dias Ferreira, 'O modelo da Peregrinação: exemplos literários e artísticos de peregrinações na Idade Média,' 167-171.

à existência destes ciclos – nome que se dá ao conjunto das várias cenas dramáticas, designadas por *pageants* – temos hoje uma noção clara do que teria sido o drama medieval em vernáculo, representado ao longo das ruas das cidades, em carros móveis (também denominados *pageants*),<sup>5</sup> ou na praça pública, em tablados dispostos em roda, especialmente por ocasião da festa do *Corpus Christi*, institucionalizada depois de 1311.

Os *pageants* ou páginas de cada ciclo dramatizam as narrativas da criação, queda e salvação do Homem, abarcando toda a história da humanidade, desde o Génesis à Ressurreição de Cristo e ao Juízo Final e recordando os principais episódios bíblicos do Antigo e do Novo Testamento: a criação, tentação e queda de Adão e Eva; Caim e Abel; o Dilúvio; Abraão e Isaac; a Natividade; a Adoração dos Pastores e dos Reis Magos; Herodes e a Matança dos Inocentes; a Paixão e Morte de Cristo; a Descida aos Infernos; a Ressurreição etc.

Além do modo de representação dos *pageants* e do seu conteúdo bíblico, é de acrescentar uma referência à própria arquitectura do macro texto que o ciclo constitui. Na verdade, a sucessão de cenas que reproduzem ordenadamente os episódios do Antigo e do Novo Testamento não só respeita a sequência cronológica da Bíblia como reflecte, na selecção das narrativas, dois propósitos objectivos.

Por um lado, cumpre a função didáctica e catequética que a arte medieval sempre desempenha; por outro, obedece a um princípio estruturador de ordem tipológica, isto é, os acontecimentos e as personagens das cenas do Antigo Testamento prefiguram acontecimentos e personagens do Novo Testamento. Com efeito, os episódios do Génesis seleccionados como que antecipam situações descritas nos Evangelhos e as personagens constituem centralmente tipos de Cristo ou da Virgem Maria. De modo subsidiário,

---

<sup>4</sup> Note-se a riqueza de tais ciclos, referindo o número de *pageants* pertencentes a cada um deles: Chester, 25; York, 48; Towneley, 32; Ludus Coventriae, 42. Além desses, subsistem vários *pageants* isolados que podem, ou não, ter pertencido a outros ciclos.

<sup>5</sup> É de notar o duplo significado e coincidente significante da palavra *pageant*, que tanto se refere a cena ou página de um ciclo como a um carro onde se representava um episódio bíblico e que, ao longo de um percurso predeterminado, ia parando em estações ou lugares aonde o público aguardava para assistir ao cortejo.

surgem, nas cenas representadas, por exemplo, sinais da Cruz, da Igreja, do Baptismo ou da Paixão e Morte de Cristo.

Os ciclos apresentam-se, assim, divididos em duas partes: na primeira, incluem-se páginas do Antigo Testamento até à Natividade, evocada nas cenas de pastores; na segunda, as que ocorrem da Natividade ao Juízo Final. Recordem-se, a propósito, e somente a título de exemplo, os episódios de Caim e Abel, este, enquanto figura metafórica de Cristo, como vítima inocente, ou de Noé e da representação do Dilúvio, antecipando a função salvadora, pela água baptismal, e instituindo a construção da Arca como evidente prefiguração da Igreja.

Presente nos quatro ciclos encontra-se a cena Abraão e Isaac, inspirada no Capítulo 22 do Livro do Génesis, e traduzida e anotada neste volume, onde se narra o sacrifício pedido por Deus e o dilema do pai que, em obediência, se via coagido a sacrificar o próprio filho. Pressentindo o potencial dramático deste episódio, os autores das cenas cíclicas de Abraão e Isaac exploram o conflito anímico entre o amor divino e o amor humano e filial. O texto aqui apresentado e traduzido é uma peça não-cíclica, chegada até nós no MS Brome e terá atingido (e porventura transmitido ao público) um elevado grau de sentida comoção. A luta interior de Abraão e a angústia de Isaac que, não compreendendo a razão da sua morte, pede, em termos comovedores, para ser poupado, a ternura com que recorda a mãe ausente e, por fim, a aceitação da vontade do Senhor – todos estes factores contribuem para o tom quase trágico deste passo.

Apesar de, neste *pageant*, o discurso de Isaac, vítima inocente, veicular, acima de tudo, certo terror e piedade, não chega a haver tragédia, pois que para ela não há lugar na história da salvação cristã. E, na verdade, sendo o feixe de lenha transportado às costas de Isaac, a caminho do holocausto, prefiguração da Cruz carregada por Cristo para o seu próprio sacrifício, também o *ram* ou *sheep* que, no final, em substituição, é imolado se aproxima, no plano simbólico, do Messias, Cordeiro de Deus, Redentor dos pecados do mundo.

A qualidade textual de *Abraham and Isaac*, excepcional no conjunto dos *pageants* ingleses que até nós chegaram, justificou a escolha deste drama, por parte de Júlio César Borja, para realizar a sua dissertação de Mestrado e explica amplamente que a tradução seja agora integrada na colecção *Chimaera*.

Com efeito, o texto merece ser conhecido de um público não especializado em questões que, a maioria das vezes e infelizmente, não ultrapassam o âmbito universitário e académico. Saudamos, assim, a publicação de uma composição literária que revela dificuldades de vária ordem. Além de se tratar de um texto poético em verso, obedecendo a esquemas rítmicos e rimáticos, sempre de complexa transposição linguística, é ainda escrito numa variante da língua inglesa dos finais da Idade Média, anterior, por conseguinte, às grandes transformações fonéticas do Inglês Moderno e ao próprio processo de normalização da língua. O autor da presente versão, no entanto, não só ultrapassou os problemas inerentes a qualquer tradução literária, como justificou, em notas, as suas opções mais discutíveis, como ainda, e finalmente, manteve, em português, a rima – o que confere à versão de Júlio César Borja uma inegável qualidade que não desmerece o original.

*Júlia Dias Ferreira*  
Universidade de Lisboa





# I

**Os episódios de Abraão e Isaac  
do ms. Brome e do ciclo de Chester**



... every bit of the past was the present to a large group of people and with knowledge, sympathy and imagination we can still have access to it, if only a limited access – the limits being set by the accidents of history and our individual capacities.

Gamini Salgado, *English Drama: a Critical Introduction*

São de ordem vária os problemas com que se depara o estudioso que pretende avaliar comparativamente dois textos dramáticos oriundos de um período no qual o contexto da produção escrita era em quase tudo diferente do dos tempos modernos. Os conceitos de autor e de autoria eram muito mais voláteis – o que pressupunha, em relação ao primeiro, e com muita frequência, a ausência da sua identificação em qualquer ponto dos textos que produzia, e, em relação à segunda, a indiferença generalizada por pressupostos que lhe estão, pelos parâmetros modernos, indissociáveis, como sejam a existência de “direitos de autor” ou a condenação do fenómeno de “plágio”. Assim sendo, era comum perder-se facilmente a origem de um determinado texto, como era comum todo o tipo de intromissão à sua “pureza” original. Os textos, além de frequentemente não datados, eram (a) copiados (processo pouco fiável, em termos de respeito pelo rigor dos originais, uma vez que, sendo a produção textual invariavelmente manuscrita, os erros humanos e a inexistência de uma língua-padrão rapidamente afastavam

as cópias das suas fontes); (b) alterados livremente através de supressões, emendas ou acrescentos, a bem de estratégias pedagógico-doutrinárias, dramáticas, lúdicas, ou outras, que visavam responder a contextos regionais e históricos específicos; (c) agrupados de modo aleatório em colectâneas, as quais com frequência incluíam textos de cariz surpreendentemente diverso, como é o caso dos do manuscrito Brome; (d) pensados e criados para um objectivo diverso daquele que, com o passar dos tempos (e eventual mudança de região do país) acabavam por vir a servir. Este último problema põe-se-nos com uma particular premência em relação ao processo de avaliação dos textos da maioria dos *mystery plays* que chegaram aos nossos dias, os quais tudo indica descenderem de narrativas *inicialmente* pensadas como suporte para representações, mas que, a partir da fase de declínio dos *mystery plays* enquanto drama, na segunda metade do século XVI, terão passado a ser preservados cada vez mais como textos literários, para leitura privada ou em círculos restritos, e não já como suporte para actividade teatral.

Além de tudo isto, o tipo de materiais utilizados na produção textual, o natural passar do tempo, a frequente preservação dos manuscritos em condições físicas longe das ideais, e os acidentes naturais (humidade, incêndios, inundações) funcionaram ao longo dos séculos a favor de uma deterioração desses manuscritos que é hoje bem visível, em muitos casos (e, provavelmente em muitos outros mais, definitivamente *invisível*, uma vez que milhares de documentos se terão completamente perdido, quer por influência de acidentes do tipo já referido, quer por acidentes históricos particulares).<sup>1</sup> De qualquer modo, e mantendo a distância possível dos princípios e preconceitos típicos do tempo em que vivemos, será importante ter presente que as questões de ordem funcional ou ética que se prendem com os conceitos de “autor”, “autoria”, “direitos de autor”, “plágio” ou “censura” pura e

---

<sup>1</sup> Tenha-se também presente, na história do delapidar gradual do património documental inglês, as implicações do fenómeno da dissolução dos mosteiros, em 1535-39, que levou ao encerramento de muitas bibliotecas, cujos livros tiveram os mais variados destinos, desde a destruição até à dispersão por Inglaterra e pelo estrangeiro. De um modo geral, as tensões entre católicos e protestantes a partir do advento da Reforma tiveram uma série de consequências perniciosas para com todo o tipo de textos mais ou menos comprometidos com a denominação que, a cada dado reinado, se encontrava mais sob a mira censória das respectivas autoridades seculares e temporais.

simplesmente não se colocavam – ou apenas se colocavam em termos muito diferenciados – aos homens medievais. De um modo geral, as pessoas não estavam preocupadas em identificar um autor ou reconhecer-lhe direitos de propriedade intelectual, em defendê-lo e à sua obra de práticas de plágio ou censura, em estudar o seu estilo e a sua técnica particulares, ou em catalogá-lo em tendências ou movimentos literários. À maioria dos próprios autores, estas preocupações não terão nunca ocorrido. Os textos que hoje estudamos foram produzidos, teatralizados e/ou lidos num mundo diferente do nosso, e o seu valor cultural, literário e dramático advém, sobretudo, da especificidade da sua dialéctica com esse mundo. A literatura medieval não merece ser estudada *apesar* dos constrangimentos no seio dos quais floresceu; ela merece a nossa atenção *graças* às peculiaridades únicas que esses constrangimentos lhe impuseram.

Num capítulo ao longo do qual se articularão contrastivamente as características de dois textos inspirados num mesmo episódio bíblico, fará sentido começar por situar, em Inglaterra, duas tradições distintas (aos níveis cultural, literário e dramático), no seio das quais, separadamente, cada um desses textos radica. São essas, respectivamente, a tradição das peças encadeadas em ciclos – as *cycle plays* –, e a das peças individuais, concebidas com total autonomia estrutural – as *non-cycle plays*. A peça número 4 (o episódio de Abraão e Isaac) de Chester enraíza na tradição dos ciclos; o episódio equivalente do manuscrito Brome pertence à tradição não-cíclica.

No ensaio “The Non-Cycle Plays and the East Anglian Tradition”, ao longo do qual caracteriza as especificidades da produção não-cíclica de *mystery plays*, Coldewey (189-210) começa por chamar a atenção para um fenómeno – originado no início do século pela orientação dos estudos de E. K. Chambers e generalizado, por força da tremenda influência deste estudioso nas gerações que o sucederam, na crítica literária e dramática, e na história do drama, ao longo do século – que tem sido o da tendência para atribuir um estatuto de clara centralidade e superioridade aos ciclos, em detrimento das peças não-cíclicas. Uma leitura minimamente atenta da bibliografia crítica essencial sobre o drama medieval, e sobre os *mystery plays*, em particular, não pode deixar de confirmar a injustiça a que Coldewey aponta o dedo: ao discutir os *mystery plays* a maioria dos autores refere central e primordialmente (ou mesmo exclusivamente) os grandes ciclos,

quer fazendo afirmações que deixam apenas subentender o reconhecimento da existência das peças não-cíclicas, sem referências directas às mesmas (como se constituíssem um desvio de somenos importância à norma desejável dos ciclos e não justificassem atenção diferenciada), quer referindo-os explicitamente, mas dedicando-lhes uma atenção claramente mais limitada (como se fossem uma mera excepção à regra, em termos estatísticos).

O ensaio de Coldewey, na defesa de um estatuto renovado para as *non-cycle plays*, põe ênfase, entre outras, em duas questões incontornáveis no quadro da argumentação que o autor do presente texto se propõe desenvolver ao longo deste capítulo: (a) as *non-cycle plays* foram – em número total, em abrangência geográfica e no empenho cívico que as suportou – um fenómeno de excepcional vigor no historial das representações dramáticas medievais inglesas; e (b) o contexto – aos níveis social, económico, laboral – no seio do qual as *non-cycle plays* floresceram era diverso do das zonas onde vingaram os grandes ciclos – e este é um dado crucial a ter presente na análise contrastiva de quaisquer *cycle e non-cycle plays*.

É muito extensa e variada a evidência documental que sugere que em muitas zonas de Inglaterra, na fase final da Idade Média, a representação de *non-cycle plays* terá sido prática corrente, e que na zona de East Anglia, em particular, estas representações eram regra, em alternativa às produções cíclicas. East Anglia apresentava, nesta época, traços culturais muito particulares: centros urbanos e povoações rurais sem a dimensão física e populacional das cidades dos Midlands e do Norte, embora activos, prósperos (sobretudo graças aos lanifícios), em número elevado e disseminados um pouco por toda a zona. East Anglia era económica e religiosamente dinâmica e poderosa,<sup>2</sup> e o dia-a-dia dos respectivos condados fervilhava do permanente contacto que as povoações estabeleciam entre si. Predominando as pequenas comunidades rurais, em vez das corporações de artesãos (típicas dos meios urbanos de maior dimensão), as paróquias eram os centros de organização de muita da actividade administrativa, cultural, religiosa e dramática. Ao que parece, as representações de *non-cyclic plays* – organizadas e supervisionadas

---

<sup>2</sup> Os dados existentes sobre a impressionante proliferação de mosteiros (desde o século XII) e de igrejas paroquiais (sobretudo nos séculos XV e XVI) atestam bem a dinâmica religiosa na região.

pelas paróquias e/ou pelas autoridades municipais – pressupunham uma importante componente comercial (mais do que, como acontecia nas grandes cidades do resto do país, serem predominantemente manifestações públicas de riqueza ou poder institucionais, ou meio de formação moral e religiosa para os iletrados), componente essa que revertia a favor do bem-estar económico da paróquia. Nas zonas do país onde se destacavam as maiores cidades, o relativo gigantismo e possibilidade de concentração de meios facilitavam a tradição dos ciclos, que se alimentavam sobretudo da grande capacidade de mobilização dos membros das corporações de artesãos e do apoio de instâncias institucionais particularmente poderosas que viam, nas ocasiões festivas associadas aos *mystery plays*, uma óptima possibilidade de se promoverem junto das respectivas comunidades.

Torna-se importante situar o modo como os pressupostos enumerados acima condicionaram, de maneira diferenciada, a estrutura típica dos textos e das representações, cíclicas e não-cíclicas. Tendo presentes a concentração de meios, humanos e físicos, que suportavam as *cycle plays* entende-se que se tenha desenvolvido, onde estas proliferaram, uma particular apetência para o gigantismo das dimensões narrativa e alegórica do empreendimento dramático. Neste âmbito, cada episódio bíblico tendia a ser tratado, não tanto como uma unidade de valor pedagógico-doutrinal autónomo, mas sobretudo como um elo, incompleto em si, constituinte de um todo estruturalmente coeso, o qual o abarcava e lhe dava sentido, que era essa grande alegoria da história da humanidade, desde a Criação ao Juízo Final. O inverso acontecia em relação às *non-cycle plays*: cada uma constituía-se como uma unidade narrativa, dramática e pedagógico-doutrinal relativamente auto-suficiente (sem deixar, por motivos óbvios, de também ela carecer de um conjunto de referências basilares do imaginário cristão medieval para assumir a plenitude da sua mensagem).

Partindo da intenção inicial e central de estudar e traduzir um episódio de Abraão e Isaac, punha-se a questão da escolha dentre um *corpus* de seis textos que sobreviveram até aos dias de hoje. A tendência quase unânime dos críticos, sobretudo nos tempos mais recentes, para considerarem a peça de Brome a de maior qualidade literária e dramática encaminhou o autor deste trabalho, numa primeira fase, para uma concentração exclusiva na mesma; mas, logo após, a constatação da proximidade intrigante de longos excertos de Brome de outros do texto da peça nº 4 do ciclo de Chester sugeriu um

estudo comparativo; acabando-se por concordar com a superior qualidade literária e dramática de Brome, impunha-se, no entanto, tentar compreender a dimensão das relações – inequívocas – de afiliação entre os dois textos. Qual foi a fonte, qual o sucedâneo? Ou, em alternativa, derivarão ambos de um antecedente comum? Sendo discursivamente tão próximos ao longo de cerca de duzentos versos consecutivos, porque serão tão diferentes a tantos outros níveis? E – sobretudo – a “superioridade” (por padrões actuais de avaliação) do texto de Brome enraizará em exclusivo num superior talento criativo do seu autor, ou, cumulativa ou alternativamente, numa estratégia diferenciada da de Chester para responder a expectativas, também elas diferenciadas, do meio cultural no seio do qual foi criada e difundida? As afinidades das peças de Brome e Chester (e em menor grau, as destas com os restantes mistérios que tratam o mesmo episódio) são preciosas na sua contribuição para uma avaliação mais objectiva de qualquer delas, separadamente, do ponto de vista do olhar moderno. Se apenas um dos textos tivesse sobrevivido, poderíamos cair na tentação de tomá-lo como o paradigma medieval do modo de entender e contar o episódio bíblico em questão; poderíamos cair no erro de, pelo menos neste caso particular, generalizar sobre a sensibilidade e a criação artística medievais como se ambas não tivessem sido tão complexas como realmente o foram (este é um erro típico dos homens de qualquer época, a quem o passado tende sempre a surgir como facilmente abrangível, linear, óbvio); mas quando, de um conjunto de vários episódios sobreviventes, dois surgem, a um tempo, tão próximos a nível especificamente discursivo e tão díspares, em termos estruturais, a outros níveis (técnicas, construções dramáticas, estratégias pedagógico-doutrinárias, realismo de situações) a nossa atenção é chamada à constatação irredutível de que não existiu *um* único modo medieval e inglês de estabelecer relações entre realidade social, religião e drama – como não existe um único modo moderno de estudar essas mesmas relações. Em última instância, a proximidade enigmática dos textos de Brome e de Chester – e a necessidade de defender a superioridade de um deles, optando pela sua tradução – aguçou no autor deste trabalho a consciência de que também ele, apesar de toda a objectividade que procurou imprimir-lhe, é um homem marcado pelos conceitos e preconceitos da sua época e da sua cultura.

Posto isto, far-se-á, numa primeira fase, a apresentação dos textos de Brome e de Chester, para, numa segunda fase, se discutirem questões de



intertextualidade entre ambas, as quais servirão de suporte à argumentação, no capítulo III deste trabalho, sobre os critérios de tradução da primeira das duas peças.

### **Os textos Brome e de Chester: apresentação sumária**

O manuscrito Brome que sobreviveu até aos dias de hoje e que contém uma das seis versões dramáticas medievais existentes, em inglês, do episódio bíblico de Abraão e Isaac data da segunda metade do século XV e está preservado na Beinecke Rare Book and Manuscript Library da Universidade de Yale, em New Haven, catalogado com a referência MS 365.<sup>3</sup>

O manuscrito é uma colectânea extremamente variada de textos, redigidos, na sua maioria, por duas mãos diferentes. De uma descrição minuciosa de Norman Davis (*NonCycle Plays* lx-lxi), extraiu-se a seguinte lista de itens, sequenciados tal como surgem no manuscrito, os quais dão conta da larguíssima panóplia de temas e formatos desta miscelânea: adivinhas e termos cifrados, preceitos para uma vida saudável, poemas sobre temas vários, desenhos, algumas palavras e expressões soltas em latim, registos de actividades comerciais, um relato incompleto da vida de Sta. Margarida, receitas de culinária, registos administrativos, preceitos deontológicos, pagamentos a efectuar à Igreja, registos legais (vários dos quais em latim e em inglês), uma lista de orações, a letra de um cântico, indicações para missas fúnebres, excertos e adaptações de textos de Lydgate e de Chaucer, além do texto do episódio de Abraão e Isaac.

A única fonte do texto de Brome que pode ser identificada com toda a segurança é aquela que é a original: a Vulgata Latina, particularmente o episódio de Abraão e Isaac, do capítulo 22 do Livro de Génesis. As duas possibilidades adicionais referidas por alguns críticos são o próprio texto de Chester (possibilidade da qual o autor deste trabalho discorda, por razões que aduzirá mais adiante) e o *Mistère du Viel Testament*, uma longa composição dramática francesa com uma estrutura relativamente próxima da dos

---

<sup>3</sup> Para uma introdução histórico-documental ao manuscrito Brome no seu todo e, sobretudo, para uma descrição pormenorizada do episódio de A&I no contexto do mesmo, veja-se Davis, *NCPF* lviii-lxx.

ciclos ingleses, no sentido em que também trata, sequencialmente, uma série de episódios bíblicos, a partir da Criação do Homem – incluindo o episódio de Abraão e Isaac.<sup>4</sup>

Não existe qualquer dado que prove que o texto de Brome tenha sido usado como suporte para representações, e são até vários os indicativos que sugerem o contrário. O texto que nos chega inclui apenas três intervenções autorais breves à sequência normal dos diálogos, as quais nem sequer estão acima de dúvida enquanto indicações cénicas genuínas, uma vez que não se destacam na mancha gráfica das falas das personagens (podendo ser entendidas apenas como a voz de um narrador), e nenhuma referência que sugira que quem copiou o texto previsse a possibilidade de ele vir a ser representado. Pelo contrário, estes factores e o desenquadramento literário e dramático do episódio de Abraão e Isaac de Brome de todos os outros textos do manuscrito em que se insere, sugerem que quem copiou a peça pensou nela não como um texto para o teatro, mas como um objecto de contemplação estética, devoção ou estudo. Por outro lado, parece francamente mais credível a possibilidade de que textos anteriores ao de Brome e dos quais este derive em linha directa possam ter sido usados para esse fim. Neste caso, será de admitir a possibilidade de que, com o passar do tempo, a mudança de intenções em relação ao uso a dar ao texto tenha levado sucessivos copistas a erodirem nele, de modo gradual, os traços mais óbvios da sua herança teatral.

O ciclo de Chester, por sua vez, sobrevive em oito manuscritos, seis dos quais datados, em separado, de entre 1591 e 1607, sendo que os dois (não datados) passíveis de serem mais antigos (eventualmente do século XV) contém, cada um, apenas um episódio individual, que não o que é objecto central do presente trabalho. Dos seis manuscritos datados e assinados, um único não contém o ciclo completo (apenas uma cópia da peça 16, sobre o julgamento e a flagelação de Cristo); os cinco manuscritos restantes, bastante próximos a nível textual, uma vez que originários em linha directa de uma fonte comum, incluem todos o episódio de Abraão e Isaac. O primeiro

---

<sup>4</sup> Apesar de tudo, torna-se mais fácil encontrar defensores para a tese de que o texto de Brome deriva do de Chester do que situar quem entenda o texto francês como uma fonte directa daquele; um exemplo desta última posição, referido por Severs (138), é a do crítico H. Ungemach.

destes, datado de 1591, o Huntington MS 2, encontra-se na Henry E. Huntington Library, na Califórnia; os dois seguintes, respectivamente de 1592 – o Additional MS 10305 (MS A) – e 1600 – o Harley MS 2013 (MS R), estão arquivados na British Library; o quarto, de 1604, o Bodley MS 175 (MS B), é propriedade da Bodleian Library, em Oxford; o quinto e último, o Harley MS 2124 (MS H) encontra-se também na British Library.

O episódio de Abraão e Isaac surge, em qualquer dos cinco manuscritos de Chester, encaixado na narrativa alegórica da História da humanidade de modo diferenciado dos outros ciclos, nos quais sucede, imediatamente, ao do Dilúvio. Em Chester, a peça n° 4 surge com uma estrutura interna tripartida, iniciando-se com o episódio de Melchisedek (Gen. 14) e o da apresentação da aliança entre Deus e Abraão, e promessa de um filho para este (Gen. 15:1-6 e 17.1-14), para só na terceira parte tratar do sacrifício de Isaac propriamente dito (Gen. 22.1-13). Os dois episódios iniciais não têm qualquer correspondência no texto de Brome, se bem que seja pertinente considerá-los, no sentido de uma mais clara compreensão da estratégia pedagógico-doutrinal de Chester. Tal será feito mais adiante.

Também em relação às fontes do ciclo de Chester, há que referir a Vulgata Latina como referência original incontestável, para além da influência, mais esporádica, dos Evangelhos apócrifos do Novo Testamento, de compilações doutrinárias populares na época e do poema em vernáculo *The Stanzaic Life of Christ*, também ele, provavelmente, redigido na zona de Chester. Sobre-tudo, há que ponderar com toda a seriedade, no caso particular do episódio de Abraão e Isaac, a muito provável influência do texto Brome sobre o de Chester, que será argumentada mais adiante.

É ainda de referir que um traço distintivo deste ciclo é a frequência, inigualada nos outros ciclos, com que ao longo do texto se sublinha a validade e autenticidade do seu conteúdo pedagógico através de referências directas a passos das escrituras ou utilização de citações extraídas do texto da Vulgata – situação a que a peça n° 4 não é excepção, em completo contraste com o texto de Brome, onde este tipo de estratégia é completamente inexistente. Cabe também mencionar que os diferentes textos completos do ciclo de Chester (dentre os que incluem o episódio de Abraão e Isaac) que sobreviveram até ao presente, sendo todos cópias de um mesmo texto-base que serviu de suporte às representações dos últimos anos (até 1575), não serviram já, eles mesmos, outro propósito que não o de leitura, uma vez que

mesmo o primeiro dentre os cinco está datado de 1591, mais de uma década e meia depois de realização das últimas representações. Chegaram-nos versões quer de “*Banns*” (texto do anúncio público por um arauto, no dia de S. Jorge, da realização próxima das representações) de antes da Reforma, quer dos “*Post-Reformation Banns*”, historicamente mais próximos dos textos do Ciclo de Chester que sobreviveram até aos dias de hoje. Caracterizando o texto destes últimos “*Banns*”, Mills afirma:

... they present the plays as a kind of dramatic fossil, strangely out of place in the new drama of the modern world, and urge their audiences to make due allowance for the circumstances of their original composition and performance. Throughout the Banns there is a defensive tone which suggests the awareness of potential opposition to the plays on theological and theatrical grounds. (*Chester* 4)

Os “*Later Banns*” já se referem às peças apresentando-as mais como uma tradição a preservar pela sua riqueza cultural do que como uma forma de arte em sintonia com a realidade dos tempos que corriam (sobretudo de um ponto de vista doutrinal) – isto no sentido de desencorajar ataques, de motivação óbvia, durante os tempos agitados da Reforma. Neste contexto, os “*Later Banns*” atestam uma época em que o Ciclo de Chester vivia a sua fase de transição de produto criativo eminentemente teatral e público para a de obra predominantemente destinada à leitura no ambiente privado.

Caberá aqui uma palavra em relação à importância que um fenómeno particular do final da Idade Média poderá ter tido no motivar dos homens da época para a preservação de textos que, tendo surgido com o propósito primeiro de servirem de suporte a representações passavam cada vez mais (nas suas sucessivas versões) a ser entendidos como produção destinada a ser lida. O fenómeno em questão é o da “piedade laica”. Condições de ordem vária (mas, sobretudo, económica e social) suscitaram o aparecimento, na fase final da Idade Média, de uma classe nova, fruto de uma economia próspera de forte pendor comercial. Esta classe com bom nível de vida e bom nível cultural surgiu e prosperou sobretudo nas cidades e, num contexto de dificuldade da parte da Igreja em se adaptar à pluralidade emergente de sensibilidades religiosas, desenvolveu uma religiosidade mais humanizada, mais pessoalizada e mais imediata do que aquela que a Igreja, com a sua postura conservadora, imponente e ritualista vinha propondo. Assim, surge

no seio da burguesia a tendência para o afastamento das questões teológicas e de doutrina da esfera da actividade pública para a esfera da vida e da experiência privadas. A própria relação do homem com Deus ganha uma dimensão mais íntima e individualizada, enquanto vivida no plano abstracto, ao mesmo tempo que tem repercussões mais funcionais na esfera de interacção da religião com a vida social, enquanto tendente a motivar o crente a intervir na vida pública no respeito pelos princípios da sua fé e da sua moral.

Na sequência do fenómeno acabado de caracterizar sumariamente, um número crescente de pessoas passou a estar apetrechada para ter também uma relação renovada com o potencial literário e artístico dos textos (nomeadamente de temática religiosa) que consumia. Esta mudança de sensibilidades contribuiu, por razões que se tornam claras, para o desinteresse por manifestações criativas fortemente condicionadas por uma cosmovisão medieval apoiada, em termos estruturais, pelo recurso a estratégias narrativas como a da tipologia. Narrativas como as dos ciclos – marcadamente alegóricas, anacrónicas, pouco realistas – terão começado a surgir aos homens do final da Idade Média como inadequadas a uma sensibilidade que privilegiava uma dialéctica mais próxima entre o plano do divino e o do mundo dos humanos. Neste quadro de raciocínio será razoável assumir que para a manifesta popularidade do episódio de Abraão e Isaac tenha contribuído um conjunto de características que lhe são intrínsecas, que respondem muito directamente à sensibilidade que associamos à piedade laica: o episódio é sóbrio e realista na linearidade do enredo e da sequência cronológica dos acontecimentos; trata de um conflito interior humano imediatamente associável a determinados problemas do dia-a-dia de qualquer homem de qualquer época; e tem um enorme potencial para a exploração do *pathos*, no modo como gere o equilíbrio tenso entre a interiorização do sentido do dever e a constatação de que por vezes se torna *quase* sobre-humano (ou desumano) obedecer à sua lógica. A maior aceitação da peça de Abraão e Isaac de Brome (em relação aos cinco outros textos sobreviventes, do mesmo episódio) pela generalidade dos leitores modernos está na razão directa da medida em que o seu autor, mais do que os autores dos outros textos, quis acentuar os traços acabados de referir, humanizando a história, preocupando-se com o realismo das situações e com a plausibilidade dramática.

## Análise comparativa dos textos Brome e Chester<sup>5</sup>

Da apresentação sumária anterior ressalta a constatação de que os dois textos em estudo partilham um *corpus* de traços comuns, dos quais se partirá com mais facilidade para a análise contrastiva das peças. São eles os seguintes, numa enumeração selectiva, mas que, ainda assim, adiciona novas referências aos dados já mencionados anteriormente:

(a) inspiração directa e central (mas não exclusiva) no episódio de Abraão e Isaac da Bíblia (Vulgata Latina, Gen. 22.1-13);

(b) intenção clara de aproveitamento do episódio bíblico em questão aos níveis pedagógico-doutrinal (convite à reflexão sobre o tema da obediência a Deus) e dramático (exploração do conflito interior de Abraão entre a obediência aos impulsos do amor paternal e o dever da obediência a Deus);

(c) aproximação discursiva vincada e inequívoca entre dois longos excertos de cada um dos textos – respectivamente, os versos 105-315 de Brome e os versos 229-420 de Chester.<sup>6</sup>

(c) ausência de referências ao tema da Queda e ao tema da luta entre o Bem e o Mal, tão recorrentes num número alargado de *mystery plays* e tão importantes na visão cristã medieval da História da humanidade que era elemento unificador da estrutura dos ciclos;

(d) protagonismo dramático das personagens Abraão e Isaac; intervenções de Deus, de anjos e de um narrador, o “Doutor”, em Brome / o “Expositor”, em Chester;

(e) indicadores de uma influência cultural e religiosa de matriz católica sobre os textos, através das referências recorrentes, em ambos, à Trindade;

(f) probabilidade elevada de que os dois textos *que nos chegaram* tenham sido redigidos enquanto produção escrita destinada a ser lida e não a servir de suporte a representações (independentemente das intenções diferenciadas

---

<sup>5</sup> Na articulação intertextual das peças Brome e Chester, o autor do presente trabalho utilizou, respectivamente, as edições, canónicas, de Davis (*NCPF*, “The Brome Play”) e Lumiansky e Mills (*The Chester Mystery Play*, “The Barbers Play”), citadas na secção “Textos Primários” da Bibliografia.

<sup>6</sup> Na fase final das duas peças surgem ainda algumas linhas dispersas que poderão estar relacionadas (Brome, [324, 333, 337-38, e 398-99], e Chester, [437, 440, 442, e 458-59]).

que seguramente estiveram na origem de gerações sucessivas de textos-fonte anteriores e do uso que, a nível funcional, a estes tenha sido dado).

Uma referência adicional – à utilização da tipologia – poderia ter sido acrescentada a esta lista, não fora constituir uma estratégia narrativa tão recorrente na Idade Média que não faria sentido tratá-la como um traço comum *específico* dos dois textos em estudo. Dada a importância da Bíblia na época como fonte dominante da criação literária, muita da produção textual medieval, em especial a de cariz mais pedagógico ou devocional, dava continuidade à construção alegórica tipológica do discurso bíblico. Assim, as figuras e os acontecimentos, ou “tipos”, mais marcantes do Antigo Testamento eram entendidos e utilizados literariamente como prefigurações de outras figuras e acontecimentos importantes no Novo Testamento, sendo que esta relação de complementaridade chamava a atenção para a existência de um plano divino supra-temporal para a história da humanidade, sobre o qual os homens deviam reflectir e de qual deviam retirar os devidos ensinamentos.

No quadro desta convenção, Abraão representa o Deus-Pai; Isaac, o Deus-Filho. A disponibilidade de Abraão para oferecer o seu filho em sacrifício prefigura o plano divino da Redenção (na sequência da Queda), o qual no imaginário cristão, pressupõe a entrega, por Deus-Pai, do seu próprio Filho, à qual está subjacente o ensinamento de que a Paixão é o caminho para a Redenção. No entanto, a prefiguração em Abraão de Deus-Pai oferecendo o Filho é apenas uma vertente do significado tipológico da história – outra, é a de Isaac prefigurando o próprio Cristo no seu sacrifício (o facto de o filho de Abraão não chegar a ser sacrificado não diminui, obviamente, o seu valor *figural*). A este propósito, Rosemary Woolf escreve:

The prefiguration in Abraham of God the Father giving the Son was ... only half, and perhaps the lesser half, of the typological significance of the story, for in theological and iconographic traditions it was even more commonly emphasised that Isaac at the moment of the sacrifice was a type of Christ. In his temptation initially, but supremely in His death, Christ, the second Adam, reversed the disobedience of the first (*The English Mystery Plays* 147).

É ainda detectável uma terceira vertente de interpretação, menos óbvia do que as já referidas (porque funciona pela ênfase no contraste de valores

opostos e não pela sintonia na continuidade), mas não menos válida: a intenção de matar um parente próximo, evoca, em Abraão e Isaac, o episódio bíblico, anterior, de Caim e Abel, mas inverte-o moralmente; enquanto Caim assassina o seu irmão cruelmente e sem escrúpulos, atolado no pecado de inveja, Abraão propõe-se matar o seu próprio filho, em estado de prostração e sofrimento, exclusivamente por obediência a Deus.

No texto de Chester, a opção estrutural, já descrita de modo sucinto, de acumulação de três episódios cronologicamente desgarrados num único *pageant* integra-se na estratégia típica dos ciclos de aposta na dominância da preocupação pedagógico-doutrinal sobre todas as outras.<sup>7</sup> Em Chester, o público é sempre mantido à distância, de um ponto de vista emocional, das acções e das personagens. Do espectador, espera-se que tenha uma recepção “institucional”, e objectiva da representação, em vez de uma resposta individual, emocional, subjectiva à mesma. Assim sendo, a narrativa da peça, descontinuada e anacrónica, perde realismo e impacto dramático (o que tende a colidir com a sensibilidade artística do espectador moderno) porque, estando tematicamente cristalizada em torno da figura de Abraão, não exhibe preocupação pela lógica sequencial da narrativa bíblica, a qual não apresenta os mesmos episódios de modo consecutivo. A vincar esta tendência, não se detecta sequer a preocupação de dar maior plausibilidade sequencial aos três episódios através de passos que proporcionassem maior ligação e coerência dramática ao todo: a “Barbers Play” de Chester é, em suma, uma colagem de três histórias que só a figura de Abraão une e que só por respeito pelos critérios de partição do texto do manuscrito consideramos um único *pageant*.

Importante referir, ainda em relação à estruturação do texto de Chester, é a utilização de dois intervenientes, ambos extra-dramáticos, de características muito particulares: um Mensageiro, que, qual mestre de cerimónias, intervém para fazer as ligações entre os diferentes *pageants*, procurando manter vivo o interesse do público; e um narrador, o Expositor, que tem a função de enquadrar pedagogicamente o desenrolar da narrativa. O Mensageiro

---

<sup>7</sup> Cada um dos episódios prefigura acontecimentos do Novo Testamento: o primeiro prefigura a distribuição do dízimo e a instituição do sacramento da Eucaristia; o segundo, o sacramento do baptismo; o terceiro — o episódio de A&I —, o sacrifício do Filho de Deus pelo Pai.



é um artifício para cativar um público dado a distrair-se com as solicitações normais do ambiente ao ar livre e com o alongamento compreensível do tempo de representação necessário para levar a cena as 24 peças do ciclo; podemos imaginá-lo a surgir imediatamente após a última fala de um *pageant* estar concluída, levantando a voz e gesticulando dramaticamente para o público, impondo silêncio, procurando evitar a debandada dos presentes e criando expectativa em relação ao *pageant* seguinte. Por sua vez, o Expositor, uma figura relativamente complexa, enquanto artifício estrutural (e que ao longo do ciclo é chamado, indistintamente, além de Expositor, “Doctor”, “Preco” ou “Nuntius”), é essencial à construção do ciclo de Chester, constituindo-se como o agente de intervenção mais funcional ao serviço do propósito pedagógico: ele surge em momentos-chave a garantir que o desenrolar da narrativa é bem interpretado pelo público, comentando a peça e trazendo-lhe coerência, aos olhos e ouvidos do espectador leigo. Não é pois de estranhar que o Expositor intervenha exactamente após a conclusão de cada um dos três episódios da peça nº 4 de Chester, a enquadrá-los, decodificando a respectiva tipologia.

Uma das duas funções fundamentais do Expositor é a de unificação do ciclo, e de cada uma das peças suas constituintes, no reforço sistemático da continuidade temática dos mesmos; a outra, que interessará mais destacar no âmbito do presente trabalho, prende-se, afinal, directamente com a primeira: enquanto elemento unificador, o Expositor tem também a função de aproximar o ciclo, e cada uma das suas peças, do público, a fim de que este possa entender a respectiva lógica de estruturação e sequencialidade. Para o espectador moderno, poderá parecer haver uma contradição no que acaba de ser afirmado. Como pode esta figura *aproximar* o ciclo e cada uma das peças do público, se as suas aparições extemporâneas quebram completamente a ilusão dramática? A figura do Expositor surge-nos hoje como menos interessante dramaticamente porque, ao contrário do público da época, não temos com a religião o mesmo tipo de relação, não temos o mesmo perfil iletrado (não necessitando de uma abordagem tão primariamente pedagógica) e partilhámos um conjunto de expectativas em relação ao drama que passa por não aceitarmos com facilidade situações que nos roubem abruptamente ao prazer estético da ilusão dramática, enquanto assente num envolvimento emocional continuado. Mas o homem moderno e a sua época não são os centros referenciais das histórias da cultura e da literatura desde o

início dos tempos; os traços que potencialmente nos afastam, no caso vertente, de uma adesão mais fácil aos *mystery plays* devem ser entendidos não como marcas das limitações intrínsecas do drama medieval, mas antes como chamada de atenção indirecta para as limitações e os preconceitos do nosso próprio tempo. O drama da Idade Média está, apesar de tudo, muito mais próximo do (s) público (s) moderno (s) do que muito do drama contemporâneo alguma vez poderia estar de um público medieval.

Do ponto de vista estrutural, o texto de Brome surge como bastante diferente do de Chester, embora, como se viu, se inspire no mesmo episódio bíblico e dele pretenda aproveitar o mesmo potencial pedagógico-doutrinal. A condição de Brome de texto tipicamente não-cíclico, imediatamente associável à sua inserção na tradição dramática de East Anglia (atestada, sobretudo, quer pela respectiva análise dialectal, quer por variadíssimas referências de ordem histórica e cultural nos textos do manuscrito) e ainda à sua incorporação numa colectânea muito diversificada (que não um ciclo, nem sequer uma qualquer outra selecção de textos dramáticos, como vimos), confirma-se na análise textual, na sequência da qual a peça se revela literária e dramaticamente auto-suficiente. A peça de Brome é exclusivamente dedicada a um episódio do Génesis, sem a preocupação de inserção temática na narrativa bíblica mais abrangente (excepção feita a uma referência passageira, e inconsequente em termos estruturais, a Adão e Eva), ou de existência de zonas de texto para fazerem a transição de uma eventual peça anterior para a do episódio de Abraão e Isaac, ou desta para uma eventual peça seguinte, como acontece normalmente nos ciclos. Brome não pretende, como Chester, apresentar Abraão no centro de um quadro tipológico multifacetado e rigidamente pedagógico; antes conta uma história singular, mais próxima da realidade da experiência humana do dia-a-dia, marcada por um triângulo moral e emocional intenso e psicologicamente verosímil. Assim sendo, desde logo se notam em Brome, como primeiras e marcantes diferenças estruturais em relação ao texto de Chester, o não aparecimento de um Mensageiro, ou figura equivalente, quer no início, quer no fim da peça; e a continuidade dramática não interrompida por mudanças de episódio e concomitantes intervenções do Expositor (o qual, em Brome surge uma única vez, com o nome de “Doctor”, no final).

Toma-se útil comparar as intervenções do Expositor de Chester e do Doutor de Brome, respectivamente, no fim de cada uma das peças. Sendo

estas figuras elementos essenciais na estratégia pedagógica dos dois textos, a avaliação contrastiva das duas diferentes intervenções contribui para o reforçar da constatação de que Chester é muito mais marcada e arcaicamente pedagógico do que Brome. Logo após a intervenção de Deus, louvando Abraão pela sua obediência, o Expositor de Chester surge, de modo único entre todos os textos conhecidos de Abraão e Isaac, a dar *explicitamente* a conhecer ao público o valor alegórico do padrão de prefiguração:

By Abraham I may understand  
the father of heaven that cann fonde  
with his Sonnes blood to break that bonde  
that the dyvell had brought us to.  
By Isaack understande I maye  
Jesus that was obedyent aye,  
his Fathers will to work alwaye  
and death for to confounde. (v. 468-75)

O Doutor Brome, ao invés, não surge a descodificar a tipologia do episódio, na imposição de uma leitura unívoca do valor intrínseco e absoluto do mesmo; antes destaca a recepção do público à narrativa, provocando o veredicto daquela, questionando retoricamente cada consciência individual em relação ao modo como enfrentaria a tensão entre as inclinações das fraquezas humanas e a obrigação da obediência a Deus. A marcar bem esta intenção de obrigar cada consciência a olhar para dentro de si própria estão as duas interrogações consecutivas:

Trowe 3e, sorys, and God sent an angell  
And commawndyd 3ow 3owre chyld to slayn,  
Be 3owre trowthe ys ther ony of 3ow  
That eyther wold [groche] or stryve thereageyn?

How thinker 3e now, sorys, therby? (v. 443-47)

O Expositor de Chester adopta a postura, perante o seu público, de um professor rígido, distante e paternalista; o Doutor de Brome surge como um pedagogo mais actual, empenhado em estimular nos seus alunos a capaci-

dade de pensarem por si próprios. Não se possuindo hoje elementos que permitam aferir do sucesso efectivo de cada uma das peças junto dos públicos do seu tempo e das respectivas regiões, parece seguro defender que as potencialidades de uma e de outra (nomeadamente em relação às intervenções dos respectivos narradores) no cativar da adesão do espectador moderno têm claramente magnitudes distintas.

A análise das intervenções de Deus no contexto da afirmação do desejo de colocar Abraão à prova contribui também para vincar o contraste entre a retórica tipológica inflexível de Chester e a contemporização do discurso de Brome para com a dimensão humana da existência. No ciclo de Chester, Deus apresenta-se, logo desde a primeira fala da primeira peça, como elemento estruturante fundamental; como omnipresente, onnipotente e omnisciente, a nível histórico e dramático, de um modo que é tipicamente medieval, fazendo, ao longo dos primeiros 52 versos, uma apresentação de si mesmo plena de pompa, circunstância e autoridade no tom.<sup>8</sup> Em todo o ciclo, de maneira peculiar, Deus dirige-se à humanidade de fora da própria história, o que, por um lado, rouba realismo à mesma, mas, por outro, adiciona ênfase pedagógica à representação. Neste âmbito de abordagem da importância da personagem Deus na estruturação do ciclo de Chester, Mills afirma: “[Chester] suggests that history is a kind of code by which God communicates with Man.” (*Chester xxi*).<sup>9</sup> A tipologia é uma estratégia recorrente deste sistema de codificação. Esta intenção *a priori* de afirmação da presença esmagadora da providência divina ajuda a compreender o menor realismo de Chester, que subordina a verosimilhança e a plausibilidade psicológica e comportamental das personagens a uma lógica segundo a qual a acção destas é secundária porque apenas alegórica de uma verdade transcendental muito mais importante. O Deus de Chester, logo após a intervenção do Expositor que encerra o 2º episódio da peça, surge abruptamente

---

<sup>8</sup> Stevens comenta, a este propósito: “The Chester God is stern and ominous. He puts emphasis on what he forbids, and prepares for his grievous disappointment with his own creation” (275).

<sup>9</sup> Na linha de análise da importância estrutural da figura de Deus no ciclo, Mills escreve ainda: “History is an action shaped within the mind of God and the cycle offers a selection of his significant interventions” (“The Chester Cycle” 117).

para ordenar a Abraão, sem qualquer preâmbulo ou explicação, que sacrifique o filho. A ordem, breve e incisiva, abarca seis versos:

Take Isaack, thy sonne by name  
that thou lovest the best of all,  
and in sacryfyce offer him to mee  
upon that hyll there besydes thee.  
Abraham, I will that yt soe bee  
for ought that maye befall. (v. 211-216)

A Abraão ou ao público não são dadas quaisquer razões que permitam atenuar a sensação de crueldade sem sentido que a brevidade e a frieza do anúncio sugerem, além de que a ordem é redobradamente dura porque deixa entender que o sacrifício se deverá realizar naquele mesmo local (“upon that hyll there besydes thee”) e naquele momento. O autor de Chester pressupõe que a dimensão esmagadoramente superior da lógica divina dispensa a adoção de qualquer estratégia dramática destinada a tornar a vontade de Deus mais facilmente conciliável com as dimensões subjectivas e limitadas do psiquismo humano, nomeadamente a nível emocional. Já o autor de Brome – que não coloca Deus frente a frente com Abraão no momento do anúncio, mas antes faz este chegar ao patriarca pela interposta personagem de um anjo – constrói o discurso no sentido de tomar a ordem humanamente mais aceitável: Deus explica ao Anjo, imediatamente antes de o enviar como seu mensageiro, que a ordem para sacrificar Isaac tem como propósito testar a dedicação de Abraão e fazer dela um exemplo para toda a humanidade (v. 43-6). Apesar de o público medieval ser suficientemente conhecedor do episódio de Abraão e Isaac para entender que há um propósito válido na base da ordem divina e que Isaac não chegará nunca a ser sacrificado, o encontro entre Deus e o Anjo, ao sugerir um entendimento mútuo — secreto, bem intencionado, partilhado com o público — entre duas personagens acima de qualquer suspeita no sentido de testarem uma terceira, torna dramaticamente mais viável a sintonia emocional dessa assistência com o subsequente desenrolar do enredo. No texto de Brome, a preocupação com plausibilidade sequencial da narrativa e a intenção de a manter mais convincente e humana do ponto de vista dramático, levam o autor a não só proporcionar ao público um primeiro momento de crescendo dramático, na antecipação (a partir da troca de palavras entre Deus o Anjo) da reacção

inevitavelmente sofrida de Abraão, como ainda um segundo momento de empatia para com a situação do patriarca, quando o Anjo, veiculando a ordem de Deus, informa aquele de que o guiará (“I schall the lede-and schow all-so / Vnto Goddys hest, Abraham, acord, / And folow me vpon thys gren.” [v. 65-7]) num caminho a percorrer até ao local do sacrifício. A construção do texto de Brome cativa assim o espectador a acompanhar Abraão e Isaac numa peregrinação física e, sobretudo, espiritual mais convincente do que a de Chester, porque muito melhor apetrechada para induzir nesse espectador uma reflexão aprofundada sobre os conflitos possíveis e frequentes entre os impulsos do coração humano e os ditames maiores da ética cristã.

A maior preocupação do autor de Brome (que parece insistir na dimensão terrena e humana da sua narrativa) com a exploração dramática do *pathos* é detectável em múltiplas vertentes. Ao longo da peça de Brome, e ao contrário da de Chester, é colocada uma enorme ênfase na importância do amor – terreno e humano – de um pai pelo seu filho, e vice-versa; de tal modo que em Brome, e também em divergência em relação a Chester, Abraão, de modo plausível, a nível psicológico, e tipicamente dramático, dá repetidas vezes voz à tensão interior que lhe assola a alma e o coração face à ordem que acaba de receber, sentindo o próprio Anjo necessidade de o motivar a ser firme na obediência a Deus, logo após a primeira reacção de perturbação do patriarca ao anúncio da ordem para o sacrifício: “Abraham, Abraham, thys ys wyll seyde, / And all thys comamentys loke þat þou saue; / But in thy hart be nothyng dysmayd” (v. 91-3). Por outro lado, em Brome (e sempre ao inverso de Chester) mais de cem versos são dedicados ao sacrifício alternativo do cordeiro,<sup>10</sup> simbólico de Cristo, e à exteriorização (inconsequente, de um ponto de vista pedagógico, mas importante do ponto de vista do *pathos*) do alívio mútuo de pai e filho. Este longo excerto, sem diminuir de nenhum modo o potencial pedagógico do episódio, desperta a empatia do público para com uma situação de alívio vivida pelas personagens após um momento difícil de extrema tensão psicológica. Ao espectador, que já interiorizou a lição de obediência a Deus, é apresentado agora um *dénouement* que lhe facilita o tempo para a reconciliação emocional com os

---

<sup>10</sup> “Ram”, em Brome, como no texto bíblico; “lamb”, em Chester.

caminhos misteriosos da justiça divina; há até lugar para a inclusão de um *comic relief* na sequência do qual Isaac se dirige ao cordeiro, desabafando que, embora este lhe inspire afecto, prefere que seja o sangue dele, animal, a ser derramado, do que o seu. Em Chester, de um modo estranho do ponto de vista de construção dramática, Isaac não tem qualquer intervenção a partir do aparecimento dos dois anjos que vêm deter o gesto de Abraão, e o próprio Abraão já só tem uma fala breve para reconhecer a Deus a graça concedida. Logo após, temos a indicação cénica de que Abraão deverá matar o cordeiro, e pai e filho desaparecem da narrativa de modo abrupto. No essencial, o autor de Brome concentra a atenção do público na dimensão eminentemente humana (afectiva e emocional) de um episódio potencialmente trágico vivido por dois indivíduos, enquanto o autor de Chester destaca a dimensão pedagógico-doutrinal do mesmo episódio, estruturalmente apoiada no recurso à tipologia.

Faltarão ainda referir o modo significativo como o episódio de Abraão e Isaac de Brome é também marcado por um *pathos* intenso através da ênfase na agonia de Abraão perante a necessidade do sacrifício do filho, e nas súplicas do mesmo para ser poupado. Em Chester, porque nunca existiram necessidade e intenção, à partida, de explorar de modo tão incisivo esta vertente, a aposta na dimensão alegórica da narrativa resulta na apresentação de quadros sucessivos de significado doutrinal importante, mas descontinuados em termos de plausibilidade psicológica e comportamental. Considerem-se, a título de exemplo, alguns excertos paradigmáticos das limitações de Chester em termos de realismo:

(a) Na fase inicial do episódio, sabendo já Abraão que deve sacrificar o seu filho, mas ignorando ainda este o destino que o espera, o patriarca sublinha o seu desespero *levantando as mãos para o céu*, embora reafirmando a Deus a vontade de cumprir a ordem recebida (v. 253-56), sendo que a indicação cénica para a realização do gesto, ao sugerir exteriorização das palavras que o sublinham e lhe são simultâneas no tempo da acção, anula formalmente a possibilidade (dramaticamente mais plausível) de que aquelas devam ser entendidas como um aparte que não chega aos ouvidos de Isaac;

(b) depois de já ter dado a conhecer ao filho a necessidade de o sacrificar, e ante a incompreensão do rapaz perante a situação, Abraão justifica o acto que se avizinha utilizando termos de registo perfeitamente desenquadrado, quer da gravidade da situação, quer do discurso de encorajamento que o

mais elementar bom senso paternal exigiria. Os excertos destacados sugerem uma leveza no gerir da situação na qual não incorreria nem o mais insensível ou desastrado dos pais:

O, my deare sonne, *I am sorye*  
to doe to thee this great anoye.  
Godes commandement doe must I;  
*his workes are aye full mylde.* (v. 293-96; itálico introduzido)

(c) na fala correspondente aos versos 373-76, Isaac, tendo já interiorizado a necessidade de aceitar o seu destino, perde perdão ao pai por ofensas que tenha cometido contra ele. O pedido, em si, não é estranho; o moço, amedrontado e inseguro, solicita apenas a solidariedade do pai (e tenta talvez, concomitantemente, provocar nele a piedade) em relação a eventuais desmandos cometidos; mas como aceitar que Abraão formalize a aceitação do perdão, dizendo: “and I forgive thee here” (v. 380)? Nada, no contexto do episódio de Chester ou no contexto do episódio bíblico que o inspira, indica, ou sugere apenas, que Isaac tenha alguma vez cometido qualquer falta. O que há então a perdoar? (E, ainda que houvesse, porquê insistir na questão do perdão, pondo ênfase no sentimento de culpa do jovem, já de si esmagado pela constatação de que está à beira de morrer?). De modo diametralmente oposto, e muito mais plausível, em Brome Abraão responde ao pedido de perdão do rapaz exclamando, em abono da verdade e no sentido de o tranquilizar:

A, dere chyld, lefe of thy monys;  
*In all thy lyffe thow grevyd me neuer onys;*  
Now blyssyd be thow, body and bonys,  
That thow were bred and born to me! (v. 269-72; itálico introduzido)

Independentemente da linha de raciocínio desenvolvida, é justo reconhecer que também o autor de Brome incorreu, embora de modo muito mais esporádico, em opções que tiram realismo e força dramática ao episódio: tenham-se presentes as primeiras palavras do Anjo para Abraão – “Abraham, Abraham, wyll þou *rest!*” (v. 59; itálico introduzido) –, perfeitamente desenquadradas, a nível psicológico, do anúncio trágico que se vai seguir; ou a excessiva ênfase com que o Doutor, no final, com uma frieza mais típica do texto de Chester, critica os pais (e as mães, em particular) que choram os



filhos que morreram, sabendo que, se a sua morte foi vontade de Deus, haverá que não afrontá-Lo com queixumes ou ressentimentos.<sup>11</sup>

Importante, no essencial, é ter presente que o propósito pedagógico (nos casos vertentes, e de um modo tipicamente medieval, apoiado na tipologia), por um lado, e as preocupações com o realismo da acção e a qualidade dramática, por outro, não são objectivos irreconciliáveis. Se o texto de Brome não surge como pedagógico-doutrinalmente menos eficaz, apesar de o seu autor ter procurado privilegiar uma construção dramática mimética e realista, no texto de Chester a preocupação quase exclusiva do autor com a dimensão alegórica e tipológica do episódio roubou a este, segundo a opinião generalizada entre os observadores modernos, a qualidade dramática que verdadeiramente faz a diferença entre os dois textos — a favor de Brome.

O estudo mais ou menos aprofundado das relações de afiliação histórico-literária entre as duas versões do episódio bíblico tem sido levado a cabo por autores vários, mas é de interesse no âmbito do presente trabalho apenas na medida em que contribui indirectamente, como adiante se verá, para uma fundamentação mais credível de alguns dos critérios utilizados na tradução do texto de Brome para português.<sup>12</sup> Ainda assim, é curioso verificar que, de um modo geral, dos sete autores diferentes que se pronunciam sobre o assunto e aos textos dos quais o autor do presente trabalho teve acesso, os mais recentes são os mais dados a aceitar que tenha sido o texto de Brome a servir de fonte ao de Chester. Kinghorn, no seu texto de 1968, defende inicialmente (66) que Brome é baseado em Chester, para, algumas páginas mais adiante (84), afirmar, já de modo mais cauteloso, que aquele será, *possivelmente*, uma versão deste. Woolf, em 1972, (*The English Mystery Plays*

---

<sup>11</sup> No desenvolvimento de um comentário ao desfasamento da fala do Doutor de Brome, no tom e na métrica, em relação à peça no seu todo, Woolf, em *The English Mystery Plays*, afirma em determinado momento: “Unlike a typological exposition, this moral is disconcertingly constrictive, and from the purely literary point of view even more infelicitous than the fairly common moral that the play demonstrates how children should be obedient to their parents” (153).

<sup>12</sup> Entenda-se que em nenhum momento das referências às relações histórico-literárias entre os dois textos se pretende, no presente trabalho, associar linearmente precedência a qualidade, afirmando-se, ou deixando-se implícito, que um dos textos é superior ao outro por ter sido fonte deste.

151) escreve que o autor da peça de Chester poderá ter adaptado a de Brome a um estilo mais severo, porque, fazendo aquela parte de um ciclo, não teria tanta necessidade de sobressair por si própria; imediatamente após afirma que, *mais provavelmente*, poderá ter sido o autor da peça Brome a inspirar-se na de Chester e a ornamentá-la com maior carga emocional, exactamente porque esta não terá feito parte de um ciclo, e poderia e deveria conceder-se a liberdade de aparecer mais “forte”, enquanto texto isolado. Admitindo a possibilidade de qualquer das peças ter sido texto de partida para a outra, a autora conclui o seu parecer sobre este assunto acreditando francamente mais na possibilidade de que o autor de Brome tenha aprimorado dramaticamente a peça de Chester no sentido de lhe dar mais consistência enquanto trabalho independente. Fowler, escrevendo em 1984, defende (34) que o texto de Chester, apesar de comparativamente moderno em termos de linguagem (apenas porque o manuscrito é mais recente do que o de Brome), representará possivelmente uma versão da história de Abraão e Isaac mais antiga do que a do manuscrito Brome, que é do séc. XV. O autor fundamenta o seu raciocínio na tendência do texto de Chester para apostar na tipologia, enquanto estratégia mais arcaica de construção dramática, por oposição, em Brome, ao maior realismo psicológico e ênfase no *pathos*. Assim, sem que este autor o afirme de modo literal, parece estar implícita nas suas palavras a crença de que Brome é uma versão literariamente modernizada de Chester. Kahrl, em 1985 (“Secular Life” xxiv) defende que Brome foi *aparentemente* adaptada de Chester, sem elaborar mais sobre as razões para a sua posição. Mills, em 1992 (*Chester xxiv*), argumenta no sentido contrário ao dos autores anteriormente citados e afirma que o sacrifício de Isaac em Chester é uma adaptação do mesmo episódio em Brome, sendo que, segundo ele, uma comparação entre as duas peças parece mostrar que Chester reduziu consideravelmente (e deliberadamente) o *pathos* sobre o papel de Isaac, no sentido de realçar o significado figural da acção e evitar o convite à crítica em relação à prepotência cruel de Deus no exigir a um pai que mate o seu filho. O mesmo Mills, no ensaio de 1994 (“The Chester Cycle” 115), reafirma que Chester deriva de Brome, que – acrescenta – por seu lado derivará de uma outra fonte, desconhecida.

Foram referidas de modo muito sucinto as opiniões de seis autores diferentes sobre a questão da afiliação dos textos de Brome e de Chester um no outro; falta referir, contrariando em absoluto a sequência cronológica

adoptada, o autor mais antigo, cujo ensaio dedicado especificamente ao problema em questão antecede em quase um quarto de século o mais antigo dos trabalhos já mencionados. O texto de Severs “The Relationship between the Brome and Chester Plays of *Abraham and Isaac*”, de 1945, continua a ser a referência dominante na discussão do problema, sobretudo porque no mais de meio século que é já volvido sobre a argumentação deste estudioso, os autores que têm retomado ao assunto parecem pura e simplesmente elaborar (sem necessariamente concordarem em toda a linha com Severs) sobre questões fulcrais que aquele autor tinha sido o primeiro a colocar, seguindo linhas de raciocínio que muito raramente terão sido questionadas de modo credível até hoje. O discurso de Severs é extremamente convincente, quer pela solidez da argumentação – minuciosa – do ponto de vista académico, quer pelo apelo sistemático ao uso do senso comum, na discussão da plausibilidade (ou não) das hipóteses ventiladas até à data por outros autores.

Sem se procurar apresentar um comentário exaustivo aos argumentos de Severs, fará sentido fazer alguns destaques, sublinhando os momentos em que a argumentação do autor parece mais sólida e inspirada, quer no debate de argumentos já anteriormente propostos por outros estudiosos (na fase inicial do ensaio), quer no desenvolvimento, mais original, da sua própria linha de raciocínio. Atentemos, pois, nas seguintes chamadas de atenção.

(a) A questão das estrofes e da métrica, menos regulares em Brome, mais regulares em Chester: se Brome – uma peça individual, não pertencente a um ciclo –, descendesse das estrofes regulares de Chester não faria sentido o autor Brome tornar as suas estrofes e métrica irregulares, no processo de modificação; mais natural será aceitar que o autor de Chester tenha feito alterações no sentido de adaptar o texto de Brome ao padrão regular em que o ciclo de Chester está construído, no sentido de uma inserção estrutural coerente da peça no seu contexto envolvente;

(b) ainda a questão da regularidade/irregularidade das estrofes e da métrica: a argumentação fundamental dos que até então defendiam a afiliação de Brome em Chester apoiava-se na ideia de que a métrica e rima irregulares daquela eram prova da corrupção de um texto degenerado a partir de um outro, *já perdido*. Severs chama atenção para que a considerável regularidade estrófica do texto de Chester vinha obscurecendo o facto de que este é muito mais gravemente corrupto de que o Brome – a nível de sentido (ver alínea

(c), em relação a esta questão). Por outro lado, defende que seja duvidoso que as irregularidades de forma em Brome sejam evidência de corrupção: estâncias, rimas e versos irregulares podem ter sido intencionalmente introduzidos a bem de um determinado efeito literário.<sup>13</sup>

(c) a questão do realismo dos textos: Severs compara dois excertos paralelos, que incluem falas alternadas de Abraão e Isaac, respectivamente Brome (1. 105-19) e Chester (1. 229-48), chamando atenção para a plausibilidade psicológica de Brome por contraste com a desarticulação das falas de Chester – e apoia-se neste argumento para insistir que Chester deriva de Brome. A argumentação de Severs justifica perfeitamente a plena concordância do autor deste trabalho para com o seguinte comentário daquele, que continuaria a ser válido na comparação da maioria dos outros excertos paralelos das duas peças: “The first pair of speeches leads logically to the second pair; there is progression, development, forward movement. In contrast, the Chester passage is clumsy.” (140-41)

(d) A questão da possibilidade de afiliação quer de Brome, quer de Chester numa fonte comum: situando dois excertos equivalentes, de Brome e de Chester, Severs faz notar a grande proximidade deles com um excerto do *Mistère du Viel Testament*, chamando a atenção para a maior proximidade linguística e narrativa de Brome em relação ao texto francês. Assim, e a aceitar-se o *Mistère* como a fonte comum, teria de se concluir que Brome seria uma versão menos deteriorada dessa fonte do que Chester.

(e) a questão da coerência estrutural: de novo analisando excertos seleccionados, Severs explica que Chester é muito menos coerente no modo como frequentemente atribui (por erro do copista) falas a uma personagem que toda a verosimilhança (e trechos equivalentes em outros episódios de Abraão e Isaac, ingleses ou estrangeiros, que não os dois em discussão) sugere terem originalmente – até no espírito do texto da Vulgata – sido atribuídas à outra. Mais, Severs chama a atenção para o facto de que nos trechos obviamente paralelos entre Brome e Chester em que se dá, neste último, o tipo de erro acabado de referir, invariavelmente Brome está mais perto do

---

<sup>13</sup> A estrofe de Chester – *aaabcccb* ou *aaabaaab* – é extremamente regular ao longo de todo o ciclo, e esta regularidade quase imutável, ao invés de ser percebida como uma qualidade intrínseca do texto, surge a alguns como entediante.

texto da Vulgata (o que permitirá reforçar a ideia já defendida anteriormente de que a preocupação pelo realismo não tem de pressupor um menor potencial para a intervenção pedagógica).

No contexto da linha de raciocínio aqui desenvolvida, o autor deste trabalho procurou demonstrar que o episódio de Abraão e Isaac do Livro de Brome é um trabalho de assinalável qualidade literária, claro e eficiente no seu propósito pedagógico, elaborado e verosímil na sua construção dramática, profundamente apelativo no humanismo subjacente ao seu *pathos* e que de nenhum modo, como alguns têm defendido, parece constituir-se como uma versão de qualquer outro texto medieval que tenha chegado ao presente – incluindo a peça número 4 do ciclo de Chester. Foi no espírito de um respeito muito especial pelas motivações, originalidade e sensibilidade criativas dos homens anónimos – autor(es) e/ou copistas – que há mais de cinco séculos estiveram na origem do surgimento do texto das folhas 15 a 22 do manuscrito Brome que o autor deste texto empreendeu a tarefa de o traduzir.



## II

### **Critérios de Tradução**





## 1. Considerações gerais

Porque existe sempre uma importante vertente de diálogo cultural a ponderar no contexto abrangente da maioria dos processos de tradução, importa começar por situar o modo como foi ponderada pelo tradutor a problemática cultural que está subjacente à tradução que se apresenta no presente trabalho.

Neste âmbito, dominou a preocupação para com a fidelidade a um elemento estruturador central ao espírito com que os textos na tradição dos quais o episódio de Abraão e Isaac de Brome entronca – os *mystery plays*, em geral – foram pensados e levados a pergaminho pela primeira vez: o de funcionarem como suportes escritos para representação. Em relação ao texto de Brome, em particular, foram já avançados anteriormente argumentos que parecem indicar que o mesmo não terá sido pensado nem utilizado como suporte para representações; tal não anula, no entanto, as possibilidades de que o texto tenha sido copiado e/ou adaptado de versões anteriores (inclusive suas contemporâneas) destinadas à utilização teatral, ou, ao menos, influenciado pelas mesmas. Pelo contrário: a florescente actividade dramática em East Anglia (a zona de onde o manuscrito provém) à data da redacção do mesmo; o quase irresistível potencial dramático do episódio bíblico de Abraão e Isaac (atestado pelas inúmeras versões sobreviventes em vernáculo, cíclicas e não-cíclicas, por toda a Europa); as afinidades óbvias de Brome com outros textos dramáticos sobre o mesmo tema (dos quais destacámos o texto de Chester, sobretudo, e o *Mistère du Viel Testament*); e a existência, no texto de Brome, de três excertos que, embora breves e não destacados na mancha gráfica das falas das personagens, parecem ser resquícios de indicações

cénicas, eventualmente mais elaboradas e em maior número, de outro(s) texto(s)-fonte – todos estes factores remetem para a constatação de que ao episódio de Abraão e Isaac de Brome não pode deixar de ser reconhecida a importante vertente documental que dá testemunho do modo como a pujança dramática de uma época e de uma região, de um povo e da sua cultura, condicionaram de modo indelével a criação literária do período em questão no seu todo. Embora a cópia que nos chega tenha provavelmente sido redigida a pensar sobretudo no deleite estético e devocional da leitura privada, não é de excluir o desejo dos responsáveis pela redacção do manuscrito de preservarem a mesma também como documento de valor cultural, ou seja, como memória documental do vigor de determinado tipo de actividade dramática, enquanto fenómeno educativo, lúdico e social, e referência de orgulho para a comunidade no seio da qual surgiu. Foi na tentativa de recuperação da herança e do potencial dramáticos do texto de Brome que o tradutor o reconstruiu, na língua de chegada, pensando-o como uma peça destinada à representação.

Os receptores-alvo da tradução – uma referência obrigatória na definição dos critérios a utilizar – são, assim: a comunidade académica em geral e, em particular, os seus elementos mais directamente envolvidos com os estudos anglísticos e medievais; encenadores e actores potencialmente interessados em levar a peça a palco; e público de teatro interessado no drama medieval, nomeadamente o de origem inglesa.

## **2. Aparelho textual**

Algumas das dificuldades específicas que o estudo da literatura medieval impõe a editores e tradutores modernos foram já abordadas, de modo sucinto. Do editor, espera-se que recupere (para o formato, a apresentação gráfica e demais convenções editoriais a que obedece a publicação de um livro actual) o texto medieval, pensado, redigido e copiado (ocasionalmente em versões várias) no contexto de uma cultura e de um sistema de valores de criação, codificação e comunicação literárias muito diferentes dos actuais; ao tradutor pede-se que, não deixando de ter presentes as preocupações típicas de um editor (as quais irão condicionar os critérios de tradução), concilie, na medida do possível, a integridade literária do(s) texto(s) de partida – nomeadamente no entendimento das relações que estabeleceu/estabeleceram com

o(s) seu(s) público(s) original(ais), numa outra língua – com um sistema de valores no seio do qual o texto de chegada fica condenado a estabelecer com o seu novo público um tipo de relação muito diferente, uma vez que a língua utilizada, a mentalidade do público e as convenções estéticas são, também elas, completamente diversas das de há mais de meio milénio atrás.

Dentro do espírito acabado de expor, na tradução do episódio de Abraão e Isaac do livro de Brome três fontes distintas foram utilizadas como textos de partida. São elas:

(a) o texto da peça contido num fac-símile do manuscrito Brome (ff. 15r-22r) obtido a partir dos serviços da Beinecke Rare Book and Manuscript Library da Universidade de Yale;

(b) o texto da peça na edição de 1970, da responsabilidade de Norman Davis, de *Non-cycle Plays and Fragments*, The Early English Text Society, Supplementary Text, I (Oxford: Oxford UP, 1970) 43-57;

(c) o texto da peça na edição de 1974, da responsabilidade de A. C. Cawley, de *Everyman and Medieval Miracle Plays*, (London: Dent, 1956) 52-68.

O texto do manuscrito, sendo uma referência obrigatória, criou ao tradutor problemas de ordem vária, os quais não tornaram aconselhável a sua utilização como fonte exclusiva. A possibilidade de ter utilizado directamente o manuscrito já teria, só por si, imposto um tarefa difícilíssima ao responsável pela tradução, mas a impossibilidade de o fazer, compensada apenas pelo acesso a um fac-símile, tornou ainda mais imperativa a necessidade de recorrer a outras fontes, uma vez que a antiguidade do documento e concomitante envelhecimento dos materiais utilizados, a perda de nitidez da fotocópia a preto e branco e as dificuldades colocadas pela caligrafia, e alguns erros óbvios dos escribas teriam imposto ao tradutor um trabalho prévio como editor (que não tem pretensões a ser) cuja magnitude suplantaria as suas capacidades e o afastaria da tarefa de tradução propriamente dita.

Tornou-se então obrigatório recorrer a uma edição canónica orientada para o meio académico e, sobretudo, para especialistas na área da literatura medieval inglesa, na qual se encontrassem já apresentadas propostas de solução para os inúmeros e difíceis problemas de ordem editorial que se colocam a quem aborda directamente o manuscrito. Em *Non-cycle Plays and Fragments*, Norman Davis, de um modo que é típico numa edição com estas características, mantém o seu texto tão próximo do manuscrito quanto é editorialmente aceitável fazê-lo, pelos critérios hoje em voga, e anota-o

profusamente, confrontando os seus critérios com os de outros editores que o precederam nessa mesma tarefa; ao mesmo tempo, é particularmente minucioso no debater dos critérios editoriais em relação aos excertos que tomam inevitável a intromissão activa do editor no texto da fonte – na transposição ou substituição de termos ou expressões improváveis, no preenchimento de lacunas óbvias, na utilização de pontuação num texto cuja fonte não a utiliza, etc. A coerência de padrões rimáticos, estróficos e semânticos que Davis acredita terem existido intactos num texto antecedente do Livro de Brome é em boa medida reposta, na utilização de critérios editoriais com que o tradutor frequentemente – mas nem sempre – concordou.

Um terceiro texto, *Everyman and Medieval Miracle Plays*, surgiu como bastante útil no apoio ao trabalho de tradução. Esta edição visa, necessariamente, um público mais abrangente e menos conhecedor: quer estudantes não especificamente especializados em literatura medieval (alunos do ensino secundário ou de cursos de licenciatura), quer o leitor com curiosidade genérica em relação ao drama inglês. Face ao tipo de expectativas normal neste tipo de leitor, Cawley moderniza sistematicamente muitas formas arcaicas, em especial no que se refere à grafia; inclui indicações cénicas onde elas, embora não surgindo no texto do manuscrito, se impõem, para uma mais fácil compreensão do episódio, enquanto suporte para representações; não assinala intromissões editoriais que, tendo também sido adoptadas por Davis em *Non-Cycle Plays and Fragments*, não passam despercebidas no texto da respectiva edição (exemplo: inclusão de letras em falta em algumas palavras no manuscrito por lapso óbvio do copista); e providencia, quer em notas de margem, quer de rodapé, um glossário de termos e expressões medievais potencialmente mais difíceis para o leitor moderno não-especialista. Importante para o tradutor foi sobretudo a constatação de que, colocando Cawley o seu texto, em momentos diversos, ora mais afastado do texto do manuscrito do que o de Davis (nos exemplos que se acabaram de mencionar), ora mais próximo (na recusa quase sistemática da adopção de correcções a favor da recuperação de padrões rimáticos “não corrompidos”, por exemplo), a utilização do episódio de Abraão e Isaac de *Everyman and Medieval Miracle Plays* se poderia tornar um instrumento útil de apreciação crítica dos critérios usados em *Non-Cycle Plays and Fragments*.

Em última análise, o tradutor achou por bem adoptar o texto da edição de Davis como, dentre os textos de partida, o texto-base para a tradução,

uma vez que quer o texto do fac-símile do manuscrito, editorialmente muito difícil pelas razões já aduzidas, quer o texto da edição de Cawley, demasiado orientado para as expectativas de um público não-especialista, teriam proporcionado ao tradutor (por razões bastante diferentes, um e outro) uma base de partida claramente menos fiável em função do respeito que se pretendeu manter pela integridade literária e dramática do “original”<sup>14</sup>. Assim, embora tomando o episódio de Brome em *Non-Cycle Plays and Fragments* como a referência-base para o trabalho de tradução, foi também dada atenção sistemática, verso a verso, aos outros dois textos.

### 3. Critérios editoriais e de tradução

Partiu-se para a tradução do episódio de Abraão e Isaac procurando respeitar-se a todo o momento as seguintes ideias orientadoras, apresentadas, genericamente, em ordem decrescente de prioridades:

1. Preocupação permanente com a transposição para o texto de chegada dos padrões rimáticos do texto-base, mantendo a maior proximidade semântica possível entre um e o outro. O tradutor respeitou a importância original da rima nas múltiplas funções de elemento que (a) cativa a atenção do público pelo efeito apelativo da musicalidade que lhe é inerente; (b) facilita a memorização do texto, quer por parte dos actores, quer do público; e (c) contribui para organizar discursivamente textos cuja coerência

---

<sup>14</sup> As aspas pretendem vincar claramente a noção de que, com toda a vontade que exista de não se realizar uma modernização abusiva de um qualquer texto medieval, não há modo de fugir à realidade de que não há uma versão definitiva desse mesmo texto (uma vez que o próprio conceito, em si, não fazia sentido para o homem medieval), logo não poderá nunca existir uma edição moderna definitiva do mesmo. Assim, e apesar de as intromissões editoriais colidirem, nestes casos, com as sensibilidades formadas na realidade do mundo literário moderno, elas são indispensáveis, enquanto geridas com competência e bom-senso, na recuperação de uma coerência estrutural que terá estado nas intenções dos autores medievais e que terá sido menos conseguida, aqui e ali, nas versões que nos chegaram, em função dos infundáveis acidentes de percurso que durante séculos distanciaram a integridade dessas *intenções* da realidade textual que sobreviveu até ao presente.

semântica estava muito menos apoiada no valor (instável, na época) da palavra individual do que no contexto no seio da qual aquela surgia. Estes foram factores decisivos da aposta sistemática na rima por parte dos autores medievais,<sup>15</sup> factores esses que o tradutor (seguindo Davis) fez questão de manter presentes no espírito, já referido, de respeito pela integridade literária do texto de Brome e na recuperação, na medida do possível, do entendimento das relações que estabeleceu com o seu público original, na sua língua original.

Neste sentido, o tradutor aceitou o pressuposto defendido por Davis de existência “original” de padrões rimáticos definidos para cada uma das diferentes estrofes, padrões esses que terão chegado parcialmente deturpados ao texto de Brome, por força de contingências já referidas no processo de difusão dos textos literários no período medieval.<sup>16</sup> Na “reposição” dos padrões rimáticos “originais”, Davis adoptou critérios que colocaram ao tradutor problemas de ordem muito diversa e, ocasionalmente, a necessidade de fazer preceder a aplicação dos critérios de tradução da assunção da responsabilidade de critérios editoriais específicos para o texto em português. Neste âmbito, surgiram quatro tipos fundamentais de situações: (a) aquelas em que Davis substitui, elimina ou acrescenta termos (ou, mais raramente, expressões) ao texto do manuscrito, opções essas que, não implicando alterações semânticas significativas, não colocaram problemas particulares ao tradutor, para o qual, em termos de língua de chegada, nada acabou por mudar; (b) aquelas em que Davis modifica a sintaxe original, em relação às quais também não se colocaram dificuldades especiais ao tradutor, uma vez que, não só a manutenção rígida da sintaxe do manuscrito não era um objectivo à partida, como, frequentemente, não se tornava sequer necessário

---

<sup>15</sup> Durante a Idade Média, aliás, muitos tratados de retórica recomendavam a utilização da rima como recurso estilístico privilegiado, em função das condições em que se processava a actividade dramática na época.

<sup>16</sup> O comentário de Davis, em *NCPF* (lxv-lxvi), aos hipotéticos padrões rimáticos originais, regulares, dos quais assumiu terem derivado as “deturpações” do texto do manuscrito Brome, propõe as seguintes estrofes-tipo, quanto à rima: quadras: *abab*; quintilhas: *abaab*; sextilhas: *ababba*; estrofes de sete versos: *ababcbc*; oitavas: *ababcddc*; estrofes de nove versos: *ababcddd*; estrofe (única) de doze versos: *ababababccddc*.

seguir a alteração de Davis para conseguir o respectivo objectivo (emenda da rima) no texto de chegada; (c) aquelas em que Davis substitui, elimina ou acrescenta termos (ou, mais raramente, expressões) ao texto do manuscrito, as quais, implicando alterações semânticas significativas, pressionaram o tradutor a assumir-se, pontualmente, como editor, uma vez que, não necessitando normalmente, na língua de chegada, de seguir essas alterações para conseguir a rima convencional, optou, caso a caso, em função da maior ou menor plausibilidade da alteração proposta por Davis; (d) aquelas em que, independentemente das questões de ordem semântica, Davis emenda e o tradutor discorda frontalmente do critério subjacente à emenda, ou, em alternativa, Davis não emenda, e o tradutor encontra argumentos suficientes para justificar uma emenda.

Cabe neste ponto uma palavra de explicação em relação a algumas situações que foram excepção à manutenção da rima no texto de chegada de acordo com os parâmetros do texto-base. Por um lado, momentos houve, embora pouco frequentes, em que o tradutor, mantendo viva a necessidade de respeito pelo valor semântico do verso original, só conseguiu uma rima toante ou uma rima imperfeita na língua de chegada, onde, na língua de partida se encontravam, respectivamente uma rima soante ou uma rima perfeita; por outro lado, e embora numa única situação – a da única estrofe de doze versos (47-58) do texto-base –, o tradutor viu-se na contingência de converter a longa (e difícil, em termos de tradução) sequência interpolada dos oito primeiros versos (*abababab-*), na língua de partida, num conjunto de duas sequências interpoladas consecutivas (*ababcdcd-*) na língua de chegada.

2. Manutenção de uma métrica próxima do original, com ritmo tanto quanto possível regular, excepto onde o original – mais marcada e, por certo, deliberadamente – também não o é. Procurou-se, sem comprometer os pressupostos prioritários já apresentados no ponto 1., adaptar a métrica do texto de partida a uma métrica razoavelmente equilibrada/constante no texto de chegada (no sentido, sobretudo, de funcionalmente transponível para um ritmo relativamente constante na oralidade), ainda que, de modo pontual (mas nunca seriamente), comprometendo, como seria inevitável, o total rigor da equivalência semântica. De qualquer modo, estas foram excepções à regra geral de que a métrica se subordinaria, onde tal fosse necessário, à proximidade semântica ao texto-base, uma vez que o próprio

texto original é frequentemente inconsistente em termos de métrica. Quanto aos versos marcadamente breves que se encontram, no texto-base, na segunda metade das estrofes com sete ou mais versos, eles foram, de modo inequívoco, pensados intencionalmente para serem assim mesmo, muito breves – ideia que o tradutor respeitou na estruturação do texto de chegada.<sup>17</sup>

3. Tentativa de transposição dos jogos sonoros para a língua de chegada, mantendo presente a “regra da frequência igual”: procurou-se, sempre que possível, conservar no texto de chegada o mesmo tipo de jogos sonoros (aliterações, consonâncias, assonâncias), ainda que sendo-se obrigado sistematicamente (e no sentido de nunca limitar significativamente as equivalências semânticas) a deslocar o posicionamento das vogais e consoantes essenciais aos jogos sonoros na métrica original da língua de partida, ao transpô-la para a língua de chegada. Noutros excertos, pareceu de todo impossível manter os jogos sonoros na língua de chegada sem comprometer imperdoavelmente as outras duas vertentes já referidas, respectivamente, nos pontos 1. e 2. desta enumeração. Às aliterações foi dada uma importância particular. É importante ter presente, a todo o momento, que a aliteração, assentando no uso de sons consonânticos (muito mais estáveis do que as vogais finais da rima) no início das palavras tinha garantia muito mais segura

---

<sup>17</sup> Estes versos marcadamente breves poderão ser o resultado indirecto da recuperação – neste caso particular, bastante deturpada – na literatura do período do *Middle English* (sobretudo na segunda metade do século XIV) do artifício de métrica típico da poesia aliterativa do *Old English* chamado “bob and wheel”. Se a utilização de versos muito breves evoca os “bob” da poesia aliterativa, já o contexto estrófico no qual eles surgem no texto Brome rompe completamente com a convenção do “bob and wheel” no seu todo, a qual pressupõe uma estrutura composta de um verso breve (o “bob”), com uma única sílaba tónica, seguido de quatro versos de três sílabas tónicas cada (o “wheel”), dos quais o segundo e o quatro rimam com o “bob”. Destes pressupostos, apenas o aparecimento de versos invulgarmente breves se verifica no texto Brome; não se confirmam o número de versos em cada sequência; as posições relativas do verso curto e dos versos longos; ou as sequências regulares de sílabas tónicas. Aliás, há que ter presente que a poesia aliterativa, mais do que incluir algumas aliterações (como muita poesia que não é especificamente designada por aliterativa o faz) dá uma total centralidade à aliteração, não utilizando, por seu lado a rima. Não é o caso do texto Brome, pelo que o tradutor deu total prioridade à tentativa de transposição dos padrões rimáticos, em relação aos aliterativos, do texto de partida para o de chegada.



de sobrevivência no plano temporal e no plano geográfico-dialectal do que a referida rima, donde o estatuto de destaque que ganharam, na função de fixação da língua, num período em que compensavam as limitações da não-existência de uma língua-padrão, à escala de todo o território. As aliteraões foram construídas no texto de partida, e no âmbito da tradição literária medieval inglesa, no sentido de dar particular ênfase a determinadas palavras/expressões (e, tal como a rima, a facilitar a memorização), em função da organização estrutural de cada verso; ainda assim, esta ênfase, enquanto veiculada por aliteração, terá sido frequentemente perdida na tradução, por força da prioridade dada à manutenção da rima original, que obrigou frequentemente a alterações significativas na sintaxe do português em relação à do inglês. Tentou-se, de qualquer modo, e sempre que possível, manter essas ênfases através de estratégias alternativas de estruturação de texto.

4. Fidelidade ao tom geral do registo original, procurando traduzir o estilo empregue por um autor inglês medieval para fazer chegar um texto aos ouvidos e aos olhos de um público seu contemporâneo e falante da língua inglesa por um outro estilo, tendente a recuperar referências linguísticas latentes no imaginário dos potenciais receptores da tradução (falantes de uma outra língua, a portuguesa, noutra época – a transição do século XX para o século XXI), enquanto passíveis de evocarem genericamente o tom austero e arcaizante que se associa ao discurso dramático de inspiração bíblica da medievalidade europeia. Há ainda que ponderar que o próprio texto, embora inserindo-se numa tradição com vocação pedagógica e orientação para um público maioritariamente iletrado, contém marcas de registo literário, significativamente distanciadas do que seria o registo típico do falar do povo – donde esta tradução procurar respeitar a flexibilidade do texto de partida na miscegenação de linguagem corrente do homem comum e de linguagem mais elaborada. A este propósito, é importante ter presente que a técnica da aliteração pressupunha a existência no *corpus* literário de várias alternativas em termos de sinónimos para cada dado vocábulo-base, o que terá implicado a retenção regular na língua de palavras arcaicas (para cada dada época), no sentido de aumentarem o leque de opções aliterativas. Isto – a par com o comprometimento prioritário dos autores medievais em relação à rima, às repetições, e a todo um leque de estratégias orientado para o superar das limitações quer da língua inglesa da época, quer do nível cultural do homem comum medieval – chama a atenção para o facto de não

ser considerado anormal, no período medieval, o discurso poético afastar-se do realismo da oralidade, mesmo quando apresentava diálogos – mesmo, especificamente, os que envolviam personagens humildes e iletradas.

Apesar de tudo, procurou manter-se no texto de chegada um registo genericamente arcaizante e formal (nomeadamente em relação às formas de tratamento) que sugerisse um período recuado para o tempo da acção. Aqui e ali, a necessidade de manter o padrão rimático o mais próximo possível do original terá vincado esta tendência, quando não foi possível encontrar outros termos para se conseguir a rima do que alguns mais claramente arcaicos e/ou dialectais. De qualquer modo, devemos ter presente que o principal critério de diferenciação de registos (elevado ou menor) se prendia, na literatura medieval em língua inglesa, com a necessidade de, sobretudo nos *mystery plays*, demarcar claramente as personagens moralmente irrepreensíveis das outras – o que serve para justificar que nos episódios de Abraão e Isaac não se encontrem diferenças de registo notórias entre as falas do patriarca e de seu filho (gente simples) e de Deus ou do Anjo, uma vez que todos são referências de virtude. Assim, em termos de literatura medieval, não fará muito sentido falar em “linguagem coloquial” ou “discurso realista”, uma vez que aos autores do período não assistia a preocupação de distinguirem entre estes e outros eventuais discursos ou linguagens. Numa palavra, não havia a preocupação de imitar a realidade da oralidade das pessoas comuns.

Numa secção do presente trabalho em que se defende o princípio de “fidelidade ao tom geral do registo original” tem lugar um comentário breve ao modo como se lidou com as formas de tratamento. Uma análise cuidada das mesmas, enquanto empregues por cada uma das cinco personagens em relação a cada uma das outras (e da parte do Doutor em relação ao público) deixou perceber com clareza que, de um modo tipicamente medieval, o autor não seguiu parâmetros rígidos para marcar as posturas de solidariedade/reciprocidade ou respeito/deferência que, de um ponto de vista teórico, as formas pronominais “thou” e “ye”, respectivamente, são supostas indiciar, da parte de quem as utiliza. Em Brome, “ye” é sobretudo usada de superiores para subordinados, mas também se dá o inverso; “thou” é indistintamente usada de superiores para subordinados e de modo inverso. Esta é uma problemática difícil e um dos reflexos mais óbvios da inexistência de uma língua-padrão em Inglaterra durante a Idade Média. Sabemos hoje que foi a partir do século XIII que “ye” se fixou com alguma consistência como forma

de tratamento respeitosa e deferente; por outro lado, a partir do século XIV, a forma “you” começa a ser utilizada tanto com o valor de “thou” como com o de “ye”; e a partir do século XV, “ye” e “you” passam a ser usados indistintamente. O mesmo tipo de indefinição e inconstância se aplica às formas de complemento “thee”/”you” e às formas possessivas “thy”/”your”. Ao longo da Idade Média, e de região para região de Inglaterra, a diversidade de convenções foi tão grande que se torna impossível falar de coerência interna nas formas de tratamento em relação a qualquer *corpus* de textos que consideremos – ou mesmo, com frequência, em relação a um dado único texto, como é o caso do episódio de Abraão e Isaac de Brome.

O tradutor não viu razão, em relação às formas de tratamento, para não definir critérios de coerência interna na estruturação do texto de chegada, uma vez que a tentativa de manter em português as oscilações do texto de partida teria constituído um exercício arcaizante de interesse duvidoso (tanto mais que a falta de um padrão no texto inglês medieval não surge como resultado de qualquer estratégia literária deliberada). Assim, adoptaram-se as formas de tratamento no texto em português mais consentâneas com as divergências ou aproximações de estatuto e intimidade esperadas entre as diferentes personagens, no espírito do tom arcaico e formal do texto bíblico: Deus e o Anjo dirigem-se às outras personagens utilizando sempre o tratamento por “tu”; Abraão trata sempre Deus por “Vós” e o filho por “tu”; Isaac trata sempre Deus e o pai por “V/vós”; e o Doutor trata o seu público por “vós”.

5. Ponderação da realidade de que a literatura medieval não se orientava para a originalidade da criação individual e para o culto da idiosincrasia estética. Pelos padrões modernos, o texto medieval é repetitivo e recheado de lugares-comuns, não havendo um vocabulário especificamente poético. Tal foi respeitado na tradução, não se procurando neste aspecto modernizar o texto de partida, uma vez que essa opção teria afastado o público moderno, sem qualquer contrapartida visível, do tipo de relação que o público medieval estabelecia com os textos das representações a que assistia.

6. Consideração do facto de que a palavra em *Middle English* não tinha, enquanto unidade semântica, a riqueza, a autonomia e o estatuto que lhe atribuímos hoje. Na Idade Média, a inexistência de dicionários, de gramáticas e de ensino formal e generalizado da língua; a permeabilidade da língua inglesa à latina e à francesa, face ao estatuto maior destas em relação àquela; e a

pluralidade de dialectos existentes nas ilhas – numa palavra, a inexistência de uma língua-padrão – convidavam os autores a construírem significados recorrendo mais a determinados padrões temáticos e frásicos do que à precisão semântica da palavra. Por outro lado, a enorme aposta nos efeitos sonoros tende a colocar ênfase maior em unidades de significado mais extensas do que a palavra individual, roubando-lhe, concomitantemente, concisão semântica. Estes pressupostos servem para justificar a opção do tradutor de preferir genericamente a tradução literal de termos isolados por uma tradução que contemplasse as ênfases semânticas tipicamente medievais referidas acima. Daqui resultou também a flexibilidade que o tradutor concedeu a si mesmo de gerir um *corpus* relativamente alargado de sinónimos em português para fazer face à problemática dos padrões rimáticos, particularmente quando a necessidade de rimar na língua de chegada sugeria o emprego de dois termos diferentes, mas sinónimos, em português, para traduzir, em dois versos diferentes, um conceito que nos dois versos equivalentes do texto de partida surgia representado por um mesmo termo inglês. Em outras ocasiões deu-se o inverso: a manutenção da rima no texto de chegada levou o tradutor a utilizar um mesmo termo para se referir repetidamente ao mesmo conceito, quando, no texto de partida, foi usado mais de um termo para o mesmo fim. Um exemplo típico desta gestão do *corpus* de sinónimos de uma e de outra língua ao serviço, em última instância, da coerência rimática é, respectivamente no texto de partida e no texto de chegada, o desdobramento dos termos “sword” e “knyffe” e “faca”, “punhal” ou “ferro” no tratar de um mesmo conceito-base; outro exemplo prende-se com a multiplicidade de termos utilizados livremente, quer no texto em inglês, quer no texto em português, para adjectivar os (basicamente unívocos) sentimentos de afecto entre Abraão e Isaac: “swet”/“swete”, “dere”, “myld”, ou, em português, “querido”, “doce”, “ditoso”.

7. Ponderação de que também a sintaxe era muito mais instável em *Middle English* do que no inglês actual. Às especificidades, já referidas anteriormente, na estruturação semântica típica dos textos medievais há que acrescentar a inconstância da sintaxe dos mesmos (era comum em *Middle English*, por exemplo, sequenciar indistintamente o adjectivo e o substantivo, por influência da sintaxe francesa). Este é mais um factor a contribuir para o surgimento de ambiguidades de interpretação que o tradutor fez questão de evitar resolver no texto de chegada, uma vez que essas ambigui-

dades já se colocavam ao próprio público medieval e, como tal, devem ser preservadas como parte do património literário que o texto contém.

Genericamente, o tradutor procurou ficar próximo dos traços gerais da sintaxe do texto de chegada (nomeadamente em termos da relação das estruturas sintácticas com as dos versos e das estrofes), embora esta proximidade tenha sido frequentemente comprometida, em alguma medida, pelas imposições, prioritárias, de aproximação na língua de chegada aos padrões rimáticos existentes na língua de partida. De qualquer modo, o surgimento de construções sintácticas no texto de chegada que aparecerão ao público ou ao leitor modernos como menos “naturais” (porque em desacordo com regras que estão hoje gramaticalmente consagradas) acaba também por corresponder à necessidade de aproximação do texto português a uma sintaxe, no inglês medieval, que era pautada pela irregularidade, em função do baixo estatuto da língua inglesa (logo, da sua permeabilidade às influências do latim e do francês) e da já referida inexistência das estruturas necessárias para fixar uma língua-padrão. Neste aspecto procurou estruturar-se um texto de chegada que colocasse os seus receptores tanto quanto possível na posição em que, perante o texto de partida, o público medieval se encontrava, uma vez que a este a sintaxe do texto de partida não terá surgido mais clara ou precisa do que surgirá a do texto em português ao espectador actual. Daqui releva a ideia de que o tradutor, mais uma vez, não teve a pretensão de querer resolver para os receptores portugueses, no texto de chegada, questões que tudo indica nunca terem ficado resolvidas, para os receptores ingleses, no texto de partida.

Em relação a outras questões, potencialmente menos polémicas, como as que se prendem com os critérios para a utilização de pontuação e de maiúsculas no texto de chegada, o tradutor seguiu as normas gramaticais portuguesas modernas, no espírito das actuais convenções editoriais. Tal implicou, muito esporadicamente, não seguir os critérios editoriais do texto-base em relação à utilização de maiúsculas e, mais frequentemente, alterar as opções de Davis em termos de pontuação. A maior liberdade que o tradutor concedeu a si próprio neste aspecto tem a ver com (a) o texto do manuscrito não conter qualquer sinal de pontuação, donde o tradutor se encontrar, à partida, em igualdade de circunstâncias com o editor de *Non-Cycle Plays and Fragments* na definição dos critérios editoriais para utilização no pontuar – indispensável – de um texto moderno; e (b) a reestruturação do texto de

chegada, com as concomitantes implicações de reescrita sintáctica do texto de partida, obrigar necessariamente à minuciosa adaptação da pontuação às estruturas frásicas diferenciadas na língua portuguesa.

Eventuais problemas relacionados com a utilização de contracções ou abreviaturas no manuscrito Brome ou no texto de *Non-Cycle Plays and Fragments* não chegaram a colocar-se ao tradutor, uma vez que umas e outras são inexistentes nos textos referidos. Por outro lado, surgem sublinhados disseminados ao longo do texto do manuscrito, sem que seja perceptível o critério subjacente à sua utilização, donde o tradutor ter seguido naturalmente o critério de Davis de ignorá-los editorialmente e em termos de estruturação do texto de chegada.

#### 4. Convenções gráficas

De um modo geral, optou-se, no processo de tradução, por alterar as convenções gráficas utilizadas por Davis em *Non-Cycle Plays and Fragments* apenas onde aquelas pareciam não servir as especificidades do texto de chegada, enquanto texto estruturado noutra língua e no contexto de uma época – e, sobretudo, de uma cultura – diferenciadas.

Neste espírito, segue-se uma enumeração sucinta das ideias que orientaram a adopção das convenções gráficas utilizadas, numa ordem que corresponde à da sequência com que cada dado problema surge no texto de chegada.

(a) Mancha gráfica: uma vez que a mesma é compacta e densa no texto do manuscrito (tornando a leitura penosa), de um modo geral, e em sintonia com os critérios de Davis, houve a preocupação, neste aspecto, de aproximar o texto de chegada do texto-base de partida. As excepções a esta regra, e as razões para as mesmas, encontram-se enumeradas e explicadas nas alíneas seguintes;

(b) itálico: utilizado para assinalar indicações cénicas

(c) parêntesis rectos: ao longo do texto da tradução, assinalam sempre caracteres/termos/expressões adoptados convencionalmente, mas sem contrapartida no texto do manuscrito ou no texto de *Plays and Fragments* (a excepção é a numeração dos versos, inexistente no manuscrito, mas adoptada por Davis, em acordo com as convenções editoriais modernas). Os parêntesis rectos foram frequentemente usados para assinalar a inclusão de indicações cénicas adoptadas pelo tradutor (que seguiu Cawley, em relação a este particular), mas não incluídas no manuscrito nem em *Plays and Fragments*;

(d) página de rosto: não existe, nem no manuscrito, nem em *Plays and Fragments* (em *Everyman and Medieval Miracle Plays* surge uma página introdutória, que é um misto de página de rosto e introdução breve à peça). A fórmula adoptada pelo tradutor para o texto de chegada foge à tradução literal da expressão que serve de cabeçalho à primeira página da peça em *Plays and Fragments* (uma vez que, não existindo qualquer tipo de título no texto do manuscrito, a expressão “The Brome Play of Abraham and Isaac”, adoptada por Davis, é uma convenção plenamente aberta a discussão); o tradutor procurou apenas identificar o texto, e a sua origem, de modo conciso; nesse sentido antecipou a referência ao local de origem/título da compilação (que lhe pareceram secundários) da identificação da peça propriamente dita, não recorrendo deliberadamente ao itálico, uma vez que não é possível, com toda a segurança, identificar “Abraham and Isaac” como um título formal.

(e) lista de *Dramatis Personae*: não existe em *Plays and Fragments*, assim como não existe no texto do manuscrito. O tradutor decidiu incluí-la na tradução (seguindo o texto de *Everyman*), em obediência à convenção generalizada moderna, adoptando uma ordem decrescente de estatuto das personagens no panteão bíblico e no imaginário cristão, no quadro do contexto cultural em que a peça foi escrita;

(f) divisão do texto em cenas: não existe no manuscrito, nem é adoptada em *Non-Cycle Plays and Fragments*. É utilizada neste trabalho em obediência às convenções modernas da dramaturgia, sobretudo porque facilita a apreensão mais rápida da estrutura dramática do texto por parte do leitor/actor. Tomou-se como referência a divisão em cenas proposta por Cawley em *Everyman and Medieval Miracle Plays*;

(g) identificação das personagens: o tradutor usou o estilo germânico (uma vez que o estilo normal, tal como utilizado no manuscrito e em *Non-Cycle Plays and Fragments*, dificulta a distinção clara e rápida entre os nomes das personagens e as respectivas falas, no corpo global do texto);

(h) partição do texto em estrofes: adoptaram-se as convenções seguidas em *Plays and Fragments* – de acordo com a identificação, por Davis, dos padrões rimáticos (não-constant) “originais” no manuscrito. Esta convenção, adoptada a bem do formalizar da organização dos padrões rimáticos, facilita a tarefa de recepção do texto ao actor e ao leitor, sem adulterar a identidade literária e dramática do original,

(i) mancha gráfica das estrofes: o alinhamento diferenciado dos versos na vertical, à esquerda de cada página (até 4 níveis distintos, dependendo do tipo de estrofe) codifica os padrões rimáticos assumidos como “originais/ideais” por Davis e adoptados pelo tradutor. Numa mesma estrofe, o alinhamento (à esquerda) de determinados versos numa mesma vertical pressupõe rima entre si. A mancha gráfica foi também organizada de modo a tentar evitar que qualquer das estrofes ficasse dividida por duas páginas diferentes. Onde tal problema se tomou impossível de solucionar, em termos de formatação de página, o símbolo “#”, no final da primeira das duas páginas em questão, assinala uma estrofe seccionada.



### **III**

#### **A Cena de Abraão e Isaac do ms. Brome: tradução e notas**



The language setting makes medieval writing seem more remote than it is;  
mere translation makes it feel more familiar than it is.

W. F. Bolton



## **PERSONAGENS**

DEUS

ANJO

ABRAÃO

ISAAC

DOUTOR

f.15r      **ABRAHAM.** Fader of Heuyn Omnipotent,  
            Wyth all my hart to the I call;  
            Thow hast 3offe me both fond and rent,  
            And my lyvelod thow hast me sent;  
5            I thanke the heyly euermore of all.

            Fyrst off the erth þou madyst Adam,  
            And Eue also to be hys wyffe;  
            All other creaturys of them too cam;  
            And now thow hast grant to me, Abraham,  
10            Her in thys lond to lede my lyffe.

            In my age þou hast grantyd me thys,  
            That thys 3owng chyld wyth me schall won;  
            I love no thyng so myche, iwysse,  
            Excepe þin owyn selffe, der Fader of blysse,  
15            As Ysaac her, my owyn swete son.

[CENA I. Perto da morada de Abraão]

ABRAÃO. Pai do Céu onnipotente,<sup>1</sup> f.15r  
De todo o coração a Vós apelo:  
Destes-me a terra e o sustento,  
E o pão de cada dia, a contento;  
Agradeço tudo, sempre, com desvelo. 5

Primeiro na terra fizestes Adão,  
E Eva também, para ser sua mulher;  
Todas as criaturas deles vieram  
E agora concedestes a mim, Abraão,  
Aqui nesta terra a vida poder viver. 10

Tal concedestes, na minha idade:  
Que esta criança comigo terá guarida;  
Não há nada que eu mais ame, na verdade,  
Senão Vós, pai querido, divindade,  
Que Isaac, criança minha e tão querida. 15

---

<sup>1</sup> “omnipotent”, com minúscula inicial no manuscrito, corrigida para maiúscula por Davis, em “The Brome Play”. Cawley, em “Abraham and Isaac”, não viu razão para esta alteração, critério com o qual o tradutor concorda.

I haue dyuerse chyldryn moo,  
The wych I love not halffe so wyll;  
Thys fayer swet chyld, he schereys me soo,  
In euery place wer that I goo,  
20 That noo dessece her may I fell.

And therfor, Fadyr of Heuyn, I the prey,  
For hys helth and also for hys grace;  
Now, Lord, kepe hym both nygth and day  
That neuer dessese nor noo fray  
25 Cume to my chyld in noo place.

Now cum on, Ysaac, my owyn swet chyld;  
Goo we hom and take owre rest.  
YSAAC. Abraham, myn owyn fader so myld,  
To felowe 3ow I am full prest,  
30 Bothe erly and late.  
f.15v ABRAHAM. Cume on, swete chyld, I love the best.  
Off all the chyldryn that euer I begat.



Eu tenho vários filhos mais,  
Pelos quais não tenho tal apreço;  
Este belo, doce anjo dá-me alegrias tais  
Em cada lugar a que eu vou, mais,  
Que nenhum mal me será aqui avesso. 20

E assim, Pai do Céu, peço, rogador,  
Pela suas saúde e salvação;  
Noite e dia, guardai-o, Senhor:  
Que nunca cheguem doença ou temor  
Ao meu menino, em qualquer condição. 25

Vem pois, Isaac, meu filho tão ameno;  
Partamos para casa a ter nosso repouso.  
ISAAC. Abraão, meu pai tão sereno,  
De seguir-vos estou eu tão desejoso:<sup>2</sup>  
Sempre estive e estarei. 30  
ABRAÃO. Vem. Amo-te mais a ti, filho ditoso, f.15v  
Que qualquer dos que alguma vez gerei.

---

<sup>2</sup> “glad”, no manuscrito; correcção para “prest” por Manly foi adoptada também em “The Brome Play”. A inconsistência de “glad” no contexto rimático é reforçada pela constatação, assinalada por Davis, de que no manuscrito o escriba regista com parênteses rectos uma rima – obviamente inexistente — de “glad” [29] com “rest” [27]. A origem deste provável erro de transcrição poderá ter estado na profusão de expressões compreendendo o advérbio “full” + (outro) advérbio ou adjectivo, que na literatura em “Middle English” (e, especificamente, neste texto) são extremamente comuns: “full redy” [109]; “full wyll” [113]; “full fayn” [119/125]; “full sory” [173/293]; “full sore” [224/257]; “full gayn” [331], etc. Neste contexto, é de crer que o escriba tenha associado mentalmente (e erradamente), por automatismo, a possível expressão original “full prest” à expressão “full glad” – que, de resto, aparece no texto, também ela, em outras duas instâncias [343, 405]. Não traduzindo literalmente qualquer dos termos, o vocábulo “desejoso” mantém, no contexto do verso em português, a proximidade semântica com ambos os versos ingleses, necessária para que em relação a qualquer das opções não se possa falar de adulteração de significado.

DEUS. Myn, angell, fast hey the thy wey,  
And onto medyll-erth anon þou goo;  
35 Abrams hart now wyll I asay,  
Wethere that he be stedfast or noo.

Sey I commaw[n]dyd hym for to take  
Ysaac, Iris 3owng sonne, þat he love so wyll,  
And wyth hys blood sacryfyce he make,  
40 Yffe ony off my freynchepe he wyll fell.

Schow hym the wey onto the hylle  
Wer that hys sacryffyce schall be;  
I schall asay now hys good wyll,  
Whether he lovyth better hys chyld or me.  
45 All men schall take exampyll hym be  
My commawdmentys how they schall fulfyll

[CENA II. No Céu]

DEUS. Meu anjo, aligeira o caminhar  
E parte para a Terra, apressado;  
O amor de Abraão agora vou testar, 35  
A saber se é ou não dedicado.

Diz-lhe que mandei que sacrifique  
Isaac, o filho moço, que ama veramente,  
E com seu sangue sacrifício dedique,  
Se alguma amizade por mim sente. 40

Mostra-lhe o caminho para o montado  
Onde o sacrifício terá fim;  
Verei ora se ele é bem-mandado,  
Se ama mais seu filho ou a mim.  
Os homens verão todos nele, assim<sup>3</sup> 45  
Como cumprir então o meu julgado.

---

<sup>3</sup> “All men schall take exampyll be hym”, no manuscrito; corrigido para “... exampyll *hym be*” em “The Brome Play”. A emenda é apenas sintáctica, não condicionando o processo de tradução; sobrou assim ao tradutor a margem de manobra necessária para manter uma sintaxe canónica em português (ao contrário do que acontece em “The Brome Play” depois de feita a correcção) sem prejudicar a rima.

ABRAHAM. Now, Fader of Heuyn, þat formyd all thyng,  
My preyerys I make to the aʒeyn,  
For thys day my tender offryng  
50 Here mvst I ʒeve to the, certeyn.  
A! Lord God, Allmyty Kyng,  
Wat mawer best woll make þe most fayn?  
Yff I had therof very knyng,  
Yt schuld, be don wyth all my mayn  
55 Full sone anon.  
To don thy plesyng on an hyll,  
Verely yt ys my wyll,  
Dere Fader, God alon.

[CENA III. Na morada de Abraão]

ABRAÃO. Agora, Pai do Céu, que fizestes a criação,  
Minhas preces outra vez venho enviar,  
Porque a minha oferta, nesta ocasião,  
Aqui certamente devo dar. 50  
Ah!, Deus Senhor, Rei tão Poderoso,  
Que animal Vos deixará mais agradado?  
Se disso houvesse eu saber rigoroso,  
Com todo o meu querer tal seria tratado<sup>4</sup>  
E em toda a brevidade. 55  
Cumprir numa colina a Vossa moção,  
É em verdade a minha tensão,  
Pai querido, Deus na Trindade.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Naquela que é a única estrofe de doze versos do texto, a rima interpolada *abababab* dos oito primeiros versos foi adaptada para rima interpolada *ababcdcd* no texto de chegada, por impossibilidade de conciliar de outro modo a proximidade semântica com a replicação rimática.

<sup>5</sup> Partindo do pressuposto de que o padrão rimático original para a única (logo, não passível de confirmação por comparação com outras) estrofe de 12 versos do texto seria *ababababdcddc*, Davis propõe a emenda de “...God in Trinity” [58], no ms., para “... God *alou*”, em “The Brome Play”. Neste caso, estão em aberto duas possibilidades claramente diferenciadas em termos semânticos, o que sugere a maior prudência na ponderação das opções. Davis registra uma outra co-ocorrência de “*alou*” com uma referência a Deus (“Lord *alou*”, [354]) no sentido de reforçar a opção de emenda – o que, à partida, seria consistente com a hipótese que o tradutor chegou a levantar de que o texto-fonte do ms. Brome tenha contido a expressão “God *alou*” e que o escriba deste a tenha corrigido em eventual defesa do dogma católico da Trindade, numa época em que se anunciavam os ventos da Reforma, e em que os *mystery plays* podiam ser um modo de resistência à mudança de mentalidades. Por outro lado, há a contrapor ao argumento da co-ocorrência de “*alou*” com “Lord”/“God” a constatação de que também referências à “Trinity” surgem noutras zonas do texto – não mais uma, mas mais três vezes [104, 361, 383] –, e sempre em posição perfeitamente consentânea com os padrões rimáticos convencionados, o que sugere terem existido desde sempre em versões anteriores do ms. Brome. Assim, o tradutor não viu razão para emendar a referência à Trindade, mantendo, concomitante-

60 THE ANGELL. Abraham, Abraham, wyll þou rest!  
Owre Lord comandyth þe for to take  
f.16v Ysaac, thy 3owng son that thou lovyst best,  
And wyth hys blod sacryfyce þat thou make

Into the Lond of V[y]syon thou goo,  
And offer thy chyld onto thy Lord—  
65 I schall the lede—and schow all-soo  
Vnto Goddys hest, Abraham, acord,  
And folow me vpon thys gren.

ABRAHAM. Wollecom to me be my Lordys sond,  
And hys hest I wyll not wythstond;  
70 3yt Ysaac, my 3owng sonne in lond,  
A full dere chyld to me haue byn.

I had lever, yf God had be plesyd  
For to a forbore all þe good þat I haue,  
Than Ysaac my son schuld a be desessyd,  
75 So God in Heuyn my sowll mot saue!

I lovyd neuer thyng soo mych in erde,  
And now I mvst the chyld goo kyll.  
A! Lord God, my conseons ys stronly steryd,  
And 3yt my dere Lord, I am sore aferd  
80 To groche ony thyng a3ens 3owre wyll.

[*Entra o Anjo*]

O ANJO. Abraão, Abraão, queres estar quieto?  
Nosso Senhor ordenou-te levar 60  
Isaac, teu filho pequeno e predilecto, f.16v  
E com seu sangue sacrifício celebrar.

Para o Mundo das Visões irás, assim,  
E darás o teu menino ao Senhor teu —  
Eu te vou guiar, levar-te até ao fim. 65

Submete-te, Abraão, ao desejo de Deus,  
E segue-me por sobre esta verdura.  
ABRAÃO. Benvindo seja do Senhor o enviado,  
E ao seu querer eu cederei de bom grado;  
Mas Isaac, meu filho há menos gerado, 70  
Tem sido um menino cheio de ternura.

Se a Deus agradasse, teria preferido  
Ter perdido dos meus bens a possessão,  
Do que ver Isaac, meu filho, ferido;  
Deus no céu salve minha condição! 75

Na Terra nunca amei coisa assim,  
E a criança devo agora abater.  
Ah!, meu Deus, minh'alma agita-se sem fim!  
E contudo, Senhor, sinto o medo em mim  
De dar voz contra vosso querer. 80

---

mente, o padrão rimático convencionalizado.  
Em relação à discussão dos critérios de Davis para a divisão do texto em estrofes e definição de padrões convencionalizados de rima para as estrofes de diferentes dimensões, ver página 64 do presente trabalho, para além do próprio Davis, em *NCPF* (lxv-lxvi).  
Sobre a questão da influência da Reforma sobre a produção literária e as representações dos *mystery plays*, ver Stevens, “The Chester Cycle: the Sense of an Ending” (258-322).

I love my chyld as my lyffe,  
But 3yt I love my God myche more,  
For thow my hart woold make ony stryffe,  
3yt wyll I not spare for chyld nor wyffe,  
85 But don after my Lordys lore.

Thow I love my sonne neuer so wyll,  
3yt smyth of hys hed sone I schall.  
A! Fader of Heuyn, to the I knell,  
An hard deth my son schall fell  
90 For to honore the, Lord, wythhall.

f.16v THE ANGELL. Abraham, Abraham, thys ys wyll seyde,  
And all thys comamentys loke þat þou saue;  
But in thy hart be nothyng dysmayd.  
ABRAHAM. Nay, nay, forsoth, I hold me wyll payd,  
95 To plesse my God wyth the best þat I haue;

For thaw my hart be heuely sett  
To see the blood of my owyn dere son,  
3yt for all thys I wyll not lett,  
But Ysaac, my son, I wyll goo fett,  
100 And cum asse fast as euer we con.

Now, Ysaac, my owyn son dere,  
Wer art thow, chyld? Speke to me.  
YSAAC. My fader swet fader, I am here,  
And make my preyrys to þe Trenyté.



Eu amo o meu filho como o meu ser,  
Mas o meu Deus, porém, muito mais;  
Pois ‘inda que a alma se viesse a revolver,  
Não pouparia, porém, filho ou mulher,  
Mas faria de acordo com as ordens divinais. 85

Inda que nunca tanto amasse o meu filho,  
Em breve sua cabeça terei cortado.  
Ah!, Pai do céu, perante Vós me humilho;  
Uma dura morte sofrerá o meu filho,  
Para Vos honrar, Senhor, apesar do meu fado. 90

ANJO. Abraão, Abraão, isso é bem falado, f.16v  
E a todas estas ordens mostra submissão,  
mas no teu coração não fiques alquebrado. [Sai.]  
ABRAÃO. Não, não, muito me sinto compensado  
por agradar a meu Deus com toda a perfeição. 95

Porque embora magoado duramente o coração,  
De meu muito rico filho o sangue ver correr,  
Apesar de tudo isto, não farei oposição,  
Antes o meu filho irei buscar, então,  
E viremos tão depressa quanto puder ser. 100

Ora, Isaac, filho meu querido,  
Onde estás tu, menino? Dá menção.  
ISAAC. Pai, estou aqui, meu pai querido,<sup>6</sup>  
e à Trindade rezo a minha oração.

---

<sup>6</sup> Registe-se, em relação a este verso, o afastamento do texto de “Abraham and Isaac” do dos ms. e “The Brome Play”: “My *father*, sweet father, I am here”. A Cawley parece ter passado despercebido o facto de que o vocábulo “fayer” no ms. não é uma deturpação de “fader”, mas antes um antecedente gráfico medieval – utilizado como forma de tratamento até

105 ABRAHAM. Rysse vp, my chyld, and fast cum heder,  
My gentyll barn þat art so wysse,  
For we to, chyld, must goo to-geder,  
And onto my Lord make sacryffyce.

YSAAC. I am full reddy, my fader, loo!  
110 ʒevyn at ʒowr handys I stand rygth here,  
And watsoeuer ʒe byd me doo,  
Yt schall be don with glad chere,  
Full wyll and fyne.

ABRAHAM. A! Ysaac, my owyn son soo dere,  
115 Godys blyssyng I ʒyffe the, and myn.

Hold thys fagot vpon þi bake,  
And her myselffe fyere schall bryng.

YSAAC. Fader, all thys her wyll I packe;  
I am lull fayn to do ʒowre bedyng.

f.17r ABRAHAM. A! Lord of Heuyn, my handys I wryng,  
121 Thys chyl dys wordys all towond my harte.

**ABRAÃO.** Levanta-te, meu menino, e vem depressa cá, 105  
 Meu doce rebento, que és assim são,  
 Pois, juntos os dois, devemos ir já,  
 E ao meu Deus fazer imolação.

**ISAAC.** Estou bem pronto, pai meu, repara!  
 Aqui estou, mesmo à vossa mão, 110  
 E o que quer que seja, destinaí,  
 será feito com alegre devoção,  
 plenamente e bem.

**ABRAÃO.** Ah!, Isaac, meu filho tão são,  
 De Deus, e o meu, te vou dar o amém. 115

Este molho às costas debes suster,  
 E eu próprio levarei aqui o fogo.

**ISAAC.** Pai, tudo isso aqui eu vou colher;  
 Estou bem feliz por cumprir vosso rogo.

**ABRAÃO.** [À parte] Ah!, Pai do céu, nas mãos sinto o logro! f.17r  
 As palavras desta criança ferem o meu ser.<sup>7</sup> 121

---

finais do séc. XVI – do actual adjectivo “fair”, pelo que não há lugar a correcção. Aliás, o próprio Cawley toma este erro de emenda particularmente óbvio ao aceitar, em [254], a mesma expressão – “My *fair* sweet father” –, sem desta vez a corrigir. Curiosamente, a proximidade semântica, neste contexto, de “fayer” e “sweet” é suficiente para que, na ausência de dois vocábulos equivalentes, mas também morfológicamente distintos, em português, o tradutor optasse por transferir a ênfase afectiva através da repetição do vocábulo “pai” – como acontece em “Abraham and Isaac”.

<sup>7</sup> Davis, em *NCPF* assinala a imperfeição do padrão rimático nesta estrofe (*ababbc*, em vez do convencionalizado *ababba*), sem no entanto sugerir emenda (lxv). No texto de chegada, a manutenção da rima convencionalizada tornou-se possível sem comprometer a proximidade semântica com o verso inglês.

Now, Isaac, son, goo we ovr wey  
Onto 3on mownte, wyth all ovr mayn.

125 YSAAC. Gowe, my dere fader, as fast as I may  
To follow 3ow I am full fayn,  
Allthow I be slendyr.

ABRAHAM. A! Lord, my hart brekyth on tweyn,  
Thys chyldys wordys, they be so tender.

130 A! Ysaac, son, anon ley yt down,  
No longer vpon pi backe yt hold;  
For I mvst make me redy bon  
To honowre my Lord God as I schuld.

135 YSAAC. Loo, my dere fader, wer yt ys!  
To cher 3ow allwey I draw me nere;  
But, fader, I mervell sore of thys,  
Wy þat 3e make thys heuy chere;

And also, fader, euermore dred I:  
Wer ys 3owr qweke best þat 3e schuld kyll?  
Both fyer and wood we haue redy,  
140 But queke best haue we non on þis hyll.

Isaac, meu filho, partamos agora  
Para o monte, com toda a decisão.  
ISAAC. Vamos, querido pai; sem nenhuma demora,  
Estou pronto a seguir vossa indicação, 125  
Se bem que eu seja pequeno.  
ABRAÃO. [À parte] Ah, Senhor, quebra ao meio meu coração!  
O falar desta criança é tão sereno.

*[CENA IV Na colina]*

Ah, Isaac, filho, pouso-o lesto:  
Não mais sobre o dorso o vais trazer, 130  
Pois devo preparar-me presto  
Para honrar o Senhor Deus como é dever.

ISAAC. Olhai, querido pai, o local.  
Para alegrar-vos eu fico bem chegado;  
Mas, pai, eu desconfio muito de tal: 135  
Que vos mostreis assim preocupado.

E além disso, pai, sinto-me assustado:  
Onde está o animal que matareis?  
Tanto fogo como lenha temos preparado  
Mas animal nesta colina não haveis. 140

A qwyke best, I wot wyll, must be ded,  
zowr sacryfyce for to make.

**ABRAHAM.** Dred the nowgth, my chyld, I the red,  
Owre Lord wyll send me onto thys sted

145 Summ maner a best for to take,  
Throw his swet sond.

**YSAAC.** 3a, fader, but my hart begynnyth to quake,  
To se þat scharpe sword in zowre hond.

Wy bere ze zowre sword drawyn soo?

f.17v Off zowre contenance I haue mych wonder.

151 **ABRAHAM.** A! Fader of Heuyn, so I am woo!  
Thys chyld her brekyth my harte onsonder.

Eu bem sei, tem de morrer um animal  
para fazerdes vosso sacrifício.<sup>8</sup>

ABRAÃO. Menino, não receies, não temas mal;

O Senhor mandará a este local

Algum tipo de animal para morrer,

145

Pelo seu doce enviado.

ISAAC. Sim, pai, mas sinto o coração bater

De ver-vos segurar o ferro afiado.

Porque pegais o punhal em riste?

Vosso porte faz-me muita admiração.

f.17v

ABRAÃO. [*À parte*] Ah, Pai do céu, estou deveras triste!

151

Este moço parte-me o coração.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Seguindo Smith, Davis e Cawley transpõem [141] e [142] do ms. A opção faz todo o sentido: por um lado, a emenda repõe automaticamente a rima convencionalizada por Davis para as estrofes de nove versos, sem tornar a sintaxe menos credível; por outro lado, a troca ocasional de versos, sobretudo consecutivos, era um *erro* típico no contexto da actividade copista medieval e, portanto, perfeitamente verosímil neste caso. Porque também em português a manutenção da rima *ababcdc* sai facilitada através desta estratégia, a transposição foi mantida no texto de chegada.

<sup>9</sup> “rhys chyld her brekyd my harte on too”, no ms., emendado para “... brekyth my harte onsonder” por Holthausen, emenda que Davis, em “The Brome Play”, e Cawley, em “Abraham and Isaac” (“*asunder*”) adoptaram. Três razões fundamentais parecem dar credibilidade à emenda: (a) a rima passa a *abab*, o padrão consistente de 25 das 30 quadras do ms.; (b) desaparece a improbabilidade literária de existência de dois versos finais – [152] e [156] – de duas estrofes consecutivas em que uma personagem se lamenta, primeiro, de que o coração se lhe “parte em dois”, para, logo após, insistir que se lhe “parte em três”...; e (c) adopta-se (segundo Holthausen, como nos diz Davis em nota de rodapé) um vocábulo alternativo à expressão “on too” que ganha credibilidade porque é transposto da zona equivalente – [276]: “in sunder” – do A&I de Chester, precedendo também em poucos versos uma outra referência ao coração que se “parte em três”. Neste quadro de raciocínio, em [152] no texto de chegada não se contempla, deliberadamente, qualquer referência numérica. Sobre as relações entre o A&I de Brome e o de Chester, ver: Capítulo I do presente texto; Mills, *The Chester Mystery Cycle*, xxiv; Fowler, 31-34; e, sobretudo, o artigo fundamental de J. Burke Severs, “The Relationship between the Brome and Chester Plays of *Abraham and Isaac*”, 137-51.

YSAAC. Tell me, my dere fader, or that 3e ses,  
Bere 3e 3owr sword draw for me?  
155 ABRAHAM. A! Ysaac, swet son, pes!  
For iwys thow breke my harte on thre.

YSAAC. Now trewly, sumwat, fader, 3e thynke  
That 3e morne thus more and more.  
ABRAHAM. A! Lord of Heuyn, thy grace let synke,  
160 For my hart was neuer halffe so sore.

YSAAC. I preye 3ow, fader, þat 3e wyll let me yt wyt,  
Wyther schall I haue ony harme or noo?  
ABRAHAM. Iwys, swet son, I may not tell the 3yt,  
My hart ys now soo full of woo.

165 YSAAC. Dere fader, I prey 3ow, hydygth not fro me,  
But Sum of 3owr thowt þat 3e tell on.  
ABRAHAM. A! Ysaac, Ysaac! I must kyll the.  
YSAAC. Kyll me, fader? alasse! wat haue I don?

Yff I haue trespassyd a3ens 3ow owt,  
170 With a 3ard 3e may make me full myld;



ISAAC. Dizei, querido pai, antes da matança,  
Levantaís vosso punhal para mim?  
ABRAÃO. Ah, Isaac, doce filho, amansa!, amansa!, 155  
Pois meu coração partes em três, assim.

ISAAC. Em verdade, pai, tenho a impressão<sup>10</sup>  
de que assim sofreis, cada vez mais.  
ABRAÃO. [*À parte*] Ah, Pai do céu, dai-me a Vossa bendição,  
Pois meu coração nunca doeu dores tais. 160

ISAAC. Rogo-vos, pai, que me deixeis saber  
Se sofrerei algum mal, ou não.  
ABRAÃO. Na verdade, doce filho, ainda não posso dizer;  
O meu peito está tão cheio de aflição.

ISAAC. Querido pai, eu rogo, não deveis esconder, 165  
Dizei-me algo de vossa tenção.<sup>11</sup>  
ABRAÃO. Ah, Isaac, Isaac, eu tenho de te abater!  
ISAAC. Matar-me, pai? Que fiz eu, pois então?

Se contra vós ofendi, de algum feitio,  
Podeis punir-me com um relho; 170

#

---

<sup>10</sup> Ao tradutor puseram-se sérias reservas em relação à presença da forma pronominal “ye” em [157] do ms. (corroborada em “The Brome Play” e em “Abraham and Isaac”), que parece pouco plausível na fala de Isaac, o qual parece assim “adivinhar” os pensamentos do pai e querer dar-se ao trabalho de informar o progenitor do fluxo das suas próprias emoções. Bem mais credível é a hipótese de erro de transcrição do copista, por efeito de “eco” em relação à ocorrência do mesmo pronome logo no verso seguinte; admitiu então o tradutor que originalmente tenha existido o pronome de primeira pessoa “I” onde no ms., no verso indicado, surge “ye”. Isaac quer dar a conhecer os seus pensamentos ao pai e não informar o mesmo do que ele está a pensar... Neste sentido, o verso em português está construído na 1ª pessoa.

<sup>11</sup> Davis emenda “But sum of our Sour Chow pat þe tell me”, no ms., para “... þat 3e tell *on*”, em “The Brome Play”. De novo, no texto de chegada, a manutenção da rima convencionalizada tornou-se possível sem comprometer a proximidade semântica com o(s) verso(s) inglês(es).

And wyth 3owre scharp sword kyll me nogth,  
For iwys, fader, I am but a chyld.

ABRAHAM. I am full sory, son, thy blood for to spyll,  
But truly, my chyld, I may not chese.

176 YSAAC. Now I wold to God my moder were her on þis hyll!  
Sche woold knele for me on both hyre kneys  
To save my lyffe.  
And sythyn that my moder ys not here,  
I pray 3ow, fader, schonge 3owr chere,  
180 And kyll me not wyth 3owyre knyffe.

f.18r ABRAHAM. Forsothe, son, but 3yf I the kyll,  
I schuld greve God rygth sore, I drede;  
Yt ys hys commawment and also hys wyll  
That I schuld do thys same dede.

185 He commawndyd me, son, for serteyn,  
To make my sacryfyce wyth thy blood.  
YSAAC. And ys yt Goddys wyll þat I schuld be slayn?

ABRAHAM. 3a, truly, Ysaac, my son soo good,  
And therfor my handys I wryng.  
190 YSAAC. Now, fader, a3ens my Lordys wyll  
I will neuer groche, lowd nor styll;  
He might a sent me a better desteny  
Yff yt had a be hys plecer.

Mas não me mateis com vosso punhal esguio,  
Pois, deveras, pai, sou apenas um fedelho.

ABRAÃO. Muito lamento o teu sangue derramar,  
Mas em verdade, meu menino, não tenho decisão.

ISAAC. Quem me dera minha mãe no cerro pudesse estar!  
ajoelharia por mim em rogação 176  
para me salvar desta sorte.

E por minha mãe aqui não ter,  
Eu rogo pai, mudai vosso querer 180  
De com vosso punhal me dar morte.

ABRAÃO. Na verdade, filho, se não te fizer morrer f.18r  
Temo ferir Deus duramente.

É seu mandamento e também seu querer  
Que eu cumpra o acto presente.

Ordenou-me ele, filho, é sabido, 185  
Fazer com teu sangue imolação.

ISAAC. E é querer de Deus que eu seja abatido?

ABRAÃO. Sim, é verdade, filho meu tão são;  
E por isso minhas mãos vejo torcer.

ISAAC. Pois, pai, disputar a vontade do Senhor 190  
Nunca o farei, em voz alta ou rumor;  
Ele dar-me-ia destino melhor  
Se esse tivesse sido o seu querer.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>Face ao modo como os dois últimos versos da estrofe quebram o padrão convencionalizado para as estâncias de nove versos, Davis defende a ideia de que os versos originais [192-3], que o escriba do ms. terá substituído, terminariam, respectivamente, em “-ill” e “-ing”, realizando o padrão rimático desejado. Não avançando este autor com sugestões de emendas, optou-se, no texto de chegada, por manter a máxima proximidade semântica dos versos em português com os versos que nos chegam a partir dos ms.-> *NCPF*, retendo o provável padrão *ababedddc* do texto-fonte, já perdido.

195           **ABRAHAM.** Forsothe, son, but yf I ded þis dede,  
                   Grevosly dysplessyd owre Lord wyll be.  
           **YSAAC.** Nay, nay, fader. God forbede  
                   That euer 3e schuld greve hym for me.

          3e haue other chyldryn, on or too,  
                   The wyche 3e schuld love wyll be kynd;  
 200    I prey 3ow, fader, make 3e no woo,  
           For, be I onys ded and fro 3ow goo,  
                   I schall be sone owt of 3owre mynd.

          Therfor doo owre Lordys byddyng,  
                   And wan I am ded, than prey for me;  
 205    But, good fader, tell 3e my moder nothyng,  
           Sey þat I am in another cuntré dwellyng.  
                   **ABRAHAM.** A! Ysaac, Ysaac, blyssyd mot thow be!

          My hart begynnyth stronly to rysse,  
                   To see the blood off thy blyssyd body.  
 210    **YSAAC.** Fadyr, syn yt may be noo other wysse,  
                   Let yt passe ouer as wyll as I.

f.18v    But, fader, or I goo onto my deth,  
                   I prey 3ow blysse me wyth 3owre hand.  
           **ABRAHAM.** Now, Ysaac, wyth all my breth,  
 215    My blyssyng I 3eve þe vpon thys lond,  
                   And Godys also therto, iwys.  
           A, Ysaac, Ysaac, son, vp thow stond,  
                   Thy fayere swete mowthe þat I may kys.

ABRAÃO. Deveras, filho, a menos que eu cumpra a acção,  
Gravemente ofendido ficará nosso Senhor. 195

ISAAC. Deus nos livre, pai; não, não,  
Que alguma vez o ferísseis por meu amor.

Vós tendes outros filhos, um ou dois,  
os quais deveis amar naturalmente,  
Pai. Não fiqueis triste, pois, 200  
Porque eu, já morto, quando vós ido sois,  
Breve serei longe de vossa mente.

Assim, fezei de Nosso Senhor a tenção,  
E depois rezai por mim, quando eu estiver finado.  
Mas, bom pai, a minha mãe nada digais, não; 205  
Dizei que eu vou viver noutra região.  
ABRAÃO. Ah, Isaac, Isaac, sejas tu um moço abençoado!

Começa a agitar-se fortemente o coração,  
de ver o sangue do teu corpo abençoado.  
ISAAC. Pai, como não há outra solução, 210  
Deixai isso, como eu, ficar finado.

Mas, pai, antes de encontrar o tormento f.18v  
Rogo-vos: abençoai-me com vossa mão. [Ajoelha.

ABRAÃO. Agora, Isaac, com todo o meu alento 215  
A minha benção te dou neste chão,  
E também, em verdade, a de Deus.  
Isaac, Isaac, filho, ergue-te então;  
Que eu possa beijar os doces lábios teus.

YSAAC. Now, forwyll, my owyn fader so fyn,  
220 And grete wyll my moder in erde.  
But I prey 3ow, fader, to hyd my eyne,  
That I se not þe stroke of 3owr scharpe swerd,  
That my fleysse schall defyle.  
ABRAHAM. Son, thy wordys make me to wepe full sore;  
225 Now, my dere son Ysaac, speke no more.  
YSAAC. A, my owyn dere fader, werefore?  
We schall speke togedyr her but a wylle.

And sythyn that I must nedysse be ded,  
3yt, my dere fader, to 3ow I prey,  
230 Smyth but fewe strokys at my hed,  
And make an end as sone as 3e may,  
And tery not to longe.  
ABRAHAM. Thy meke wordys, chyld, make me afray,  
So welawey may be my songe,

235 Excepe alonly Godys wyll.  
A! Ysaac, my owyn swete chyld,  
3yt kysse me a3en vpon thys hyll!  
In all thys ward ys non soo myld.

YSAAC. Now, truly, fader, all thys teryyng  
240 Yt doth my hart but harme;  
I prey 3ow, fader, make an enddyng.  
ABRAHAM. Cume vp, swet son, onto my arme.

I must bynd thy handys too  
Allthow thou be neuer soo myld.  
245 YSAAC. A, mercy, fader! Wy schuld 3e do soo?  
f.19r ABRAHAM. That thou schuldyst not let [me], my chyld.

ISAAC. Agora, meu pai tão bondoso, adeus,  
 E saudai a minha mãe neste mundo; 220  
 Mas, rogo-vos, pai, tapai os olhos meus,  
 Que eu não veja o golpe de vosso ferro fundo,  
 O qual a minha carne vai romper.  
 ABRAÃO. Filho, tuas palavras tanto me fazem chorar;  
 Agora, Isaac, filho querido, não debes mais falar. 225  
 ISAAC. Ah!, querido pai, porquê calar?  
 Pouco mais sob este céu vamos dizer.

E uma vez que eu tenho de ter fim,  
 Ainda assim, querido pai, eu vos rogo,  
 Desferi poucos golpes sobre mim, 230  
 E à minha morte levai-me logo —  
 E não deixeis este tempo alongar.  
 ABRAÃO. Moço, em tua mansa voz de medo me afogo,  
 Por isso, “Ai de mim!” irá ser o meu cantar,

Excepto apenas pela vontade de Deus. 235  
 Ah, Isaac, meu filho tão ameno,  
 Neste cerro beija-me outro adeus!  
 Em todo o mundo não há outro tão sereno.

ISAAC. Em verdade, pai, toda esta demora  
 Só faz ferida no coração; 240  
 Rogo-vos, pai, ponde-lhe fim agora.  
 ABRAÃO. Chega-te, doce filho, à minha mão.

os teus dois braços devo cingir,  
 Inda que hajas sido nunca tão ameno.  
 ISAAC. Ah, piedade, pai! Porque haveis de assim agir? 245  
 ABRAÃO. Para que não possas deter-me, meu pequeno. f.19r

YSAAC. Nay, iwysse, fader, I wyll not let 3ow;  
Do on for me 3owre wyll,  
And on the purpos that 3e haue set 3ow,  
250 For Godys love kepe yt forthe styll.

I am full sory thys day to dey,  
But 3yt I kepe not my God to greve;  
Do on 3owre lyst for me hardly,  
My fayer swete fader, I 3effe 3ow leue.

255 But, fader, I prey 3ow euermore,  
Tell 3e my moder no dell;  
Yffe sche wost yt, sche wold wepe full sore,  
For iwysse, fader, sche lovyt me full wyll;  
Goddys blyssyng haue mot sche!  
260 Now forwyll, my moder so swete,  
We too be leke no mor to mete.  
ABRAHAM. A, Ysaac, Ysaac! son, þou makyst me to gret,  
And wyth thy wordys thow dystempurst me.

YSAAC. Iwysse, swete fader, I am sory to greve 3ow,  
265 I cry 3ow mercy of that I haue donne,  
And off all trespasse þat euer I ded meue 3ow;  
Now, dere fader, for3yffe me þat I haue donne.

God of Heuyn be wyth me!  
ABRAHAM. A, dere chyld, lefe of thy monys;  
270 In all thy lyffe thow grevyd me neuer onys;  
Now blyssyd be thow, body and bonys,  
That thow were bred and born to me!



ISAAC. Não, pai, na verdade não vos vou fugir:  
Fazei comigo o vosso querer;  
E quanto ao fim que quereis atingir,  
por amor a Deus, fazei-o valer. 250

Dói-me muito neste dia morrer;  
Não quero ofender Deus, porém:  
Rijamente fazei vosso querer,  
Meu justo e doce pai, eu dou-vos o meu amém.

Mas, pai, rogo-vos eternamente, 255  
Não conteis a minha mãe a novidade.

Se ela soubesse choraria tristemente,  
Pois ama-me muito, na verdade;  
Abençoada seja pelo Senhor!  
Agora, adeus, minha tão doce madre! 260  
Não nos tornaremos os dois a encontrar.

ABRAÃO. Ah, Isaac, filho, fazes-me chorar,  
E com tuas palavras me dás temor.

ISAAC. Em verdade, pai, dói-me se vos magoei —  
Por aquilo que fiz, quero pedir perdão, 265  
E de toda a ofensa que vos lancei;  
Agora, querido pai, perdoai-me a acção.  
O Pai dos Céus seja comigo!

ABRAÃO. Ah, querido filho, deixa o teu lamento!  
Em toda a vida não tiveste um mau momento; 270  
De corpo e alma, agora sejas bento,  
Por um dia seres nado e crescido!<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Davis emenda “That euer thow were bred and born” [272], no ms., para “That *thow were bred and born to me*”, em “The Brome Play”. Na tradução optou-se (como Cawley o fez, em “Abraham and Isaac”) por ignorar este acrescento, uma vez que, não implicando ele

Thow hast be to me chyld full good;  
But iwysse, chyld, thow I morne neuer so fast,  
275 3yt must I nedys here at the last  
In thys place sched all thy blood.

Therfor, my dere son, here schall þou lye,  
Onto my warke I must me stede,  
Iwysse I had as leue myselffe to dey,  
f.19v Yffe God wyll be plecyd wyth my dede,  
281 And myn owyn body for to offere.  
YSAAC. A, mercy, fader, morne 3e no more,  
3owr wepyng make my hart sore  
As my owyn deth that I schall suffere.

285 3owre kerche, fader, abowt my eyn 3e wynd!  
ABRAHAM. So I schall, my swettest chyld in erde.  
YSAAC. Now 3yt, good fader, haue thys in mynd,  
And smyth me not ofty n wyth 3owr scharp swerd,  
But hastely that yt be sped.

*Here Abraham leyd a cloth ouer Ysaacys face, thus seyyng:*

290 ABRAHAM. Now, forewyll, my chyld, so full of grace.  
YSAAC. A, fader, fader, torne downgward my face,  
For of 3owre scharpe sword I am euer adred.

ABRAHAM. To don thys dede I am full sory,  
But, Lord, thyn hest I wyll not wythstond.  
295 YSAAC. A, Fader of Heuyn, to the I crye,  
Lord, reseve me into thy hand!

Foste para mim um filho sem senão.  
Mas, deveras, filho, 'inda que eu nunca sofra assim,  
No entanto, devo aqui, por fim, 275  
Verter todo o teu sangue neste chão.

Vais deitar-te então aqui, filho amado; [*Levanta-o até ao altar.*  
Devo cumprir com zelo a minha obrigação.  
Em verdade, eu mesmo morreria com agrado  
— Se Deus quisesse essa acção — f.19v  
e daria então meu próprio ser. 281  
ISAAC. Ah, pai, não vos queixeis mais, compaixão!  
O vosso choro magoa-me o coração,  
Como a própria morte que vou sofrer.

Vosso lenço em meus olhos apertai, pai. 285  
ABRAÃO. Assim farei, mais doce filho no mundo.  
ISAAC. Contudo, bom pai, ainda nisto pensai:  
Não useis muito vosso punhal fundo,  
mas depressa, para que seja despachado.

*Então, Abraão pôs um pano no rosto de Isaac, dizendo assim:*

ABRAÃO. E agora, adeus, meu catraio de graças tão pleno. 290  
ISAAC. Ah, pai, pai, virai-me a cara para o terreno,  
Pois tenho muito medo de vosso ferro afiado.

ABRAÃO. Lamento tristemente este acto praticar,  
Mas, Senhor, à Vossa ordem não farei oposição.  
ISAAC. Ah!, Pai do céu, a vós venho rogar: 295  
Senhor, recebei-me em Vossa mão.

---

alteração semântica de monta (e não havendo motivos sólidos para crer que a expressão tivesse existido, tal e qual, no texto-fonte), a tradução do verso tal como surge no ms. facilita a manutenção da rima desejada em português, e de rima métrica de verso equilibrada, no contexto da estrofe.

ABRAHAM. Loo, now ys the tyme cum, certeyn,  
That my sword in hys necke schall bite.  
A! Lord, my hart reysyth therageyn,  
300 I may not fyndygth in my harte to smygth;  
My hart wyll not now thertoo,  
3yt fayn I woold warke my Lordys wyll;  
But thys 3owng innosent lygth so styll,  
I may not fyndygth in my hart hym to kyll.  
305 O, Fader of Heuyn! what schall I doo?

YSAAC. A, mercy, fader, wy tery 3e so,  
And let me ley thus longe on þis heth?  
Now I wold to God þe stroke were doo.  
Fader, I prey yow hartely, schorte me of my woo,  
310 And let me not loke thus after my degth.

ABRAHAM. Now, hart, wy wolddyst not thow breke on thre?  
f.20r 3yt schall þou not make me to my God onmyld.  
I wyll no lenger let for the,  
For that my God agrevyd wold be.  
315 Now hoold the stroke, my owyn dere chyld.

ABRAÃO. Oh, é certo que o momento é chegado,  
De minha espada em seu pescoço afundar.<sup>14</sup>  
Ah, Senhor, meu peito a isso está virado;  
Poderei nele não ter força p'ra golpar; 300  
nem ele me deixará ora bater.  
E, porém, faria de meu Senhor o mando,  
Mas este jovem inocente jaz tão brando,  
Que meu peito poderá sempre ir negando.  
Oh, Pai do céu, que devo fazer? 305

ISAAC. Ah, piedade, pai, porque estais tão lento  
e me deixais tanto tempo neste chão?  
Quem me dera, por Deus, fosse dado o ferimento!  
Pai, peço-vos do coração, livrai-me do tormento,  
E não me façais ver a minha extinção. 310

ABRAÃO. Ah, coração, porque em três não hás-de te partir?  
Porém não me farás com o meu Deus ficar zangado; f.20r  
Não vou mais deixar-te intervir,  
Porque o meu Deus iria eu ferir.  
Recebe agora o golpe meu doce filho amado. 315

---

<sup>14</sup> Seguindo Holthausen, Davis emenda “That my sword in hys necke schall synke”, no ms., para “... schall *bite*”, em “The Brome Play”. O raciocínio parece ser particularmente coerente, uma vez que a terminação “synke” deixaria o segundo verso [298] da estrofe completamente isolado e desfasado, em termos de rima A confirmar esta ideia, veja-se como mesmo Cawley, raramente dado a fazer alterações em benefício da recuperação de uma rima “ideal”, seguiu, também ele, a opção referida, em “Abraham and Isaac”. Para além disto, não havendo, neste contexto, distância semântica marcada entre “synke” e “bite”, uma tradução literal do primeiro vocábulo facilitou o padrão rimático em português, pelo que foi este o utilizado pelo tradutor.

*Her Abraham drew hys stroke and þe angell toke the sword in hys  
hond soddenly.*

THE ANGELL. I am an angell, thow mayist be blythe,  
That fro heuyn to the ys senth;  
Owre Lord thanke the an hundyrd sythe  
For the kepyng of hys commawment.

320 He knowyt þi wyll and also thy harte,  
That thow dredyst hym above all thyng,  
And sum of thy hevynes for to departe  
A fayyr ram 3ynder I gan brynge;

325 He standyth teyed, loo! among þe brerys.  
Now, Abraham, amend thy mood,  
For Ysaac, thy 3owng son þat her ys,  
Thys day schall not sched hys blood;

*Então, Abraão preparou-se para golpear, e o Anjo tirou-lhe subitamente  
a espada da mão.*

O ANJO. Eu sou um anjo – bem te podes alegrar<sup>15</sup> —

A ti enviado do firmamento.

Nosso Senhor vem cem vezes gratular

Por respeitares o seu mandamento.

Ele sabe da tua vontade e do teu coração,

320

E que acima de tudo lhe tens receio;

E para que parta a tua prostração,

Aquele belo cordeiro comigo veio:

Ele jaz ali, preso, entre o silvado.

Agora, muda o teu alento, Abraão,

325

Porque de Isaac, teu jovem filho a nosso lado,

hoje o sangue não farás derramação.

---

<sup>15</sup> Neste verso do ms., bem como em “The Brome Play”, pode ler-se “I am an angell, thow mayist be blythe”. É curioso notar que Cawley emenda o excerto para “I am an angel, thou mayst *see* blythe”, sem qualquer motivo aparente. A caligrafia do escriba, perfeitamente clara nesta zona do texto no fac-símile do ms. usado pelo tradutor, não deixa margem para dúvidas: “*be*” (e não, “*see*”) —o que é sintacticamente consistente na articulação do verbo com o adjectivo “blythe” que lhe está adjacente.

Goo, make thy sacryfece wyth 3on rame,  
For onto heuyn I goo now hom.  
330 Now forwyll, blyssyd Abraham,  
The wey ys full gayn [that I mot gon].  
Take up thy son soo free.  
ABRAHAM. A! Lord, I thanke the of thy gret grace,  
Now am I yeþed on dyuers wysse.  
335 Arysse vp, Ysaac, my dere sunne, arysse,  
Arysse vp, swete chyld, and cum to me.

YSAAC. A, mercy, fader, wy smygth 3e nowt?  
A, smygth on, fader, onys wyth 3owre knyffe!



Vai, faz com o cordeiro imolação.  
 Agora, adeus, Abraão tão bento,  
 Pois parto para o lar, para minha habitação; 330  
 É bem recto o andamento.<sup>16</sup>  
 Leva o teu menino eleito. [Sai.  
 ABRAÃO. Ah, Senhor, venero Vosso alto agrado!  
 De modos muitos estou agora confortado.  
 Ergue-te, Isaac; de pé, meu filho adorado. 335  
 Ergue-te, doce menino, e vem a meu peito.

ISAAC. Ah!, piedade, pai! Porqu ‘inda não golpeais?<sup>17</sup>  
 Ah, pai, com vossa espada fazei o corte.

#

<sup>16</sup> Davis, em “The Brome Play”, (a) transpõe a ordem de [329] e [330] (“Now forwyll blyssyd Abraham / For onto heyn I goo now hom”) do ms., assumindo erro de cópia do escriba, e (b) acrescenta quatro palavras a [331]: “The wey ys full gayn [*that I mot go*]”. Cawley, em “Abraham and Isaac”, mantém-se fiel ao ms. O tradutor optou por ignorar estas correcções, porque (a) nenhuma outra lógica de coerência interna da estrofe parece substanciar a opção de um conjunto de alterações estruturalmente tão importante, que não a que se prende com a necessidade de encontrar uma rima “original” – pelo contrário, a transposição parece roubar plausibilidade sequencial à fala do anjo ao impor, de modo menos credível, a separação de dois versos ([330 e 331], no ms.: “For onto heyn I goo now hom / The wey ys full gayn”) os quais, contendo ambos referências de ordem espacial (à partida para o céu / à certeza do rumo a seguir), ganham coesão estrutural ao serem colocados consecutivamente; e (b) ainda que se aceite o hipotético erro de transposição do copista, terá de se reconhecer que, mesmo depois de realizada a “correção”, o padrão rimático convencionado para as estrofes de nove versos continua a permanecer falho (abacdeeed), excepto se se aceitar novo erro do escriba no ignorar (ainda menos provável) de “that I mot gon” – ou expressão semelhante terminada de modo a rimar com “hom”, em [329] do ms. Finalmente, há que referir que o verso [331] do texto do ms., menos longo, facilita a manutenção de uma métrica mais equilibrada no texto de chegada, o que é mais um factor a corroborar a opção do tradutor de utilizar os versos [329-31] tal como surgem no ms..

<sup>17</sup> “A, mercy, fader, wy smygh 3e not 3yt”, no ms., emendado por Holthausen para “...smygh 3e *nouht?*”, e adoptado como tal por Davis, em “The Brome Play”, no sentido de aproximação (não totalmente conseguida) da rima ao padrão convencionado. Cawley, em “Abraham and Isaac”, seguiu o mesmo raciocínio (“Why smite ye *nouht?*”). Esta é uma das cinco estrofes de cinco versos do ms. que quebram o padrão rimático “ideal”

340 ABRAHAM. Pesse, my swet sun, and take no thowt,  
For owre Lord of Heuyn hath grant þi lyffe,  
Be hys angell now,

That þou schalt not dey þis day, sunne, truly.

f.20v YSAAC. A, fader, full glad than wer I,  
Iwys, fader, I sey iwys,

345 Yf thys tall wer trew!

ABRAHAM. An hundyrd tymys, my son fayer of hew,  
For joy þi mowth now wyll I kys.

ABRAÃO. Paz, meu nobre mancebo<sup>18</sup>, e não penses mais,  
Porque o nosso Pai do céu salvou-te da morte 340  
Agora, através deste anjo,

Para que em verdade, filho, não sejas hoje finado.  
ISAAC. Ah, pai, então estou eu bem consolado; f.20v  
por minha fé, pai, repito o que disse —

Se esta história for provada! 345

ABRAÃO. Cem vezes, meu filho de face apumada,  
Agora os teus lábios beijarei com ledice.

---

*abaab* e, das cinco – de tal modo o seu padrão *abcba* é incaracterístico –, é a única que o autor não arriscou corrigir na totalidade, por falta de argumentos para uma reconstrução credível de um texto anterior ao ms. Brome e ainda não adulterado na rima Porque a prudência de Davis parece louvável e porque, nos processos de análise, transferência e reestruturação que vão do texto de partida ao texto de chegada, a estrofe de “The Brome Play” resistiu, também ela, a uma tentativa de transposição credível para o padrão *abaab* para português sem prejuízo da coerência semântica inicial, o tradutor manteve a rima *ababc* adoptada por Davis, sem deixar de considerar o valor semântico do advérbio “3yt”, em [337] do ms., no contexto da interrogação de Isaac.

<sup>18</sup> É de registar que Davis, minuciosamente rigoroso no assinalar de (quase) todas as instâncias em que se afastou da fonte, não tenha mencionado a alteração, concretizada em [339], de “swet sir”, no ms., para “swet sun”, em “The Brome Play”. Se, por um lado, seria razoável aceitar esta correcção, assumindo-se a enorme frequência com que Abraão se dirige ao filho, ou o refere apenas, tratando-o por “son/sun/sonne”, por outro lado o tratamento excepcional por “sir” pode ter outra justificação, que não a mera assunção de erro do escriba por confusão com “sun”. Atente-se no facto de que o momento, em termos de desenrolar da acção, é emocionalmente crucial: Abraão já vive a alegria e o alívio de saber que não vai ter de sacrificar Isaac, mas este está ainda a instantes de descobrir que não vai morrer naquele dia. É então credível que o pai, num clímax de tensão emocional, associada quer à felicidade do momento, quer ao reconhecimento da nobreza da postura do rapaz ao longo de todo o episódio, o trate excepcionalmente por “sir”, vocábulo que na fase final da Idade Média se usava (frequentemente em conjugação com adjectivos de registo afectuoso) já não apenas para com superiores, mas também para com iguais mercedores de respeito e consideração. Nesta linha de raciocínio, terá de se reconhecer mérito literário e dramático a esta opção – judiciosamente colocada no desenrolar da acção – de emprego deste tratamento deferente único. Foi o que o tradutor fez, seguindo o texto do ms. e o de “Abraham and Isaac”.

YSAAC. A I my dere fader, Abraham,  
Wyll not God be wroth þat we do thus?  
350 ABRAHAM. Noo, noo! harly, my swyt son,  
For he hath sent vs 3yn same rame  
Hethyr down to vs.

3yn best schall dey here in þi sted,  
In the worþchup of owr Lord alon;  
355 Goo, fet hym hethyre, my chyld, inded.  
YSAAC. Fader, I wyll goo hent hym be the hed,  
And bryng 3on best wyth me anon.

A, sceppe, sceppe! blyssyd mot þou be  
That euer thow were sent down heder!  
360 Thow schall thys day dey for me,  
In the worchup of the Holy Trynyté.  
Now cum fast and goowe togeder  
To my fader in hy;  
Thow þou be neuer so jentyll and good,  
365 3yt had I leuer thow schedyst þi blood,  
Iwysse, sceppe, than I.

ISAAC. Ah, pai querido, Abraão,  
 Não ficará Deus irado de fazermos assim? 350

ABRAÃO. Não, meu filho querido, é certo que não,  
 Porque nos mandou a esta região  
 Aquele cordeiro, para ti e para mim.<sup>19</sup>

Aquele animal morrerá em teu lugar,  
 Só para devoção ao nosso Deus fazer.  
 Vai, meu menino, vai-o ali buscar. 355

ISAAC. Pai, pela cabeça o vou agarrar,  
 E depressa o animal comigo vou trazer.

Ah, cordeiro, cordeiro, abençoada ninharia,  
 Que cá abaixo nos foste enviado!  
 Morrerás por mim neste dia 360  
 À Santíssima Trindade, em latria.  
 Vem agora depressa e anda chegado  
 A meu pai, com toda a brevidade;  
 Se bem que sejas tão manso e são,  
 Eu prefiro do teu sangue fazer derramação, 365  
 Que do meu, cordeiro, em verdade.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> O verso 351 no ms., “For 3yn same rame he hath vs sen”, foi emendado por Holthausen para “For he hath sent vs 3yn same rame”, emenda que Davis adoptou em “The Brome Play”. Sendo que a emenda é exclusivamente sintáctica, ela não interferiu com o processo de estruturação do texto de chegada, no qual, aliás, o autor ponderou cumulativamente os versos [351] e [352] num processo de transposição sintáctica parcial de um para o outro.

<sup>20</sup> Seguindo Manly, Davis, em “The Brome Play”, corrige “To my fader of heuyn” [363], no ms., para “To my fader *in hy*”. Cawley, em “Abraham and Isaac” adopta o mesmo raciocínio: “To my father *in hie*”. Esta correcção é plenamente justificada, uma vez que, por um lado, a ideia de Isaac levar o cordeiro para irem juntos ao seu “pai do céu” é de todo incongruente; por outro lado, “hy/hie”, repondo a rima convencional para as estrofes de nove versos (o que “heuyn” não permite), é plenamente consentâneo com a aflicção apressada do rapaz no sentido de definitivamente se assegurar que será o cordeiro a ser sacrificado e não ele. Concomitantemente, torna-se também óbvio que Isaac se vai juntar ao seu pai biológico, que não a Deus.

Loo, fader, I haue browt here full smerte  
Thys jentyll scheppe, and hym to 3ow I 3yffe:  
But, Lord God, I thank þe with all my hart,  
370 For I am glad that I schall leve,  
And kys onys my dere moder.

ABRAHAM. Now be rygth myry, my swete chyld,  
For thys qwyke best that ys so myld,  
f.21r Here I schall present before all othere.

375 YSAAC. And I wyll fast begynne to blowe,  
Thys fyere schall brene a full good spyd.  
But fader, wyll I stowppe down lowe,  
3e wyll not kyll me with 3owre sword, I trowe?

380 ABRAHAM. Noo, harly, swet son, haue no dred,  
My mornyng ys past.

YSAAC. 3a! but I woold þat sword were in a gled,  
For iwys, fader, yt make me full yll agast.

*Here Abraham mad hys offryng, knelyng and seyng thus:*

385 ABRAHAM. Now, Lord God of Hevyn, in Trynyté,  
Allmyty God Omnipotent,  
Myn offeryng I make in the worchope of the,  
And wyth thys qweke best I the present.  
Lord, reseve thow myn intent,  
As [thow] art God and grownd of owr gre.

Vêde, pai, trouxe aqui com muita prontidão  
 Este cordeiro manso, que vos venho oferecer;  
 Mas, Senhor Deus, agradeço do coração,  
 Pois estou feliz de poder viver, 370  
 E beijar minha mãe outra vez.

ABRAÃO. Alegra-te agora, meu filho ameno,  
 Porque este animal que é tão sereno  
 Aqui oferecerei, antes de outra rês. f.21r

ISAAC. E eu começarei depressa a soprar: 375  
 Este fogo arderá com muita prontidão.  
 Mas, pai, se abaixo eu me vergar,  
 Penso, com vossa espada não me ireis matar?

ABRAÃO. Não, de verdade, doce filho. Não tenhas apreensão;  
 Já morreu a minha dor. 380

ISAAC. Sim, mas quem me dera o ferro ardesse no clarão,  
 Porque ele, deveras, pai, enche-me de temor.

*Então Abraão fez a sua oferenda, ajoelhando e dizendo assim:*

ABRAÃO. Agora, Senhor Deus do céu na Trindade,  
 altíssimo Deus omnipotente,  
 Faça a minha oferta à Vossa dignidade, 385  
 E deste animal vos faço presente.  
 Senhor, recebei o dom deste oferente,  
 Sendo que sois Deus, e da nossa graça a sede.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> No ms., “As art God and grownd of owr grace”, é emendado por Davis, em “The Brome Play”, para “As [thow] art God and grownd of owr gre – o que é perfeitamente aceitável, uma vez que o vocábulo medieval “gre” mantém a proximidade semântica com o vocábulo “grace” do ms. Na tradução impunha-se, então, a utilização do vocábulo português “graça” – sem alternativa credível, no vocabulário religioso, na referência ao conceito que lhe está subjacente –, tanto mais que na construção sintáctica adoptada no texto de chegada o vocábulo não surge sequer em posição de rima em português.

Em “Abraham and Isaac”, Cawley mantém “grace”.

DEUS. Abraham, Abraham, wyll mot thou sped,  
390 And Ysaac, þi 3owng son the by!  
Trvly Abraham, for thys dede  
I schall mvltyplye 3owrys botherys sede  
As thyke as sterrys be in the skye,  
Bothe more and lesse;  
395 And as thyke as gravell in the see,  
So thyke mvltyplyed 3owre sede shall be;  
Thys grant I 3ow for 3owre goodnesse.

Off 3ow schall cume frewte gret [won]  
And euer be in blysse wythowt 3ynd,  
400 For 3e drede me as God alon  
And kepe my commawmentys eueryschon.  
My blyssyng I 3effe, wersoouer 3e wend.

ABRAHAM. Loo! Ysaac, my son, how thynke 3e  
Be thys warke that we haue wroght?  
f.21v Full glad and blythe we may be,  
406 Azens þe wyll of God þat we grucched nott,  
Vpon thys fayere hetth.

YSAAC. A, fader, I thanke owre Lord euery dell,  
That my wyt servyd me so wyll,  
410 For to drede God more than my detth.

ABRAHAM. Why! derewordy son, wer thou adred?  
Hardely, chyld, tell me thy lore.

YSAAC. 3a! be my feyth, fader, now haue I red,  
I wos neuer soo afrayd before  
415 As I haue byn at 3yn hyll.  
But, be my feyth, fader, I swere  
I wyll neuermore cume there  
But yt be azens my wyll.



[*Deus fala a Abraão*]

DEUS. Abraão, Abraão, possas tu bem prosperar,  
E a teu lado, Isaac, o jovem filho teu! 390  
Em verdade, Abraão, por este teu feitar  
A tua semente irei multiplicar  
tão densamente como as estrelas do céu,  
da maior à mais anã;  
E tão densa como a areia do mar, 395  
Assim tua semente irei multiplicar:  
Isto te concedo pelo teu bom afã.

Numerosos serão os frutos teus,  
E eternamente sejas abençoado.  
Porque me temes como único Deus, 400  
E guardas os mandamentos meus,  
A minha benção te dou, para onde vás destinado.

ABRAÃO. Ah, Isaac, meu filho, o que dizes  
Deste lavor que ora tecemos?  
Podemos estar risonhos e felizes, f.21v 406  
Que a vontade do Senhor não ofendemos  
Neste apazado chão.

ISAAC. Ah, pai, agradeço ao Senhor, sem fim,  
A razão ter-me guiado tão bem, assim,  
A temer Deus mais que minha extinção. 410

ABRAÃO. Então, querido filho, porque estavas aflito assim?  
Rapaz, sem temer diz-me o teu credo.

ISAAC. Por minha fé, pai, penso agora, sim,  
Que nunca antes tive o medo  
Que senti naquela elevação. 415  
Mas, pai, eu juro por minha fé:  
Nunca mais eu lá porei pé  
Que não seja contra minha tenção.

420 ABRAHAM. 3a, cum on wyth me, my owyn swet son,  
And homward fast now let vs goon.  
YSAAC. Be my feyth, fader, therto I vn,  
I had neuer so good wyll to gon hom,  
And to speke wyth my dere moder.  
425 ABRAHAM. A! Lord of Heuyn, I thanke the,  
For now may I led hom wyth me  
Ysaac, my 3ownge son soo fre,  
The gentylllest chyld above all other.  
Now goo we forthe, my blyssyd son.  
YSAAC. I grant, fader, and let vs gon,  
430 For be my trowthe, wer I at home  
I wold neuer gon owt vnder that forme,  
Thys may I wyll avoe.  
I pray God 3effe vs grace euermo,  
And all thow that we be holdyng to.

ABRAÃO. Sim, vem comigo, meu doce rebento,  
 E partamos para o lar agora asinha. 420

ISAAC. Pela minha fé, pai, a tal eu dou assento;  
 Nunca quis tanto ir para a casa minha  
 E falar com aquela mãe amada.

ABRAÃO. Ah, eu Vos agradeço, Senhor do firmamento,  
 Pois levo ora para casa a contento 425  
 Isaac, meu jovem filho tão isento,  
 De todas as crianças, a mais delicada.<sup>22</sup>

Meu filho abençoado, partamos agora.<sup>23</sup>

ISAAC. Concordo, pai, e vamos embora,  
 Porque, por minha fé, estivesse eu em casa, 430  
 Nunca mais, por mim, sairia para fora:<sup>24</sup>  
 De tal posso bem fazer menção.  
 Rezo a Deus de nos dar a eterna bênção,  
 E a todos a quem devemos obrigação.

---

<sup>22</sup> Seguindo Smith, Davis adopta, em “The Brome Play”, a modificação do verso do ms. “The gentyllst chyld above all erthe” para “The gentyllst chyld above all *other*”. Mais do que um mero pretexto para correcção de rima, a alteração vem também trazer maior coerência semântica e naturalidade discursiva à oração tal como aparece no ms., pelo que foi adoptada pelo tradutor na estruturação do verso em português. Cawley seguiu o mesmo raciocínio, em “Abraham and Isaac”.

<sup>23</sup> No ms., [428] é “Thys may I wyll avoe”, que Davis transpõe, em “The Brome Play”, para a posição [432], justificando (56): “ms. has this line after 427, where it does not fit.” Subjacentes à decisão editorial do autor parecem estar as constatações de que (a) sem a alteração, a estrofe [41928] do ms. se toma um caso isolado no texto, logo, menos provável, de decassílabo; e (b) o padrão rimático da estrofe de nove versos que resulta da emenda se aproxima significativamente do convencionado por Davis para estas estrofes. Concordando com o critério da alteração, o tradutor aplicou-o na estruturação do texto de chegada. Cawley manteve inalterada em “Abraham and Isaac” a ordem dos versos no ms.

<sup>24</sup> Regista-se a curiosidade do considerável desfasamento de [432] em “Abraham and Isaac” – “I would never *for me out yonder gon*” – em relação aos versos equivalentes (idênticos entre si), respectivamente [432] no ms., e [431] em “The Brome Play” – “I wold neuer *gon owt vnder that forme*” –, sem que aparentemente a diferença se possa justificar, quer por intenção de emenda de rima (aliás, de um modo geral inexistente em “Abraham and Isaac”), quer de qualquer outro melhoramento estrutural ou semântico.

435 DOCTOR. Lo! sovereyns and sorys, now haue we schewyd,  
Thys solom story to gret and smale;  
It ys good lernyng to lernd and lewyd,  
And þe wysest of vs all,  
f.22r Wythowtyn ony berryng.  
440 For thys story schoyt 3owe [her]  
How we schuld kepe to owr po[we]re  
Goddys commawmentys wythowt grochyng.

Trove 3e, sorys, and God sent an angell  
And commawndyd 3ow 3owre chyld to slayn,  
445 Be 3owre trowthe ys ther ony of 3ow  
That eyther wold groche or stryve therageyn?

How thyngke 3e now, sorys, therby?  
I trow ther be thre ore a fowr or moo;  
And thys women that wepe so sorowfully  
450 Whan that hyr chyldryn dey them froo,  
As nater woll, and kynd;  
Yt ys but folly, I may wyll awooe,  
To groche a3ens God or to greve 3ow,  
For 3e schall neuer se hym myschevyd, wyll I know,  
455 Be lond nor watyr, haue thys in mynd.

[*Entra um Doutor*]

DOUTOR. Vêde, acabámos de mostrar, soberanos e senhores, 435  
Esta história solene a grandes e apoucados.  
É boa lição para simples e sabedores,  
E entre nós os mais avisados,  
Sem qualquer contestação; f.22r  
Porque esta história aqui vos vem mostrar, 440  
Tanto quanto podemos, como devemos guardar  
Os mandamentos de Deus, sem lamentação.

Crêde, senhores, se Deus mandasse um anjo  
e vos mandasse matar vosso rebento,<sup>25</sup>  
Pela vossa fé, há algum de entre vós 445  
Que mostrasse revolta, ressentimento?

Vós, senhores, disto agora que pensais?  
Acredito que haja três, ou quatro, ou dez —  
E estas mulheres que choram, tão brumais,  
Quando os filhos morrem e partem, de vez, 450  
Como o ordena a natureza.  
É só insensatez, posso atestar,  
Ter rancor a Deus, ou dele se queixar,  
Pois sei-o bem, não o podeis lesar  
De modo algum. Tende disto a certeza. 455

---

<sup>25</sup> “And commawndyd zow to smygh of zowre chydys hed”, no ms., emendado por Manly, e adoptado por Davis, em “The Brome Play”, para “...zowre chylde to slayn”. A confirmar a lógica de correcção da rima, a emenda faz sentido também a outro nível, uma vez que a referência à decapitação no texto do ms. (que surge também em [87]) está desenquadrada do texto do episódio bíblico que o inspira (onde se fala em “sacrificar”, “imolar” e “oferecer em holocausto”, que não, especificamente, em *cortar a cabeça*)

And groche not a3ens owre Lord God,  
In welthe or woo, wether that he 3ow send,  
Thow 3e be neuer so hard bestad,  
For when he wyll, he may yt amend.

460 Hys comawmentys trevii yf 3e kepe wyth goo[d] hart,  
As thys story hath now schovyd 3ow befor[n]e,  
And feytheffully serve hym qwyll 3e be qvart,  
That 3e may plece God bothe euy[n] and morne.  
Now Jhesu, that weryt the crown of thorne,  
465 Bryng vs all to heuyn-blysse!

Finis.

E a Deus Nosso Senhor não guardeis aversão,  
Na saúde ou doença, mande Ele o que mandar  
(Ainda que estejais como nunca em aflição),  
Pois quando o quiser, ele o fará mudar.

Seus mandamentos, guardai-os com fervor, 460  
Como antes esta história fez menção,  
E servi-o fielmente, enquanto houver vigor,  
Para agradardes a Deus, em toda a ocasião.  
Agora, Jesus, que usaste a coroa da Paixão,<sup>26</sup>  
Leva-nos a todos à glória do Senhor! 465

*Finis.*

---

<sup>26</sup> A sintaxe desta estrofe é inaceitável, o que parece ter escapado ao escrutínio quer de Davis, quer de Cawley, e duas hipóteses distintas podem ser colocadas na tentativa de localização das origens do erro (tendo-se sempre presente que a ausência de pontuação no texto do ms. é um factor central ao problema, em qualquer dos casos, e que Davis e Cawley pontuaram a estrofe de modo idêntico). Hipótese (a): A estrofe está pontuada correctamente, de acordo com uma determinada *intenção* sintáctica implícita no texto do ms., à qual estará subjacente o tom de exortação típico do modo imperativo (“Respeitai os seus mandamentos... [!]” /.../ “Serve-o fielmente... [!]”). Neste âmbito de interpretação, a inclusão da conjunção subordinativa condicional “yf” – no verso “Hys comawmentys trevly yf ze kepe wyth goo hart” – é necessariamente um erro (tendo provavelmente acontecido por mero lapso do escriba), pelo que haverá que eliminá-la. Hipótese (b): a inclusão da subordinativa “yf” não é um lapso, de acordo com uma outra possível *intenção* sintáctica subjacente ao texto do ms., no espírito da qual o ponto foral depois de “mome” [463] será o elemento a eliminar, substituindo-se o mesmo por uma vírgula. Nesta segunda hipótese, teríamos, no início da estrofe, o definir ao longo de quatro versos, de uma condição a cumprir– “Hys comawmentys trevly yf ze kepe wyth goo[d] hart, / As thys story hath now schovyd zow befor[n]e, / And feytheffully serve hym gwyll ze de qvart, / That ze may piece God bothe euynd and mome,” –, a deixar antever uma recompensa dependente do cumprimento dessa condição – recompensa essa que vem a ser expressa nos dois últimos versos do texto. No entanto, a aceitação desta possibilidade implica a necessidade de outro tipo de emenda, a bem da coerência sintáctica: o anúncio da recompensa tem de ser expresso com o futuro do conjuntivo – “Now Jhesu, that weryt the crown of thome, / “[Will] bring” vs all to heuyn-blysse” –, que não com o imperativo. Qualquer das duas hipóteses pressupõe a não total aceitação dos critérios editoriais quer de Davis, em “The Brome Play”, quer de Cawley, em “Abraham and Isaac”. Porque a primeira das duas pareceu, ao tradutor, mais plausível, a subordinativa “yf” não foi contemplada no processo de estruturação do texto de chegada, e foram respeitados apenas os critérios editoriais *para a pontuação* usados pelos dois autores referidos.





## **Bibliografia**



## Textos Primários

- “Abraham and Isaac”. *Everyman and Medieval Miracle Plays*. Ed. A. C. Cawley. Everyman Classics. 2nd ed. London: Dent, 1988. 52-68.
- “Abraham, Lot, and Melchysedeck: Abraham and Isaac”. Ed. David Mills. *The Chester Mystery Cycle: A New Edition with Modernised Spelling*. Medieval Texts and Studies. 9. Michigan: East Lansing Colleagues P, 1992. 65-82.
- “The Barbers Play”. *The Chester Mystery Play*. Ed. R. M. Lumiansky and David Mills. London: Oxford UP (published for the E.E.T.S.), 1974. 56-79.
- The Brome Abraham and Isaac play*. ms. 365, fols 15r-22-r, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. New Haven: U of Yale.
- “The Brome Play of *Abraham and Isaac*”. *Non-Cycle Plays and Fragments*. Ed. Norman Davis. London: Oxford UP (published for the E.E.T.S.), 1970. 43-57.

## Textos Secundários

### A) Sobre drama medieval

- Albuquerque, Irene Truninger de. “Semantic Options in the Master of Wakefield’s *Mactacio Abel*”. *Anglo-Saxónica* 1 (1987): 9-20.
- Bolton, W. F. “The Conditions for Literary Composition in Medieval England”. *The Middle Ages*. The Penguin History of Literature. Vol. 1. Ed. W. F. Bolton. Harmondsworth: Penguin, 1993. 1-28.

- Cawley, A. C. "Introduction". *Everyman and Medieval Miracle Plays*. Ed. A. C. Cawley. Everyman Classics. 2nd ed. London: Dent, 1988. vii-xvi.
- Chambers, E. K. *The Medieval Stage*. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1903.
- Coldewey, John C. "The Non-Cycle Plays and the East Anglia Tradition". Ed. Richard Beadle. *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 189-210.
- Dawson, S. W. *Drama and the Dramatic*. The Critical Idiom. London: Methuen, 1970.
- Ferreira, Júlia Dias. "Formas de tratamento na obra do Mestre de Wakefield." *Anglo-Saxónica* 2 (1987): 11-15.
- Ford, Boris, ed. *Medieval Literature: Chaucer and the Alliterative Tradition*. Rev. ed. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- Happé, Peter. "A Guide to Criticism of Medieval English Theatre". *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Ed. Richard Beadle. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 312-43.
- . ed. *Medieval English Drama*. Casebook Series. London: Macmillan Publishers, 1984.
- Kahrl, Stanley J. "Of History and Time". *Medieval English Drama*. Ed. Peter Happé. Casebook Series. London: Macmillan, 1984. 117-129.
- . "Secular Life and Popular Piety in Medieval English Drama". *The Popular Literature of Medieval England*. Tennessee Studies in Literature. Vol. 28. Ed. Thomas J. Heffernan. Knoxville: U of Tennessee P, 1985. 85-107.
- Kinghorn, A.M. *Medieval Drama*. Literature in Perspective. London: Evans Brothers Limited, 1968.
- Kolve, V. A. "The Drama as Play and Game". *Medieval English Drama*. Ed. Peter Happé. Casebook Series. London: Macmillan, 1984. 54-70.
- Mills, David. "Approaches to Medieval Drama". *Medieval English Drama*. Ed. Peter Happé. Casebook Series. London: Macmillan, 1984. 35-53.
- . "The Chester Cycle". *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Ed. Richard Beadle. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 109-133.

- Salgado, Gamini. *English Drama: A Critical Introduction*. London: Edward Arnold, 1980.
- Stevens, Martin. "The Chester Cycle: the Sense of an Ending". *Four Middle English Mystery Cycles: Textual, Contextual, and Critical Interpretations*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1987. 258-322.
- Twycross, Meg. "The Theatricality of Medieval English Plays". *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Ed. Richard Beadle. Cambridge: Cambridge UP, 1994.37-84.
- Tydemans, William. "An Introduction to Medieval English Theatre". *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Ed. Richard Beadle. Cambridge: Cambridge UP, 1994.1-36.
- Woolf, Rosemary. *The English Mystery Plays*. London: Routledge and Kegan Paul, 1972.
- . "Later Poetry: the Popular Tradition". *The Middle Ages*. The Penguin History of Literature. Vol. 1. Ed. W. F. Bolton. Harmondsworth: Penguin, 1993. 267-312.

## **B) Sobre o episódio de Abraão e Isaac**

- Davis, Norman, ed. "The Brome *Abraham*". *Non-Cycle Plays and Fragments*. London: Oxford UP, 1970. lviii-lxx.
- Mills, David, ed. "Introduction". *The Chester Mystery Cycle, A New Edition with Modernised Spelling*. Medieval Texts and Studies. 9. Michigan: East Lansing Colleagues P, 1992. xi-xxxiv.
- Severs, J. Burke. "The Relationship between the Brome and Chester Plays of *Abraham and Isaac*". *Modern Philology* xiii (1945): 137-51.

## **C) Obras de referência**

- Bíblia Sagrada Ilustrada contendo o Velho e o Novo Testamento segundo a Vulgata ou versão latina*. Trad. Pe. António Pereira de Figueiredo. Vol. 1. Porto, Empresa Editora da Bíblia Sagrada Ilustrada, 1891.
- Blake, Norman. *The English Language in Medieval Literature*. London: Dent, 1977.
- Boyle, Leonard E. "The Fourth Lateran Council and Manuals of Popular

- Theology". *The Popular Literature of Medieval England*. Tennessee Studies in Literature. Vol. 28. Ed. Thomas J. Heffernan. Knoxville: U of Tennessee P, 1985. 30-43.
- Browning, W.R.F. *Dictionary of the Bible*. Oxford Paperback Reference. Oxford: Oxford UP, 1997.
- "Fourth Lateran Council". *The Catholic Encyclopedia* 1912, ed. utilizada: *The Catholic Encyclopedia Online*. Online. Internet. 26 Julho 2000.
- Fowler, David C. *The Bible in Middle English Literature*. Seattle and London: U of Washington P, 1984.
- "Heresy". *The Catholic Encyclopedia* 1912, ed. utilizada: *The Catholic Encyclopedia Online*. Online. Internet. 4 Agosto 2000.
- McCarren, Vicent, e Douglas Moffat. *A Guide to Editing Middle English*. Michigan: U of Michigan P, 1998.
- Shaw, Judith. "The Influence of Canonical and Episcopal Reform on Popular Books of Instruction". *The Popular Literature of Medieval England*. Tennessee Studies in Literature. Vol. 28. Ed. Thomas J. Heffeman. Knoxville: U of Tennessee P, 1985. 44-60.
- "Transubstantiation". *The Catholic Encyclopedia* 1912, ed. utilizada: *The Catholic Encyclopedia Online*. Online. Internet. 26 Julho 2000.
- "Trinity Sunday". *The Catholic Encyclopedia* 1912, ed. utilizada: *The Catholic Encyclopedia Online*. Online. Internet. 27 Julho 2000.
- Wright, Joseph and Elizabeth Mary. *An Elementary Middle English Grammar*. Oxford: Oxford UP. 1962.

Esta edição de  
*A Cena de Abraão e Isaac*  
foi impressa na TEXTYPE - Artes Gráficas  
sobre papel Sarvol 2 branco de 80 gramas no miolo  
e Svecia Antigo branco de 280 gramas na capa  
com uma tiragem de quinhentos exemplares.  
Acabou de imprimir-se em Julho de 2005

