

RISO E ENCENAÇÃO NAS *METAMORFOSES* DE LÚCIO APULEIO*

Luciane Munhoz de Omena**

Resumo:

*A obra **Metamorfoses** de Lúcio Apuleio é uma narrativa que se situa no século II d. C., sendo os seus personagens acometidos pela degradação e, em alguns casos, pela regeneração, levando-os a situações risíveis. Em nosso documento, podem-se caracterizar duas variáveis do riso: uma é representada por personagens que possuem comportamentos sociais excessivos, a exemplo da avareza, e o outro é o riso sagrado. Neste trabalho, privilegiaremos o campo sagrado a partir de um festejo ao deus do Riso, com o objetivo de compreender as representações sociais de poder na cidade de Hípata, levando-se em consideração o riso sagrado, o qual atua como ato performático e como ato simbólico, e, por vincular-se a uma divindade, permite a busca, através dela, de ordenação e de equilíbrio social.*

Palavras-chave: riso; encenação; poder; províncias gregas.

Neste trabalho, discutir-se-ão o riso e a encenação na comemoração festiva dedicada ao deus do Riso em **Metamorfoses** de Lúcio Apuleio.¹ Para tanto, partiremos de duas reflexões relacionais entre si: o estatuto da narrativa e a escrita ritualística. Muitos autores, tanto críticos literários quanto historiadores,² caracterizam a literatura grega e romana a partir de modelos contemporâneos, criando, como se existisse, nessas narrativas mediterrânicas, o público literário e, por consequência, a institucionalização literária.³ Ora, os testemunhos de Virgílio (70 - 19 a.C.), Sêneca (4 - 65 d.C.), Tácito (56 - 117 d.C.), Suetônio (70 - 130 d.C.), Apuleio (125 - 180 d.C.)

* Recebido em 01/09/11 e aprovado em 10/12/11.

** Professora adjunta de História Antiga da Faculdade de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG).

entre outros mais, não nos viabilizam interpretá-los pelas vias da enunciação, e sim como *instrumentos de oralização*.⁴ “Eneida era, sem dúvida, para Virgílio, a única leitura literária possível de Homero, a única maneira para se colocar como sujeito de enunciação” (DUPONT, 1998, p.16), que se circunscreve, nesta condição, se associado à transmissão, à oralização.

As composições orais apresentavam um diferencial entre obra e autoria:⁵ o ato de produzir um texto e a sua leitura se distanciam por completo da modernidade, já que não prevalece uma leitura silenciosa, solitária e hermenêutica. Criam-se contadores de histórias (DUPONT, 1998, p.18) que, a partir de manipulações, recompõem as narrativas, o que implica um novo enunciado (DUPONT, 1998, p.247) em sua potencialidade oral, manipulando-as para inseri-las em espaços públicos.⁶ Tratava-se de atos de comunicação a partir de modelos geradores, e não propriamente autores,⁷ em que se acentuavam a eficiência ritual e sua repetição, inscrevendo-se em um discurso inspirado e controlado pelas divindades por meio das *performances* poética e teatral;⁸ criavam, assim, um tipo particular de memória escrita e de memória oral (DUPONT, 1998, p. 252).

O gênero literário não é uma categoria natural: é construído historicamente, sendo suas modalidades de execução e os tipos de recepção diferentes em cada período. Trata-se de “identificar os modos de circulação e de apropriação de obras e gêneros literários cujos *status*, funções e usos não eram aqueles sugeridos nem pelo texto impresso nem pelos hábitos de leitura silenciosa e solitária” (CHARTIER, 2002, p.13). Um exemplo é a ode, que não deve ser classificada por um gênero literário, e sim um discurso ritual, um canto direcionado aos deuses, inspirado pelas musas, sendo o cantor somente um instrumento (CHARTIER, 2002, p.20).

Longe de ser uma criação individual, um produto da arte poética, a ode manifesta o peso esmagador que a inspiração exercia sobre o orador. O sentido do texto dependia inteiramente de sua eficiência ritual; ele não podia ser isolado das circunstâncias em que o poema era cantado, pois, ao invocar os deuses, ele os fazia participar do banquete. O texto da ode, de uma singularidade irreduzível, não podia ser posto por escrito nem repetido. Ele era um momento de arrebatamento, era mistério, evento. (CHARTIER, 2002, p. 20)

Assim, a ritualidade e a oralidade eram imprescindíveis nessas poesias, enquanto o nome do autor não era um nome próprio como qualquer outro, era um instrumento de transmissão das narrativas sagradas. Como veremos a *posteriori*, a encenação teatral não era apenas um ato ou um texto dramaturgico, mas também uma ação religiosa, como aparece no festejo ao deus do Riso. As representações dramaturgicas não se limitavam à cena: nas palavras de Florence Dupont, toda a realidade social poderia se tornar um espetáculo, desde os debates judiciários aos rituais religiosos.

Isso ocorre porque o teatro não é a representação da realidade, mas um olhar diferente sobre a realidade que define o irreal. Inversamente, se o real pode ser visto como entretenimento, pois o teatro não é uma imagem sem vida desta realidade, há uma voz eficaz e a encenação teatral faz do espetáculo um auxiliar da política e da retórica. (DUPONT, 2003)

Queremos acentuar, com isso, não somente a relevância do teatro nas práticas de retórica e de política,⁹ mas igualmente o caráter religioso. O universo sagrado representado em Lúcio Apuleio associa-se ao riso e à ridicularização presentes no festejo (igualmente nas festas dionisíacas¹⁰ e dos Saturnais¹¹, não sendo um mero recurso linguístico ou estilístico, e sim atuações performáticas sagradas, as quais reforçavam as atividades em que “os homens tinham a oportunidade de se colocarem em contato com o sobrenatural e de se vincularem às forças divinas”).¹²

Nesse sentido, a “função-autor” associa-se aos “sistemas legais e institucionais que circunscrevem, determinam e articulam o domínio dos discursos” (MIRANDA, J. A. B.; CASCAIS, A. F. *apud* FOUCAULT, 1992, p.21), à medida que o sujeito da escrita tende a desaparecer em função dos enunciados, que, em nosso caso, se inscrevem em uma narrativa associada aos cultos religiosos. Definem-se

os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirige, os limites de seu valor de coerção. (FOUCAULT, 1992, p.49)

Cria-se, então, a necessidade de uma relação social, que extrapola aquela estabelecida em nossa contemporaneidade – ler e escrever um li-

vro.¹³ Trata-se de duas particularidades de oralidades que se expressam nos contos em **Metamorfoses**: o *sermone*, traduzido por conversação, que se refere à “comunicação estabelecida entre interlocutores conhecidos” (DUPONT, 1998, p.235), sendo, neste caso, o narrador e o leitor. O protagonista, ao falar no futuro – “*At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram ...*” [*Para mim, nesta conversação milesiana, quero apresentar-te muitas fábulas, em variadas sequências*] (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** I) –, promete aos leitores uma série de contos, ligados entre si, que deveriam ser, prioritariamente, transmitidos em voz alta, pois, como apresenta Florence Dupont, “ler um texto não é um ato neutro na Antiguidade, implica emprestar a sua voz e submeter à escrita” (DUPONT, 1998, p.237). Enquadra-se em um circuito coletivo¹⁴ por demarcar, nos contos milesianos, uma leitura que se fundamenta em legitimidade e reconhecimento público, e por circunscrever uma escrita dedicada à memória sagrada¹⁵ em atos performáticos e em atos risíveis. Isso reforça a presença do riso ritualístico e simbólico, inserido no contexto do festejo do Riso, marcando, assim, o estágio de degradação e de ascensão social dos indivíduos nas estruturas de poder. Tema de que tratamos a seguir.

I. O risível: estudo de um conceito

Em 1924, Henri Bergson inicia seu livro **O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade** com as seguintes palavras:

Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. Essa será – convém dizer desde já – a ideia direta de todas as nossas investigações. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (BERGSON, 2007, p.6)

Parece-nos uma relevante assertiva por compreendemos o riso a partir de elementos sociais e, por isso, reflete percepções culturais e oferece compreensões em relação aos modos de pensar e sentir (BREMNER, 2000, p.251). Ao utilizarmos Jean Bremner e Herman Roodenburg, entendemos o humor por mensagens que se expressam em “atos, palavras, escritos, imagens ou músicas, cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso” (BREMNER, 2000, p.13). Embora o humor cause o riso,

nem todo riso é fruto do humor. O riso pode ser ameaçador e, realmente, os etnologistas afirmam que o riso começava com a exibição agressiva dos dentes. Por outro lado, o humor e o riso correspondente também podem ser muito libertadores. (BREM-MER, 2000, p.15)

Queremos afirmar com isso a existência das práticas do riso, sua diversidade, e posicionar tanto o humor quanto o riso por práticas culturais datáveis.¹⁶ O motivo pelo qual a derrisão é provocada possui dimensões e motivos diferenciados, pois levamos em consideração o espaço-tempo e o *corpus* documental – mesmo em se tratando de fontes romanas, a exemplo de Plauto (230 -180 a.C.), Horácio (65-8 a.C.), Petrônio (27-66 d.C.), Sêneca (4-65 d.C.), Apuleio (125-180 d.C.), ou mesmo em inscrições cômicas de Pompeia, em que se encontram inúmeros exemplos de expressões risíveis com conotações políticas como – “o ministro de finanças de Nero Augusto é o veneno” (FUNARI, 2001, p.123), ou inscrições com conotações sexuais como o exemplo abaixo:

Completo já oito vezes, você superará dezesseis. Trabalhou como taberneiro; trabalhou como oleiro, salameiro, padeiro, agricultor, bronzista de quinquilharias, vendedor ambulante; agora é oleiro de vasinhos. Para completar, só falta praticar a cunilíngua. (FUNARI, 2001, p.125)

Importa salientar, em primeiro lugar, as especificidades das fontes e suas práticas risíveis e, em segundo, o riso deve ser compreendido em sua transmissão por quem, para quem, onde e quando (BREM-MER, 2000, p.14). As traições apresentadas no texto de Lúcio Apuleio – a exemplo da *performance* da esposa do jornaleiro, que ludibria seu esposo e, mesmo em sua presença, termina o ato sexual com seu amante (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses IX, VII**)¹⁷ - não geram, em nossa contemporaneidade, o riso. Na percepção apuleiana, a situação do esposo é degradante e risível por inserir-se em um universo em que se destaca a submissão masculina frente à autonomia das personagens femininas, as quais atuam sempre por interesses próprios (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses I, II, III, VI, IX**).¹⁸

Nessa fala, entretanto, não nos debruçaremos nas situações risíveis do cotidiano, mas, como temos afirmado, no riso sagrado e em seu processo ritualístico representados nas **Metamorfoses** – em especial, por consi-

derarmos, nesse conto, uma característica coletiva em que se enquadra o dever de Lúcio de Madaura imortalizar a memória das divindades. É um riso sagrado que se vincula a uma divindade e permite a cidade de Larissa, província de Tessália, beneficiar-se com o ordenamento social e, como não poderíamos deixar de mencionar, a conquista de equilíbrio individual. Dito de outra forma, a salvação dos homens e a conquista de benesses dar-se-iam pelas intervenções divinas, o que caracteriza o eixo central da narrativa apuleiana, já que, ao parafrasearmos Giuseppina Grammatico, a festa é concebida como o tempo dos deuses, a qual implica uma repetição periódica da realidade (GRAMMATICO, 1998, p. 35). Com isso, nossa proposta vem reforçar o festejo do deus do Riso por um ciclo temporal, que inaugura outro momento em que se empreende uma “regeneração total do tempo” (ELIADE, 2008, p.322). Tem-se uma ruptura com o cotidiano e cria-se uma nova percepção do real, um novo começo (GRAMMATICO, 1998, p. 39).¹⁹

Essa nova percepção temporal é construída no festejo a partir das práticas ritualísticas que estabelecem relações harmônicas entre homens e deuses, especialmente os *ritos de agregação* na festa do Riso. Marca-se, assim como na *xenia* – ritos oficiais dos helenos, do VIII ao IV séculos a.C. (LIMA, 2010, p.48) –, o momento em que Lúcio é um estrangeiro em Hípata, e suas etapas de ridicularização, as quais geram o riso e o deboche da população, o conduzem à passagem de estrangeiro a hóspede honrado para a comunidade. Para nossos propósitos, enfocamos as participações sociais nas comemorações festivas, como bem coloca Norberto Luiz Guarinello,²⁰ por gerarem identidades entre os participantes, o compartilhamento do símbolo comemorado e por se inscreverem na memória coletiva.²¹ Para tanto, optamos interpretar a festa a partir de dois enquadramentos: o primeiro engloba as circunstâncias da festa, os lugares e os atores; o outro se refere ao programa do festejo, sua estrutura ritual e os detalhes da celebração.²²

II. Circunstância, lugar e atores

O festejo dedicado ao deus do Riso aparece em **Metamorfoses**, quando Lúcio Apuleio traz em cena a cidade de Hípata, onde se celebra a tristeza provocada pelo choro e pela alegria. O riso e o escárnio são os protagonistas do festejo, além de personagens como Lúcio, a população de Hípata, o prefeito, as mulheres, os magistrados, Birrena – que se mobiliza

em sua casa por meio de um banquete, com intuito de entorpecer Lúcio com bebidas e narrativas fantásticas –, essenciais para a realização desta dramaticidade (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, XI).

III. O programa da festa: a estrutura ritual e detalhes da celebração

O início da cerimônia dá-se por uma acusação: Lúcio é incriminado por assassinar três jovens. O personagem, aturdido, passa pelos temores de um julgamento e não compreende a “bestialidade” de uma multidão ululante e descontrolada pelo riso solicitar às autoridades, em uníssono, que o processo ocorra no teatro, devido à comoção pública. Obviamente, ao final, descobre ter participado de uma brincadeira sagrada.

Nessa comemoração, destacamos um ponto essencial: a linguagem teatral e sua dramaticidade. O festejo não se enquadra ou, talvez, não se estrutura em ações diretas do cotidiano; cria-se um tempo não linear – constitui-se um tempo em que se vela, desvela, cria-se, nesse mundo pulsante, o oposto à linearidade da razão (COPELIOVITCH, 2007, p. 4). Antonin Artaud, dramaturgo da primeira metade do século XX, caracteriza o teatro como sendo um delírio, um ato comunicativo e, acima de tudo, ação (ARTAUD, 2006, p. 23). Com esse viés teórico, interpretamos o festejo por uma forte linguagem teatral. Cria-se um cenário em que se dramatiza o sofrimento de uma punição, e o espectador não é reduzido a um *voyeur*, a um mero observador da vida alheia. Os espectadores, personificados pela *multitudo* de Hípata, conduzem o espetáculo por meio do riso desenfreado. Impera no festejo o ridículo, vivenciado por Lúcio e o excesso de gargalhada do povo. Quanto mais dramática as acusações contra o “pseudoassassino”, mais o povo se descontrola. O momento final, em que se revela a morte apenas de três odres – *erant tres utres inflati* (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, IX) –, o riso eclode livremente e se propaga pela plebe – *“risus libere iam exarsit in plebem”* (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** Livro III, X).

A consagração e a perpetuação do deus do Riso finalizam-se com a alegria da população de Hípata, que se renova, permitindo, naquele momento, os dois processos ritualísticos que se caracterizam pela agregação e integração: no primeiro, localizamos a inclusão de Lúcio, sendo um estrangeiro na comunidade; depois, as etapas do sofrimento lhe permitem

agregar-se a Hípata, garantindo-lhe o processo de aceitação e proteção daquela sociedade. Em recompensa, recebe honras extraordinárias: erguem-lhe uma estátua de bronze. No ritual de integração, a comunidade, em sentido coletivo, renova seus votos à divindade, marcando, de forma efusiva, o excesso de alegria expresso em seus corpos, uma transbordante satisfação ao deixar o teatro.

Ao pensarmos o teatro por uma “linguagem de signos e de mímica, essa pantomima silenciosa, essas atitudes, esses gestos no ar, essas entoações objetivas, em suma, tudo o que considero como especificamente teatral no texto” (ARTAUD, 2006, p.40) pode-se comparar ao festejo do Riso. A entoação de gestos e sentimentos faz com que o riso se torne teatral e, mais do que isso, o riso é o elemento central, pois, no festejo, Lúcio é a causa do riso.

Essa ação coletiva em torno da catarse do riso produziu-se em uma linguagem teatral e, para tanto, faz-se necessário arguir acerca do palco, o espaço da ação dos atores (NERO, 2009, p. 87). Assim como a ação dos personagens, o cenário é móvel. Lúcio é apanhado na casa de seu hospedeiro por ordem dos magistrados e conduzido até o Fórum. Sem compreender o que acontecia, não impõe nenhuma resistência (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** Livro III, II). Quando percebe, vê a multidão que o seguia formando um cortejo e escuta, em uníssono, o povo a exigir o julgamento no teatro. De acordo com suas palavras:

Outros se suspenderam às estátuas; encheram as fendas das janelas e todas as aberturas – todos, então, ávidos de ver, se esquecem do perigo aos quais se expõem. Os funcionários da cidade me fazem avançar, como uma vítima, atravessando a cena e me colocaram no meio da orquestra. (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** Livro III, II)

A partir desses espaços, podemos abordar duas questões:

1. a primeira relaciona-se à relação entre ilusão e espaço. Um e outro são dependentes, o espaço não se sustenta sem a ilusão, e esta, por sua vez, depende da dramaticidade por ela criada. Nesta narrativa, criam-se algumas ilusões: a ilusão do próprio Lúcio em digladiar-se com bandidos, os quais assaltariam a casa de seu hospedeiro (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** Livro II, XXXII); a ilusão de um processo, com a inclusão de possíveis torturas e uma *multitudo* ululante a exigir a sua condenação;

2. a segunda questão relaciona-se à relevância do espaço com a atuação do público. Assim como no teatro de Antonin Artaud, que se mantém por meio das dimensões mágicas com as quais o público interage, a dramaticidade do Riso se dá com a interação entre atores e espectadores. Monta-se uma audiência no teatro, onde Lúcio é acusado pelo prefeito da cidade de Hípata – o que proporciona veracidade à narrativa – de ter matado cruelmente três jovens. Argumenta da seguinte maneira:

Trata-se da paz da cidade inteira e é necessário que se dê um severo e salutar exemplo. Convém, pois, que tanto individualmente como todos juntos, como ordena a dignidade pública, tenhais o cuidado de não deixar o infame assassino escapar ao castigo dessa orgia sangrenta a que se entregou. Não me julgueis animado por um ressentimento privado, nem que ceda à violência de um ódio pessoal.
(LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, III)

Como em um tribunal, é dada a palavra a Lúcio, que, não convence o público nem mesmo as autoridades. Entram, então, duas mulheres pedindo que o acusado sofra as devidas penalidades. Segundo a aclamação delas, a misericórdia pública deveria socorrer o “pequeno ser deixado sem proteção, desde os seus primeiros anos; oferece o sangue desse bandido, como expiação às vossas leis e à ordem pública” (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, VIII).

Diante da aclamação dessas mulheres, o magistrado mais velho – duvidoso da acusação –, não encontrando o escravo que acompanhava o acusado, ordena a tortura de Lúcio. Este, desesperado, sem a presença de seu escravo e tendo somente suas palavras contra as acusações, vê os instrumentos de tortura: “*igniset rota, tumomneflagrorum*” (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, IX). Nesse momento tenso, em que participam da dramatização a população de Hípata e sua estrutura administrativa, o magistrado convida Lúcio a observar os cadáveres; só então ele descobre a brincadeira sagrada (LÚCIO Apuleio. **Metamorfoses** III, IX).

Com os três odres estufados e o turbilhão de gargalhadas, vem à tona a ridicularização, e Lúcio sente-se estupefato ao descobrir que tudo não passara de uma brincadeira sagrada (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, IX). Tal escarnecimento, advindo da diversão e da alegria da *multitudo*, torna claros o grotesco, a contravenção, o deboche a Lúcio; no entanto, seu resultado – o riso sagrado – mantém as ordens sociais a partir dos desvios e do descontrole, caracterizados pelo excesso do riso.²³

Nesse sentido, consideramos o riso apuleiano dotado, sobretudo, de um caráter regenerador, que se mantém por um tempo cíclico: após as aflições, Lúcio conquista os favores do deus. Parece-nos evidente que sua ordenação compõe-se por três partes, nas quais predominam o entorpecimento, a acusação e o riso catártico. Lúcio, após o banquete na *domus* de Birrena (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** II), envolto pelo cansaço e a bebida, imagina ter matado três bandidos (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** II, XXXII). Na manhã seguinte, é acusado pelo assassinato não de bandidos, mas de três jovens cidadãos (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, II), o que o conduz à expiação e ao triunfo das forças do caos; por último, a catar-se: o riso desenfreado da *multitudo* (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, X). Esse caráter cíclico e iniciático do personagem é, em pleno sentido, a ação ritualizada do festejo, que propicia à cidade de Hípata a renovação em prol da destruição da antiga legalidade deteriorada e corrompida. Tem-se um renascimento institucional (BARCELÓ, 1998, p.82). Uma renúncia de si com o objetivo de alcançar não apenas o êxtase divino, mas também, por meio dessas comemorações, instaura-se a possibilidade de se colocar em um ato coletivo, em um ato social – não mais como indivíduos –, cidadãos que se unificam em torno de um objetivo comum: a crença na *potestas* do Riso (MACHADO, 2006).

IV. Conclusão

Neste trabalho, acentuamos a relevância dos cultos religiosos e suas práticas ritualísticas (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, IV, XI); com isso, afastamo-nos da proposta de Florence Dupont, a qual interpreta a oralidade em **Metamorfoses** de Lúcio Apuleio como narrativas fictícias que se afastariam das referências intelectuais e religiosas. Para a autora, a viagem de Lúcio-Asno seria uma “reintegração no mundo dos homens ordinários” (DUPONT, 1998, p. 230), os quais existiriam, supostamente, pelas leituras desses contos. Cria-se, então, uma associação cultural, e não relações sociais nos contos, pois ela parte do pressuposto de que todas as pessoas, aristocratas e não aristocratas, ouviam tais narrativas. Formar-se-ia uma espécie de subcultura, que se dedicaria ao prazer das transmissões (DUPONT, 1998, p. 231 e 232).

Ora, a própria relação obra/autoria e o seu direcionamento coletivo encaminham-nos a interpretar os contos milesianos, assim como propõe a

autora, como processos de comunicação; todavia, entendemos a impossibilidade de colocar em dois planos distintos a ficção e a religiosidade no mediterrâneo ocidental e oriental. Compreendemos os rituais religiosos a partir de suas correlações com o dever da escrita: para que a divindade tratada no conto, o Riso (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III), *não fosse relegada ao esquecimento, sua memória deveria cair nos subterfúgios da transmissão, sendo, assim, imortalizada na memória coletiva à época de Apuleio de Madaura.*

V. Agradecimentos

Agradecemos a Ana Teresa Marques Gonçalves e Pedro P. de Abreu Funari. A responsabilidade pelas ideias restringe-se à autora.

LAUGHTERS AND STAGING IN *THE METAMORPHOSES*, OF LUCIUS APULEIUS

Abstract: The Metamorphoses of Lucius Apuleius is a narrative from the second century AD, and their characters are affected by degradation and in some cases by regeneration, leading them to ludicrous situations. In this study, two variables of laughter can be characterized: one is represented by characters that have excessive social behaviors, such as greed and the other is sacred laughter. In this work, we will deal with the sacred field from a sacred celebration of the god of Laughter, in order to understand the social representations of power in the city of Hypata. The sacred laughter will be considered, because it is seen as both a performative and symbolic act, whose binding to the divinity allows searching for order and social balance through it.

Keywords: laughter; staging; power; Greek provinces.

Documentação escrita

APULEIO, L. **Les métamorphoses**. Trad. P. Vallette. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. **Opuscles philosophiques et fragments**. Texte établi, traduit et commenté par Jean Beaujeu. Paris: Les Belles Lettres, 1973.

_____. **Apologie, Les Florides, Traités philosophiques**. Traduit par Henri Clouard. Paris: Garnier, s/d.

_____. **De deo Socratis, de mundo, de Platone et eius dogmate, fragmenta:** scriptorum romanorum quae extant omnia (DCXXV. DCXXX). Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1992.

Referências bibliográficas

- ADRADOS, F. **Fiesta, Comedia y Tragedia.** Madrid: Alianza, 1983.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.** Brasília: Universidade de Brasília, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética.** A teoria do romance. Tradução de Bernadini, A. F.; Júnior, J. P.; Nazário, H. S.; Andrade, H. F. São Paulo: Unesp, 1998.
- BALANDIER, Georges. **O poder em cena.** Brasília: UNB, 1982.
- BARCELÓ, Joaquín. El sentido religioso de la fiesta en el mundo antiguo. *In:* GRAMMATICO, Giuseppina; ARBEA, Antonio, LEÓN, Ximena Ponce de. (Org.) **La fiesta como el tiempo del dios.** Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Centro de Estudios Clásicos, p.79-87, 1998.
- BARCHIESE, Alessandro. **The poet and the prince.** Ovid and Augustan discourse. Los Angeles: University of California Press, 2002.
- BARTSCH, S. **Actors in the audience.** Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian. London: Cambridge, 1994.
- BERGSON, H. **O riso.** Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BETTINI, Maurizio. As reescritas do mito. *In:* CAVALLO, Guglielmo; FIDELLI, Paolo; BREMMER, J.; ROUDENBURG, H. Humor e História. *In:* _____. **Uma história cultural do humor.** Trad. de Cyntia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BOWMAN, Alan K.; WOOLF, Greg. **Cultura escrita e poder no mundo antigo.** Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1998.
- CALAME, Claude; CHARTIER, Roger. **Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne.** Paris: Jérôme Millon, 2004.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página.** Publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COPELIOVITCH, Andrea. Artaud e a utopia do teatro. **Revista.doc**, Ano VIII, n. 03, jan./junho, p. 01-16, 2007.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DUPONT, Florence. Comment devenir à Rome un poète bucolique? Corydon, Tityre, Virgile, et Pollion. *In*: CALAME, Claude; CHARTIER, Roger. **Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne**. Paris: Jérôme Millon, 2004, p.171-189.

DUPONT, Florence. **L'invention de la littérature**. De l'ivresse grecque au texte latin. Paris: La Découverte & Syros, 1998.

DUPONT, Florence. **L'auteur-Roi**. Le théâtre dans la Rome Antique. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

DUVIGNAUD, J. **Fêtes et civilisations**. Mayenne: ActesduSud, 1991.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das religiões**. Trad. de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FEDELI, Paolo. O Romance. *In*: CAVALLO, Guglielmo; FIDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea. **O espaço literário da Roma Antiga**. A produção do texto. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 361-392.

FEITOSA, Lourdes Maria G. C. Gênero e sexualidade no mundo romano: a Antiguidade em nossos dias, **História: questões e debates**, Paraná, UFPR, n. 48/49, 2008.

FORTUNA, Marlene. **Dioniso e a comunicação na Hélade**: o mito, o rito e a ribalta. São Paulo: Annablume, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?** São Paulo: Veja, 1992.

FRYRE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUNARI, P. P. A. Política e Riso em Pompéia: ensaio sobre a crítica social popular. *In*: BENOIT, H.; FUNARI, P. P. A. Ética e política no mundo antigo. Campinas: Unicamp, 2001.

GIARDINA, Andrea. **O espaço literário da Roma Antiga**. A produção do texto. Tradução de Daniel Peluci Carrara. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques. As festas imperiais na Roma Antiga: os *decennalia* e os jogos seculares de Septímio Severo. **Mneme**, Centro de Ensino Superior do Seridó, v. 03, n. 06, p.16-34, 2002.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; ROCHA, Leandro Mendes. Identidades e Etnicidades: conceitos e preceitos. *In*: SILVA, Gilvan Ventura da; NADER, Maria Beatriz e FRANCO, Sebastião Pimentel. (Org.) **As identidades no tempo**. Ensaio de gênero, etnia e religião. Vitória: Edufes, 2006.

GRAMMATICO, Giuseppina. La fiesta como el tiempo del Dios. *In*: GRAMMATICO, Giuseppina; ARBEA, Antonio ; LEÓN, Ximena Ponce de. (Org.) **La fiesta como el tiempo del dios**. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Centro de Estudios Clásicos, 1998.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa Trabalho e Cotidiano. *In*: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (Org.) **Festa**. Cultura e sociabilidade na América Latina. São Paulo: Edusp, 2001, p. 969-975.

HINGLEY, Richard. **O imperialismo romano**. Novas perspectivas a partir da Bretanha. Tradução: Luciano César Garcia Pinto. São Paulo: Annablume, 2010.

HUSKINSON, Janet. **Experiencing Rome. Culture, identity and power in the Roman Empire**. London, New York: Routledge, 2005.

HUSKINSON, Janet. Looking for culture, identity and power. *In*: HUSKINSON, Janet. **Experiencing Rome**. Culture, identity and power in the Roman Empire. London, New York: Routledge, 2005, p.03-28.

LAURENCE, Ray. Territory, ethnonyms and geography: the construction of identity in Roman Italy. *In*: LAURENCE, Ray; BERRY, Joanne. **Cultural identity in the Roman empire**. London, New York: Routledge, 2001, p. 95-110.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. *In*: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do riso**. Trad. de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.65-82.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. **Ritos e festas em Corinto Arcaica**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAFFESOLI, M. **A sombra de Dionísio**. Contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MATTINGLY, David J. **Imperialism, power and identity**. Experiencing the Roman Empire. New Jersey: Princeton University Press, 2011.

MORENO, Jaime. La fiesta de Año Nuevo en la Antigua Babilonia. *In*: GRAMMATICO, Giuseppina; ARBEA, Antonio ; LEÓN, Ximena Ponce de. (Org.) **La fiesta como el tiempo del dios**. Santiago, Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Centro de Estudios Clásicos, 1998, p.49-61.

MOTTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica**. Das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Unesp, 2006.

NERO, Cyro Del. **Máquina para os deuses**. Anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Senac e Sesc, 2009.

OGDEN, Daniel et al. **Bruxaria e magia na Europa – Grécia Antiga e Roma**. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. de Alain François. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2007.

RIVES, James. Religion in the Roman world. In: HUSKINSON, Janet. **Experiencing Rome**. Culture, identity and power in the Roman Empire. London, New York: Routledge, 2005.

WALKER, Denis. **The mask of power. Seneca's tragedies an imperial Rome**. Chicago: Bolchazy Carducci, 1985.

SANZI, Ennio. **Cultos Orientais e magia no mundo helenístico-romano: modelos e perspectivas metodológicas**. Fortaleza: Eduece, 2006.

SCHEID, John. Cults, myths, and politics at the beginning of the Empire. In: ANDO, Clifford. **Roman religion**. London: Edinburgh University Press, 2003, p.117-138.

SCHEID, John. Définitions, notions, difficulties. In: **La religion des romaines**. Tradução de Maria Regina da Cunha Bustamante. Paris: Armand Colin, 1998.

SILVA, M. M. R. S.. A historiografia descobre a festa. **Hélade**, 1 (1), p. 38-54, 2000.

THOMAS, Rosalind. **Letramento e oralidade na Grécia Antiga**. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2005.

WALLACE-HADRIL, Andrew. **Rome's cultural revolution**. London: Cambridge, 2010.

WOOLF, Greg. Inventing empire in ancient Rome. In: ALCOCK, Susan E.; D'ALTROY, Terence N.; MORRISON, Kathleen D.; SINOPOLI, Carla M. **Empires. Perspectives from Archaeology and History**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

Notas

¹ Em nossa percepção, devemos, primeiramente, posicionar Lúcio Apuleio como um homem do século II de nossa era, que nasceu em, aproximadamente, 125, na cidade de Madaura, entre a Getúlia e Numídia (hoje Mdaursch, na Argélia). Perten-

cia a uma família de nobres. Seu pai, oriundo da Itália, chegou com um grupo para repovoar a colônia de Madaura e estabeleceu-se na cidade, onde nasceu Apuleio (LÚCIO APULEIO. **Apologia**). Sendo de origem aristocrática, inicia seus estudos de Gramática e de Retórica em Cartago; na cidade de Atenas dedica-se aos estudos filosóficos e, em Samos e em Frígia, regiões do Oriente (LÚCIO APULEIO. **Flórida XV**), entra em contato com teólogos, astrólogos e magos. Escreveu diversas obras – muitas delas se perderam, mas temos: a **Apologia**, que trata de sua defesa contra a acusação de prática mágica por ter enfeitado sua esposa Pudentila; **Flórida**, uma pequena obra sobre seus discursos e conferências; **Metamorfoses**, a mais famosa, trata-se de uma novela de aventuras milesianas, na qual o protagonista transforma-se em asno, tornando-se homem em um culto à deusa Ísis. Temos também algumas obras filosóficas, tais como: **De deo Socratis** e **De Platone et eius dogmate**.

² Ver FRYRE, N.; BAKHTIN, Mikhail em **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**; MOTTA, Sérgio Vicente; FEDELI, Paolo; THOMAS, Rosalind (consultar **Referências bibliográficas**).

³ Ver FOUCAULT, Michel; DUPONT, Florence em **L'auteur-Roi. Le théâtre dans la Rome Antique**; CALAME, Claude; CHARTIER, Roger e CHARTIER, Roger (consultar **Referências bibliográficas**).

⁴ Em nossa proposta, prevalecem reflexões sobre a oralidade no mediterrâneo ocidental romano e suas correlações com cultura escrita em textos direcionados ao campo religioso, assim como poderemos observar em **Metamorfoses**, de Lúcio Apuleio, ou mesmo nas **Odes** de Horácio. Cabe-nos mencionar, que a “cultura escrita não é um fenômeno isolado, mas um conjunto muito variável de habilidades na manipulação dos textos: ele pode ou não incluir a escrita e a leitura, sendo geralmente dirigido apenas a determinados tipos de texto, registros particulares da língua e, com frequência, a apenas algumas das línguas usadas por sociedades multilíngues” (BOWMAN; WOOLF, 1998, p.7). Assim como Alan K. Bowman e Greg Woolf, concordamos com a associação da cultura escrita com as práticas de poderes e seus entrelaçamentos com “outros sistemas de símbolos, particularmente quando os textos se combinam com outros símbolos na epigrafia, nas moedas e na arquitetura monumental” (BOWMAN; WOOLF, 1998, p.9).

Nesse mesmo viés, temos o trabalho de Greg Woolf – **Inventing empire in ancient Rome** – que vê na Literatura Latina, à época de Augusto, “um projeto cultural e, de certo modo consciente e dirigido para fornecer aos romanos uma cultura semelhante aos gregos, e adequado à sua nova condição de governantes do mundo. **Eneida**, de Virgílio e **Histórias**, de Tito Lívio ofereceram novas formulações da identidade romana, romanos que compartilham o passado, seu destino e sua relação especial com os deuses e com a ordem cósmica” (WOOLF, 2009, p.315). Wallace-Hadrill

também analisa os símbolos da escrita e suas associações com as práticas de poderes no período de Augusto, a partir de uma variação de identidades culturais, que se entrecruzam no Império Romano. A variação na linguagem itálica poderia ser percebida na figura de *Ennius*, que domina a língua grega, a osca e a latina, construindo sua identidade a partir desta triplicidade. De acordo com o autor, “o que Ennius e Favorinus têm em comum é a forma de triangulação cultural que é uma das características mais notáveis do mundo romano, seja no século II a.C. ou no século II d.C. Porque para ambos, romanos e gregos, representam os polos universais da cultura, demarcam sua identidade local” (WALLACE-HADRIL, 2010, p.6), a partir da cultura grega e romana.

Propõe-se o conceito de apropriação em detrimento ao de romanização, pois, segundo a análise de Wallace-Hadrill, seu interesse reside, sobretudo, em compreender a dialética da apropriação dos bens culturais e das características de poder de conquista, que são tomados pelos conquistados com fins específicos, podendo, assim, acrescentar mutualmente o processo pelo qual o poder assume traços desta conquista para a sua própria acomodação (WALLACE-HADRIL, 2010, p.10). Um exemplo disso seria o bilinguismo traduzido pela convivência do latim ou do grego com as línguas locais: manteria, desta feita, certa distância da linguagem de dominação (WALLACE-HADRIL, 2010, p.27). Entretanto, em nossa percepção, essa proposta posiciona ainda a cultura local somente em referência aos dois blocos de poder, Grécia e Roma, perdendo assim suas características culturais, levando os indivíduos a se adaptarem à cultura dominante por um processo denominado por *habitus*, que se traduz em repetições, já que se helenizar, por exemplo, implicava comportar-se como um heleno, em linguagem e em cultura (WALLACE-HADRIL, 2010, p. 6).

⁵ Ver DUPONT, Florence em **L’auteur-Roi**. Le théâtre dans la Rome Antique; CHARTIER, Roger; CALAME, Claude; CHARTIER, Roger (consultar **Referências bibliográficas**).

⁶ Confiava-se a “eficácia do texto não à originalidade de invenção temática ou de enredo” assim como se observa na literatura contemporânea (BETTINI, 2010, p.25), mas às reescritas (BETTINI, 2010, p.25). Tratava-se de destinar o texto à oralização e, por isso, pertencia a um conjunto de práticas sociais, as quais se configuravam em narrativas míticas, um “reservatório de comportamentos, de ideias, de símbolos com que construir determinadas ‘ocasiões’ culturais” (BETTINI, 2010, p. 29).

Assim como o festejo do deus Saturno, em que se celebra, a partir de narrativas míticas a Saturno, a Idade de Ouro, à época de seu reinado, um momento no qual “os homens eram todos iguais, não havia distinção entre ricos e pobres, entre servos e senhores. Evidencia-se, então – de forma clara e maciça –, a presença de um ‘texto mítico’ por trás das práticas dos Saturnais: a moldura de um passado fabuloso

– Saturno na Itália, a felicidade da idade áurea – que, a cada ano, no fim de dezembro, torna a se fazer presente no espírito da festa. O poder de Saturno quer que as hierarquias sociais sejam anuladas – o destino, a *Sors* mais ou menos imparcial que quis alguns livres e outros servos já não tem peso algum: dezembro e as Saturnais a anularam” (BETTINI, 2010, p. 32).

⁷ Essas narrativas seguiam técnicas de memorização imprescindíveis aos contadores de histórias, assim como aos retóricos, pois levamos em consideração a relevância oral dessas sociedades: os homens deveriam treinar sua memória, transformando-a em uma memória visual. Trata-se de construir lugares irregulares e ordens simétricas com “representações figurativas humanas de um tipo muito pessoal: marcamos o décimo lugar com um rosto semelhante ao do nosso amigo Decimus; vemos um determinado número de nossos amigos em fila; visualizamos um doente por sua própria pessoa; ou, se o desconhecemos, por meio de alguém conhecido. Essas figuras humanas são ativas e dramáticas, impressionam pela beleza ou pelo grotesco. Elas nos lembram mais as figuras de uma catedral gótica do que propriamente as da arte clássica. Parecem completamente amorais, tendo apenas a função de fornecer à memória um impulso emocional, devido a idiossincrasia ou estranheza” (YATES, 2007, p.34). Havia uma intensificação da memória para as coisas, ainda que Cícero, na obra **Ars memorativa**, faça menção “à memória para palavras, na qual as imagens para palavras se deslocam (?), mudam de caso (?), levam toda uma sentença a uma única imagem verbal, de uma maneira extraordinária, que ele visualiza inteiramente, como se fosse à arte de algum pintor habilidoso” (YATES, 2007, p.37). A escrita e a arte da memória podem ser locadas, predominantemente, na comunicação oral. Rosalind Thomas analisa o letramento e a oralidade na Grécia Antiga, supondo a existência da escrita em uma sociedade oral. Nesse sentido, podemos, com o mesmo teor, referirmo-nos ao mediterrâneo romano (embora estejamos a cometer certo grau de generalização, tendo em vista a pluralidade tanto no espaço físico quanto no espaço temporal de diversos povos que constituíam o mediterrâneo romano ocidental e oriental, como os latinos, gálatas, egípcios, béticos, germânicos, gauleses, dácios, gregos, bretões, entre outros (ver LAURENCE, Ray; BERRY, Joanne; HINGLEY, Richard; HUSKINSON, Janet em **Looking for culture, identity and power** – consultar **Referências bibliográficas**) como sendo um local em que “a palavra escrita era mais frequentemente usada a serviço da fala” (THOMAS, 2005, p.6). Um exemplo disso encontra-se na emergência de os “autores” lerem seus textos em voz alta, momento chamado em Roma de *recitatio*, que garantia, em outras palavras, reconhecimento público da obra. Como apresenta Florence Dupont, “A Rome, civilisation du livre, de l’archivage et de l’écrit, seule la parole est prestigieuse, seule elle peut prouver la capacité d’un homme à maîtriser le langage. Même quand ils’agit de “littérature”, même quand l’oeuvre créée est écrite et destinée à devenir finalement un livre, elle n’existpas, et sonauteur non plus, si elle

n'a pas été élue publiquement devant un auditoire choisi d'amis, eux aussi auteurs potenciales, accompagnés de leurs clientes" (DUPONT, 1998, p.254 e 255).

⁸ Ver CHARTIER, Roger (consultar **Referências bibliográficas**).

⁹ Ver DUPONT, Florence em **L'auteur-Roi**. Le théâtre dans la Rome Antique; BALANDIER, Georges; WALKER, Denis; BARTSCH, S.; BARCHIESE, Alessandro; HUSKINSON, Janet em **Experiencing Rome. Culture, identity and power in the Roman Empire**; YATES, Frances A. (consultar **Referências bibliográficas**).

¹⁰ Ver FORTUNA, Marlene (consultar **Referências bibliográficas**).

¹¹ Ver BETTINI, Maurizio (consultar **Referências bibliográficas**).

¹² Ver BARCELÓ, Joaquín (consultar **Referências bibliográficas**).

¹³ Ver DUPONT, Florence em **Comment devenir à Rome un poète bucolique? Corydon, Tityre, Virgile, et Pollion** (consultar **Referências bibliográficas**).

¹⁴ Devemos salientar a construção identitária no mediterrâneo antigo a partir de culturas diversificadas em seus variados aspectos, como as religiosidades, os aspectos jurídicos, a cidadania concedida aos não romanos (LAURENCE, 2001, p.2), a etnicidade, os grupos linguísticos e até mesmo, como acentua Feitosa, as práticas sociais entre o feminino e o masculino (FEITOSA, 2008, p.125).

Em nosso caso, o testemunho de Lúcio Apuleio evoca em suas diferentes obras, como em **Apologia**, sua defesa contra a acusação do exercício mágico e inúmeros referenciais sobre práticas religiosas que, em lugares como a Pérsia, os magos (que, em Roma, eram acusados de feitiçaria) eram sacerdotes (LÚCIO APULEIO. **Apologia** 11). Nesse sentido, encontramos no discurso apuleiano o termo *magus* que, em linguagem jurídica romana, significava praticantes de feitiçaria (ver SCHEID, John em **Cults, myths, and politics at the beginning of the Empire**; OGDEN, Daniel et al; SANZI, Ennio, entre outros mais – consultar **Referências bibliográficas**), mas também o conceito de *magus* insere-se nos campos religioso (e.g. Pérsia) e da ciência, com diferentes significados e implicações. Daí, refletir sobre essas variedades culturais e os papéis desempenhados pelos indivíduos em suas posições sociais implica perguntarmos, como refletir, em espaços múltiplos, o conceito de identidade. Sabemos, pois, que as oposições binárias (e.g. civilizado X bárbaro) escamoteiam as complexidades sociais, são dualismos simplificados (LEFEBVRE *apud* LAURENCE, 2001, p.4).

A presença religiosa nas obras de Lúcio Apuleio – não somente em **Metamorfoses**, mas em obras como **Apologia**, **Florida** e **De deo Socratis** – é imprescindível e, por isso, marca, em nossa concepção, construções identitárias. Em Hípata, a integração da comunidade no festejo do Riso, marca, sobretudo, construções identitárias que se associam aos grupos religiosos e seus critérios hierárquicos e práticas ritualísticas (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III). Nesse sentido, associamos Apuleio de

Madaura muito mais aos cultos místéricos de Ísis do que sua inserção no mediterrâneo grego, romano ou africano. Embora tivesse viajado a cidades como Cartago, Atenas, Frígia ou Samos, seu contato e inserção nestes espaços inserem-se em suas preocupações filosóficas com as religiosidades (LÚCIO APULEIO. **Deo Socratis**) e suas ritualidades, e com maior ênfase em sua crença na deusa Ísis. Em uma análise muito próxima quanto à identidade de pertencimento a grupos, temos o historiador Ray Laurence, que, ao se referir aos gladiadores, faz a seguinte análise: “It is the unique qualities of the individual that are emphasised, alongside the membership of a wider groups of professional, whether gladiators or soldiers. Such an emphasis on group identity would seem to be commemorated only by those who were not entirely accepted within the Roman social system (...). The gladiators of Nîmes may have inadvertently reinforced their marginal status through their commemoration as gladiators rather than as individuals with a *familia*” (LAURENCE, 2001, p.8).

Assim como em Nîmes as comemorações reforçariam o pertencimento dos gladiadores como grupos e não como indivíduos, Lúcio Apuleio se integraria não como sujeito, mas inserido no culto à Ísis, pois, diferente de Florence Dupont, compreendemos as atividades culturais inseridas nos espaços das relações sociais. Com isso, entendemos que a identidade religiosa estava ligada de forma íntima à identidade étnica e política (RIVES, 2005, p.274), e tal configuração não se distancia das representações dos contos de Lúcio Apuleio. As identidades são, sobretudo, relacionais, marcadas por suas diferenças e por seus símbolos (GONÇALVES; ROCHA, 2006, p.12 e 13). Consultar também MATTINGLY, David J. (ver **Referências bibliográficas**).

¹⁵ O ato de imortalizar a memória é um direcionamento que se afasta do esquecimento. Como bem coloca Paul Ricoeur, “o esquecimento continua a ser a inquietante ameaça que se delinea no plano de fundo da epistemologia da memória e da epistemologia da história” (RICOEUR, 2007, p.423). A partir das reflexões do filósofo francês, compreendemos a construção do esquecimento sempre conjugado à memória por compreendermos as manifestações individuais do esquecimento em relação às memórias coletivas. Trata-se de conduzir, em relação a Apuleio de Madaura, certo abuso na construção da memória, em que se retifica a necessidade, através da escrita, das práticas ritualísticas – seja nos ritos do Riso, Vênus ou Ísis (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, IV, XI) –, que são marcadas, sobretudo, pelo temor do esquecimento coletivo de seus contemporâneos. “Reencontra-se assim, no caminho da reconquista pelos agentes sociais do domínio de sua capacidade de fazer a narrativa, todos os obstáculos ligados ao desabamento das formas de socorro que a memória de cada um pode encontrar na dos outros enquanto capazes de autorizar, de ajudar e fazer narrativa de modo ao mesmo tempo inteligível, aceitável e responsável. Mas a responsabilidade da cegueira recai sobre cada um” (RICOEUR, 2007, p.456).

¹⁶ Ver LE GOFF, Jacques (consultar **Referências bibliográficas**).

¹⁷ O ato performático pode ser considerado uma forma de teatro por ser uma expressão cênica e dramática, por ser plástica ou não intencional “que seja o modo pelo qual a performance é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma ‘coisa’ significando (no sentido de signos); mesmo que essa ‘coisa’ seja um objeto ou um animal. Como o coioete de Beuys. Essa ‘coisa’ significando e alterando dinamicamente seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante (‘a coisa’) e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora do teatro” (COHEN, 2009, p. 56).

¹⁸ Entre outras passagens.

¹⁹ Cria-se um ciclo temporal a partir de uma religião fundamentada em “‘ortopraxis’, da execução correta dos ritos prescritos” (SCHEID, 1998, p.22), que significa, em outras palavras, religiosidade, “na qual os ritos e as atitudes rituais constroem e transmitem representações sobre as divindades e a ordem das coisas. É então errôneo considerar que esta religião fria e necessariamente interesseira ignorava quaisquer ideias e conteúdo espirituais. Aliás, a prática religiosa não excluía a exegese e a especulação livres. Entretanto, esta atividade se desenvolvia no exterior da vida religiosa propriamente dita. Na medida em que não existia nenhum outro dogma que a obrigação ritual, os indivíduos usufruíam uma inteira liberdade para pensar os deuses, a religião e o mundo” (SCHEID, 1998, p.22).

²⁰ Ver GUARINELLO, Norberto Luiz (consultar **Referências bibliográficas**).

²¹ Ver ADRADOS, F. (consultar **Referências bibliográficas**).

²² Utilizamos a estrutura de análise do texto de Jaime Moreno com o título – **La fiesta de Año Nuevo en la Antigua Babilonia** (consultar **Referências bibliográficas**). Sua construção pareceu-nos profícua para se pensar o festejo do deus do Riso em **Metamorfoses** de Lúcio Apuleio.

²³ O historiador Alexandre Carneiro Cerqueira Lima, em **Ritos e festas em Corinto arcaica**, analisa os aspectos festivos do riso, através do grotesco e da valorização do corpo, por elementos que acentuam a embriaguez e os atos sexuais, os quais geram uma espécie de carnavalização da ordem poliade em os *Komástai*. De acordo com suas palavras, “o consumo de vinho por meio do *rhytón* enfatiza esse estreito parentesco entre *Komástai* e os seguidores de Dionisos. A imagem do grotesco consiste em uma mescla entre vida e morte, tanto é fecundidade quanto decomposição. O hibridismo dos *sátyroi* e a mistura entre o aspecto humano e bestial da Górgona e a metamorfose de Nereu (além da de Dionisos também) explicitam uma das principais e fundamentais características do *Kómos*: o contato dos praticantes com a alteridade plena” (LIMA, 2010, p.101). Em relação a Dioniso, trabalha com a perspectiva de que o riso e o grotesco aparecem como uma transgressão à medida

que se eliminam as regras e as hierarquias, criando, assim, entre os cultuadores, laços de solidariedade. “O carnaval promove esse clima festivo, o momento propício para exorcizar os temores coletivos, o riso festivo é um antídoto contra as proibições e os tabus impostos pela sociedade” (LIMA, 2010, p.101-102). Este viés interpretativo fundamenta-se nas análises de M. Bakhtin em que o riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal, liberam a consciência e a imaginação humana que ficam disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (BAKHTIN, 1999, p.43). Pensar os festejos a partir dos aspectos carnavalescos – em especial, às dionisíacas e os saturnais, é rico e esclarecedor, entretanto, o processo de transgressão e de abolição das normas não se enquadra no festejo Riso. Em Riso, o grotesco e a ridicularização atuam, justamente, de forma contrária, reafirmam as estruturas sociais e burocráticas do poder. Não se percebe a suspensão temporária da ordem: pelo contrário, o festejo ocorre a partir das instituições de poder – como *quirites* (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, III) – e da comunidade de Hípata. Consultar outras referências sobre festas e cerimoniais: MAFFESOLI, M.; DUVIGNAUD, J.; GRAMMATICCO, G.; GUARINELLO, N. L.; FORTUNA, Marlene; SILVA, M. M. R. S.; GONÇALVES, Ana Teresa Marques em **As festas imperiais na Roma Antiga: os *decennalia* e os jogos seculares de Septímio Severo** (ver **Referências bibliográficas**).