

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção I

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

A TRAGÉDIA CRISTÃ *CHRISTOS PASCHON*: DIÁLOGO COM EURÍPIDES (The Christian tragedy *Christos Paschon*: a dialogue with Euripides)

PAULA BARATA DIAS (pabadias@fl.uc.pt)
Universidade de Coimbra

RESUMO - A trilogia cristã *Christos Paschon*, composta na Antiguidade Tardia, constitui um centão das tragédias de Eurípidés. A técnica literária do centão torna-se um instrumento literário de ajustamento e de conformação entre um património cultural admirado, e percebido como indispensável pelos cristãos cultos, de que Eurípidés fazia parte, e as exigências e expectativas de uma realidade política e religiosa distintas, trazidas pela presença do cristianismo. Esta comunicação visa explorar, de modo introdutório, os caminhos adoptados pela obra *Christos Paschon* no sentido de adequar o legado eurípidiano, assim como a adaptação da linguagem teatral às exigências catequéticas do cristianismo.

PALAVRAS-CHAVE - *Christos Paschon*, Eurípidés, tragédia, Paixão de Cristo, Gregório de Nazianzo.

ABSTRACT - The Christian trilogy *Christos Paschon*, composed in Late Antiquity, is a Cento of Euripides' tragedies. The Literary technique of Cento was an well spread instrument of adjustment and conformation of the classical tradition, wish Euripides was part, admired and perceived as essential by educated Christians, and the demands and expectations of a distinct political and religious reality brought by the presence of Christianity. This paper aims to explore, in an introductory way, the paths adopted by *Christos Paschon* work in order to adapt the Euripidean legacy as well as the adaptation of theatrical language to catechetical demands of Christianity.

KEYWORDS - *Christos Paschon*, Euripides, tragedy, Passion of Christ, Gregorius of Nazianzus.

A trilogia *Christos Paschon*, atribuída pela tradição literária a Gregório de Nazianzo (329-390), constitui um centão de 2602 versos iâmbicos sobre a Paixão de Cristo composto a partir das tragédias de Eurípidés. Metade destes versos proveem de sete obras eurípidianas: *Hécuba*, *Orestes*, *Hipólito*, *Medeia*, *Troianas*, *Bacantes* e a obra tardia *Reso* associada ao corpus eurípidiano. Ocasionalmente, fazem-se presentes versos das restantes composições, tais como *Alceste*, *Andrómaca*, *Helena*, *Ifigénia em Áulide*, *Ifigénia entre os Tauros* e *Fenícias*. O texto desta apropriação cristã que não pertence a Eurípidés reparte-se em duas tipologias: em primeiro lugar, as citações diretas dos Evangelhos, relativas aos passos da narrativa da Paixão de Cristo (prisão e morte, deposição no sepulcro, ressurreição), em segundo lugar, uma hermenêutica criativa e original, quando comparada com os já mencionados grupos textuais, que discute, argumenta, expõe e coloca à prova questões teológicas integradas no debate cristológico e mariológico frequentes

no ambiente religioso, espiritual mas também eclesiástico e político no Império Romano, em particular na sua metade oriental.

Se a presença euripidiana na obra é uma evidência, menos pacífica é a atribuição da sua autoria a Gregório de Nazianzo. Acerca de uma obra tão singular, deve-se algum esclarecimento quanto à problemática da autoria e da época de composição. As primeiras edições da obra (António Bladus, 1542; Lilio Gregório Girdali, 1545) publicam-na sob a autoria de Gregório Nazianzeno, o mestre, teólogo e doutor da Igreja, membro do trio inspirado da Capadócia (com Basílio de Cesareia e Gregório de Nissa), grande orador e admirador do helenismo¹. Homem cultivado, privou com uma geração culta, pagã e cristã, em que se inclui Basílio de Cesareia e sobretudo o então jovem Flávio Cláudio Juliano, o sobrinho neto de Constantino e futuro imperador de Roma associado a uma breve (durou entre 361 e 363) e extemporânea reversão das políticas públicas de apoio à cristianização, altura em que foi o único Augusto do Império. Em Atenas aprendeu retórica, mas também mitologia grega, leu Homero, Sófocles e Eurípidés, tendo como mestres o cristão Proheresius e o retor pagão Himerius. Houve amizade entre Juliano e Gregório de Nazianzo, pelo menos até este se desiludir com o já imperador, dirigindo-lhe críticas amargas quanto às suas decisões políticas. Para Gregório de Nazianzo, assim como para muitos padres da Idade de Ouro da Literatura Cristã, separar o cristianismo da paideia, negando a capacidade formativa do mesmo e a sua inserção no debate intelectual milenar proporcionado pela cultura grega, era um erro intelectual e um obstáculo ao curso da mesma².

No entanto, a autenticidade da peça foi posta em causa desde os fins do séc. XVI. Em 1588, César Baronius assinalou que este centão podia ser uma obra de Apolinário de Laodiceia, filho e colaborador de Apolinário Maior (310-390). Este teria composto uma versão do AT servindo-se de versos da poesia homérica e pindárica e do NT a partir dos diálogos platónicos, também como reação às decisões de Juliano de limitar o ensinamento dos textos da literatura clássica aos cristãos. Apolinário de Laodiceia destacou-se entre a sua geração, e foi por ela prestigiado como um acérrimo e fundamentado defensor dos dogmas lavrados em Niceia (325 d.C.), da natureza divina da alma e da mente de Cristo. Da obra

¹ Tuilier 2008: 12-26. Bladus, A., Τοῦ ἁγίου Γρηγορίου Ναζιανζενοῦ τραγωδία Χριστοῦ πάσχων. *Sancti Gregori Nazianzeni... Tragoedia Christum Patiens*, Romae, impressum per A. Bladum, 1542, in 8º, 48 ff. Girdali, L. G., *Historiae Poetarum tam Graecorum quam Latinorum*, Basileae, 1548, p. 628.

² Grégoire de Nazianze, *Discours* 4. 5. 23-24 (Bernardi 1983: *Contre Julien*). Estes textos apresentam o retrato de Juliano. Gregório de Nazianzo é um erudito cristão que reivindica o direito de colocar ao serviço da predicação do Evangelho e da educação cristã os recursos e o património literário da filosofia e da paideia. Juliano procurou interditar o acesso aos cristãos às letras gregas pela lei escolar de 17 de Junho de 362. Trata-se de um esforço já inútil, até no dizer do pagão Amiano Marcelino, mas claramente hostil para Gregório de Nazianzo, que faz valer os direitos de o cristianismo herdar a cultura helenística.

deste autor pouco se conserva, após ter sido considerado herético no Conc. de Constantinopla de 381³.

Os primeiros a discutir a autoria da obra colocam-na, contudo, no mesmo tempo e no espaço do séc. IV, o que faz coincidir a contestação política a Juliano o Apóstata conduzida pela intelectualidade cristã com as controvérsias teológicas originadas a partir da querela arianista. Uma e outra condicionante histórica podem entrever-se como motivação para os argumentos usados na composição da obra. Já o Jesuíta Antoine Poussevin, no séc. XVII, serve-se de critérios internos ao texto: para ele, este centão de Eurípides era indigno do talento de Gregório de Nazianzo, por incompatibilidades entre o estilo empregue e a obra do Nazianzeno⁴. A questão mantém uma controvérsia acesa durante o séc. XVII. Citamos as palavras de Lenain de Tillemont “beaucoup d’auteurs, tant catholiques qu’hérétiques, ne trouvent pas la tragédie intitulée *Le Christ souffrant* ait le style ni la gravité de S. Grégoire »⁵.

A crítica católica da contrarreforma também é severa para a obra. Mas em 1840, o abade A. B. Caillau edita-a (classificando-a como medíocre), como o segundo tomo da edição das obras de Gregório de Nazianzo⁶. Desde a edição mais cuidada de Elissen, que reproduz em 1855 o texto crítico de Dübner (1848), editor que recusa qualquer argumento. Quanto à atribuição ao Padre da Capadócia, para a maior parte dos filólogos modernos, pareceu pôr-se um ponto final quanto ao assunto⁷. Depois da crítica de A. Doering e de J. G. Brambs (1885), a obra *Christos Paschon* seria, portanto, considerada uma obra apócrifa da época bizantina situando-se pelo séc. XII o momento da composição do centão euripídiano⁸.

À voz dissonante, e segundo Louis Bréhier contraditória em si mesma, de Vénétia Cottas (*Le Théâtre à Byzance*, 1931) faltou “le sens philologique et

³ Baronius, C. (1588), *Annales Ecclesiastici*. Roma: 129.

⁴ Poussevin, A. (1593), *Bibliotheca Selecta qua Agitur de Ratione Studiorum*, 2. Romae: 289, 300-301.

⁵ Lenain de Tillemont (1703), *Mémoires pour servir à l’Histoire Ecclésiastique des six premiers siècles*, IX. Paris: 559.

⁶ Lenain de Tillemont (1703), *Mémoires pour servir à l’Histoire Ecclésiastique des six premiers siècles*, IX. Paris: 559.

⁷ Tuilier 2008: 17-18 fala mesmo de uma « supercherie littéraire ». Dübner, F. (1846), *Christus Patiens, Ezechiel et Christianorum poetarum reliquiae dramaticae. Ex codicibus emendavit et annotatione critica instruxit* Fr. Dübner, Parisiis, A. Firmin-Didot, in 8º, XVI-94 p.

⁸ Tuilier 2008: 18, « on parle toujours du *Christus Patiens* comme une œuvre byzantine médiévale, et les hellénistes prennent volontiers cette conjecture pour une certitude. En 1931, Vénétia Cottas fut mal accueillie pour avoir défendu l’autenticité du drame dans ses études sur le théâtre à Byzance ». Brambs, J. G. (1885), *Christus Patiens. Tragoedia christiana quae inscribi solet ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ Gregorio Nazianzeno falso attributa*. Rec. Dr. J. G. Brambs, Lipsiae, B. G. Teubner, 1885, in -8º, 172 (Biblioteca scriptorium graecorum et latinorum Teubneriana). Doering, A. (1864), *De Tragoedia christiana, quae inscribitur ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ*. Particula I, Jahresbericht über die Realschule I. O. Und das Progymnasium zu Barmen, p. 1-25.

elle esquivaient les objections fondamentales de la critique. Ces dernières sont de valeur très inégale; mais, comme on les répète à tort ou à raison depuis le XVI^e siècle, elles méritent un examen plus ou moins approfondi”⁹.

Chegamos, então, ao editor mais recente, A. Tuilier, cuja edição seguimos, para quem a não atribuição a Gregório de Nazianzo se tornou uma certeza pouco fundamentada, e por isso os dados mereciam ser reavaliados: por exemplo, a presença de segmentos da obra *Christos Paschon* em autores bizantinos tais como Romano Melódio (séc. V-VI) e João Damasceno (séc. VIII); João Mauropo no séc. XI¹⁰ (isto é, de versos de Eurípidas, mas com o específico corte e arranjo que é encontrado em *Christos Paschon*) faz pressupor, senão uma autoria plena anterior ao séc. VI, pelo menos uma fonte comum que ecoasse nos tempos mais tardios.

Apesar do incómodo silêncio das fontes antigas acerca desta obra e sua autoria - Jerónimo e a sequência do *De Viris illustribus* dedicada a Gregório de Nazianzo ou mesmo a Suda - Tuilier considera que a insuficiência dos testemunhos manuscritos que atribuem a obra ao Mestre da Capadócia deve ser conjugada com o facto de a qualidade do texto euripídiano presente na obra corresponder a versões muito antigas do mesmo, demonstração que “prouvera d’une manière irréfutable l’ancienneté du drame (...) de cette manière, le centon d’Euripide se situe clairement dans l’histoire ancienne du texte”; “il remonte certainement au IV ou au V siècle de notre ère, c’est-à-dire, à l’époque de Grégoire de Nazianze”¹¹. Ou seja, Tuilier propõe dois momentos para a receção da obra: o primeiro, enquanto texto de meditação piedosa e teológica, mais antigo, e um segundo, em que o mesmo pode ser representado e adquire funcionalidade enquanto teatro.

⁹ Bréhier, L. (1932), «Vénétia Cottas, *Le théâtre à Byzance*, 1931», *Revue des Études Anciennes* 34. 3: 339- 342, “Mais, parallèlement à ces mystères religieux, existait-il aussi un théâtre savant? Mme Cottas s’efforce de le prouver; mais nous avouons qu’ici nous ne pouvons pas la suivre. Elle cherche à établir: 1. que le drame intitulé *Christos Paschon* est de saint Grégoire de Nazianze; 2. que ce drame, écrit d’abord pour être lu, a plus tard été joué; 3. que d’autres pièces d’un caractère moral et satirique, dues à Michel Haploucheir, à Théodore Prodrome, à Tzetzès, ont été également représentées. Les arguments qu’elle invoque pour attribuer le *Christos Paschon* à Grégoire de Nazianze sont insuffisants (témoignage des manuscrits) ou se retournent contre elle. (...) Il y a d’ailleurs un véritable contraste dans le *Christos Paschon* entre la forme littéraire tout antique et le fond de caractère légendaire qui ajoute des détails apocryphes au récit de l’Évangile. On est donc amené à penser que cette pièce n’est que la mise en beau langage de traditions populaires apparentées aux évangiles apocryphes et probablement, comme eux, d’origine syrienne».

¹⁰ Tuilier 2008: 38-41.

¹¹ Tuilier 2008: 35, “la comparaison entre les leçons des manuscrits d’Euripide et celles de la tragédie chrétienne présente dans les pièces qu’elle utilise apparaît comme un argument philologique incomparable pour la datation de la pièce. Trisoglio, F. (1974), «II *Christus Patiens*: rassegna delle attribuzioni», *Rivista di Studi Classici* 27: 351-423; Trisoglio, F. (1996), *San Gregorio di Nazianzo e il Christus Patiens: il problema dell’autenticità gregoriana del dramma*. Firenze: Le Lettere.

Consideramos válida a posição de Tuilier e adotamo-la como pressuposto na nossa análise: a composição do *Christos Paschon* (por Gregório de Nazianzo, por Apolinário de Laodiceia, ou por um outro interventor nos agitados debates teológicos do séc. V, em todo o caso alguém participante ou versado nos debates teológicos que animaram a paisagem literária do séc. IV), dentro do ambiente cultural e religioso de meados do séc. IV. A juntar a este contexto histórico, de instabilidade político-religiosa agravada pela intervenção de retorno ao paganismo do Estado pelo Imperador Juliano, de que falámos, temos o facto de o texto transmitir testemunhos contidos nos Evangelhos apócrifos. Esta validação literária de uma versão histórica não corroborada pelos Evangelhos canónicos condiz pouco com tempos de maior rigidez no acesso às leituras bíblicas que é posterior ao séc. IV.

Os séculos primeiros da liberdade do cristianismo trouxeram uma janela única na história das culturas, em que um cristianismo ainda dinâmico nas suas fórmulas contacta, comunica e recebe da cultura de acolhimento que é a do helenismo filosófico e literário: mais do que textos inspirados, os apócrifos preenchiam essa necessidade de “maravilha”, de detalhe e de recreio que os textos canónicos não podiam absorver, e como tal eram lidos e incorporados na cultura cristã, sobretudo numa primeira fase. A formação e o encerramento do cânone foram precoces, apesar da multiplicidade de versões da história de Jesus que sempre foram circulando e que eram conhecidas. Mas as divergências teológicas do séc. IV ocorreram já dentro de um modelo canónico estável e uniforme. Portanto, o debate decorria sobre a interpretação, não sobre a aceitação da canonicidade. Em anos mais tardios, contudo, os apócrifos iriam deixar de ser lidos por uma intelectualidade no centro do sistema literário, o que explica, inclusive, o facto de alguns destes textos só existirem em línguas regionais do império, desaparecendo as suas versões em Grego e em Latim.

As grandes questões teológicas que definiram a substância do cristianismo nestes mesmos séculos (IV e V, entre Niceia, 325, e Éfeso, 431, afetando o lugar e a identidade das pessoas sagradas, assim como de Maria) têm também o seu eco, em particular nas longas falas de Maria em que esta explica o mistério da Encarnação e se defende enquanto virgem e mãe de Deus¹².

Um outro argumento para a antiguidade da obra pode ser encontrado na agressividade da diátribe antijudaica. Ainda que este tema seja um lugar constante no mundo cristão tardio, medieval e infelizmente posterior, aqui encontramos-na num estado muito germinal¹³. Ou seja, violenta, sem dúvida, mas extremamente

¹² ChP vs 23-90, vs 503-559. A réplica do coro, depois da argumentação de Maria, é clara quanto ao carácter probatório das palavras da Protagonista (ChP vs 560): “Ó virgem belíssima, senhora santíssima, sabemos que só tu, entre todas as mães da terra, permaneceste sem esposo, e mãe para sempre virgem.”

¹³ Maria ChP vs 302-357, 420-424; o mensageiro ChP 381-388.

agarrada às motivações contidas nos Evangelhos em curso de deformação: é um discurso característico do séc. III-IV o de procurar esclarecer os pagãos quanto às diferenças entre cristãos e judeus (como se, diante do olhar destreinado de um pagão estes se pudessem confundir), estabelecendo as procedências, mas vincando as razões da rutura e do rancor, tal como vamos encontrar na apologética antijudaica dirigida aos pagãos cultos: Justino Mártir em *Diálogo com Tryphon* e Orígenes, em *Contra Celso*, são bons exemplos destes promotores da fé que a divulgam para um público mais vasto usando como antagonista, ficcional ou real, um Judeu. Ou seja, para um olhar pagão, o cristianismo apresenta-se também aqui na obra *Christos Paschon*, em contraponto com o Judaísmo.

Recuperar o teatro, em particular o teatro de Eurípidés, para um propósito catequético é uma reação plausível de um cristianismo culto face à restrição imposta por Juliano, mostrando que a literatura e o teatro antigos continuavam a ter leitores, com uma função dentro de uma sociedade cristianizada. Pode ser rastreada numa certa ambivalência das autoridades em relação ao lugar do teatro e dos espetáculos públicos, pela preservação dos espaços conservados o teatro enquanto atividade profana e lúdica. Esta tolerância em relação ao património edificado com funções teatrais mantém-se até aos anos mais repressivos de Teodósio¹⁴. Não sendo exclusiva dos agentes políticos, a evolução dos pensadores cristãos testemunha esta ambiguidade em relação ao teatro. Desde a condenação e acusação de vanidade, *e. g.*, em Tertuliano, *De Spectaculis* (composto entre 197-202)¹⁵, até uma certa neutralidade complacente - isto é, os textos clássicos

¹⁴ CTh. XVI, 10, 3 (342 d.C., sob império de Constâncio e Constante), (nossa tradução). “Embora toda a superstição deva ser totalmente destruída, nós queremos, todavia, que os edifícios dos templos situados fora dos muros permaneçam intactos e incorruptos. Com efeito, como jogos teatrais ou corridas de circo ou concursos têm a sua origem neles, não convém que sejam suprimidos aqueles pelos quais a solenidade dos prazeres tradicionais é oferecida ao povo romano” (Acio Catullinus, prefeito de Roma a 6 de Julho de 342 e cônsul em 349). CTh XVI 10, 17, Agosto de 399, celebração do aniversário do imperador, os Augustos dirigem-se a Apolodoro, procônsul de África: “Assim como já subtraímos, por meio de uma lei salutar, os rituais profanos, do mesmo modo não concedemos que as reuniões dos cidadãos e a alegria comum de todos sejam subtraídas. De onde nós decretamos que, sem sacrifício ou qualquer superstição condenável, sejam oferecidos ao povo prazeres/ distrações segundo o costume antigo, e que se reúnam também em convívios festivos sempre que o exija a celebração de votos públicos”.

¹⁵ *De Spectaculis*, II, 1 (nossa tradução) “Na verdade, para um grande número de pessoas o medo de renunciar ao prazer afasta-as mais da nossa religião do que o medo da morte (...); IV. 1, “Se, portanto, eu demonstrar que a logística e a magnificência dos espetáculos se fundam na idolatria, conseguirei estabelecer que os compromissos assumidos com o batismo implicam a renúncia aos espetáculos, espécie de sacrifício que a idolatria oferece a Satanás, às suas pompas e aos seus anjos”; X. 11, “O teatro consagrado a Vénus é-o também a Baco: estes dois demónios da bebedeira e do deboche dão a mão e caminham um com o outro. Assim, o palácio de Vénus é também o santuário de Baco [...] Além disso, Baco e Vénus reinam nas artes auxiliares da cena. Pelo gesto e pelos movimentos dissolutos do corpo, infâmia grave em particular na cena cómica, miseráveis histriões sacrificam a sua honra a Vénus e a Baco, uns degradando o seu

e cristãos dizem igualmente coisas benéficas, embora os segundos o façam de modo mais universal, pelo que estão autorizados a servir-se dos sábios gregos de modo a torná-los mais “digeríveis” como acontece em Orígenes¹⁶. É Basílio de Cesareia – o segundo dos Padres da Capadócia e contemporâneo de Gregório de Nazianzo, quem formula uma aceitação instrumental e uma utilização propedêutica para os autores gregos integrados no cristianismo. Podem ser usados na paideia dos cristãos autores como Homero, Sólon, Teógnis, Pródico de Quios, Eurípides (25), Platão, Hesíodo, Pitágoras, Arquíloco, Diógenes). O teatro, como linguagem artística, é reprovado, pois fomenta “horrores atribuídos a boçais”. Mas, entre o cânone de autores lidos, para Basílio, entre poetas dramáticos, reparemos que se salva apenas Eurípides¹⁷.

sexo, outros com impudicas pantominas. No restante, música, versos, instrumentos, lira, tudo isto está sob a proteção dos Apolos, das musas, das Minervas, dos Mercúrios. Diz tu, discípulo de Cristo, não te desatarás tu a rir destas frivolidades quase ao ponto de não te conseguires impedir de odiar os seus inventores?”

¹⁶ *Contra Celso* 59 (Orlando Reis: 2004): “Tampoco se deve julgar a mesma doutrina revestida com a beleza do estilo grego absolutamente superior à que é enunciada num estilo mais popular e em termos mais simples entre os judeus e entre os cristãos [...] e se for preciso mostrar que as mesmas doutrinas, por mais paradoxal que seja a intenção, foram mais bem expressas pelos profetas dos judeus ou pelos discursos dos cristãos, podemos estabelecer a tese por um exemplo referente à alimentação e à maneira de prepará-la” (...) “Suponhamos que um alimento sadio e fortificante seja preparado de maneira especial, temperado com determinados condimentos, e que ele seja servido aos camponeses que, educados em suas enxergas e na pobreza, não aprenderam a comer tais alimentos, mas apenas pelos ricos e efeminados. Suponhamos que estes alimentos sejam preparados não desta maneira apreciada pelas pessoas que passam como gente distinta, mas como aprenderam a comê-lo os pobres, os mais humildes, a maioria dos homens, e que então todas as multidões deles se alimentem. Ora, se concordarmos que o primeiro modo de preparar mantém a saúde exclusivamente dos que são considerados pessoas finas, pois ninguém do povo come semelhantes iguarias, e que o segundo melhora a saúde das multidões humanas, a quem então preferir, em nome do bem comum, para a preparação de alimentos sadios? Aos que o fazem em proveito exclusivamente dos conhecedores, ou aos que o fazem em proveito das multidões? Admitamos que uma saúde igual e um reconforto provenham dos alimentos preparados de um e de outro modo: é claro que o amor dos homens e o bem comum fazem considerar o médico que cuida da saúde da multidão como mais útil à comunidade do que aquele que o faz por um pequeno número.”

¹⁷ Basílio de Cesareia, *Carta aos Jovens Sobre a Utilidade da Literatura* Págã 21. 25 (escrita cerca de 330. Nossa tradução); 18, “Venho exortar-vos a que não vão cegamente atrás dos sábios profanos, a que não se entreguem a eles sem reserva, mas que deles retirem o que houver de bom e que saibam o que é forçoso rejeitar”; 19, “As Santas Escrituras ensinam-nos estas verdades, instruindo-nos acerca destes mistérios. Mas como a vossa juventude não vos permite ainda penetrar na sua profundidade, nós exercitamos os olhos do vosso espírito a olhar nos livros que não lhes são opostos, como se fossem sombras ou espelhos. Assim se ocupam os soldados com variados exercícios que parecem brincadeiras, mas que os preparam para combates sérios”; 21, “demonstrei-vos que as ciências profanas não são inúteis. Ensina-vos agora que fontes podeis usar...”; 22, “nestes poetas, o irmão está em discórdia com o irmão; pais e filhos movem uns contra os outros uma guerra tremenda. Atribuem aos seus deuses adultérios, amores e comércio infames, e sobretudo a esse Zeus, que eles anunciam como divindade suprema. Abandonemos ao teatro esses horrores que temos pudor em atribuir

A obra organiza-se em torno de três episódios que se sucedem: a Paixão e a Morte de Cristo (1-1133); Cristo no túmulo (1134-1905); a Ressurreição de Cristo (1906-2602) ou seja, os três dias que os Evangelhos consagram ao mistério da redenção, pela paixão, morte e ressurreição de Cristo. A personagem principal é Maria, “Mãe de Deus”, a Theotokos, que vai alternando falas com o coro de mulheres piedosas que acompanharam a paixão e morte de Cristo, e com os mensageiros, que cumprem a importante função de dinamizadores da narrativa. São eles que atualizam as informações sobre os episódios e as etapas da paixão, num contraponto que encontra as réplicas emocionadas e mesmo patéticas de Maria, como corifeu, e das mulheres que constituem o coro. Quem é o protagonista dramático? Numa primeira leitura, este papel pertence a Maria. No entanto, o olhar e as palavras dela concentram e apontam a verdadeira personagem trágica, a figura do Seu Filho. Assim sendo, a linguagem dramática dá mais primazia ao narrado do que ao representado, na medida em que o espectador tem conhecimento dos principais acontecimentos em deferido em relação ao momento real, assistindo ao diálogo entre o informador (as testemunhas dos episódios da paixão, os mensageiros) e Maria, quem recebe, comenta, replica e interpreta, num movimento já exegético¹⁸. Narra a Maria e ao coro os acontecimentos que vão desde a última ceia (153-180) até ao beijo de Judas e à prisão no monte das oliveiras; e um longo discurso de acusação e imprecação ao traidor Judas (183-260) inc. “Escuta, Judas, a maldição das tuas desgraças”).

Ocasionalmente, interpõem-se momentos de representação. Por exemplo, o episódio da deposição do Senhor no túmulo, já na segunda peça, no qual

a boçais”; 26, “É pois necessário amar os discursos que encerram boas máximas. Mas como uma tradição. Vinda até nós, os poetas e outros escritores nos seus livros conservaram-nos belas ações das personagens antigas, e nós não devemos negligenciar o fruto que nós podemos tirar dos grandes modelos”.

¹⁸ Ex: Jesus acaba de ser detido. O mensageiro narra a Maria e ao coro os acontecimentos anteriores à detenção que decorrem entre a última ceia (153-180) até ao beijo de Judas e à prisão no monte das oliveiras. Maria profere então o primeiro longo discurso de acusação e imprecação contra o traidor Judas (“Escuta, Judas, a maldição das tuas desgraças”, 183-260). Enquanto Jesus está sob tutela, no exterior, Maria inquieta-se acerca do destino do filho (266-418). O mensageiro narra o momento em que Cristo é exposto à multidão enfurecida dos Judeus, que decide para Jesus a morte por crucifixação. De Pilatos, o mensageiro sabe apenas que ele é o “*deilaios agos*” “o governador medroso” (376), que constata não encontrar mal nenhum naquele homem. No v. 650, o mensageiro comunica deste modo a crucifixação de Jesus: “O teu filho já não existe. Ele vê o dia, mas apenas por um instante” (E. *Hipp.* 1162). Percebemos que, neste instante, Jesus está moribundo pregado na cruz, e só depois descreve, com detalhe técnico (657-681) o episódio da crucifixação. Só então Maria ocorre para ver o filho (695), “Mulheres, já não reconheço mais o rosto resplandecente do meu filho. Perdeu o seu brilho e a sua beleza extraordinária” (a mesma fala condensa excertos distintos de E. *Med.* 1043; 1168). Jesus Cristo dirige-se à mãe, do alto da cruz (727) encomendando-a a João o seu discípulo amado e este à sua mãe (Jn 19, 26). Cristo consola a sua mãe com uma composição integral de versos de Medeia.

intervêm João Evangelista (1135), é dominado pela representação, ainda que as grandes falas recitativas ocorram; José de Arimateia (1148) e Maria (1269). É possível, de facto, estabelecer o princípio da narração naqueles episódios da Paixão em que não há notícia de Maria ter estado presente, e o princípio da representação naqueles em que, segundo os Evangelhos, é suposta, ou indicada a presença de Maria¹⁹.

Vejam, de seguida, alguns excertos meramente exemplificativos de conformação entre os episódios de *Christos Paschon* e a sua correspondente apropriação da tragédia euripídiana acompanhada do respetivo contexto na economia da peça²⁰.

1 ChP I 55, Maria Theotokos, referindo-se a Eva e aos efeitos da queda original: “Sob o peso do infortúnio, sabe a infeliz tudo o que se ganha ao não abandonar a casa bem-aventurada do Pai. Ela tem horror à geração, e não tira felicidade em vê-la.”

E. *Med.* 34-36, é a Ama que fala da sua senhora, Medeia, caída em desgraça com a traição de Jasão: “Sabe a infeliz, oprimida pela desgraça, o que é não abandonar a casa paterna. Abomina os filhos e nem se alegra em vê-los”²¹.

2 ChP I 161-163, o Mensageiro conta à Virgem o monólogo de Jesus no Jardim das Oliveiras: “Pai, prepara para mim agora a maior das glórias. Guardando sempre a glória que sempre tive ao teu lado, vou atingir uma nova, esmagando o inimigo do género humano”.

¹⁹ (1309-1426) A cena da Pietá. Maria recebe nos braços o corpo de Jesus. Com Nicodemos (1466) o ritual de amortalhamento, os cuidados fúnebres. O lamento fúnebre. (Jn 19, 38-42). João (1620) insta Maria a deixar o sepulcro. Maria (1630) recolhe-se em casa de João, a noite aproxima-se, anunciando com ela o Sabbath, e o dia deve passar-se em recolhimento, longe dos focos de corrupção. José e Arimateia, Nicodemos, João e Maria (1634-1795) dialogam sobre a esperança e o sentido para a morte de Jesus, ocasião para o esclarecimento das duas figuras que assistem ao sepultamento de Jesus sem serem apóstolos, José de Arimateia e Nicodemos. Estes são pois enviados para anunciar o poder de Deus (1809), no que parece mais uma cena funcional para os afastar do palco. A aurora está próxima, as trevas dissipam-se (João, 1817). Surge um mensageiro (1863) que encontra Maria recolhida em casa, trazendo-lhe a notícia inquietante: (1873) uma multidão numerosa e armada dirige-se ao sepulcro e o túmulo será guardado por soldados, e uma pedra selará a cova, não vão os discípulos do Mestre querer roubá-lo. Maria escarnece da insensatez, pois os discípulos fogem das mãos criminosas que lhe mataram o filho e tremem de medo.

²⁰ Servimo-nos das traduções existentes em Português para a obra de Eurípidés indicadas na Bibliografia e nas notas. Para o *Christos Paschon*, as traduções são nossas, feitas a partir da edição crítica de Tuilier, a mesma que indica, no aparato, os passos da obra de Eurípidés que lhe correspondem, e que aqui reproduzimos nas traduções portuguesas. Trabalho mais denso seria, sem dúvida, comparar as diferenças no texto original, uma vez que, além das variações decorrentes das opções sobre o texto crítico, há a juntar as afinações linguísticas e gramaticais de adaptação dos grandes motivos euripídianos. Numa palavra, o texto é de Eurípidés, mas há uma adaptação plástica do compositor do ChP que elimina incongruências morfológicas.

²¹ As traduções de *Christos Paschon* são nossas. As de Eurípidés, são as de Pereira, M. H. R., in Silva, M. F. (2009-2010), *Eurípidés. I.* Lisboa, INCM: 205-225.

ChP I 165-169: “Quando tiver tomado sobre mim o fardo de toda a humanidade e quando tiver sofrido o suplício da cruz pela sua redenção, regressarei às tuas mãos. Ó tu, que as minhas acções glorificaram, convida os teus amigos ao festim. Bendito sejas, bendito sejas por seres autor destas obras!”

E. *Ba.* 1233-1244 - No êxodo, Agave dirige-se a Cadmo em delírio, transportando a cabeça de Penteu: “Bem podes, Pai, gloriar-te, por teres dado o ser àquelas que são, de longe, as filhas valentes de entre os mortais. A todas eu incluo, e a mim em especial, eu que abandonei a lançadeira junto do tear e me elevei a altos feitos, a caçar feras pelas minhas mãos²². [...] Orgulha-te da minha caçada e convida para um festim os teus amigos. Bem-aventurado és, oh! Bem-aventurado, graças aos feitos por nós cometidos”.

3 ChP I 170, Jesus conclui o seu monólogo no Jardim das Oliveiras: “finalmente, ele faz ressoar a sua voz como um trovão e ele manifesta a glória bramando para o céu”.

E. *Ba.* 1078, Dioniso ordena às Bacantes que sacrifiquem Penteu “Uma voz clamou lá dos ares [...] enquanto assim dizia, uma luz de um fogo sagrado se ergueu entre o céu e a terra”²³.

4 ChP 260, o Mensageiro dá testemunho da maldição a Judas e profecia dos seus infortúnios por um anjo ou outra entidade: “Escuta Judas, a lista das tuas desgraças, apesar de eu só acrescentar uma; 262-264 “Deus não te forçará até à sensatez que reside na vontade e na inteligência dos homens (...) Não sei se foi um anjo ou um homem que disse estas palavras ao traidor.”²⁴

E. *Hipp.* 1296, Ártemis aparece como *Deus ex machina* e anuncia a Teseu os seus infortúnios após a morte do filho: “Ouve, Teseu, o rol das tuas desgraças, apesar de eu não vir acrescentar nada”; *Ba.* 262-264, “Não é a Díónisos que pertence forçar [as mulheres] a ser sensatas [no que a Cípria respeita]; é na sua natureza; é aí que cumpre buscá-las”²⁵.

5 ChP I 1130-1133, vs. finais, Maria Theotokos conclui o lamento piedoso após morte do filho: “De muitas maravilhas inesperadas Deus é providenciador e ele realiza muitas vezes feitos contra toda a esperança; pelo contrário, o esperado não se realiza. Mas Tu, (i.e. o Filho) encontra uma saída para o que é imprevisível”.

²² Observemos este último período de Eurípidés, que não pode, pelos termos e mundividência escolhidos, o do ambiente feminino, ser posto na boca de Jesus, e por isso está omisso em *Christos Paschon*.

²³ Eurípidés, *Bacantes* (2014). Trad. Pereira, M. H. R. Lisboa: Ed. 70.

²⁴ Repare-se no artifício do compositor de modo a lidar com esta “omissão” dos Evangelhos. Em lado nenhum, nos mesmos, se encontra esta invetiva a Judas. Assim, deixa-se no ar o “não sei”, a dúvida sobre quem teria proferido esta sentença.

²⁵ Eurípidés, *Hipólito*. Trad. Lourenço, F. (2009-2010), in Silva, M. F. (ed.), *Eurípidés. II*. Lisboa, INCM: 11-93.

E. *Med.* 1415-1418, versos finais da peça, que o coro conclui com a reflexão: “De muita coisa é Zeus no Olimpo o Senhor, e muita coisa os deuses fazem sem se contar. Vimos o que se esperava não se realizar, para o que não se sabia o deus arranjar caminho. Assim vistes o drama terminar”.

6 ChP III 2070-2075, a Ressurreição. Diz o anjo sentado na pedra do sepulcro (Mt. 28. 34) “Dizei a Pedro que o Hades foi vencido e que Cristo se levantou do sepulcro. A pedra do sepulcro foi retirada; mortos de medo, os guardas abandonaram as portas do inferno e fugiram. Os mortos correm para a terra da luz, invocando Deus como salvador: Graças a Ele, todos as cadeias se quebraram por si próprias!”.

7 ChP III 2076, exclama, maravilhada, Maria: “Ó luz brilhante do sol! Ele veio, como eu o esperava, o fim das minhas dores. O inimigo foi lançado por terra, Cristo levantou-se do túmulo”.

E. *Ba.* 445, o Servo conduz Dioniso dócil algemado à presença de Penteu, narrando a libertação maravilhosa das Bacantes: “quanto às Bacantes, a quem impediste o caminho, que arrebataste e ataste com cadeias na prisão pública”, *Ba.* 445-447, “estão soltas e vão pelas clareiras nas montanhas, aos saltos, a invocar o Deus Brómio. Por si mesmas soltaram-lhes dos pés as cadeias e as trancas deixaram franquear as portas sem que mão humana lhes tocasse”.

E. *Tr.* 860, “Que bela é a luz do sol deste dia [em que vou apoderar-me da minha esposa]. [...] mas esse (o traidor Páris) pagou a sua pena, [ele e o seu país, que pereceram sob a lança dos gregos]”²⁶.

Estes sete exemplos permitem-nos perceber as transferências semânticas e simbólicas entre as histórias de Eurípidés e as personagens trágicas e as histórias bíblicas e as personagens cristãs. No primeiro texto, a recordação, por Maria, de uma Eva amargurada pela queda original e pelo Exílio do Éden é recriada a partir dos versos da Ama que descrevem a angústia de Medeia face ao abandono de Jasão. Em terra estrangeira, desencadeia-se a história que terá o seu desenlace no sacrifício da geração, quer de Eva (Jesus Cristo) quer de Medeia (os seus filhos). No quinto passo, são usados os sombrios versos finais de Medeia para compor o quadro do sacrifício consumado de Cristo. No sexto passo, a libertação de Cristo ressuscitado e por isso regressado à forma divina é apresentada com as palavras de Eurípidés que descrevem a liberdade eufórica das Bacantes, nas montanhas.

Esta muito sumária seleção de passos traduzidos permite-nos ilustrar o modo de apropriação realizado pelo *Christos Paschon* e a obra euripídiana, segundo a técnica literária do centão, muito popular entre o séc. IV-V²⁷. Eurípidés, o mais popular e pervivente dos tragediógrafos, acompanhou assim, como fonte

²⁶ Eurípidés, (1996), *As Troianas*. Trad. Pereira, M. H. R. Lisboa: Ed. 70.

²⁷ Apolinário de Laodiceia (ver p. ...) e Proba e o centão vergiliano *De Laudibus Christi*, poema épico sobre Jesus Cristo, a partir do pastiche de toda a obra vergiliana.

de cópia, Homero e Virgílio, os mais admirados autores pagãos antigos entre os cristãos.

A técnica de apropriação fragmenta a obra original, retira-a do seu contexto e adequa-a aos novos significados exigidos pelo novo texto, mas respeita, quase integralmente, a fonte usada. Na realidade, um “copy-paste” antes dos tempos contemporâneos e da informática...

No contexto histórico e literário em que surge, *Christos Paschon* é uma composição de tese: provar a uma minoria política conservadora, ainda resistente ao cristianismo, que os cristãos, como leitores, não podiam ser “arrumados” no gueto do fenómeno literário especificamente cristão (a Bíblia, a liturgia, a literatura cristã) uma vez que quem se torna cristão não deixou a sua identidade de Grego, ou de Romano, participante linguístico e imerso culturalmente num modelo literário e formativo vasto e rico, e de que é possível fazer conviver, na mesma página e na mesma consciência, a admiração por Eurípidés, a história religiosa e as verdades da fé. O resultado é uma síntese entre o património literário e a educação dos cristãos que, não os privando do acesso ao mundo antigo, cumpre o modelo catequético e a evangelização.

A cultura de chegada do texto de Eurípidés e o seu modelo religioso tem, ele próprio, as suas narrativas, os seus textos sagrados, as suas histórias, atos e personagens capazes de alimentar discursos – além do Antigo Testamento, dos Evangelhos e das Cartas, toda a literatura cristã, e em particular, pelo seu acesso ao maravilhoso, a hagiográfica e martirológica.

Apesar disso, o centão eurípidiano expõe, de certa forma, o reconhecimento da insuficiência e das omissões na cultura especificamente gerada no mundo cristão para o gosto literário greco-latino. A obra de Eurípidés constitui uma fonte de signos discretos, à maneira de um alfabeto, de um código, articulado numa nova sintaxe que é exclusiva para a comunicação do mistério cristão. Em termos concretos, *Christos Paschon* estrutura-se a partir de formas eurípidianas fragmentadas, complementadas com textos bíblicos que estabelecem a ponte com uma substância narrativa conhecida a partir dos Evangelhos, que deixou silêncios. Assim, a personagens mudas, que são apenas figurantes nos Evangelhos (Maria, João, José de Arimateia, Nicodemos), é-lhes dada uma voz que, sendo ficcional, não interfere com a narrativa central da história da salvação. Preencher os silêncios e os pontos mortos dos Evangelhos, além de um propósito recreativo e estético, permite tornar o mistério da morte e da ressurreição de Cristo mais facilmente comunicável à mentalidade cultural e religiosa greco-latina, assim como permite veicular uma ideologia e uma interpretação teológica do mistério de Cristo.

Esta empresa que admira a obra eurípidiana, contudo, salva o texto dramático sacrificando o teatro. O desmembrar e o compor um novo texto permite produzir discursos mais longos, de maior fôlego recitativo, o que não é evidente na amostra que aqui deixámos, por incompatibilidade de espaço. Mas a mesma

fala pode incorporar versos de várias personagens eurípidianas, de diferentes peças.

Porquê o teatro? Porquê Eurípidés? Em jeito de conclusão, o laborioso compositor de *Christos Paschon* deu-se conta das potencialidades dramáticas da Paixão de Cristo e da sequência trágica de acontecimentos que lhe está associada. O ciclo tríplico de provação, morte e ressurreição acontecido nos momentos finais da biografia de Cristo, concentrado no tempo, no espaço, com um limitado número de personagens interventoras, se tivesse de ser transposto para um género literário antigo, seria a tragédia o que melhor se prestava a tal empresa. Além da ligação intrínseca entre tragédia e religião e a dimensão sacrificial, esta última representada sobremaneira na obra de Eurípidés, o que esta atualização cristã mantém, os conceitos da teoria literária aristotélica sobre o género trágico podem aplicar-se à estrutura tríplica que divide, em episódios, a paixão de Cristo: o herói vive um desafio, um momento de crise, decide e enfrenta as consequências numa queda sacrificial, havendo depois um desenlace redentor, ou uma solução, não necessariamente na esfera humana.

BIBLIOGRAFIA

- Basile (2002^a) *Aux jeunes gens sur la manière de tirer profit des lettres helléniques*. Boulenger, F., trad. Paris, Les Belles Lettres.
- Célérier, P. (2013), “Grégoire de Nazianze, polémiste et lecteur de Julien», *L'ombre de l'empereur Julien : le destin des écrits de Julien chez les auteurs païens et chrétiens du IV^e au VI^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest.
- Criscuolo, U. (1987), “Gregorio di Nazianzo e Giuliano”, in Ταλαρίσκος. *Studia graeca A. Garzya sexagenario a discipulis oblata*. Napoli, M. D'Auria: 165-208.
- Eurípides (1996), *Troianas*, trad. Pereira, M. H. R. Lisboa: Ed. 70.
- Eurípides (2009-2010), *Tragédias. I-II*, Silva, M. F. (ed.). Lisboa: INCM.
- Eurípides (2014), *Bacantes*, Pereira, trad. Pereira, M. H. R. Lisboa: Ed. 70.
- Germino, E. (2004), *Scuola e cultura nella legislazione di Giuliano l'Apostata*. Naples: E. Jovene.
- Grégoire de Nazianze (1983), *Contre Julien*, Bernardi J. (ed. e trad.). Paris SC 309: Les Éditions du Cerf.
- Grégoire de Nazianze (2008), *La Passion du Christ*, Tuilier A. (ed. e trad.). Paris, SC 108: Les Éditions du Cerf.
- Madigan, K. (2007), *The Passions of Christ in High-medieval thought: An Essay in Christological development*. Oxford: Oxford University Press.
- Orígenes (2004), *Contra Celso*, trad. Orlando Reis. São Paulo: Paulus Ed.
- Tertulien (1986), *Les Spectacles*, Turcan M. (ed et trad.). Paris, SC 332: Les Éditions du Cerf.