



## A FESTA E O RISO NA NARRATIVA APULEIANA

Profa. Dra. Luciane Munhoz de Omena

As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo.

Mikhail Bakhtin, 1999, p. 07.

**RESUMO:** Nossa pretensão é propor uma reflexão sobre a concepção de Apuleio que enfoque a participação social nas comemorações festivas a partir do romance *O asno de Ouro*. Documento situado no século II d. C., privilegiaremos, em específico, a narrativa de uma festa religiosa dedicada ao deus do Riso, para compreendermos como são conduzidas as relações entre os agentes na sociedade romana.

**Palavras-chave:** Festa, Poder e Sociedade.

**Résumé:** Notre prétention est proposer une réflexion sur la conception d'Apuleio que approche la participation sociale dans les commémorations de fête à partir de la romance *l'âne d'Or*. Document situé dans le siècle II d. C., nous privilégierons, dans spécifique, le récit d'une fête religieuse dévouée au dieu du Rire, pour comprendre comme sont conduites les relations entre les agents dans la société Romaine.

**Mots-clé:** Fête, Pouvoir et Société.

Nesse artigo, proporemos uma reflexão sobre a concepção de Apuleio que enfoque a participação social nas comemorações festivas a partir do romance **O asno de Ouro**. Documento situado no século II d. C., privilegiaremos, em específico, a narrativa de uma festa religiosa dedicada ao deus do Riso, para compreendermos como são conduzidas as relações entre os agentes na sociedade romana provincial. Para tanto, dividiremos a apresentação em duas partes centrais, a saber: na primeira, analisaremos o que vem a ser festa e como a associamos à narrativa de Apuleio e na segunda, aplicaremos os conceitos à fonte propriamente dita.



Trataremos primeiro da concepção de festa. Interpretamos a festa como um fenômeno social e não simplesmente por particularidades de cunho individual; a compreendemos por meio de uma ação coletiva que implica, necessariamente, na ênfase dos sentimentos e emoções experimentadas pelos participantes. Como propõe Norberto Luiz Guarinello (2001), em seu artigo “**Festa, Trabalho e Cotidiano**”, o termo festa circunscreve:

(...) Uma determinada estrutura social de produção que é preparada, custeada, planejada, segundo regras e atividades efetuadas na vida cotidiana.(...) Participação da sociedade em seu todo ou grupos dentro dela, com maior ou menor expressão ou força legitimadora (p. 971). (...) Uma comemoração que acarreta a interrupção temporária de atividades diárias, como as festas de calendários. (...) A atividade articula-se em torno de um objeto real ou imaginário, um acontecimento, um anseio ou satisfação coletiva, que atua como motivação da festa que é uma reunião comemorativa; cujo objetivo funciona, “como pólo de agregação dos participantes, como símbolo de uma identidade que pode ser, mais ou menos, circunstancial ou permanente” (p. 972).(...)A festa é, por fim, uma produção social que cunha uma identidade entre os participantes e o compartilhamento do símbolo que é comemorado e que, portanto, se inscreve na memória coletiva como um afeto coletivo. Representa a produção de memória e da identidade no tempo e no espaço social e é, portanto, um produto histórico, uma instituição passível de História e de evolução ao longo do tempo (p. 971).

Essa produção de identidade que é cunhada em uma festa não gera, necessariamente, um consenso; muito pelo contrário,

a identidade que cria é uma unidade diferenciada e, na medida em que as diferenças representem ou gerem conflitos, uma identidade conflituosa, que une os dois extremos contrastantes e, aparentemente, contraditórios da cooperação e da competição (GUARINELLO, 2001, p. 973).

A festa, como produto da realidade social, exprime os conflitos, as tensões, as censuras e as estruturas de poder. As festividades sempre têm uma relação temporal determinada pelo tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Como sugere Mikhail Bakhtin (1999)



em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa (p. 08).

Partindo dessas premissas, compreendemos as comemorações como formas de comunicação (BURKE, 2002, p. 27), que nos permitem relacioná-las às estruturas de poder, à política, à propaganda e, em nosso caso, às relações sociais. Como nos lembra Ana Teresa Marques Gonçalves (2005), “as festas antigas traçam perspectivas que apontam o passado e o futuro de uma coletividade. Por elas, a comunidade reunia o que ocorria no presente, relembra o passado e indicava metas para o futuro” (p. 02). Isso ocorre pelo fato de que toda comunidade necessitar de algo para celebrar, é um tempo consagrado. Em outras palavras,

a festividade comporta uma multiplicidade de atividade de naturezas diversas, mas que se encadeiam e ganham sentido quando encadeadas, distinguindo a festa de uma simples cerimônia. Embora a festa seja também um espetáculo, distingue-se dele, pois quase sempre exige a participação ativa daqueles que dela participam. Mesmo ser espectador de uma festa é, de certa forma, relacionar-se com todos os presentes, é atuar para sua realização de alguma maneira (PEREZ, 2002, p. 23-28 *apud*. GONÇALVES, 2005, p. 02).

A cerimônia pública, de caráter festivo, é igualmente uma forma de comunicação política. É um instrumento do poder, pois as festas são efetivamente uma transposição dramática dos eventos históricos e traduzem o simbolismo das relações políticas e sociais (BALANDIER, 1982, p. 17). Além disso, elas podem ser usadas como mecanismo de manipulação da opinião pública, por meio de imagens a legitimar o mando, sendo, desse modo, um entre vários veículos de poder (GONÇALVES, 2005). “A linguagem festiva é, sobretudo, imagética, o que explica seu alto poder de persuasão, de busca de consentimento e de apoio ao poder, garantindo uma impressão de unidade, fundamental para a manutenção do comando” (GONÇALVES, 2005, p. 02).

Disso resulta o fato de que a permanência no poder requer, por um lado, um conjunto de responsabilidades e obrigações do governante, que utiliza ícones como a prosperidade dos homens como meio de propaganda. Em nome do bem público e de um estado de segurança é que se justifica a legalidade e a existência do poder. Por outro



lado, esse cenário político só é mantido pelo *consentimento e reconhecimento* dos governados. Sabemos que o poder caracteriza-se também por ser um dispositivo produtor de efeitos, entre os quais os que se comparam às ilusões do teatro. O governante torna-se um ator político para a conquista e a conservação do poder. Daí a relevância de sua imagem, das aparências que poderão corresponder aos desejos e expectativas de seus súditos.

Como afirmamos anteriormente, a imagética é imprescindível nas festas por marcar a identidade dos regimes e dos espetáculos do poder, cujo objetivo central é evidenciar a grandiosidade e a força política. Como propõe Gonçalves:

nenhum sistema político é mudo (...). As festas são signos e fazem parte de um ritual: não há sociedade sem ritual e não há ritual sem festas, pois elas ajudam a legitimar o regime. [O ritual] pode ser entendido como um conjunto de atos formalizados, expressivos detentores de uma dimensão simbólica (...). O ritual insiste na dimensão coletiva, isto é, ele faz sentido para os que o partilham. Ele tem eficácia social, pois ordena a desordem, dá sentido ao acidental, cria situações de adesão e regula conflitos (CAPELATO, 1998, p. 19-59 apud Gonçalves, 2005, p.02/03).

Essa dramatização política é também marcada nas reuniões festivas pelo caráter sagrado, pois todo poder tem uma carga sagrada. Essa sacralização gera o reconhecimento de que governantes e deuses possuem propriedades semelhantes e como tal, reflete a distância entre rei e súditos. Leva-se em consideração a associação de poderes superiores à pessoa real e sua própria legitimidade (cf. Balandier, 1969; Geertz, 1997; OMENA, 2004). Como enuncia Balandier (1982):

a colocação da teatralidade política em evidência, sua consagração e seus ritos, não é uma maneira oblíqua de reduzi-los a aparências e jogos ilusórios. É uma resultante, tudo concorre para isto – desde as relações sociais definidas pelo sistema de produção até as constituídas pelos valores e imaginário coletivos (p. 21).

Essa teatralidade política pode ser identificada na narrativa apuleiana. O autor madaurense apresenta-nos, através de uma festa religiosa, a importância dos rituais para a manutenção e fortalecimento dos poderes públicos na província. Essa ordenação é mantida pelo próprio favor do deus: não permitir nenhum tipo de infortúnio e iluminando os indivíduos com graça e alegria (Livro III, XI). É uma dádiva não apenas



de satisfação, mas de ordenamento e equilíbrio social. Por isso, sem nenhum estranhamento, esse festejo seja dirigido e organizado por autoridades (**O Asno de Ouro**, III, XI).

Em **O asno de Ouro**, Apuleio cria uma narrativa fantástica acerca da metamorfose de um homem em asno e inicia o romance relatando a viagem do protagonista, Lúcio, de sua pátria à Tessália. Nessa terra, hospeda-se na casa do senhor Milão: *“um homem opulento, mas desacreditado por sua extrema avareza e sórdida baixeza”* (Livro I, XXI). Isso indica o pertencimento de Lúcio a uma categoria social elevada, pois hospedar-se na residência de um cidadão representa, tanto na cidade de Roma quanto nas províncias, *status* social transcendente. Apuleio, em outra passagem, confirma a categoria social do protagonista: *“não ignoramos, senhor Lúcio, nem tua dignidade, nem teu nascimento, nem o renome da ilustre família que é a tua e que se estende por toda a província”* (Livro III, XI).

Sabemos que o reconhecimento social e o acesso a cargos importantes na sociedade romana ocorrem, sobretudo, pela proteção de pessoas poderosas e pela própria riqueza do indivíduo. No romance, Lúcio encontra, inicialmente, uma mulher estranha no mercado. O que chama sua atenção é a sua riqueza e a vasta clientela que a segue. Lúcio, ao longo da ação, será reconhecido como um parente distante dessa rica mulher. Um ancião, que acompanha Birrena, identifica o vínculo de parentesco. Birrena toma a iniciativa de se apresentar a Lúcio. Segundo ela: *“Não há diferença entre nós senão a posição social, pois tua mãe desposou um alto personagem, e eu um simples cidadão. Eu sou essa Birrena cujo nome não te lembrás, talvez de ter ouvido pronunciar entre aqueles que te educaram”* (Livro II, II).

Nessa citação, temos uma afirmação que coloca em comparação a posição social de Birrena e a da mãe de Lúcio. Birrena diz a Lúcio que a mãe dele possuía *status* ainda mais elevado do que o dela, pois, mesmo sendo da mesma família, havia casado com um homem importante, enquanto, ela não.

Recuperemos o argumento que Apuleio utiliza para construir essa passagem. A mãe de Lúcio casa-se com um homem mais bem situado socialmente do que ela



própria. Com isso, eleva-se a um círculo de relações sociais mais prestigiados do que aquele em que vivia como solteira. Portanto, para a mãe de Lúcio, o casamento serve como uma forma de promoção social. No caso de Birrena, as coisas se passam de modo diverso. Casa-se com alguém sem uma posição social mais elevada que a sua. Birrena fica no mesmo patamar em que estava quando solteira. Analisando o discurso de Apuleio, percebe-se como o casamento funciona como estratégia de afirmação feminina. Através dele, podia-se elevar sua posição social ou mantê-la estável.

Assim como o matrimônio de sua mãe, o contato com Birrena foi importante para Lúcio, recém chegado na província de Hípata: a partir dela, o protagonista se relaciona com outros iguais, podem obter, não apenas convites para festas, mas vantagens políticas e financeiras. Além de alcançar o reconhecimento social por toda província como sua família (Livro III, XI).

Lúcio, após um convite de Birrena, vai a um banquete em sua residência. Saí tarde da noite, quando é abordado por três bandidos e num ato de defesa mata-os, protegendo a si próprio e a casa de seu hospedeiro, Milão. No dia seguinte, é preso e julgado pelas mortes.

Começa, então, a grande brincadeira. Lúcio, sem saber, e com isso, passando por todos os temores de um julgamento, descobre, no final, ser apenas parte de um ritual: uma festa dedicada ao deus do Riso. O protagonista, após o desfecho da festa, é agraciado com homenagens. A cidade de Hípata presta honras extraordinárias, nomeando-o patrono e elevando uma estátua bronze (Livro III, XI).

Lúcio é escolhido por dois motivos. O primeiro e o mais evidente, : por ser um forasteiro, assim não reconheceria o gracejo da festa; e, em segundo, por pertencer ao grupo de notáveis, engrandeceria o momento festivo – com sua dignidade - e o reconhecimento do deus ao próprio Lúcio e à cidade, conquistando os seus favores e a sua amizade. O que fica evidente é que, além da proteção do deus, Lúcio receberia vantagens tão sólidas quanto a honra: a partir dela, o protagonista poderia aumentar seu círculo de relações e ampliar igualmente seus benefícios.



Na festa, Lúcio é ridicularizado. Sente-se estupefato ao descobrir que tudo não passara de brincadeira e que matara apenas três odres. De acordo com a narrativa, *“nenhuma palavra haverá capaz de exprimir o imprevisto de tal espetáculo. Os cadáveres de nossos degolados eram três odres estufados com rasgões”* (Livro III, IX). Essa ridicularização é essencial, pois revela uma espécie de realismo grotesco. Como propõe Bakhtin (1999):

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traçado constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e novo, o que morre e o que renasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma” (p. 21/22).

Essa caracterização aproxima-se do discurso apuleiano: Lúcio passa, primeiramente, por uma prova em que é degradado, para, somente posteriormente, renascer com algo favorável: as honras e o favor do deus do Riso. No livro XI, Apuleio apóia-se na mesma perspectiva: após todos os infortúnios sofridos pelo Lúcio-asno, retorna a sua antiga forma: a de homem. Isso só foi possível pelo apoio da deusa Isis, fazendo-o aprender pelo sofrimento. Esse caráter regenerador é positivo: Lúcio entra para o colégio dos pastóforos da deusa e é também elevado à ordem dos decuriões quinquenais.

Além da ridicularização de Lúcio, que evidencia o grotesco, a narrativa apresenta a festa do deus por uma carnavalização social, pelo descarrego de tensões reprimidas, pelo êxtase e pela suspensão da ordem. Como afirma Bakhtin (1999):

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 e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (p. 43).

Lúcio torna-se um “espantalho cômico” (Bakhtin, 1999). Há, na narrativa, uma alegria especial e “licenciosa” do pensamento e da imaginação. Em meio ao espetáculo,



Lúcio é apanhado na casa de seu hospedeiro, por ordem dos magistrados e arrastado até o Fórum. Sem compreender o que estava acontecendo, ele não impõe nenhuma resistência, apenas avança com “*os olhos tristemente baixados para o chão*” (Livro III, II). Quando percebe, vê uma multidão que o segue, formando um cortejo e escuta, em uníssono, o povo exigir que o julgamento acontecesse no teatro. De acordo com suas palavras:

*Amontoaram-se nos corredores de acesso e até nos vigamentos do teto. Muitos se atracaram às colunas, abraçando-as. Outros se suspenderam às estatuas. Encheram as fendas das janelas e as aberturas todas – todos ávidos de ver, tanto que esqueceram o perigo a que se expunham. Então, os funcionários da cidade me fizeram avançar como uma vítima, atravessando a cena, e me colocaram no meio da orquestra* (Livro III, II).

Monta-se então uma audiência no teatro e Lúcio é acusado por um homem de certa idade – o que dá veracidade à narrativa – de ter matado cruelmente três jovens. O espetáculo é ainda mais dramatizado no momento em que entram duas mulheres desconhecidas, provavelmente do povo, pedindo que o acusado sofresse as devidas penalidades. Segundo a aclamação delas, a misericórdia pública deveria socorrer “*ao menos a criancinha, deixada sem proteção nos seus verdes anos e ofereci o sangue desse bandido, como expiação, às vossas leis e à ordem pública*” (Livro III, VIII).

Diante da aclamação das duas mulheres, o magistrado mais velho – duvidoso da acusação – e não encontrando o escravo que o acompanhava, ordena a tortura de Lúcio. O estado, mediante o recurso da Lei Romana, permitia extrair confissões do escravo sob tortura. Acredita-se que somente na tortura o escravo diria a verdade. Lúcio, desesperado, sem a presença do servo e tendo somente suas palavras contra as acusações, via os instrumentos de tortura: o fogo, a roda e os látigos (Livro III, IX). Sem muito que fazer, chora e observa um fenômeno perturbador: a multidão às gargalhadas (Livro III, II). Então se descontrola com um excesso de gargalhadas e gestos, no momento em que se revela a morte apenas de três odres. Segundo Lúcio:

*Então, o riso, que alguns tinham tido a malícia de reprimir por um momento, explodiu livremente e se propagou na multidão. Uns, no excesso da alegria, cacarejavam, outros seguravam a barriga com as duas mãos para que não doesse e foi com uma*



*transbordante satisfação que todos deixaram o teatro, voltando-se para olhar-me* (Livro III, X).

Há um princípio de que o riso assegura alguns elementos, tais como: a cura, o renascimento, o ordenamento social, a permanência das estruturas de poder e, ao mesmo tempo, garante a participação da *multitudo* no espetáculo. Como nos lembra Bakhtin, Rabelais e seus contemporâneos “conheciam também perfeitamente as tradições romanas da liberdade do riso: as saturnais, o papel do riso durante os triunfos e na cerimônia dos funerais das altas personagens” (p. 61). Ainda acrescenta Bakhtin, um importante fator:

É absolutamente certo que, durante toda Idade Média, a tradição das saturnais romanas sobreviveu. Também estavam vivas as tradições do mimo antigo. Além disso, as fontes essenciais era ainda o folclore local. Foi ele que, em grande medida, alimentou as imagens e o ritual do aspecto cômico e popular da festa (p. 71).

Em relação à festa do deus do Riso, não sabemos, nem mesmo se foi um fato real; mas, ao pretender tornar verossímil esse festejo, a narrativa produz retratos e situações percebidas pelo autor - e seus leitores - , tipificante. Sua intenção é produzir uma lição moral com a narrativa. Para tanto, reduz os elementos de realidade que o cercavam ao patamar comum, do rotineiro para, a partir deles, criar o fantástico. Esse elemento de absurdo, de distante da realidade, contido no fantástico, tem de ser óbvio para cumprir seu papel de *exemplum*. Para servir de lição, é necessário ser natural, parecer com seu tempo. Um quadro inverossímil, do início ao fim, levaria o leitor a estranhar a narrativa, senão, a tomá-la como algo incompreensível.

Concluimos o artigo, ressaltando alguns elementos: em primeiro lugar, a importância do relato como retrato das festas realizadas na sociedade romana. Um reflexo das comemorações e dos rituais sagrados ligados à estrutura política e social das províncias. Em segundo, a narrativa apuleiana mostra-nos uma série de aspectos como: a participação de grupos sociais (e aqui lembramos a atuação dos magistrados, da *multitudo* e até mesmo dos escravos), a estrutura de produção da festa que privilegiou as atividades cotidianas do Fórum, a relevância do riso e da carnavalização social como parte integrante da política e, finalmente, a festa do deus do Riso pode ser considerada,



pelo menos no romance, um festejo de calendário. Todas as atividades do cotidiano se interrompem e Hípata, simplesmente, cessa. A sociedade concentra-se apenas no julgamento e na figura de “espantalho cômico” de Lúcio.



### Documentos:

Apuleio, Lúcio. **O asno de Ouro**. Tradução de Francisco Antônio de Campos. Portugal: Europa-América, 1990.

\_\_\_\_\_. **Oeuvres completes d'Apulee**. Trad. Henri Clouard. Paris: Librairie Garnier Frères, 19-?.

### Obras gerais:

BALANDIER, G. **O poder em cena**. Brasília: UNB, 1982.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

BURKE, P. O Carnaval de Veneza. In: CUNHA, M. C. P. (org.) **Carnavais e outras Festas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002, p. 27-39.

\_\_\_\_\_. **O mundo como teatro: estudos de antropologia histórica**. Tradução de Vanda Maria Anastácio. Lisboa: DIFEL, 1992.

FAVERSANI, Fábio. **A pobreza no Satyricon de Petrônio**. São Paulo: FFLCH/USP, 1995. (Dissertação de Mestrado)

FINLEY, M. I. **Escravidão antiga e moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.

GONÇALVES, A. T. M. **A construção da imagem imperial: formas de propaganda nos governos de Septímio Severo e Caracala**. São Paulo: FFLCH/USP, 2002 (Tese de Doutorado).

\_\_\_\_\_. As comemorações Severianas: festejando e construindo memórias. In: LESSA, F.S.; BUSTAMANTE, R.M.C. (org.). **Memória e festa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1983.

GUARINELLO, N. L. Festa, trabalho e cotidiano. In: István Jancsó & Íris, Kantor. **Festa, Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 969/975.



KANTOROWICZ, Ernest H. **Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENDES, Norma Musco. As relações políticas entre o princeps e o *populus romanum* através do “transcrito público”. **www.Heladeweb.com**, nº 1, 2001, p. 39/49.

OMENA, L. M. de. A imagem de poder do *imperator* sob a perspectiva de Sêneca. **Revista Alpha**, Patos de Minas, ano 5, nº 5, 2004, p. 63/72.

\_\_\_\_\_. Comemorações festivas: aspectos sociais em Sêneca. In: LESSA, F.S.; BUSTAMANTE, R.M.C. (org.). **Memória e festa**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2005, p. 229-234.