

# **O teatro como fonte de "stasis": um olhar sobre a cristianização de Antioquia segundo João Crisóstomo.**

VENTURA DA SILVA y Gilvan.

Cita:

VENTURA DA SILVA y Gilvan. (2013). *O teatro como fonte de "stasis": um olhar sobre a cristianização de Antioquia segundo João Crisóstomo. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/58>

## **XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia 2 al 5 de octubre de 2013**

### **ORGANIZA:**

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 08

Título de la Mesa Temática: Poder y construcción de la autoridad en el judaísmo y el cristianismo entre la Antigüedad Clásica y la Alta Edad Media

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Esteban Leopoldo Noce, Mariano Agustín Splendido, Rodrigo Lahan Cohen

### **O TEATRO COMO FONTE DE STASIS: UM OLHAR SOBRE A CRISTIANIZAÇÃO DE ANTIOQUIA SEGUNDO JOÃO CRISÓSTOMO**

Gilvan Ventura da Silva<sup>1</sup>

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

gil-ventura@uol.com.br

---

<sup>1</sup> Professor de História Antiga da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Brasil. Doutor em História pela Universidade de São Paulo, bolsista produtividade do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e pesquisador da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes). No momento, executa o projeto *A cidade e os usos do corpo no Império Romano: um olhar sobre a cristianização de Antioquia (séc. IV d.C.)*.

Desde o florescimento do teatro sob as formas elementares da tragédia e da comédia, fato que remonta à Idade Arcaica grega (séc. VI a.C.), o gosto dos antigos pelas encenações, algumas mais densas e sofisticadas, outras menos, tendeu a se enraizar no cotidiano das populações, especialmente as urbanas, tornando-se um autêntico emblema do *modus vivendi* cívico, uma das modalidades de expressão cultural mais importantes para o homem da *polis*, que podia assistir, sobre o palco, à atualização de seus mitos ancestrais, às intrincadas tramas envolvendo deuses, semideuses e heróis que amiúde desembocavam no ato fundador da própria cidade na qual residia, de maneira que o teatro cedo se tornou, por assim dizer, um componente da própria *paideia*, da formação cultural do homem grego. A importância que os gregos atribuíam ao teatro pode ser avaliada pela emergência, no perímetro urbano, de uma arquitetura monumental em pedra (e, portanto, onerosa) projetada para receber os festivais de tragédia e comédia que se multiplicam nos períodos clássico e helenístico: o *theatron*, um "lugar para ver", vocábulo que passou a designar, ao mesmo tempo, a manifestação artística e o edifício próprio para abrigá-la, ocorrendo uma sobreposição de sentidos por vezes ignorada (Sennet, 2006: 51). No mundo grego, assim como mais tarde, entre os romanos, observa-se uma conexão estreita entre arquitetura, topografia e identidade cívica, pois o teatro, erigido o mais das vezes em proporções majestosas por meio de recursos arquitetônicos complexos destinados a potencializar a voz e os gestos dos atores, logo se converterá num ponto de referência na paisagem urbana, auxiliando na orientação dos transeuntes, demarcando as zonas de ocupação da cidade pela proximidade ou distanciamento que mantinha com outras construções e, acima de tudo, sacralizando o território ao redor, na medida em que os festivais dramáticos comportavam não apenas uma dimensão lúdica, mas também religiosa, encontrando-se sob a proteção das divindades, dentre as quais Zeus, Dioniso e as Musas figuravam como as preferidas. Nesse sentido, o teatro, tanto do ponto de vista arquitetônico quanto do ponto de vista artístico, era uma manifestação cultural inerente à *polis*, cujos habitantes, reunidos ao longo do dia, podiam ao mesmo tempo reverenciar seus deuses, rememorar suas tradições, instruir-se sobre ética e política e integrar-se às redes de sociabilidade urbanas, retroalimentando os vínculos que lhes conferiam solidariedade.

Em Roma, o teatro clássico, ou seja, de inspiração helênica, fez o seu ingresso no decorrer do III século a.C. pelas mãos de Lívio Andrônico, provavelmente um grego de Tarento reduzido à escravidão e em seguida manumitido que, em 240 a.C., encena pela primeira vez, nos *ludi* em comemoração ao encerramento da Primeira Guerra

Púnica, um espetáculo de tragédia e comédia calcadas em modelos gregos (Harvey, 1998: 309). Considerado pelos moralistas republicanos uma "moda" estrangeira e, portanto, estranha ao *mos maiorum* e à *virtus* romana, o teatro foi muitas vezes censurado por estimular a *mollitia*, a frouxidão de comportamento e de caráter, umas das prováveis razões pelas quais a construção de teatros permanentes na Península Itálica teve seu início retardado até o final da República, quando Pompeu determina a ereção, em Roma, do primeiro teatro em pedra, e mesmo assim no Campo de Marte, ou seja, no território *extra muros*, e não no *pomerium* (Edward, 1993: 122). Ao contrário dos gregos da *polis*, a relação dos romanos com o teatro foi marcada desde o início por uma ambiguidade insolúvel, pois, se por um lado os *ludi theatralis* em pouco tempo se converteram num dos principais entretenimentos públicos (e mesmo privados), dando ensejo à afluência de multidões ao teatro para acompanhar a *performance* de seus atores prediletos, tudo o que se relacionava ao ofício do palco era visto com desconfiança e preconceito. De fato, atores e atrizes eram declarados, pela lei romana, *infames* e *humiles et abiectae personae* e, como tais, privados de diversos direitos, como o de contrair casamento com pessoas das ordens senatorial e equestre, intentar ação pública, participar do exército e outros (Camacho de los Ríos, 1997).

À parte as restrições legais impostas aos atores e atrizes e a condenação do teatro como uma atividade estrangeira e, portanto, suspeita, o cristianismo, por sua vez, desenvolverá uma extensa retórica contra o teatro da qual um dos textos fundadores é o tratado *De Spectaculis*, de Tertuliano, um autor norte africano ativo na passagem do II para o III século, quando os cristãos ainda se encontravam numa posição bastante frágil. No século IV, no entanto, o cristianismo, sob a égide do poder imperial, inicia uma audaciosa ofensiva missionária que inclui, dentre outras estratégias, um ataque inclemente ao teatro, tido como a matriz de todos os vícios e desregramentos. Nesse domínio, como em tantos outros, destaca-se João Crisóstomo, o crítico mais severo a todas as formas de lazer vigentes no Império Romano, em especial o teatro (Zisis, 2006: 145). À luz dessas reflexões, pretendemos investigar a maneira pela qual João Crisóstomo concebia o teatro ou, melhor dizendo, a *representação* cristã, da qual o pregador foi um dos mais notáveis expoentes, acerca de uma atividade enraizada na cidade antiga, como eram as *performances* teatrais. Nossa análise enfocará a associação que faz João Crisóstomo entre o teatro e a *stásis* cósmica e social, ou seja, os argumentos por ele enunciados para desqualificar o teatro como um vetor de transgressão às leis divinas e humanas, e isso a partir do liame existente entre corpo e arquitetura, uma vez que, segundo João, o teatro é perigoso justamente por produzir um transtorno físico e emocional agudo no corpo dos que o frequentam. Considerando que

a pregação de João Crisóstomo é assaz volumosa, nos limitaremos às informações contidas nas *Homilias sobre o Evangelho de Mateus*, série proferida em Antioquia durante os anos em que João atuou como presbítero da congregação (386-397), num momento decisivo da cristianização da cidade.

O teatro em Roma, assim como em outras sociedades ao longo da história, foi por vezes rotulado como uma atividade insidiosa, subversiva, contrária à ordem e moralidades públicas, e isso por diversos motivos. Em primeiro lugar, pela sua capacidade de mobilizar a população urbana, que, ao se reunir para assistir os espetáculos, poderia extravasar sua insatisfação com os rumos da política romana, algo difícil de ser alcançado de outro modo. Em segundo lugar, pela posição singular do ator. Tornando-se sobre o palco o centro das atenções, o ponto de convergência do olhar e da audição, e de certa forma protegido pela *licentia*, pela liberdade de expressão da qual desfrutavam igualmente os oradores públicos, sofistas e filósofos, os atores não raro assumiam o papel de porta-vozes, ridicularizando e criticando situações e personagens sem poupar nem mesmo os imperadores, que em mais de uma ocasião os acusaram de promover a desordem e os baniram da *Urbs*, como vemos sob os governos de Nero e Trajano. Em terceiro lugar, pela mobilidade da qual desfrutavam os atores, profissionais itinerantes que, ao se deslocarem de uma localidade a outra, resistiam a ser punidos pelas autoridades municipais. Por fim, mas não menos importante, o teatro era para alguns um repositório de desvios, extravagâncias e depravações, um ambiente frequentado por afeminados, meretrizes, feiticeiros e demais pessoas de índole duvidosa (Edwards, 1997: 127). Todas essas características potencialmente "perturbadoras" do teatro romano, ou, melhor dizendo, greco-romano, não foram, todavia, capazes de impedir que os *ludi theatralis* se tornassem, no decorrer do período imperial, um entretenimento bastante apreciado, como comprova o *boom* de construções de teatros a partir do governo de Augusto, quando praticamente todas as cidades, mesmo as menores, investiram recursos públicos e privados na ereção e restauro de teatros e na manutenção dos espetáculos cênicos, tendência que acompanha *pari e passu* a profissionalização dos atores, agrupados em *synodoi* ou *collegia* por todo o Império (Liebeschuetz, 2001: 204). Para além da evidência arqueológica, a predileção dos romanos pelos *ludi theatralis* pode ser avaliada por meio do calendário oficial que, por volta de 354, em plena fase de avanço cristão, contabiliza nada mais nada menos do que cem dias dedicados aos *ludi* cênicos (Edwards, 1993: 110).

A posição central ocupada pelo teatro na sociedade romana, a atenção e o tempo a ele dispensados pelos cidadãos – e mesmo pelos residentes das zonas rurais,

que em dias de festa acorriam à cidade em busca de lazer e diversão – constituem uma explicação mais do que plausível para o severo ataque desferido contra ele pelas lideranças cristãs na Antiguidade Tardia, quando da intensificação de um movimento de longa duração como foi a cristianização do Império, cristianização essa que, hoje, não é mais interpretada como outrora, ou seja, como um movimento contínuo e irreversível de conversão de pagãos e judeus, mas como um *processo social* eivado de idas e vindas, contradições, rupturas, avanços e retrocessos (Inglebert, 2010: 13). A partir do século IV vemos não apenas se tornaram recorrentes os ataques ao teatro, como também a adoção, pelas autoridades eclesiásticas, de um tom muito mais áspero, coincidindo com a consolidação das homilias como o principal instrumento missionário à disposição da hierarquia sacerdotal, cuja ação pastoral se fundamenta na pregação ostensiva contra tudo aquilo que caracteriza o estilo de vida dos pagãos, incluindo naturalmente a frequência ao teatro para assistir os espetáculos de mimos, pantomimas e *tragoidoi*, gêneros dramáticos que, na fase final do Império, suplantam a comédia e a tragédia "clássicas". Conforme mencionamos, dentre os Padres da Igreja que se notabilizaram pelo empenho em condenar os *ludi* e *spectacula* greco-romanos, talvez o mais aguerrido tenha sido João Crisóstomo, que, na condição de presbítero e principal pregador da congregação de Antioquia, não mediu esforços no sentido de condenar os *ludi theatralis*.

Sabemos que Antioquia, nas últimas décadas do século IV, era uma cidade vibrante e em franca expansão, conservando ativa, pela generosidade dos seus evergetas, o circuito de festivais e competições teatrais, sendo célebre pelo desempenho de seus atores e pelo entusiasmo da audiência (Leyerle, 2001: 15). Antioquia abrigava dois teatros. Acerca do mais antigo, localizado nas encostas dos Montes Sílpios, nas imediações do templo de Dioniso, temos somente informações indiretas, pois as escavações de 1932-1939 lideradas pela Universidade de Princeton não foram capazes de determinar com exatidão o sítio onde se erguia o monumento. Pelos testemunhos literários, sabemos apenas que o teatro, construído ou reconstruído por César, passou por reformas sucessivas à medida que a população urbana crescia (Downey, 1961: 180). Quanto ao segundo, o teatro de Zeus Olímpico, em Dafne, cerca de seis quilômetros no sentido sul, felizmente as informações são mais detalhadas, pois os arqueólogos conseguiram recuperar vestígios do edifício. O teatro, assim como o de Antioquia, assentava-se numa colina, seguindo portanto o padrão arquitetônico dos teatros gregos. O formato da *orchestra*, porém, era semicircular e o *proscenium* bem extenso, ao passo que a *scaenae frons* era decorada com colunas de mármore e granito, assinalando uma inequívoca influência romana (Sear, 2006: 319). Sua construção remonta ao governo de

Vespasiano, que teria utilizado os espólios obtidos na Guerra da Judeia para subvencionar a obra (Kondoleon, 2001: 155). Era nesses teatros que a população antioquena tinha por hábito se reunir por horas a fio, para completo desagrado de João Crisóstomo, que não poupa críticas aos *ludi*, ao edifício e àqueles que os frequentam, valendo-se para tanto de um repertório de imagens literárias que têm como eixo a associação entre espaço construído, transgressão corporal e desordem social.

Segundo Pearson e Collins (1994: 1), ao contrário do que há algumas décadas supunham historiadores da arquitetura e mesmo arqueólogos, o espaço organizado pelo homem, incluindo as construções, desde as mais prosaicas às monumentais, não constitui tão somente uma arena, um suporte para as inúmeras atividades inerentes à vida em sociedade, mas uma variável que interfere diretamente na maneira como as relações sociais são produzidas e reproduzidas, o que ocorre por meio de uma *práxis*, uma vez que, de acordo com as circunstâncias, lugares e monumentos podem ser *ocupados/utilizados* ou, em sentido inverso, *abandonados/rejeitados*, mas também por meio de um *discurso* carregado de simbolismo e de afetividade. Disso resulta que o espaço, mesmo os de ocupação humana sazonal, como os desertos e as geleiras, nunca é uma realidade asséptica ou amorfa, mas, pelo contrário, saturada de memórias, de impressões e de sinais que o qualificam ora em termos positivos ora em termos negativos de acordo com os desejos, objetivos e interesses daqueles que com ele de algum modo interagem. Isso equivale a afirmar que a "leitura" de um determinado espaço nunca é unívoca, homogênea, mas depende, em larga medida, do *stock* cultural dos que nele trafegam ou que o evitam, podendo apresentar sensíveis variações de acordo com parâmetros socioeconômicos, religiosos, de gênero e outros. Em todo caso, importa assinalar que o espaço, repartido em lugares e monumentos, não possui uma função uniforme nem porta um significado inerente, sendo antes continuamente reinvestido de sentido e, em termos metafóricos, *construído*, *reconstruído* e *destruído* por intermédio de um discurso de enaltecimento ou depreciação, o que nos obriga a prestar uma atenção particular à maneira como as pessoas se referem aos ambientes, os adjetivos e figuras de linguagem que empregam, as analogias, antíteses e associações que formulam, pois tudo isso traduz certa concepção da ordem espacial e, por extensão, da ordem social ou mesmo cósmica, pois não raro a configuração dos ambientes representa um indício, para os observadores, do teor das relações sociais que nele ocorrem e do nível de moralidade dos que o frequentam, com um inevitável rebatimento corporal.

Na mediação com o ambiente, o corpo humano desempenha, sem dúvida, um papel primordial, pois por meio do corpo não apenas nos apoderamos do espaço, movendo-nos de um ponto a outro, mas também representamos este espaço a partir de estímulos olfativos, táteis, degustativos, visuais, auditivos que decodificamos segundo o nosso *background* cognitivo. Considerando que o corpo humano é uma concretização emblemática da ideia de ordem, uma vez que, supõe-se, tudo nele possui uma função específica, uma razão de ser inteiramente compatível com a harmonia do todo, não é por mero acaso que as suas divisões e repartições são evocadas como parâmetro para a classificação dos seres e das coisas. Tomando como referência o corpo humano, categorias como alto/baixo, direita/esquerda, frente/costas, vertical/horizontal, macho/fêmea são empregadas à exaustão para descrever os ambientes e, mais que isso, para classificá-los em binômios valorativos – sagrado/profano, puro/impuro, normal/anormal, bom/mal – consoante uma lógica que supõe a existência de uma conexão indissolúvel entre os ambientes e os seus usuários, uma correspondência direta entre arranjos espaciais e arranjos corporais que o estudo das representações sociais têm iluminado com propriedade (Pearson & Collins, 1994: 10). É uma situação como essa, de correspondência simbólica entre os usos do corpo e a disposição do espaço construído, que é possível discernir no contexto da cristianização de Antioquia por intermédio das referências ao teatro contidas nas homilias de João Crisóstomo.

Nas *Homilias sobre o Evangelho de Mateus*, é possível captar as nuances de uma representação que estabelece entre um monumento, o teatro, e o corpo dos atores e espectadores uma identidade evidente, pois João se vale a todo o momento de argumentos que enfatizam a ideia segundo a qual a desordem primordial contida no ambiente se prolonga numa desordem corporal, como se o recinto do teatro fosse capaz de contaminar aqueles que o visitam, perturbando-os tanto em termos físicos quanto em termos psicológicos. Para João, no palco são executadas as piores transgressões, especialmente devido ao uso impróprio do corpo pelos atores e atrizes, pois nele:

(...) um indivíduo, sendo um rapaz, usa seu cabelo caindo pelas costas, e mudando sua natureza para a da mulher, se esforça na aparência, nos gestos e nas roupas, e em todos os modos, para assumir a imagem de uma jovem donzela. Então outro que é velho, de modo contrário a isso, tendo raspado o seu cabelo, com seu dorso preparado, sua vergonha retirada antes do cabelo, aguarda, pronto para ser fustigado com uma verga sem nada fazer ou dizer. As mulheres, uma vez mais com as cabeças descobertas, aguardam sem sequer enrubescer, discursando para a multidão, tão perfeita é a sua experiência na falta de vergonha; e assim despejam impudência e impureza na alma dos ouvintes. E seu único propósito é remover toda a castidade desde as bases, corromper nossa natureza para saciar o desejo dos demônios



imundos. E há também ditos repugnantes e gestos piores. E o estilo do penteado segue esse caminho, e o modo de andar e os trajes, e a voz e o movimento dos membros. E há movimentos dos olhos, flautas, dramas, ardis. Em resumo, todas as coisas da mais extrema impureza (*Hom. in Mat. 37,8*).

João faz aqui referência muito provavelmente às encenações do *tragoidos*, um gênero dramático no qual atores, portando máscaras e uma túnica de mangas longas, representavam os papéis masculino e feminino, e às do mimo, uma espécie de comédia de costumes composta por *sketches* na qual as mulheres eram admitidas como atrizes, cantoras e dançarinas (Barnes, 1999: 169). A censura de João Crisóstomo se deve ao fato de que, sobre o palco, o corpo seria passível de sofrer uma mutação, produzindo assim um efeito ilusório e nocivo à dignidade humana. No teatro, homens se converteriam em mulheres, jovens em velhos e vice-versa, ocorrendo uma "degradação" do aparato corporal. O teatro daria ensejo então a uma confusão, a uma interpolação dos papéis sociais destinados por Deus a homens e mulheres que afrontaria a ordem da Criação. Os atores, expostos em situações de vergonhosa submissão e passividade, renunciariam à sua condição ativa, viril, um atributo masculino por excelência, ao passo que as atrizes, contrariando abertamente as orientações de Paulo (*1Cor 14,34-5*) para que as mulheres, em público, não fizessem uso da palavra, ousavam discursar perante uma audiência composta, em sua maioria, por homens. Além disso, o comportamento da atriz, seus gestos, sua aparência refinada e elegante, seus maneirismos e tom de voz inflamariam a plateia com o aguilhão da luxúria e do adultério. Adotando uma opinião corrente na sociedade romana, João Crisóstomo equipara as atrizes às prostitutas, atribuindo-lhes a habilidade não apenas de dissimular e de iludir aqueles que as admiram, como se fossem inclusive detentoras de poderes mágicos, mas de interferir na relação do espectador com sua esposa, transportando a *stásis* do espaço coletivo do teatro para o espaço doméstico, com um impacto devastador sobre a célula familiar. A origem do problema reside, para João, na plena liberdade corporal experimentada no teatro, um lugar onde o corpo tem a sua aparência alterada mediante os mais diversos artifícios cênicos (gestos, entonação da voz, maquiagem, indumentária, coreografia), mas também onde é liberado de todas as convenções sociais, de todos os pudores e restrições, sendo oferecido sem reservas ao olhar do público, pois sabemos que, nos mimos, a nudez parcial ou total das *mimae*, das atrizes, era um momento aguardado com ansiedade e expectativa (Traiana, 1994: 88). Segundo João, um crítico feroz da *nudatio mimarum*, a visão perturbadora da atriz nua ficaria retida na mente dos espectadores, que, ao retornarem aos seus lares, passariam a desprezar o corpo das próprias mulheres,

agindo de modo agressivo e desrespeitoso (*In Mat.* 7,8; 48,4), como lemos na seguinte passagem:

Vocês em um mercado não optariam por ver um mulher despida, ou mesmo em casa, mas considerariam tal coisa um ultraje. E vocês vão ao teatro para insultar a natureza comum de homens e mulheres e desgraçar os seus próprios olhos? Pois não digam que a mulher nua é uma prostituta; mas que a natureza é a mesma, e ambos são corpos do mesmo modo, tanto o da prostituta quanto o da mulher livre. Pois se [a nudez] não tem nada de errado, por que quando vocês veem isso ocorrer na praça do mercado, vocês logo daí se retiram e levam consigo a mulher que estiver se comportando desse modo? Será que quando vocês estão sozinhos tal coisa é ultrajante, mas quando estão reunidos e sentados lado a lado isso não é igualmente vergonhoso? (...) Ouçam o que foi a causa da nudez no início [dos tempos] e compreendam a ocasião de tal desgraça. O que então causou a nudez? Nossa desobediência e o conselho do demônio. Assim, desde o início esse foi seu artifício. Eles [Adão e Eva] ficaram ao menos envergonhados quando se viram nus, mas vocês se orgulham disso, tendo, como diz o profeta, “sua glória na vergonha”. Como sua mulher veria vocês, quando retornassem dessa vilania? Como recebê-los? Como falar com vocês, após vocês terem tão publicamente envergonhado a natureza comum da mulher e terem se tornado, por tal visão, cativos e escravos da prostituta? (*In Mat.* 6,10).

Discordando do senso comum da época, segundo o qual as prostitutas e as atrizes, em sua maioria escravas e libertas, poderiam ter o corpo livremente exposto à curiosidade pública, mas não as mulheres livres, aquelas autorizadas a contrair matrimônio legítimo (Perea Yebénes, 2004: 15), o que gerou, na literatura clássica, o *topos* da *meretrix* como antítese da matrona, João condena a nudez sob todas as suas formas, pois para ele a constituição corporal das mulheres seria a mesma, independente da condição social. Nesse caso, o propósito de João Crisóstomo não é tanto equiparar a esposa à atriz/prostituta, estatutos radicalmente distintos na sociedade romana, mas o de sublinhar que a nudez, encontrando-se na origem da ruína do gênero humano, não poderia ser tolerada em quaisquer circunstâncias, pois admitir a *nudatio mimarum* seria atribuir ao corpo nu uma positividade que este, em absoluto, não possui, reatualizando assim o pecado original e fortalecendo a posição do demônio. Essa é uma das principais razões pelas quais João Crisóstomo acusa o teatro de ser um ambiente assolado por forças demoníacas, pois nele a nudez, uma artimanha de Satanás para precipitar a humanidade no sofrimento, seria uma prática habitual, corriqueira, compartilhada igualmente pelos cristãos, que preferiam o teatro à igreja, como se queixa o pregador em outra homilia:

Vocês, deixando a fonte de sangue, o assombroso cálice, tomam o caminho da fonte do diabo, para ver uma prostituta nadar e para sofrer o naufrágio da alma. Pois esta água é um mar de lascívia, não afogando corpos, mas produzindo o naufrágio das almas. E ao passo em que ela nada com seu corpo nu, vocês, a contemplando, afundam em profunda lascívia. (...) Não pensem que porque vocês não se uniram à prostituta, estão limpos do pecado. Pois no que diz respeito ao coração, vocês já o fizeram por completo (*In Mat. 7,7*).

João alude aqui às encenações que costumavam ocorrer no teatro de Zeus Olímpico, em Dafne, o único equipado para receber exhibições aquáticas. Ao que tudo leva a crer, esses espetáculos eram particularmente apreciados pela população, pois diversos mosaicos encontrados em Antioquia têm como tema cenas aquáticas que sugerem as encenações dos mimos (Huskinson, 2002-3: 153). Ao condenar as nadadoras, o pregador recupera dois *topoi* usuais na homilética cristã e na literatura patrística em geral. O primeiro deles é o da oposição irreduzível entre igreja e teatro, ambientes antitéticos, excludentes, que prefiguram, em termos arquitetônicos, a conflagração arquetípica entre o bem e o mal (Lugaresi, 2008: 25), representados, na homilia, pela imagem das duas fontes: aquela de onde jorra o sangue do Redentor e a outra, onde a atriz se exhibe nua, um mar de perdição para o corpo e para a alma. O segundo *topos* advém da tradição em torno dos ensinamentos de Jesus, para quem o simples ato de olhar já bastaria para caracterizar adultério, como lemos em Mateus (5,27-9). Nesse aspecto em particular, o teatro seria potencialmente maléfico, pois o edifício era projetado com a finalidade de permitir aos espectadores ver e ouvir com a maior nitidez possível os atores. O teatro – assim como o anfiteatro, seu correlato – era, no Império, um local privilegiado para a exibição do corpo em todos os seus detalhes e nuances, um corpo que se oferecia ao consumo e deleite da plateia, aumentando sobremaneira o risco de adultério. Por esse motivo, João imputa ao teatro, aos atores e atrizes a responsabilidade pelo dissenso nas relações domésticas, pois o adultério não apenas rompe o preceito evangélico da fidelidade pética aos votos matrimoniais, como também gera atrito entre os membros da casa, perturbando a rotina do *oikos*:

Todas as coisas estão postas de cabeça para baixo. Pois de onde vem esse complô contra nossos casamentos? Não é do teatro? De onde vem aquilo que se introduz nos quartos? Não é do palco? Como não vem daí, quando maridos são insuportáveis para suas esposas? Quando as mulheres são desprezíveis para os maridos? Quando a maior parte são adúlteros? (...) Mas quem não se tornou adúltero? E se alguém pudesse mencioná-los todos agora pelo nome, eu poderia assinalar quantos maridos estas prostitutas têm separado de suas mulheres, quantos elas têm feito cativos (*In Mat. 37,8*).

O efeito do teatro sobre o estado de espírito da plateia é tão danoso que, segundo João Crisóstomo, a exibição corporal da atriz afetaria a harmonia entre os cônjuges, a ponto de colocar em risco a integridade física da esposa:

Pois quando a prostituta apresenta aos espectadores trajas e olhar, e voz e passo, tudo lúbrico, eles [os espectadores] partem inflamados e entram em casa cativos. Daí os insultos e as afrontas, daí as inimizades, as rixas, as mortes diárias. Para eles [os homens], que são feitos cativos, a vida é insuportável e a parceira do lar desagradável, e seus filhos não são mais objeto de afeição, e todas as coisas em sua casa são postas de cabeça para baixo (*In Mat.* 48,4).

O teatro, na ótica de João Crisóstomo, é um lugar onde o *agon* não significa apenas uma disputa retórica, verbal, mas também física, pois incentiva aqueles que o frequentam a cometer todos os tipos de excesso, dentre os quais um dos mais perigosos é o exercício da violência, e não apenas da violência ancestral do homem contra a mulher, aquela perpetrada de modo quase anônimo no interior dos lares, mas da violência pública expressa em revoltas e sedições contra as autoridades constituídas, de maneira que o teatro convulsiona não apenas o *oikos*, mas também a *polis*, comprometendo a estabilidade do corpo cívico, como é possível concluir do seguinte excerto:

Pois vem daí [do teatro] aqueles que disseminam o caos na cidade; daí provêm, por exemplo, sedições e tumultos. Pois eles que são mantidos pelos dançarinos, e que vendem sua própria voz para o estômago, cujo trabalho é gritar e praticar tudo que é monstruoso, estes especialmente são os homens que agitam o populacho, que fazem o tumulto em nossas cidades. Pois a juventude, quando junta suas mãos com a indolência e é criada em tamanhos males, se torna mais feroz do que uma besta selvagem (*In Mat.* 37,8).

João se refere aqui à atuação, em Antioquia, das claques teatrais, ou seja, de indivíduos comissionados pelos atores, em particular pelos bailarinos (*pantomimi*), para atuarem como motivadores da plateia nos festivais. Apesar dessa tarefa a princípio lúdica e "inocente", as claques logo adquiriram um relevante papel político, uma vez que, no Império Romano, o teatro, em função da sua excelente acústica e visibilidade, costumava ser utilizado para a realização de cerimônias oficiais, como a comemoração dos *natalis imperii* ou o *adventus* do governador de província (Gebhard, 1999: 113). Nessas ocasiões, a claque desempenhava um autêntico papel político, liderando o público em aclamações ritmadas (*euphemiai*) que seguiam um protocolo, iniciando-se com as habituais saudações ao imperador, à família imperial e aos seus representantes, de acordo com o patamar hierárquico, e encerrando-se com o rechaço a alguma medida tida como desfavorável ou com reivindicações de toda ordem, razão pela qual as autoridades, desejosas de fortalecer sua posição em Antioquia, eram amiúde compelidas

a negociar o apoio dos líderes da claque (Liebeschuetz, 1972: 212). Em algumas circunstâncias, no entanto, a atuação das claques extrapolava o recinto do teatro e ganhava as ruas em protestos violentos, como vemos no episódio da Revolta das Estátuas, em 387, que teria sido incitada por integrantes das claques. Em virtude da aptidão em mobilizar a massa dos cidadãos com propósitos políticos, algo não muito comum no Império, as claques são, em geral, condenadas pelos autores antigos, a exemplo de Libânio, para quem os seus líderes seriam estrangeiros contratados para disseminar o caos na cidade, opinião decerto infundada (Browning, 1952: 16). Tendo em vista a militância política das claques em Antioquia, João Crisóstomo não se furta a explorar o assunto em suas homilias, atribuindo aos partidários dos pantomimos a responsabilidade pelos levantes e motins urbanos, acontecimentos habituais em Antioquia, é bom que se diga. No entanto, chama a atenção, no excerto acima reproduzido, a imagem corporal dos sediciosos, que são acusados pelo pregador de colocar à venda o próprio corpo, emprestando a voz para excitar o público durante a *performance* dos bailarinos. A essa altura, é impossível não identificar aqui uma analogia com os atores e atrizes, cujo corpo também seria exibido em troca de dinheiro. Desse modo, é lícito concluir que, na avaliação de João Crisóstomo, uma das principais ameaças do teatro seria a sua capacidade de converter em mercadoria, em objeto de troca, tanto o corpo daqueles que se apresentavam sobre o palco quanto o dos espectadores. Outra ameaça seria a possibilidade de corrupção do corpo dos cristãos, que se tornariam assim inaptos a dar testemunho da sua fé. Quanto a isso, declara João:

Não nos compete estarmos continuamente rindo e sermos dissolutos e lúbricos, mas isso pertence às pessoas do palco, às prostitutas, aos homens que são movidos por tal intento, parasitas e bajuladores. Não aqueles que são chamados ao céu, não aqueles que são inscritos na cidade de cima, não aqueles que sustentam armas espirituais, mas aqueles que são inscritos do lado do demônio. Pois é ele quem, tendo feito da coisa [o teatro] uma arte, buscou enfraquecer os soldados de Cristo e amaciar o seu zelo. Por esse motivo ele [o demônio] também construiu os teatros nas cidades e, tendo treinado os bufões, pela perniciosa influência deles permitiu que esse tipo de pestilência queimasse sobre toda a cidade, persuadindo os homens a seguir aquilo que Paulo nos ordenou evitar: “conversas e brincadeiras tolas”. E o que é mais sério do que isso, o tema da risada. Pois quando aqueles que executam essas coisas absurdas dizem alguma blasfêmia ou sujeira, muitos dentre os mais irresponsáveis riem e se regozijam, aplaudindo [os atores] por aquilo que eles deveriam ser apedrejados. E atraindo sobre suas próprias cabeças, por meio desses gracejos, a fornalha de fogo (*In Mat. 6, 10*).

Contrariando a sequência temporal dos eventos ao construir uma interpretação, no mínimo, inusitada para o surgimento da arte dramática, João Crisóstomo sustenta que o teatro teria sido inventado pelo demônio com a intenção de comprometer a causa cristã, reafirmando assim o caráter mágico, sobrenatural que os Padres da Igreja atribuíam ao edifício, cenário da *pompa diaboli*, do cortejo de Satanás, como sugerido por Tertuliano (Arredondo López, 2008: 267). Nesse caso, o perigo do teatro se revela por meio do riso, do gracejo, da zombaria proporcionados pelos mimos, uma modalidade de espetáculo cômico que, como vimos, gozou de grande popularidade nos últimos séculos do Império. Uma das razões dessa popularidade era, sem dúvida, o emprego de anedotas e canções de teor sexual, amiúde por meio de um linguajar obscuro, para deleite do público (Perea Yebénes, 2004: 14). Na concepção de João Crisóstomo, o riso, a descontração e a espontaneidade são sintomas evidentes de *hybris*, de comportamento indecente, licencioso, algo próprio dos *infames*, dos desprovidos de honra e pudor, como eram os efeminados, as prostitutas, os atores e atrizes (Zisis, 2006: 159). À *mollitia* dos atores se contrapunha a *virtus* dos homens sérios, íntegros, em particular dos soldados, que teriam como parâmetro de conduta a *sophrosyne*, o autocontrole e a moderação, uma oposição não apenas literária, mas igualmente jurídica, pois, em Roma, um soldado que ousasse se exhibir em público seria réu de pena capital, como prescrito na legislação (Edwards, 1993: 102), motivo pelo qual João Crisóstomo recorre à imagem dos "soldados de Cristo" como um contraponto à imoralidade dos atores. Na condição de "soldados de Cristo" e de "cidadãos do céu", os cristãos deveriam adotar uma severa disciplina, evitando o gracejo e a pilhéria. Mediante a adoção de uma postura corporal marcada pela *gravitas*, pela economia dos gestos e pela discricção no uso da palavra, o cristão prontamente criaria um diferencial com os não cristãos, assumindo uma posição superior e altiva, como convinha a "soldados" cuja missão principal seria "combater" em prol da conversão das *gentes*, a começar pelos seus concidadãos, uma vez que a cidade foi, na Antiguidade, o *locus* primário da cristianização.

João Crisóstomo desponta como o principal pregador de Antioquia numa etapa crucial do processo de cristianização da cidade, quando a morte de Valente, em 378, e a ascensão subsequente de Teodósio selaram o destino dos arianos e permitiram a reunião dos cristãos sob o comando de Melécio e Flaviano, que iniciam não apenas a recuperação do controle sobre as igrejas, mas deflagram uma ampla ofensiva no sentido de coibir as práticas greco-romanas e judaicas, esforçando-se para obter aquilo que Soler (2006) qualifica como a "cristianização de massa" da população assentada na zona urbana e nos arredores imediatos (Dafne, Yakto, Seleucia Pieria). Quanto a isso,

ressaltam as medidas levadas a cabo com o propósito de garantir o domínio do território, como verificamos na construção ou reforma dos *martyria* e na conversão das necrópoles em pontos focais para a assembleia, que começa a se deslocar em peregrinação por todo o perímetro urbano e além a fim de prestar culto aos seus santos e mártires. Nesse movimento, Melécio, Flaviano e seguidores iniciam também uma feroz investida contra os lugares e monumentos conectados com a tradição greco-romana e judaica, numa tentativa de controlar o acesso dos cristãos a locais que julgavam desprezíveis, profanos, poluidores. Do ponto de vista retórico, um dos principais artifícios empregados pelos oradores cristãos para delimitar as fronteiras entre ambientes saturados de *dynamis* divina, como eram os *martyria* e as igrejas, e ambientes dominadas por Satanás e suas falanges (teatros, anfiteatros, hipódromos, termas, sinagogas) foi produzir uma analogia entre tais ambientes e o corpo dos seus frequentadores. Nesse sentido, é impossível enfocarmos as estratégias de cristianização do Império Romano na Antiguidade Tardia sem levar em conta os aspectos espaço-corporais do problema, ou seja, sem atentar para os argumentos desenvolvidos pelos pregadores no que se refere ao correto uso do corpo, seja em recintos públicos ou privados. Da análise das homilias de João Crisóstomo, concluímos pela existência de um nexo indissolúvel entre corpos, lugares e monumentos, tanto para o bem quanto para o mal. A essa altura, valeria a pena nos interrogarmos sobre os reais obstáculos que o teatro poderia trazer à empresa cristã, além naturalmente do tempo despendido pelos espectadores com os *ludi* em detrimento dos ofícios religiosos. Talvez a resposta resida, por um lado, na capacidade do teatro em subverter todos os cânones da ordem, inclusive da ordem corporal, ousando interferir num "artefato" criado por Deus à sua imagem e semelhança e que comportava, à partida, uma distinção irreduzível entre homem e mulher (*Gn*, 1,26-7). Por outro lado, é possível supor também que o teatro, ao conferir voz e visibilidade ao ator, colocando-o no centro das atenções, se apresentava como um franco concorrente ao trabalho dos oradores cristãos. De fato, tanto os atores sobre o palco quanto os pregadores sobre o altar dependiam de uma *performance* corporal convincente, ou seja, dependiam da correta utilização da voz, dos gestos e dos adereços (paramentos, indumentária) a fim de cativar a audiência. Talvez uma explicação plausível para o profundo estranhamento entre João Crisóstomo e os *ludi theatralis* derive muito mais das similitudes entre o ofício de sacerdote e o de ator do que das suas aparentes divergências.

## REFERÊNCIAS

*Fontes*

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Edição coordenada por Gilberto Gorgulho, Ivo Storniolo e Ana Flora Anderson. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1997.

ST. JOHN CHRYSOSTOM. Homilies on the Gospel of Saint Matthew. In: SCHAFF, F. (Ed.) *Nicene and post-Nicene fathers*. Translated by G. Prevost. Peabody: Hendrickson, 2004. v. 10.

*Obras de apoio*

ARREDONDO LÓPEZ, P. (2008) 'Los deportes y espectáculos del Imperio Romano vistos por la literatura cristiana', *Foro de Educación*, n. 10, pp. 265-280.

BARNES, T. D. (1999) 'Christians and the theater', SLATER, W. J. (Ed.), *Roman theater and society*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 161-180.

BROWNING, R. (1952) 'The riot of A.D. 387 in Antioch: the role of the theatrical clagues in the Later Empire', *The Journal of Roman Studies*, v. 42, pp.13-20.

CAMACHO DE LOS RÍOS, F. (1997) '*La infamia en el Derecho Romano*', Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1997.

DOWNEY, G. (1961) *A history of Antioch in Syria*, Princeton: Princeton University Press.

EASTERLING, P.; MILES, R. (1999) 'Dramatic identities: tragedy in Late Antiquity', MILES, R. (Ed.), *Constructing identities in Late Antiquity*, London: Routledge. pp. 95-111.

EDWARDS, C. (1993) *The politics of immorality in Ancient Rome*, Cambridge: Cambridge University Press.

FRENCH, D. (1998) 'Maintaining boundaries: the status of actresses in Early Christian society', *Vigiliae Christianae*, v. 52, n. 2, pp. 293-318.

GEBHARD, E. R. (1999) 'The theater and the city', SLATER, W. J. (Ed.), *Roman theater and society*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, p. 113-127.

HARVEY, P. (1998) *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.



- HUSKINSON, J. (2002/2003) 'Theatre, performance and theatricality in some mosaics pavements from Antioch', *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, n. 46, p. 131-165.
- INGLEBERT, H. et al. (Éd.) (2010) *Le problème de la christianisation du monde antique*, Paris: Piccard.
- KONDOLEON, C. (2001) *Antioch, the lost city*, Princeton: Princeton University Press.
- LEYERLE, B. (2001) *Theatrical shows and ascetic life: John Chrysostom's attack on spiritual marriage*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- LIEBESCHUETZ, J. H. W. G. (1972) *Antioch: city and imperial administration in the Later Roman Empire*, Oxford: Clarendon Press.
- LIEBESCHUETZ, J. H. W.G. (2001) *The decline and fall of the Roman city*, Oxford: Oxford University Press.
- LUGARESI, L. (2008) *Il teatro di Dio*, Brescia: Morcelliana.
- PEARSON, M. P.; RICHARDS, C. (Ed.) (1994) *Architecture & order: approaches to social space*, London: Routledge.
- PEREA YEBÉNES, S. (2004) 'Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres, mimas y pantomimes, el teatro en la calle y la fiesta de Flora', *Gerión*, VIII, pp. 11-43.
- SEAR, F. (2006) *Roman theatres; an architectural study*, Oxford: Oxford University Press.
- SENNET, R. (2006) *Carne e pedra*, Rio de Janeiro: Record.
- SOLER, E. (2006) *Le sacré et le salut à Antioche au IVe. Siècle Apr. J.-C.*, Beyrouth: Institut Français du Proche-Orient.
- TRAIANA, G. (1993) 'Lycoris the Mime', FRASCHETTI, A. (Ed.) *Roman women*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993. pp. 82-99.
- ZISIS, Th. (2006) 'Diversão mundana e cristã segundo João Crisóstomo', *Scripta Clássica*, Belo Horizonte, n. 2, p. 145-171.

