



“Christus Patiens” e a recepção da tragédia de Eurípides no império bizantino

Christus Patiens and the Reception of the Euripidean Tragedy in the Byzantine Empire

Waldir Moreira de Sousa Jr.¹

e-mail: wsousajr@yahoo.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6130-871X>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21806>

RESUMO: Este artigo visa analisar como se deu a recepção da tragédia de Eurípides em um determinado local e momento do império bizantino. Para isso, será estudada a obra *Christus Patiens*, cuja autoria é atribuída, não sem contestação, a Gregório de Nazianzo. Essa peça, feita a partir de versos vindos sobretudo da obra de Eurípides, à maneira de centão, consegue amalgamar elementos aparentemente díspares: a partir de um obra pré-cristã plasma-se uma tragédia cristã. Assim, será analisado de que maneira os versos euripidianos foram adaptados para a feitura de uma obra cristã. Argumento que a compatibilização entre essas diferentes estruturas de pensamento é realizada nitidamente a partir da construção da personagem Maria.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides; *Christus Patiens*; recepção; tragédia bizantina; Constantinopla

ABSTRACT: This article intends to analyze in what terms the reception of the euripidean work took place in the Byzantine Empire. The Christian tragedy known as *Christus Patiens* will be scrutinized and questions will be made in order to clarify how a Christian piece of drama can be produced from verses of non Christian content. Through the *cento*, Gregory of Nazianzus (the allegedly author) proceeded to amalgamate aspects of two cultures *per se* dissimilar. Thus I intend to show and systematize how the euripidean verses were chosen and used in a Christian manner and I will argue that through the development of the character Mary the amalgamation of non Christian and Christian elements got its perfect accomplishment.

KEYWORDS: Euripides; *Christus Patiens*; reception; Byzantine tragedy; Constantinople

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, Brasil, sob a orientação da Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte. Bolsista da Capes.



Este artigo tem por objetivo examinar a recepção da obra de Eurípides em um momento histórico e em um ponto geográfico muito distintos daqueles originais da tragédia ática. A partir da obra conhecida como *Christus Patiens*, uma tragédia bizantina de conteúdo cristão, pretendo elucidar como a obra de Eurípides podia ser retrabalhada e reaproveitada, dentro de uma proposta de reutilização catequética, para se adequar ao novo contexto religioso vigente. Nesse sentido, valendo-me da obra supracitada, mostrarei como o pensamento religioso cristão podia ser propagado, com finalidade de instrução doutrinal, ressignificando elementos culturais herdados do pensamento politeísta grego. Argumento que o relacionamento entre cristianismo e politeísmo grego, à primeira vista conflitante, pode ser visto sendo realizado de maneira conciliatória em *Christus Patiens* por meio da construção da personagem Maria, mãe de Cristo. Investigar esses tópicos constituem uma contribuição aos estudos de recepção da obra de Eurípides na cidade de Constantinopla, então nova capital do império, também conhecida como Nova Roma².

O percurso investigativo desse artigo visa responder às seguintes questões: como se deu a formação de *Christus Patiens* e como interpretar a amalgamação operada nessa peça entre os conceitos religiosos politeístas e cristãos. No primeiro caso, passará por escrutínio a discussão a respeito da autoria dessa obra e a respeito da influência que a obra de Eurípides exerceu na confecção da obra como forma dramática. No segundo caso, a análise centrar-se-á especificamente na personagem Maria.

Não há consenso entre estudiosos sobre a autoria de *Christus Patiens*. O autor dessa obra produziu-a utilizando-se da técnica de “cento”, ou em português “centão”, que consiste em se construir um texto literário na forma de “colcha de retalhos”, ou seja, a partir de trechos de outras obras. Em sua maior parte, os versos de *Christus Patiens* são provenientes de tragédias de Eurípides, que, por sua vez, foi um poeta muito lido e estudado em todo o período bizantino³: Eurípides, por exemplo, era muito citado pelo imperador Juliano em seus discursos, e foi objeto de estudo de um dos mais eminentes eruditos bizantinos, Miguel Pselo

² Na história da edição dos textos de Eurípides, por exemplo, *Christus Patiens* teve um papel importante, já que ajudou helenistas a resgatar versos perdidos de tragédias como *As Bacantes* (42 linhas para o final dessa peça). Ver Kirchoff (1953), Tuilier (1997b) e Davies (2017, p.2).

³ Ver estudo sobre a tradição textual de *Christus Patiens* e a obra de Eurípides em Tuilier (1997). Segundo Mastronarde (2010, p.72), da Tríade Euripídiana Bizantina, por exemplo, foram transmitidas até nós 350 manuscritos datados do século X até o século XVI – da peça *As Fenícias*, por exemplo, há 115 manuscritos do século X até 1600 (Mastronarde 1994, p.50). Grupo de manuscritos mais importantes seriam os *veteres*, a maior parte anterior a 1260 d.C., segundo renascimento bizantino (o renascimento paleólogo), depois os *recentiores* (posteriores a 1260 d.C.), cf. Mastronarde (1994, p.50).

(século XI), homem que ocupou os mais altos cargos imperiais de sua época⁴. O tragediógrafo ateniense constitui, portanto, um exemplo de como um autor de origem pagã pode se tornar muito requisitado em uma cultura já eminentemente cristã.

Seguindo a edição mais recente de *Christus Patiens* feita por André Tuilier (1969), presume-se que a obra pertença ao século IV a.C., e que provavelmente tenha sido composta por Gregório de Nazianzo⁵. Entretanto, como nota o mesmo Tuilier (1969, p.12), é preciso ressaltar que desde o fim do século XVI a autenticidade da obra é posta em dúvida. A julgar pelos estudos mais recentes, autoria e datação até hoje são debatidos sem se chegar a um acordo. Tuilier (1969, pp. 118-121) faz um resumo de todos os estudos publicados de 1816 até 1962 sobre a questão da autoria da peça. Dessa lista, surgem os seguintes nomes como possíveis autores da peça, com a provável e subsequente datação: Gregório de Nazianzo (século IV), Apolinário de Laodiceia (século IV), Gregório de Antioquia (século IV), Constantino Manasses (século XII), João Tzetzes (século XII), Teodoro Prodromo (século XII⁶). Karla Pollmann (1997) argumenta contra a autoria de Gregório, situando a obra nos séculos XI-XII, assim como Puchner (2008, pp.373-74) prefere pensar nos séculos XI e XII como provável datação da obra. Baldwin (2009, p.434), por sua vez, prefere atribuir *Christus Patiens* a Apolinário de Laodiceia (310-390), bispo cristão na Síria. Como se vê, mais comumente a obra é atribuída ao século IV ou ao século XII. Aqui, adotarei a tradição que confere a autoria a Gregório de Nazianzo – de fato, segundo Tuilier (1969, p.28), “contrariamente às afirmações da crítica, todos os manuscritos reconhecem Gregório de

⁴ Cf. Baldwin (2009). Pselo foi um professor interessado nas letras pagãs e cristãs e escreveu um ensaio sobre Eurípides, comparando-o a um escritor bizantino que escreveu versos jâmbicos ao imperador Heráclio sobre assuntos teológicos. Pselo faz uma espécie de crítica literária com seu ensaio “para aquele que levantou a questão: quem foi melhor poeta, Eurípides ou Pisides?”. Há também um tratado “sobre a Tragédia”, atribuído a Pselo por Baldwin (2009, p.440). Viveu no entardecer da dinastia macedônia (a “Renascença macedônia” [800-1000] foi responsável pela mudança da forma de escrever da escrita uncial para a utilização de minúsculas). “É muito devido à atividade [dos estudiosos do século IX] que a literatura grega ainda pode ser lida” (Reynolds, 1991, p. 60). Paul Lemerle (apud Guran (2012, p.1152)) apresenta a cultura bizantina florescente dessa época como um mero renascimento e uma mera transmissão da cultura grega clássica) e seus escritos foram feitos em grego aticista, segundo Horrocks (2010, p.220). Segundo Papaioannou (2009, p.24), Pselo admirava muito a forma dos escritos de Gregório de Nazianzo, provável autor de *Christus Patiens*.

⁵ Posição também adotada por Dias (2016, p.201). Em estudo mais antigo, Tuilier (1950) já havia afirmado a possibilidade de se atribuir a obra a Gregório.

⁶ Para datação e autoria, ver também Trisoglio (1974) e Garzya (1989).

Nazianzo como autor de *Christus Patiens*⁷”. Assim, aspectos importantes a respeito do conturbado contexto histórico desse autor, e detalhes de seu programa de agente cultural, segundo argumentarei, ajudarão a entender a obra de *Christus Patiens*. Ressalte-se que essa foi uma época em que a cultura clássica pré-cristã estava impregnada na cultura de Constantinopla, como é possível vislumbrar observando as outras possibilidades de atribuição autoral da peça. Entre esses possíveis autores, um é coetâneo a Gregório, Apolinário de Laodiceia, também bispo e também amigo das letras gregas, que igualmente se dedicou à poesia, tendo adaptado salmos ao verso grego, bem como o antigo testamento à poesia homérica e pindárica. Outro possível autor seria Teodoro Prodromo, também cristão, mas de um período bem posterior.

Reconhecer Gregório como autor de *Christus Patiens* implica situar a tragédia desse teólogo e poeta como um ponto médio entre as querelas entre cristãos e politeístas de Constantinopla do século IV d.C. De acordo com Gilbert (2001, p.25), sabe-se que foi o imperador Teodósio quem instalou Gregório como Bispo de Constantinopla por volta de 380 d.C. Ora, o reinado de Teodósio (379 a 392 d.C.) causou um forte impacto em favor da promoção do cristianismo em detrimento do politeísmo. Esse imperador tomou medidas contundentes contra a ritualidade politeísta no império: segundo Gilbert (2001), ele não preveniu nem puniu destruições de templos não-cristãos proeminentes, dissolveu a ordem das virgens vestais em Roma em 391 e extinguiu os rituais dos jogos olímpicos em 393. Em contrapartida, houve um imperador que agiu contrariamente aos cristãos. Sabe-se pelos escritos do historiador Sócrates de Constantinopla (historiador do século IV d.C.) que, à época de Gregório, o imperador Juliano (361-363) proibiu por decreto que os cristãos obtivessem uma educação clássica. Os cristãos deram início então a compor uma série de obras que adaptavam o conteúdo cristão aos gêneros clássicos. *Christus Patiens* pode se inserir nessa prática, bem como se inserem com certeza as adaptações do conteúdo bíblico para a forma da poesia e prosa grega feitas por Apolinário. Ainda segundo Sócrates de Constantinopla, o apreço pelas letras clássicas advinha do fato de que as Sagradas Escrituras

⁷ Parisinus gr. 2875: mais antigo manuscrito do texto, atribui a obra a “Gregório o Teólogo”. Parisinus gr. 2707 (ano 1301): cópia assinada por Michel Sinadinos. Também atribui a peça a Gregório. Swart (1990, p.53) nota que a constatação de Tuilier não teve aprovação geral. Em seu estudo, Swart (1990, p.62) limita-se a concluir que o poeta bizantino Romanos (século VI d.C.) conhecia *Christus Patiens* e que esse poeta considerava a obra *Christus Patiens* como obra de Gregório de Nazianzo. Mathieu (1997) argumenta que determinados versos dessa obra se harmonizam com o pensamento de Gregório. Bernardi (1997) acha cabível a atribuição a Gregório. A partir de Tuilier (1969), é possível traçar a seguinte sistematização cronológica a respeito da discussão da autoria de *Christus Patiens*: 1542: Antonio Bladus atribui a Gregório de Nazianzo o cento de Eurípides sobre a paixão de Cristo. É ele quem dá o título de *Christus Patiens* à obra; 1545: Lilio Gregório atribui também a peça a Gregório de Nazianzo; 1588: Cesar Baronio contesta a autoria de Gregório de Nazianzo. Para o estudioso, a obra poderia ser de Apolinário de Laodiceia; 1593: Antoine Possevin (jesuíta) considera o cento de Eurípides indigno de Gregório de Nazianzo; 1594: Juste Lipse hesita sobre a autoria da obra; 1613: Cardeal Robert Bellarmino contesta a autoria; século XVII: no geral, estudiosos acham difícil atribuir sem reserva a obra a Gregório, pois faltariam “estilo e gravidade” de Gregório; 1848: Dübner publica a primeira edição crítica de *Christus Patiens*. Ele não aceita a autoria da obra. Atribui colofón da obra a Tzetzes; 1855: quase ninguém mais atribui a obra a Gregório. Seria uma obra apócrifa do período bizantino. Começa-se a atribuir a obra ao século XII do período bizantino; 1931: Cottas defende a autoria de Gregório.

não serviam para ensinar a arte do discurso, necessária para os cristãos se defenderem de pagãos que atacavam sua religião⁸. Mesmo sendo o cristianismo a cultura predominante em Constantinopla e no império, São Basílio (teólogo, amigo de Gregório e bispo de Cesareia), por exemplo, incentivava a leitura de Homero e Hesíodo entre os jovens (apenas o que fosse útil, segundo ele) até que eles pudessem entender com mais maturidade a Bíblia. Seja como for, a relevância dos textos gregos pré-cristãos não desmedrou. Conforme nota Roemer (2007, p.93), houve um estreitamento dos títulos sendo copiados, em função das novas tendências culturais. Tanto que, para o século IV e V, vemos a formação de importantes códices contendo as sagradas escrituras cristãs, como o *Codex Alexandrinus* e o *Codex Sinaiticus* (encontrada em Sinai, mas provavelmente feita em Cesareia⁹), e, ao mesmo tempo, segundo Reynolds e Wilson (1991, p.53), mesmo no início do período bizantino, em que houve um empobrecimento do universo literário lido e estudado, sobreviveram nas escolas textos utilizados para o ensino como as sete tragédias de Ésquilo e de Sófocles e nove ou dez tragédias de Eurípides.

Gregório de Nazianzo, nascido por volta de 329 d.C. em uma pequena cidade na Capadócia, região central do que hoje é a Turquia, embora seja sobretudo lembrado hoje com títulos eclesiásticos que magnificam sua posição de bispo da Igreja e teólogo (a saber, “doutor da Igreja” e “grande Hierarca” – de fato, seu cognome “o Teólogo” faz alusão à importância de seu trabalho na definição de dogmas cristãos), nem sempre foi reconhecido nesses termos. Como nota Daley (2006, p.26), “Gregório foi lembrado na tradição bizantina tardia e no Renascimento Ocidental mais como uma figura literária do que como um teólogo no sentido acadêmico moderno”. Professor de retórica em seu tempo, ele já foi comparado, referentemente ao seu estilo, a Demóstenes, Tucídides e Isócrates¹⁰. De instrução invulgar, utilizou em seus escritos o estilo de grego conhecido como aticista¹¹. No âmbito poético, sua obra, também fortemente influenciada pela poesia grega politeísta¹², foi muito

⁸Hist. Eccles., iii. 16.

⁹ Cf. Brown (2007, p.179).

¹⁰ Cf. Daley (2006, p.27), que também nota que em sua obra retórica abundavam referências à cultura clássica.

¹¹ Havia um *gap* entre grego falado e escrito, este tendendo para o grego ático clássico, mas Horrocks (2010, p. 213) nota que, mais do que um purismo e preciosismo linguístico advindo do ático, escritores tentaram trabalhar o grego ático clássico com sua própria linguagem, “afirmação da importância contínua de uma tradição cultural ameaçada por forças externas”. Horrocks (2010, p.214) chama esse fenômeno de “reutilização criativa de formas conhecidas de linguagem em novos contextos culturais”. Wahlgren (2010, p.530) nota que o modelo para os aticistas eram os escritores da Atenas clássica, mas é possível se constatar construções atípicas, ou até mesmo desconhecidas, dos escritos do período clássico. Pais da Igreja do século IV escreviam em grego aticista, e, assim, comunidade pagã e cristã compartilhavam uma estrutura linguística e literária em muitos gêneros. Escritores da Igreja Primitiva eram aticistas: Evangelho de Lucas, Atenágoras, Clemente de Alexandria, Pais Capadócius (cf. Kazazis, 2007, p.1205). Que língua se falava em Constantinopla? Segundo Kaldellis (2007, p.69), latim era falado e estudado no Oriente sob os primeiros imperadores. O grego se tornou latinizado quando os gregos e outros foram romanizados. No século V e VI, Constantinopla era uma cidade de muitos modos latina, e a transição para o grego não foi abrupta, mas gradual (cf. Kaldellis, 2007, pp. 69-70). No século VII, o imperador Heracleio teria mudado a “língua oficial” do império do latim para o grego (cf. Kaldellis, 2007, p.65).

¹² Para estudo da influência de Calímaco em Gregório, ver De Stefani e Magneli (2011, pp. 554-557). Daley (2006, p.29) nota que os oito *poemata arcana* de Gregório imitam os hinos homéricos no metro e no dialeto.

celebrada em tempos posteriores, como comprova, por exemplo, a presença relevante de sua poesia no livro VIII da Antologia Palatina¹³.

Em sua autobiografia, escrita em versos jâmbicos, Gregório explicita claramente sua dívida cultural para com os gregos: em sua juventude, faz uma viagem para Atenas e lá permanece alguns anos a fim de estudar. Conforme ele mesmo relata, ele tinha uma ambição literária bem definida: “estando minha face ainda sem barba, um forte amor pelas letras me capturou”¹⁴ (τῶν λόγων δ’ ἔρωσ ἐμὲ / θερμός τις εἶχε, 112-13). Ademais, para ele, aprender a cultura clássica tinha um objetivo bem claro: ele afirma que seus estudos lhe serviriam para utilizar o conhecimento do que ele classifica como origem “indigna” (τοὺς νόθους λόγους, 114) a favor do conhecimento “genuíno” (τοῖς γνησίοις, 114). Em outras palavras, fazendo uma contraposição entre o cristão e o “pagão”, ele pretende se valer do conhecimento destes para ajudar a sistematizar a doutrina da cristandade de sua época, bem como expandi-la. Há um projeto cultural por trás dos versos que escreve, um programa a ser cumprido por meio de sua obra poética. No poema chamado “Para os próprios versos” (ΕΙΣ ΤΑ ΕΜΜΕΤΡΑ), ele afirma que, entre outras razões, ele faz versos porque não pode admitir que os pagãos sejam melhores que os cristãos na poesia. Em suas próprias palavras: “eu sei que eu sinto – e isso pode parecer mesquinho de minha parte – mas eu sinto que não posso admitir que os ‘pagãos’ tenham melhor talento literário que nós¹⁵” (ἐν λόγοις / πλέον δίδωμι τοὺς ξένους ἡμῶν ἔχει, 48-9). Portanto, os cerca de 17.000 versos que Gregório escreve durante sua vida – segundo Simelidis (2009, p.7), amplamente lidos em Bizâncio e possivelmente adotados no currículo escolar da época – têm uma proposta pessoal de inserção cultural bem definida.

Ao escolher o gênero dramático para falar de Cristo, Gregório se põe em um terreno cultural não muito apreciado pelos cristãos. Considerando o *background* cultural referente às manifestações teatrais do tempo e espaço de Gregório, será possível notar uma atmosfera bastante antagônica entre as mentalidades cristã e pagã. É certo que, como obra dramática, nada se pode falar sobre a encenação de *Christus Patiens* (não se sabe até mesmo se foi encenada), tampouco do local em que tenha sido composta, mas se sabe que Gregório viveu algum tempo em Constantinopla, a então recém-fundada nova capital do império romano. White (1996, p.xxiii) afirma que “a maior parte de sua obra poética parece ter sido composta nos anos entre sua saída de Constantinopla em 381 e sua morte, em 390”, mas é impossível determinar se *Christus Patiens* pertenceu a esse período. Sabe-se que, a respeito do teatro no império bizantino como um todo, segundo Puchner (2008, p.364), as letras bizantinas não conheceram nenhum drama no sentido estrito¹⁶. Especificamente para *Christus Patiens*, a

¹³ Cf. Daley (2006, p.29). Simelidis (2009, pp. 22-23), entretanto, pensa que a presença dos 260 epigramas de Gregório na Antologia Palatina se deve mais à sua boa reputação em Bizâncio do que à impressão dos poemas nos seus contemporâneos, e que esses epigramas não são representativos de sua vasta obra poética.

¹⁴ Tradução do autor.

¹⁵ Tradução do autor.

¹⁶ Temos notícia, é certo, de alguns tratados referentes a esse gênero, como, por exemplo, o *Sobre a Tragédia*, de Miguel Pselos, notável humanista bizantino do século XI, *Sobre a poesia trágica*, de João Tzetzes, poeta e gramático do século XII e *Sobre a hypókrisis*, de Eustácio, bispo de Tessalônica do século XII. Eunápio (Vida dos Sofistas, 6.3.1) informa que Constantino frequentava o teatro da cidade.

bizantinista La Piana (1912), por exemplo, mostra que talvez o drama tenha sido feito com intenção de ser um texto escolar, e afirma que devemos entendê-lo mais como um exercício literário do que como uma peça destinada a ser encenada no palco (La Piana, 1936, p.171). Já o estudioso Parente (1985, p.353) levanta a possibilidade de o drama se inserir na tradição bizantina de homilias cristãs, o que conferiria a ele uma razão de ser eminentemente religiosa¹⁷. De todo modo, considerando-se as obras de cunho dramático, não há muitos exemplares pertencentes ao império Bizantino: Vakonakis (2011, p.38), por exemplo, elenca apenas cinco obras que contenham alguma espécie de diálogo em um período que vai do século terceiro até o século décimo terceiro d.C.

Embora se tenha, no caso da presumível autoria de *Christus Patiens*, um clérigo ligado ao gênero dramático, a relação entre o cristianismo e a atuação teatral não foi pacífica. Em Constantinopla, por exemplo, há notícia da existência de quatro teatros no século V, mas, no século VI, nenhum é mencionado¹⁸; no império bizantino como um todo, a quantidade de “atores de Dioniso” encontrada nas fontes cai de duzentos, no século III d.C., para 23 entre os séculos IV e VI¹⁹. Puchner (2008, p.361) nota que o sentido pejorativo de palavras como *hypokrités* (de “ator” passando a significar “hipócrita”) e *hypokrinomai* (de “atuar” para “fingir” ou “induzir ao erro”) vem dessa época. Um caso figurativo dessa indisposição entre o universo cristão e pagão é a história de Gelasinos, um ator do século III que, durante uma encenação de batismo cristão, converte-se ao cristianismo e é morto apedrejado pela plateia²⁰.

Por outro lado, os textos clássicos de tragédia parecem ter gozado de certo prestígio no período em questão. Segundo Puchner (2008, p.361), “uma vez que as formas gregas clássicas do drama e teatro haviam, em ampla medida, desaparecido, as tragédias tornaram-se sobretudo textos canônicos para o ensino nas escolas e para a erudição, que prosperava em centros de ensino como Alexandria e Constantinopla”. Como mostrei acima, *Christus Patiens*, portanto, talvez se insira nessa tradição, mas é preciso ressaltar que a adequação do poema ao gênero da tragédia ática merece algumas notas.

De início, nota-se uma nítida divergência estrutural entre *Christus Patiens* e as tragédias clássicas ao se observar a hipótese daquela peça, que também é às vezes chamada de “prólogo”: ela é escrita pelo próprio autor. Assim, estabelecendo um diálogo com o leitor, ou o ouvinte, já que os verbos utilizados pelo autor se referem sempre à audição, ele já anuncia de antemão sua dívida para com Eurípidēs:

Ἐπεὶδ' ἀκούσας εὐσεβῶς ποιημάτων
 ποιητικῶς νῦν εὐσεβῆ κλύειν θέλεις,
 πρόφρων ἄκουε· νῦν τε κατ' Ευριπίδην
 τὸ κοσμοσωτήριον ἔξερῶ πάθος.

¹⁷ Ver também Lampros (1910) e Lanowski (1997).

¹⁸Puchner (2008, p.371).

¹⁹Puchner (2008, p.360). Ver Puchner (2008, pp. 378-9) sobre questões teológicas a respeito da representação teatral.

²⁰Cf. Puchner (2008, p.360).

“Já que, tendo ouvido poemas com piedade, queres agora ouvir coisas piedosas poeticamente formuladas, escuta com atenção. À maneira de Eurípides falarei sobre a paixão que salvou o mundo²¹” (grifo do autor, 1-4).

Em seguida, o autor brevemente enuncia o conteúdo do drama, isto é, a história que narra como Cristo deu sua vida para permitir que a humanidade, separada de Deus desde a desobediência de Adão, pudesse novamente alcançá-lo, fazendo uma breve análise teológica de por que foi necessário isso acontecer (4-27). Por fim, ele faz a apresentação por nomes de seus personagens principais (28-30).

De forma geral, *Christus Patiens* é dividida estruturalmente numa trilogia, e as três partes dizem respeito às etapas finais da vida de Cristo²²: “Paixão e Morte de Cristo” (1-1133), “Cristo no Túmulo” (1134-1905), e “Ressurreição de Cristo” (1906-2531). Como diz Tuilier (1969, p.20) a respeito dessa divisão:

estes três episódios correspondem aos três dias que os relatos evangélicos assinalam ao mistério de Redenção. Eles mantêm a unidade da tragédia cristã na tradição bíblica e na tradição clássica. Como requeria o teatro antigo, *Christus Patiens* é uma trilogia dramática suficiente em si mesma.

Diferentemente da tragédia ática, não há nenhuma parte lírica em *Christus Patiens*, ou seja, não há estásimos entre um episódio e outro, nem um párodo para entrada do coro. Apesar disso, há, sim, um coro, que é composto por um grupo de mulheres que acompanham e auxiliam Maria²³ (κόραι / αἱ συμπαραοῦσαι μητρὶ τῆι τοῦ Δεσπότητος, argumento, 29-30). Mantziou (1974) já havia notado que a peça não possui o elemento principal dos dramas clássicos, a saber, a parte lírica, mas que ela possui outros elementos essenciais, como o prólogo detalhado de Eurípides, o trímetro jâmbico, o coro, os relatos dos mensageiros, e a quantidade de atores (três, e apenas uma vez quatro, entre os versos 1466-1468, na fala de Nicodemos). À primeira vista, parece surpreendente a quantidade de personagens – há 14 no total –, mas, à maneira clássica, em cena entram no máximo três. Tomando a peça em sua integralidade, ela resulta bem mais extensa do que as tragédias clássicas, contendo 2602 versos, mas, considerando que ela em si perfaz uma trilogia, teríamos em média três peças ao tamanho das clássicas. O modelo clássico é seguido muito de perto, e eventos como a agonia e traição de Jesus, a crucificação, o suicídio de Judas e a ressurreição são narrados por mensageiros ou pelo coro.

Na verdade, os 2602 versos da tragédia são jâmbicos – e o que o autor caracterizou como “versos feitos à maneira de Eurípides” significa, na verdade, que a obra é um centão de

²¹ Todas as traduções de *Christus Patiens* utilizadas neste artigo são do autor.

²² Tal é a divisão proposta por Tuilier (1969). Trisoglio (1988, p.37) divide os episódios de maneira diferente: Paixão (1-847), Morte (848-1133), Sepultura (1134-1905) e Ressurreição (1906-2531).

²³ Puchner (2016, p.26), por exemplo, caracteriza o coro como o alter-ego de Maria.

Eurípides²⁴. De fato, quase a metade desses versos são provenientes, em parte ou integralmente, de sete dramas desse tragediógrafo: *Hécuba*, *Orestes*, *Hipólito*, *Medeia*, *As Troianas*, *Reso* e *As Bacantes*²⁵.

Quanto aos méritos de ser essa peça uma emulação satisfatória da tragédia grega, a opinião dos estudiosos diverge. Enquanto Tuilier (1969, p.19), por exemplo, refere-se a *Christus Patiens* como “a tragédia cristã por excelência”, Puchner (2008, pp. 373-74) faz uma crítica bastante negativa sobre essa classificação:

uma análise baseada em estudos teatrais poderia facilmente mostrar que o poeta não está consciente do que significa encenar uma peça, embora imite convenções dramáticas do teatro antigo. Ele confunde *teioskopía* com o discurso do mensageiro e falha em marcar os pontos na ação em que personagens entram e saem do palco. Cristo aparece diversas vezes após sua ressurreição, representando a narrativa de todos os quatro evangelistas. O poeta está mais preocupado em citar todas as passagens relevantes do que com a produção de um enredo coerente. A ação narrada fora do palco frequentemente contradiz a ação no palco, particularmente após a ressurreição. O poema não é nem uma tragédia planejada para ser encenada num teatro, nem qualquer outra forma de drama. Pelo contrário, ele é um *cento* em forma de diálogo, que cita trechos da tragédia e imita algumas de suas convenções dramáticas, embora não compreenda inteiramente suas implicações.

Já Parente (1985, p.363) advoga que:

Christus Patiens oferecia uma alternativa romanesca em reduzir a Paixão a um todo dramático unificado; a peça demonstra que a embaraçosa sequência de eventos da Paixão a Ressurreição podia ser organizada focando nas reações de alguns poucos personagens.

À parte a questão do mérito estético da tragédia, gostaria agora de mostrar como o autor realiza o empréstimo de versos de Eurípides e os utiliza para formar a sua obra. O propósito deste artigo é elucidar como ocorre esse processo. Mostrarei que o empréstimo se dá por meio de três maneiras principais. O autor de *Christus Patiens* pode 1) tomar emprestado uma pequena parte de um verso de Eurípides, 2) fazer uma ligeira modificação no verso emprestado, ou 3) manter o verso emprestado intacto na obra.

²⁴ No lado ocidental do império, temos notícia também da técnica de centão sendo utilizada para se falar de assuntos cristãos. A poetisa Proba (século IV d.C) compôs o “Cento vergilianus de laudibus Christi”, um centão feito com versos de Virgílio para narrar a vida de Jesus.

²⁵ Tuilier (1969, p.19). Há também alguns versos de Ésquilo (*Agamémnon* e *Prometeu Acorrentado*), de Homero (*Iliada*), e Licofrão, cf. Tuilier (1969, pp. 343-55). Sobre a relação entre *Prometeu Acorrentado* e *Christus Patiens*, ver Comsa (1997).

Exemplifico o primeiro caso com os três versos iniciais de *Christus Patiens*, que são retirados parcialmente do prólogo de *Medeia*, respectivamente dos versos 1, 3, 6 e 20²⁶. Os versos de *Christus Patiens* são:

Εἴθ' ὄφελ' ἐν λειμῶνι μηδ' ἔρπειν ὄφεις,
μηδ' ἐν νάπαισι τοῦδ' ὑφεδρεύειν δράκων
ἀγκυλομήτης· οὐ γὰρ ἄν πλεῦρας φύμα,
μήτηρ γένους δύστηνος ἠπατημένη.

Quem dera a serpente não se movesse na planície, nem que o dragão de ruim conselho fizesse emboscadas. A que cresceu da costela (*i.e.* a mulher) a mãe infeliz da raça humana não seria enganada...” (1-4)

Os versos de *Medeia* utilizados em fragmentos são “nunca houvesse voado o barco Argo”, “nunca pinho houvesse caído cortado”, “levaram a Pélias. Assim minha senhora nunca” e “mas Medeia mísera desonrada”. Esquemáticamente (em destaque, mostro as palavras que se repetem):

<u>Εἴθ' ὄφελ'</u> Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος	Nunca houvesse voado o barco Argo... (1)
<u>μηδ' ἐν νάπαισι</u> Πηλίου πεσεῖν ποτε	nunca pinho houvesse caído cortado... (3)
Πελία μετῆλθον. οὐ γὰρ ἄν δέσποιν' ἐμὴ	levaram a Pélias. Assim minha senhora nunca... (6)
Μήδεια δ' ἡ <u>δύστηνος</u> ἠτιμασμένη	mas Medeia mísera desonrada ²⁷ ... (20)

Nesse caso, as mudanças claramente servem para definir o novo contexto de que a peça trata: *Christus Patiens* trata da tradição bíblica a respeito do pecado original, enquanto os versos de *Medeia* situam historicamente o enredo como resultante da viagem do barco Argo à Cólquida.

Para o segundo caso, exemplifico com uma passagem emblemática, reveladora do processo de se cristianizar versos relativos a um culto não cristão, no caso, dionisíaco: no início do 2º episódio, o personagem João, o Teólogo (João Evangelista) louva aqueles que seguem a Cristo com os versos retirados do párodo de *As Bacantes*. Esses versos louvam os seguidores do culto dionisíaco com a fórmula ὦ μάκαρ, ὅστις... (bem-aventurado quem...), que, segundo Dodds (1960, p.75), é uma fórmula tradicional da poesia grega e que “tem um significado mais profundo na linguagem de cultos de mistério”. A seguir, forneço o quadro comparativo entre os versos dessas duas tragédias. Os versos são os seguintes (em sublinhado estão as palavras que aparecem na tragédia de Gregório; na parte tachada, os versos de *As Bacantes* referentes a Cibele não são utilizados pelo autor cristão):

²⁶ Aliás, segundo Page (1985, p.61), o primeiro verso de *Medeia* foi muito admirado e imitado posteriormente (Catulo, Virgílio, Rhodius, Lord Byron).

²⁷ Tradução de Jaa Torrano (1991).

Christus Patiens 1139–1144*As Bacantes* 73–82

᾿Ω μάκαρ, ὅς τὰ τοῦ Θεοῦ μυστήρια	ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων
εἰδῶς ἁγιστεύει θ' ἑαυτοῦ βιοτὰν	τελετὰς θεῶν εἰδῶς
καὶ θιασεύεται καθαρμοῖσι ψυκάν	βιοτὰν ἁγιστεύει καὶ
δέμας τε παντὸς ἀνατινάσσων ῥύπου	θιασεύεται ψυχάν
κύκλωι τε πασῶν ἀρετῶν στέφων κάραν,	ἐν ὄρεσσι βακχεύων
ἀεὶ θεραπεύειν θοάζει τὸν Θεόν.	ὄσοις καθαρμοῖσιν,
	τὰ τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-
	για Κυβέλας θεμιτεύων,
	ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων,
	κισσῶ τε στεφανωθεὶς
	Διόνυσον θεραπεύει.

A tradução dos versos de *Christus Patiens* é: “ó bem-aventurado quem, conhecendo os mistérios de Deus, santifica sua vida, purifica sua alma com sacrifícios, preserva seu corpo de toda mancha, que se coroa com todas as virtudes, e que se apressa sempre a servir a Deus”. Já a tradução dos versos de *As Bacantes* utilizados pelo autor de *Christus Patiens* é: “ó Feliz quem por bom nume mistérios de Deuses viu, santifica a tua vida, põe no tiaso a sua alma, nas montanhas é um Baco em santas purificações, e trabalhos da grande Mãe Cibele são a sua lei, e brande alto o tirso e coroadado com heras é cultor de Dioniso²⁸”.

A primeira mudança a se notar é a adaptação métrica: retirados de um trecho lírico de *As Bacantes*, os versos de *Christus Patiens* são todos trímetros jâmbicos²⁹. Outra mudança se dá no plano do conteúdo, que agora deve transmitir uma mensagem cristã³⁰. Assim, os “ritos de iniciação dos deuses” (τελετὰς θεῶν, 73) de Eurípides são adaptados para “os mistérios de Deus” (τὰ τοῦ Θεοῦ μυστήρια, 1139). Note-se que o verbo θιασεύεται (75) é mantido: embora ele se refira em sua origem ao tiaso, ou seja, à festa dionisiaca, ele também admite uma conotação mais neutra, como simplesmente “associação religiosa”. O sintagma “serve a Dioniso” (Διόνυσον θεραπεύει, 82) também tem de ser alterado para excluir o nome de Dioniso, e o sintagma de *Christus Patiens* fica “servir a Deus” (θεραπεύειν τὸν Θεόν, 1144). Aqui, o verbo passa por uma mudança, e passa para o infinitivo. Na verdade, o autor acrescenta o θοάζει, que também está presente no párodo de *As Bacantes*, justamente quando o coro de bacantes se apresenta: “Na terra asiática longe deixei o sacro Tmolos e danço” (Ἀσίας ἀπὸ γᾶς / ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω, 64–65).

Por último, analisando o terceiro caso das peculiaridades da formação do centão, note-se que versos emprestados de maneira integral são raros. No terceiro episódio, no

²⁸ Para *As Bacantes* de Eurípides, utilizo a tradução de Torrano (1995).

²⁹ Ver estudo sobre as peculiaridades do trímetro jâmbico de *Christus Patiens* em Mathieu (1997b).

³⁰ Há casos em que as alterações se devem a mudanças morfológica de verbos, por exemplo, mudança na pessoa do verbo: CP 1982 – *Medeia* 688. Outras para adaptar nomes que não apareciam na tragédia, como Cristo, CP 1811 – *As Bacantes* 733.

momento em que o anjo anuncia a Maria e a Maria Madalena que o corpo de Jesus que elas procuravam no túmulo não estava mais lá, uma vez que Cristo havia ressuscitado, Maria profere o seguinte verso de exclamação: “Ó mui brilhante clarão do Sol” (ὦ καλλιφεγγὲς ἡλίου σέλας τόδε, 2074). Tal verso corresponde exatamente a uma exclamação de Menelau, da peça *As Troianas* (860), abrindo o quarto episódio, que marca o dia em que ele terá novamente sua esposa Helena. Aqui se dá o ensejo para esclarecer como se dá a amalgamação entre essa história e os versos trágicos politeístas de onde o centão se formou. Como antecipei acima, essa amalgamação será estudada analisando a personagem Maria, e esse verso em específico parece destoar da figura religiosa de Maria, já que contém uma invocação ao Sol. Considere-se, então, o papel de Maria na peça *Christus Patiens*.

A peça se inicia na noite em que Judas trai Cristo. A personagem Maria abre o drama com um longo monólogo em que relata seu pressentimento a respeito da morte de seu filho. É importante notar que há um conflito inicial entre Maria e o coro da peça. Aliás, os dois frequentemente se desentendem, pois as mulheres parecem não crer na imortalidade e futura ressurreição de Cristo. Por causa disso, Maria por vezes tem de repreendê-lo, como acontece logo no início da peça, quando o coro anuncia a morte de Cristo: “saiba, Maria, que teu filho não mais vive (Ὡς οὐκέτ’ ὄντος Υἱεὸς φρόντιζε δὴ, 110)”. Ao que Maria responde: “que linguagem terrível! não vai você fechar a boca e cessar de proferir palavras inconvenientes? Como você pode dizer que aquele que vive para sempre não vive mais? (ὦ δεινὰ λέξασ’, οὐχὶ συνκλείσεις στόμα / καὶ πᾶν μεθήσεις ἀπρεπές ῥῆμ’ ἐκφέρειν; / τὸν ὄντ’ αἰεὶ γὰρ μηκέτ’ εἶναι πῶς λέγεις; 111-13).

Na verdade, essa fala do coro é proveniente justamente da fala de um outro coro, a saber, o coro da peça *Medeia* de Eurípidés, que dialoga com Jasão e anuncia para ele à certa altura que os seus filhos estavam mortos (“não veles mais pelos filhos não vivos” ὡς οὐκέτ’ ὄντων σῶν τέκνων φρόντιζε δὴ, 1311). Já a fala de Maria provém de uma fala de Fedra, da peça *Hipólito* de Eurípidés, pertencente a um momento em que Fedra repreende sua nutriz, que tenta argumentar que o amor proibido que ela sente pelo filho de seu marido é, na verdade, algo natural (“ó, que absurdidade dizes: não queres cerrar os lábios e não dizer mais palavras disparatadas?” ὦ δεινὰ λέξασ’, οὐχὶ συγκλήσεις στόμα / καὶ μὴ μεθήσεις αὐθις αἰσχίστους λόγους; 498-499).

Quanto à construção dramática de Maria, o autor de *Christus Patiens* parece conferir a ela um papel preponderante. De fato, como calcula Puchner (2016, p.26), a personagem de Maria tem, quantitativamente, uma participação expressiva na peça: dos 2531 versos (desconsidera-se aqui a parte final, que é uma oração do autor), à Maria são atribuídos 1210 versos, ou seja, 47,8% da peça é falada por ela. Por isso, Puchner (2016, p.25) classifica o poema como um todo como *planctus Mariae*, e Tuilier (1969, p.20) a classifica como protagonista da peça, assim como Vakonakis (2011, p.167). Mais relevante do que isso é observar que há na caracterização dessa personagem alguns traços ambíguos: na verdade, de uma ambiguidade que conjuga tradições opostas, a saber, do cristianismo e do “paganismo”, que muito se assemelha ao contexto cultural da Constantinopla do século IV. Por conseguinte, por meio dessa personagem, Gregório de Nazianzo, o suposto autor, o teólogo humanista, dando-lhe um papel proeminente e multifacetado, a meu ver contorna

literariamente o impasse criado tanto por pagãos como por cristãos sobre a incompatibilidade mútua e irrestrita entre a cultura cristã e a cultura “pagã”.

A caracterização dessa personagem em especial tem gerado controvérsias desde pelo menos o ano 1613, quando Roberto Belarmino, então cardeal jesuíta (que ficaria conhecido mais tarde por ser o responsável por conduzir o caso de Galileu), disse que a Maria de *Christus Patiens* era “uma mulher mundana” e, portanto, inconsistente com as opiniões de Gregório sobre ela em outros escritos³¹. Um dos fatores que causam críticas como essa são versos que aludem a divindades pagãs. Ainda no início da peça, após o mensageiro comunicar que Judas havia traído Cristo e que o havia entregado aos seus perseguidores, Maria faz uma exclamação à primeira vista de teor pagão: “ó Terra mãe e vasta órbita do Sol, que palavras indizíveis eu ouvi” (ὦ γαῖα μήτηρ ἡλίου τ’ ἀναπτυχαί / οἴων λόγων ἄρρητον εἰσήκουσ’ ὄπα, 267-8). Esses versos são retirados integralmente também de *Hipólito*, da fala de Hipólito, quando ele é informado pela nutriz que Fedra estava apaixonada por ele (ὦ γαῖα μήτηρ ἡλίου τ’ ἀναπτυχαί, / οἴων λόγων ἄρρητον εἰσήκουσ’ ὄπα, 601-02). Aqui, porém, mais do que “paganizar” o discurso de Maria, o autor, consciente ou inconscientemente, adéqua-se a um recurso trágico muito utilizado especialmente por Eurípides – segundo Barret (1964, p.272), “frequentemente na tragédia um personagem sob estresse de alguma forte emoção invoca pelos elementos e declara tal emoção a eles, ou os chama para testemunhar o que está acontecendo³²”.

Mas não é apenas tal conteúdo pagão que tem incomodado os críticos. A caracterização muito chorosa, e aparentemente pouco resistente de Maria ao sofrimento, por vezes não parece se adequar às virtudes cristãs. Caso emblemático disso é a reação de Maria ao relato do mensageiro de que a multidão de judeus exigiu de Pilatos que Cristo fosse condenado à morte. Maria dialoga com o coro, lamentando-se muito, até que afirma desejar a morte:

estou tomada de lágrimas, cheia de medo. Ai, toda acabada eu morro, miserável. Mulheres, tendo visto a face de meu filho desfeita, desejo morrer, não posso mais suportar a vida. Ai de mim, que farei? Como escapo das mãos deste povo? Os inimigos relaxam todos os rizes e não há saída fácil para meus males (470-6).

Para esses versos, faço a seguir um cotejo esquemático entre a fala de Maria e Medeia da peça homônima euripídiana (palavras sublinhadas indicam alteração ou inserção de palavras feita pelo autor de *Christus Patiens*):

³¹Cf. Parente (1985, p.355).

³² Também Jocasta, em *As Fenícias* (3), invoca o Sol para falar dos males de Tebas (e essa invocação é caracterizada por Mastronarde [1994, p.142] como “uma verdadeira tendência dos gregos de compartilhar seus mais profundos sentimentos com os elementos”), e a nutriz, em *Medeia* (57), diz se dirigir à Terra e ao Céu para falar dos infortúnios de sua senhora.

Maria (*Christus Patiens*, 469–476):

Τάλαιν' ἔγώ,
ὡς ἀρτίδαρκρὺς εἶμι καὶ φόβου πλέα. 470
Αἴ αἴ, πανώλης ἡ τάλαιν' ἀπόλλυμαι.
Γυναῖκες, ὄψιν στυγνὰν ὡς εἶδον Τέκνου,
ποθῶ τεθνᾶναι, ζῆν δ' ἔτ' οὐδαμῶς φέρω.
οἴμοι, τί δράσω; ποῖ λάθω λαῶν χέρας
ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων, 475
κούκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις.

Medeia de Eurípidēs:

Τάλαιν' ἔγώ,	Que mísera sou, (902)
ὡς ἀρτίδαρκρὺς εἶμι καὶ φόβου πλέα.	Pronta para o pranto e plena de pavor (903)
Αἴ αἴ, πανώλης ἡ τάλαιν' ἀπόλλυμαι.	<i>Aiai!</i> Onifunesta mísera extingo-me. (277)
γυναῖκες, ὄμμα <u>φαιδρὸν</u> ὡς εἶδον <u>τέκνων</u> .	Mulheres, quando vi o olhar límpido das crianças (1043)
οἴμοι, τί δράσω; ποῖ <u>φύγω μητρὸς</u> χέρας	<i>Oimoi!</i> Que fazer? Onde fugir da mão materna? (1271)
ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων,	Os inimigos relaxam todos os rizes (278)
κούκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις.	E da cegueira não é acessível a saída ³³ . (279)

Aqui se vê a construção de centão sendo realizada na sua forma mais específica de “colcha de retalhos”, pois todos esses versos provêm de diferentes pontos da peça *Medeia*. Curiosamente, todos eles retirados de falas da própria Medeia, exceto o verso 474, proveniente de uma fala de um filho dela. Há apenas um verso que não provem de Eurípidēs, ou seja, que é criação própria do autor, a saber, o desejo que ela expressa de morrer (473). Só se torna possível entender tal desejo, aparentemente incompatível com a Maria da tradição cristã, dentro da convenção trágica de construção de personagem, o que, nesse caso, faz Maria se aproximar de Medeia da tradição pagã.

Há uma interpretação que julgo pertinente para essa construção da personagem. Parente (1985, p.363) vê Maria nesse ponto em um desespero suicida, e apesar de esse autor identificar muitas críticas feitas à personagem de Maria assim representada, Parente (1985, p. 364) argumenta que a humanidade de Maria fica aqui ressaltada e que o leitor cristão da obra, identificando-se totalmente com ela por causa do sofrimento de saber da morte de Cristo, torna-se o protagonista de *Christus Patiens*. Nas palavras de Parente (1985, p.364), portanto, “o sutil balanceamento entre o status excepcional de Maria como uma virgem eternamente imaculada e seu sofrimento bastante humano é ocasionado pelo uso da dicção eurípidiana que descreve seu pesar”. Assim se vê como a obra de um poeta atuante num mundo pré-cristão, distanciada temporalmente por quase mil anos dessa Constantinopla que se queria como um novo centro da cristandade, ainda tem reverberações na maneira de se pensar e constituir o cristianismo.

Assim, em conclusão, destaco o papel ainda proeminente de Eurípidēs na então recém-fundada e nova capital do império romano, e como este autor ainda influenciou

³³ Tradução de Jaa Torrano (1991).

Gregório de Nazianzo, que, mesmo sendo um bispo cristão, foi um notável recebedor e apreciador da cultura helênica e, por isso, um vetor do helenismo de sua época. *Christus Patiens* se posiciona como um paradigma claro da fusão entre a cultura helênica e a religião cristã. A peça é uma tentativa bem-sucedida, pelo menos estruturalmente, de mostrar que, embora houvesse divergências ideológicas irreconciliáveis entre o cristianismo e a cultura politeísta grega, a herança proveniente dessa última não necessariamente precisava ser integralmente descartada em nome de se estruturar um novo pensamento. Gregório, em sua afirmação e missão de professar a doutrina cristã, valeu-se de formas não-cristãs já antigas e consagradas. Em outras palavras, para sistematizar e difundir essa nova doutrina, não hesitou em adaptar formas literárias próprias do universo helênico pré-cristão. Concretamente, creio ser um expoente desse processo a construção da personagem Maria. Embora sempre tenha ocupado na tradição cristã, depois de Cristo, o papel de maior relevo por ter sido a primeira cristã (cf. Lc 1:46-56), algumas características que, se em outro contexto ligadas a ela seriam impróprias, em *Christus Patiens* tornam-se aceitáveis, visto que se adéquam a um gênero literário bem delimitado e então apreciado no meio cultural de Constantinopla.

Referências bibliográficas:

- BALDWIN, B. Euripides in Byzantium. In: COUSLAND, J., HUME, J. (eds.) *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*. Leiden, Brill, 2009.
- BARRET, W. *Euripides. Hippolytos*. (Edição, introdução e comentário). Oxford, Clarendon Press, 1964.
- BERNARDI, J. À propos de l'authenticité grégorienne de *La Passion du Christ*. *Kentron* 13, 1-2, 1997, pp. 133-138.
- BROWN, M. The Triumph of the Codex: the Manuscript Book before 1100. In: ELIOT, S., ROSE, J. *A Companion to the History of the Book*. Malden, Blackwell Publishing, 2007.
- COMSA, A. Le *Prométhée Enchaîné* et le *Christus Patiens*. *Kentron* 13, 1-2, 1997, pp. 133-138.
- DALEY, B. *Gregory of Nazianzus*. London, Routledge, 2006.
- DAVIES, R. The Figure of Mary Mother of God in *Christus Patiens*: Fragmenting Tragic Myth and Passion Narrative in a Byzantine Appropriation of Euripidean Tragedy. *Journal of Hellenic Studies*, 137 (2017), pp. 1-25.
- DIAS, P. A tragédia cristã *Christos Paschon*: diálogo com Eurípides. In: SILVA, M., FIALHO, M., BRANDÃO, J. *O Livro do Tempo: Escritas e Reescritas*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- DE STEFANI, C., MAGNELLI, E. Callimachus and Later Greek Poetry. In: ACOSTA-HUGHES, B., LEHNUS, L., STEPHENS, S. (orgs.) *Brill's Companion to Callimachus*. Leiden, Brill, 2011.
- DODDS, E. *Euripides. Bacchae (Edited with Introduction and Commentary)*. Oxford, Oxford University Press, 1960.
- FRIESEN, M. *Reading Dionysos. Euripides' Bacchae and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians*. Tübingen, Mohr Siebeck, 2015.

- GARZYA, A., Ancora per la cronologia del *Christus Patiens*. *Byzantinische Zeitschrift*. Volume 82, Issue 1-2 (1989), pp. 110-113.
- GILBERT, P. *On God and Man. The Theological Poetry of St. Gregory of Nazianzus*. Crestwood, St. Vladimir's Seminary Press, 2001.
- GURAN, P. Late Antiquity in Byzantium. In: JOHNSON, S. (Ed.) *The Oxford Handbook of Late Antiquity*. Oxford, Oxford University Press, 2012.
- HORROCKS, G. *Greek. A History of the Language and its Speakers*. Malden, Wiley-Blackwell Publishing Ltd, 2010 (2ª edição).
- KALDELIS, A. *Hellenism in Byzantium. The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- KAZAZIS, J. Atticism. In: CHRISTIDIS, A. (Ed.) *A History of Ancient Greek. From the Beginnings to Late Antiquity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007 (english translation).
- KIRCHOFF, A. Ein Supplement zu Euripides' Bacchen, *Philologus* 8 (1953), pp. 78-93.
- LAMPROS, S. βυζαντινή σκηνοθετική διάταξις των Παθών του Χριστού. *Νέος Ελληνομνήμων*, τχ. 7, 1910, pp. 372-398.
- LANOWSKI, J. Der *Christus Patiens* und die Klassische Tragödie. Probleme der Dramaturgie. *Scaenica Saravi-Varsoviensia: Beiträge zum Antike Theater und zu seinem Nachleben*, Warschau, 1997, pp. 137-150.
- LA PIANA, G. *La Rappresentazione sacra nella letteratura bizantina dell'origine al sec. IX*. Grottaferrata: Tipografia Italo-Orientale, 1912.
- _____. The Byzantine Theater. *Speculum*, Vol. 11, No. 2 (1936), pp. 171-211.
- MANTZIOU, M. Συμβολή στη μελέτη της χριστιανικής τραγωδίας Χριστός πάσχων. *Dodone* 3, Ioannina, 1974, pp. 353-370.
- MASTRONARDE, D. *Euripides. Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- _____. *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- MATHIEU, J. C'est mon enfant, je sais comment je l'ai engendré : Grégoire de Nazianze (?), *Christus Patiens*, Passim. *Kentron* 13, 1-2, 1997, pp. 111-117.
- _____. Remarques sur la métrique du *Christus Patiens*. *Kentron* 13, 1-2, 1997b, pp. 93-110.
- PAGE, D. *Euripides. Medea. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford, Clarendon Press, 1985.
- PAPAIOANNOU, S. The Byzantine Late Antiquity. In: ROUSSEAU, P. (Ed.) *A Companion to Late Antiquity*. Malden, Blackwell Publishing Ltd., 2009.
- PARENTE, J. The Development of Religious Tragedy: the Humanist Reception of the *Christos Paschon* in the Renaissance. *The Sixteenth Century Journal*, Vol.16, No. 3 (1985), pp. 351-368.
- POLLMANN, K. Jesus Christus und Dionysos. Überlegungen zu dem Euripides-Cento *Christus Patiens*. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. 47 Band, 1997, pp. 87-106.

- PUCHNER, W. Atuação no teatro Bizantino: documentos e problemas. In: EASTERLING, P., HALL, E. (org.) *Atores Gregos e Romanos* (trad. Raul Fiker). São Paulo, Odysseus Editora Ltda, 2008.
- _____. Chorführungimittelalterlichen *Christus Patiens*, *Acta Universitas Carolinae, Philologica*2, *Graecolatina Pragensia*, (2016), pp. 25-32.
- RAPP, C. Literary Culture under Justinian. In: MAAS, M. *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- REYNOLDS, L, WILSON, N. *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1991 (3ª Ed.).
- ROEMER, C. The Papyrus Roll. In: ELIOT, S., ROSE, J. *A Companion to the History of the Book*. Malden, Blackwell Publishing, 2007.
- SIMELIDIS, C. *Selected Poems of Gregory of Nazianzus. I.217; II.1.10, 19,32: a Critical Edition with Introduction and Commentary*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.
- SWART, G. The *Christus Patiens* and Romanos the Melodist: some considerations on Dependence and Dating. *Acta Classica*, XXXIII (1990), pp. 53-64.
- TORRANO, J. *Medeia*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1991.
- _____. *Bacas. O mito de Dioniso*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1995.
- TRISOGLIO, F. Il Christus patiens: rassegna delle attribuzioni. *Rivista di studi classici*, 1974, pp. 351-423.
- _____. La vergine ed il coro nel Christus Patiens. *Rivista di Studi Classici* 27 (1979), pp. 338-373
- TRISOGLIO, F. I deuteragonisti del Christus Patiens. *Dionisio* 49 (1978), pp. 117-187.
- TUILIER, A. *La Passion du Christ. Grégoire de Nazianze. (Introduction, Texte Critique, Traduction, Notes et Index)*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1969.
- _____. Grégoire de Nazianze et le *Christus Patiens*. À propos d'un ouvrage récent. *Revue des Études Grecques*, tome 110, 1997, pp. 632-647.
- _____. La tradition textuelle du *Christos Paschôn* et le texte d'Euripide. *Kentron* 13, 1-2, 1997b, pp. 111-117.
- VAKONAKIS, N. *Das Griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz – Der euripideische Cento Christos Paschon*. Tübingen, Narr Verlag, 2011.
- WAHLGREN, S. Byzantine Literature and the Classical Past. IN: BAKKER, E. *A Companion to the Ancient Greek Language*. Malden, Blackwell Publishing Ltd, 2010.
- WHITE, C. *Gregory of Nazianzus. Autobiographical Poems*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

