



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

Rayana da Costa Teles Barreto

**CUPIDO E PSIQUE: o leitor, *curiositas* e intertextos
nas *Metamorfoses* de Apuleio**

**CAMPINAS
2022**

Rayana da Costa Teles Barreto

**CUPIDO E PSIQUE: o leitor, *curiositas* e intertextos
nas *Metamorfoses* de Apuleio**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestra em Lingüística.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Isabella Tardin Cardoso

Coorientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Rayana da Costa Teles Barreto e orientada pela Prof.^a Dr.^a Isabella Tardin Cardoso e coorientada pelo Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos

**CAMPINAS
2022**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

B275c Barreto, Rayana da Costa Teles, 1988-
Cupido e Psiquê : o leitor, *curiositas* e intertextos nas *Metamorfoses* de Apuleio / Rayana da Costa Teles Barreto. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Isabella Tardin Cardoso.

Coorientador: Paulo Sérgio de Vasconcellos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Apuleio – Crítica e interpretação. 2. Apuleio – Metamorfoses. 3. Psiquê (Divindade grega). 4. Cupido (Divindade romana). 5. Leitores. 6. Ficção latina. I. Cardoso, Isabella Tardin, 1971-. II. Vasconcellos, Paulo Sérgio de, 1959-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Cupid and Psyche : the reader, *curiositas* and intertexts in Apuleius' *Metamorphoses*

Palavras-chave em inglês:

Apuleio – Criticism and interpretation

Apuleio. Metamorphoses

Psyche (Greek deity)

Cupid (Roman deity)

Readers

Latin fiction

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestra em Linguística

Banca examinadora:

Isabella Tardin Cardoso [Orientador]

Jefferson Cano

Adriane da Silva Duarte

Data de defesa: 28-03-2022

Programa de Pós-Graduação: Linguística

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4753-6315>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2054336502921624>



BANCA EXAMINADORA:

Isabella Tardin Cardoso

Jefferson Cano

Adriane da Silva Duarte

**IEL/UNICAMP
2022**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

a minha mãe, a meu pai e a Biel

Agradecimentos

*[gratia mea] nec exprimi ac ne sufficienter quidem
laudari sermonis humani penuria poterat.*

Ao chegar ao término deste Mestrado, faltam-me palavras para agradecer a todas as pessoas que participaram, direta ou indiretamente, do percurso que possibilitou a realização desta dissertação. Agradeço, em primeiro lugar, à Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso, minha cara orientadora, pela generosidade com que me acolheu desde os meus primeiros dias de estudante no IEL. Lembrarei com ternura o modo perseverante e afetuoso como sempre me incentivou e me orientou desde a Iniciação científica, passando pela graduação e culminando neste Mestrado. Sou grata não somente à profissional exemplar, mas também à pessoa singular, que nos serve de constante incentivo. Não há palavras para expressar o quão fundamental e atenciosa foi sua participação neste trabalho! A ela e ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, dedico os meus sinceros agradecimentos pelo enorme carinho, incentivo e paciência, pela dedicação inigualável às Letras Clássicas, e pela orientação criteriosa sem a qual este trabalho não teria sido viabilizado. Suas trajetórias profissionais são, sem dúvida, motivo de grande inspiração.

Agradeço ainda a todos os professores que fizeram parte desse percurso, em especial, aos professores da área de Estudos Clássicos Profa. Dra. Patrícia Prata, Prof. Dr. Marcos Pereira, Prof. Dr. Trajano Vieira e Prof. Dr. Flávio Oliveira. Agradeço imensamente à Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte e ao Prof. Dr. Jefferson Cano por aceitarem, gentilmente, fazer parte da banca de defesa desta dissertação; a ambos, ainda, pela compreensão quanto ao prazo de entrega deste texto. Sou grata à Profa. Dra. Lúcia Sano pelo oferecimento do Minicurso “O Romance Grego Antigo (para quem nunca ouviu falar)”, cuja importância foi fundamental, pois me apresentou o universo do romance grego antigo; e ao Prof. Dr. Mario Frungilo, em cuja disciplina ministrada no meu primeiro ano da graduação de Estudos Literários (2013), conheci muitos textos fantásticos, dentre os quais se encontra a história de “Amor e Psiquê” (Tradução de Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda); aos dois agradeço também pelo aceite em participar como suplentes deste trabalho.

Não poderia deixar de agradecer também a cada trabalhador e trabalhadora do Instituto de Estudos da Linguagem e da Unicamp de modo geral, especialmente, aos

funcionários da Biblioteca do IEL, sempre dedicados e atenciosos. É graças a eles que a Universidade Pública resiste e se mantém viva nesses tempos difíceis e bastante sombrios.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), código de financiamento 001 (processo 88887.334810/2019-00). Agradecemos, portanto, à CAPES, cujo apoio financeiro foi imprescindível para a realização desta Dissertação.

À minha família, agradeço com especial carinho. À minha mãe, Maura, e ao meu pai, Caubi, meus amados pais, que não puderam completar o ensino básico (o que dizer sobre imaginarem-se ingressando em uma universidade), mesmo assim nunca deixaram de crer na educação como um caminho possível para a emancipação e de sonhar novas rotas para a vida de sua filha. Quaisquer palavras, seja em qual língua for, não dão conta de quão grata eu sou aos meus amores, pelo apoio incondicional, pelo eterno carinho, pelos cuidados constantes e porque sempre acreditaram em mim. À minha querida avó, Francisca, por nos proporcionar momentos inusitados e sempre manter a alegria no auge dos seus noventa e um anos. Aos meus queridos primos e amigos, Bia e Rafa, pela doçura, pelo entusiasmo, pelos sorrisos e por serem fontes de esperança e motivação.

Ao Biel, por tanto amor, por sua presença que os anos me mostraram ser indispensável. Obrigada pela dedicação, pelo incentivo, pelo respeito e pela forte sinergia. Em você, encontrei a mim mesma.

Resumo

A presente investigação trata de “Cupido e Psiquê” (*Met.* 4.28 – 6.24), célebre história (*fabula*) contada no romance *Metamorfoses* (*Metamorphoseon libri*) de Apuleio (125-c.170 d.C.), também conhecido como *O Asno de Ouro* (*Asinus Aureus*). O episódio em apreço por muito tempo foi considerado mera digressão, que perturbaria a linha narrativa de uma obra de entretenimento voltada para um público pouco exigente. Em contraste com essa visão, nosso estudo procura demonstrar, sob duas perspectivas complementares, a hipótese de que a história de Psiquê está profundamente conectada à obra que ela integra. Em primeiro lugar, tendo em vista a recente valorização da complexidade do texto apuleiano, vai-se analisar o estatuto do leitor das *Metamorfoses*. Para tanto, constata-se, inicialmente, o papel da curiosidade (*curiositas*) como fator de associação não somente entre as personagens, como também entre as narrativas e o leitor. Em segundo lugar, propõe-se a caracterização genérica do episódio em si como um romance. Sob esse viés, assumindo, na esteira de estudos modernos, a mescla de gêneros como um dos fatores característicos do gênero do romance, será analisada uma amostra da presença de outros gêneros (nomeadamente, drama e épica) nas *Metamorfoses*, inclusive na história de Psiquê. Além disso, uma breve comparação entre o episódio de Apuleio e o romance *Quéreas e Calíroe* de Cáriton de Afrodísias contribuirá para a percepção de “Cupido e Psiquê” como um romance dentro do romance *Metamorfoses*.

Palavras-chave: Cupido e Psiquê, *Metamorfoses* ou *O Asno de Ouro*, Apuleio, Leitor, Romance.

Abstract

This investigation approaches ‘Cupid and Psyche’ (*Met.* 4.28 – 6.24), a well-known episode in Apuleius’ (125 – c. 170 CE) *Metamorphoses* (*Metamorphoseon libri*), a novel also known as *The Golden Ass* (*Asinus Aureus*). This episode was long thought to be nothing but a digression that hampered the storyline of a piece of entertainment aimed at an unrefined audience. In contrast to this widely held view, this study pursues, from two complementary perspectives, the hypothesis that the episode in question is actually deeply interwoven with the novel. Firstly, taking in account the increasing appreciation of Apuleius’ text, it analyzes the statute of the reader of the *Metamorphoses*. The notion of curiosity (*curiositas*) is shown to be particularly relevant as a means of integrating not only characters and narratives but also the reader. Secondly, the study approaches the generic definition of the episode as a novel in itself. In line with this framing, the study also identifies and analyzes a sample of other genres (namely, drama and epic) that appear in the *Metamorphoses* and also in the story of Cupid and Psyche, according to the modern perception that the mixture of genres is a defining characteristic of the novel. Furthermore, a brief comparison is made between the Apuleius’ episode and the story of *Chaereas and Callirhoe*, a novel by Chariton of Aphrodisias, which enhances the perception that ‘Cupid and Psyche’ works as a novel within the novel in Apuleius’ *Metamorphoses*.

Keywords: Cupid and Psyche, *Metamorphoses* or *The Golden Ass*, Apuleius, Reader, Novel.

Lista de abreviaturas

Segue abaixo a lista de obras de referência bem como edições e traduções de autores antigos mais usadas no presente estudo. Salvo abaixo indicado, a obras de autores gregos são referidas conforme o dicionário *Liddel&Scott*, e a dos autores romanos conforme o *Oxford Latin Dictionary*. Quando abreviados, títulos de periódicos são citados segundo o *L'année philologique*.

Obras de referência e estudos mais utilizados

OCD	HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A.; EIDINOW, E. (eds.) The Oxford Classical Dictionary . Oxford: U. P., 2012.
OLD	GLARE, P. G. W. (ed.) Oxford Latin dictionary . Oxford: Clarendon, 1968.
TLL	Thesaurus Linguae Latinae . Leipzig: Teubner, 1900-(...).

Autores antigos

Apuleio

Met.	ROBERTSON, D. S. (ed.); VALLETE, P. (trad.) APULÉE. Les Métamorphoses . Paris: Les Belles Lettres, 3 v., 1989 [1940].
-------------	--

Outros

De Orat.	LEEMAN, A. D; PINKSKER, H. <i>et alii</i> ; CICERO, De Oratore . Libri III. 5 v. Heidelberg: Winter, 1981-1996.
Il.	VIEIRA, Trajano (trad.); HOMERO. Ilíada . São Paulo: Editora 34, 2020.
Met.	DIAS, Domingos Lucas (trad.); OVÍDIO. Metamorfozes . São Paulo: Editora 34, 2017.
Od.	VIEIRA, Trajano (trad.); HOMERO. Odisseia . São Paulo: Editora 34, 2012.
Poet.	PINHEIRO, Paulo (trad.); ARISTÓTELES. Poética . São Paulo: Editora 34, 2015.

Q&C

DUARTE, Adriane da Silva (trad.); CÁRITON. **Quéreas e Calírooe**. São Paulo Editora 34, 2020.

Sumário

I. Introdução	13
1.1. Itinerários do texto das <i>Metamorfoses</i>	16
1.1.1. Os manuscritos das <i>Metamorfoses</i>	16
1.1.2. Sobre as edições e traduções das <i>Metamorfoses</i> :	18
1.2. A <i>fabula</i> e seus desdobramentos.....	22
1.3. Sobre a <i>uariatio</i> e o leitor	26
1.4. Sobre o gênero literário: Apuleio e o romance antigo.....	30
1.5. O romance antigo	34
II. Jogo de espelhos: a <i>curiositas</i> e o leitor nas <i>Metamorfoses</i> de Apuleio	40
2.1. Um narrador <i>curiosus</i>	41
2.2. A <i>curiositas</i> de Psiquê	43
2.3. <i>Curiositas</i> , sofrimento e o jogo de espelhos	45
2.4. As <i>Metamorfoses</i> e seus leitores	46
2.4.1. As <i>Metamorfoses</i> e leitores na Antiguidade.....	47
2. 4. 2. O lector nas <i>Metamorfoses</i>	51
III. Mesclas de gêneros nas <i>Metamorfoses</i> de Apuleio: teatro, épica e romance	57
3.1. O <i>Epos</i> em Apuleio: apontamentos sobre a técnica narrativa	59
3.2. A teatralidade nas <i>Metamorfoses</i> de Apuleio	79
3.2.1. Do tribunal ao fórum.....	80
3.3. Beleza e punição, matrimônio e morte nas <i>Metamorfoses</i> de Apuleio: ecos de Calíroë no episódio de Psiquê	86
3.3.1. <i>Narrationibus lepidis</i> : o caráter exegético dos enquadramentos das histórias de amor	89
3.3.2. A espetacularização da beleza	95
3.3.3. Sobre casamentos e funerais.....	107
3.3.4. Cupido e Psiquê como uma <i>fabula</i> dentro da <i>fabula</i>	110
IV. CONCLUSÃO	113
V. BIBLIOGRAFIA	116

I. Introdução

*Quodsi non odio peccantis desipit augur,
carus eris Romae donec te deserat aetas;
contrectatus ubi manibus sordescere uolgi
coeperis, aut tineas pasces taciturnus inertis
aut fugies Vticam aut uinctus mitteris Ilerdam.
Ridebit monitor non exauditus, ut ille
qui male parentem in rupes protrusit asellum
iratus; quis enim inuitum seruare laboret?*

(Hor., Ep. 1.20: 9-16)

“A não ser que, dada a irritação com tuas vilezas, o áugure desvarie,
serás amado em Roma até que te deserte a juventude;
ensebado, quando pelas mãos do vulgo começares
a sujar-te, ou quieto alimentarás as traças insossas,
ou fugirás para Útica, ou amarrado serás enviado a Lérída.
Rirá teu conselheiro, a quem não acataste, como aquele
que, irado, empurrou ao penhasco seu asno
desobediente; de fato, quem se esforçaria para salvar um sujeito
contrariado?”

(Tradução de Alexandre Prudente Piccolo)

Na *Epístola* 1.20, que Horácio (65 a.C. -8 a. C.) endereça ao livro em si, o poeta augustano cria, de um modo muito divertido, diversas imagens sobre a publicação, recepção e circulação de uma obra, bem como sobre a temporalidade do livro. Uma delas é precisamente a de um burro de cargas desobediente (*male parentem...asellum*, v. 15), que personifica a própria errância de um livro. Alguns séculos depois, vemos essa imagem de um burro-narrador-errante no texto das *Metamorfoses* (*Metamorphoseon libri*), obra de ficção em prosa escrita por Apuleio¹ (*Apuleius*, 125-170? d.C.) no século II de nossa era e que, por sua vez, alcançou uma recepção para além de sua época. Um dos mais citados testemunhos desse fato provém da Antiguidade tardia², nomeadamente nas palavras de Santo Agostinho (354-430 d.C.), que em sua obra *Sobre a cidade de Deus* (*De ciuitate Dei*) se refere ao texto apuleiano, designando-o, porém, por título diferente do que foi transmitido nos manuscritos³:

¹ De origem norte africana, notadamente de Madauros (atual M'daurouch, na Argélia), uma cidade que pertencia aos domínios do Império Romano a sua época, Apuleio já na Antiguidade era reconhecido por suas diversas atribuições (sendo algumas delas bem curiosas e outras de difícil comprovação), tais como a de orador, filósofo platônico, naturalista e, até mesmo, médico taumaturgo e mago. Apuleio configurou-se, de fato, como uma figura complexa do período da modernamente chamada Segunda Sofística, cujo corpus literário, tão variado, tem sido maiormente apreciado nos últimos tempos na área de Estudos Clássicos. Cf. Conte (1994, p. 553-559); Kenney (1990, p. 1-2); Harrison (2000, 1-10).

² Para estudos mais aprofundados sobre a singularidade do período da Antiguidade Tardia, cf. Oliveira (2007) e Rousseau (2009).

³ Sobre os manuscritos e transmissão textual das *Metamorfoses* de Apuleio, cf. adiante a seção 1.1.

*Nam et nos cum essemus in Italia audiebamus talia de quadam regione illarum partium, ubi stabularias mulieres inbutas his malis artibus in caseo dare solere dicebant quibus uellent seu possent uiatoribus, unde in iumenta ilico uerterentur et necessaria quaeque portarent postque perfuncta opera iterum ad se redirent; nec tamen in eis mentem fieri bestialem, sed rationalem humanamque seruari, sicut Apuleius **in libris, quos asini aurei titulo inscripsit**, sibi ipsi accidisse, ut accepto ueneno humano animo permanente asinus fieret, aut indicauit aut finxit.* (St. Agostinho, *De Ciuitate Dei*, 18.18, grifos nossos)

Nós próprios, quando estávamos na Itália, ouvimos falar de casos deste gênero em certa região daquelas partes, em que mulheres de albergue, iniciadas nessas malas-artes, costumavam, dizia-se, dar aos viandantes, que elas escolhiam ou que a isso se prestavam, dentro do queijo, algo com que os mudavam logo ali em jumentos, em bestas de carga, para lhes transportarem – o que era preciso – e, depois de realizados estes trabalhos, voltavam de novo a si. Não tomavam, porém, uma alma de animal, mas conservavam a sua alma humana racional. Como, **no livro que escreveu com o título O Asno de Ouro**, diz Apuleio a si próprio ter acontecido – conta ele ou finge – que, tendo tomado certo veneno, se transformou em asno, mantendo embora o espírito humano. (Trad. de J. P. Pereira, 2000, grifos nossos)

Embora *Metamorfoses* tenha sido o único título mencionado nos manuscritos, sabe-se que o de *O Asno de Ouro* ganhou destaque entre os editores e estudiosos, sendo empregado até os dias de hoje. No entanto, Harrison (2000, p. 210, n. 1) aponta para a importância do título *Metamorfoses* como elemento-chave para a conexão entre a obra apuleiana e a obra homônima do poeta romano Ovídio (43 a.C. – 17 d.C.) e as também intituladas *Metamorfoses* de Lúcio de Patras, texto hoje perdido, associado pelo erudito bizantino Fócio (séc. IX) ao texto de *Lúcio ou o asno* escrito por Luciano.⁴ Mas, podemos ponderar, *O Asno de Ouro* (*Asinus Aureus*) permite relacionar a obra apuleiana a *Lúcio ou o Asno* (Λούκιος ἢ ὄνος), redigida em grego por Luciano de Samósata (séc. II d.C.)⁵ e que, tal como o texto coevo apuleiano, consiste em uma narrativa em prosa ficcional inserida no gênero modernamente denominado romance antigo, de que trataremos mais adiante.

De todo modo, tanto o título registrado em Agostinho quanto aquele designado nos manuscritos dizem respeito a um evento central do enredo do romance apuleiano: o fato de que o narrador principal, Lúcio (*Lucius*), após se envolver com magia, é transformado em asno. A transformação há de corresponder a uma longa e árdua jornada

⁴ Para uma tentativa de comparação entre as obras intituladas como *O Asno*, especulando sobre a obra perdida do autor (ademais, desconhecido) Lúcio de Patras, cf. Helmult van Thiel (1971); para estudos sobre relações entre a obra de Ovídio e Apuleio, cf. e.g. Nicoli (2012).

⁵ Pouco se sabe sobre Luciano de Samósata, apenas que nasceu nessa cidade da Síria, no reino de Comagena, e que viveu no século II de nossa era, assim como Apuleio. Sobre *O Asno* de Luciano de Samósata, remetemos aos estudos de Jacyntho Lins Brandão, entre eles o artigo “Mente humana em corpo bestial” (2011). Veja-se também o artigo “O narrador no romance grego” (Brandão, 1999) para uma análise mais aprofundada sobre a narrativa em primeira pessoa e seus efeitos sobre o leitor.

a que a personagem é submetida, mas que culminará num final feliz. São ao todo onze livros por meio dos quais são relatadas as desventuras de Lúcio, que poderiam ser divididas em três etapas: os eventos antecedentes à metamorfose em asno, marcados pela chegada do protagonista à Tessália (Livros 1 a 3), o longo período em que ele vive sob a pele asinina, ainda que sua mente humana tenha sido preservada (Livros 4 a 10) e, por fim, a segunda metamorfose, que lhe permite retomar a forma humana (Livro 11). No entanto, é de se destacar, assim como o próprio prólogo das *Metamorfoses* o faz, a quantidade e a variedade de narrativas interpoladas, ao serem relatadas ao longo da trama do romance: as *uariae fabulae* (*Met.* 1.1.1) com as quais o narrador promete entreter os leitores.

Nosso estudo tem como objeto principal uma das tantas *fabulae* narrada nas *Metamorfoses*. Trata-se da história do deus Cupido (*Cupido* ou *Amor* em latim, *Eros* em grego) e da mortal Psiquê (*Psyche*) (*Met.* 4.28 – 6.24), episódio que é reconhecido como o mais famoso dentre os demais constantes no romance de Apuleio. Interessante é destacar que, no texto, a história é apresentada como um relato de segunda mão, reportado por Lúcio a partir da narrativa de uma anciã, que, com o intuito de acalantar uma jovem prisioneira chamada Cárite (“graça”, em grego), conta-lhe a história. O narrador Lúcio, nessa ocasião já em sua pele de asno, ali se encontrava, igualmente cativo. Ele, portanto, escutará o que o próprio texto de Apuleio vai designar como sendo uma *narratio lepida* (“narrativa divertida”) e *anilis fabula* (lit. “história de velhinha”)⁶, tal qual a designa a velha senhora que a narra⁷ (*Met.* 6.25).

Psiquê, a filha mais jovem de um rei, tinha uma beleza tão extraordinária que era cultuada tanto por seus conterrâneos quanto pelos povos circunvizinhos, a ponto de ser adorada como a própria Vênus. A situação despertará a inveja da deusa, que por isso

⁶ “Mas eu, prontamente, vou distrai-la com histórias encantadoras e contos de velhas” (*Sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus auocabo*, *Met.* 4.27).

⁷ O que, efetivamente, motivou a anciã, guardiã da caverna dos ladrões, a narrar a história de Cupido e Psiquê para a prisioneira Cárite, foi o intuito de acalantá-la de um sonho terrível, a tal ponto que provocou, na jovem, o desejo de suicídio. A anciã, portanto, sabe que sua narrativa de acalento corresponde a uma *anilis fabula*. Kirichenko (2011, p. 191), ao se debruçar sobre este momento da narrativa, discute a expressão. Por um lado, *anilis fabula* representaria, em um sentido mais literal, o fato de a história (*fabula*) ser narrada por uma mulher idosa (*anus*); por outro, segundo o estudioso, a expressão corresponde a “um termo técnico filosófico empregado desde Platão, que significa a personificação da ficção autoevidente por excelência” (“a technical term employed by philosophers (from Plato onwards) to signify the embodiment of self-evident fiction par excellence”, p. 191). Kirichenko aponta, portanto, para a complexidade de tal situação, deduzindo que uma anciã consciente de que conta histórias de anciãs corre o risco de ser desconsiderada. Além disso, Cícero em *De natura deorum* (3, 12) usa expressão semelhante: *fabellas aniles*. Quais os efeitos disso sobre o leitor consciente desses sentidos que recaem sobre o termo *anilis fabula*? Na seção 2.1 do presente estudo, veremos que Sétimo Severo se utilizará precisamente dessa expressão para questionar a qualidade da narrativa apuleiana e de seus leitores.

convocará seu filho Cupido para vingá-la. Ele, no entanto, não cumprirá o pedido da mãe: ao contrário, enamorar-se-á de Psiquê. Trata-se de uma relação complexa e misteriosa, visto que a verdadeira face do amado só é revelada no momento em que a jovem resolve descobrir a identidade do deus do Amor.

É notável como a história em apreço por muito tempo foi vista como sendo deslocada dentro desse romance. De certa forma, pode-se dizer que isso se reflete mesmo na recepção moderna do texto, haja vista que, ao que se saiba, sua primeira publicação separada do restante do texto das *Metamorfoses* ocorre ainda no período da Renascença: trata-se da tradução para a língua inglesa publicada por Shakerley Marmion em 1637.⁸ Desde então, destacando-se de seu contexto literário mais amplo, novas edições e traduções exclusivamente do episódio são publicadas para diferentes línguas. Observemos mais de perto esse aspecto da recepção da obra à luz de sua transmissão textual, para, em seguida, elencar as principais edições, bem como as traduções em nosso idioma.

1.1. Itinerários do texto das *Metamorfoses*

Nesta seção, vamos percorrer passos importantes do percurso do texto das *Metamorfoses*, quer em sua tradução manuscrita, quer em suas edições e traduções modernas. Em seguida, vamos ponderar sobre a recepção da *fabula* em apreço na literatura e artes visuais. Além de uma melhor compreensão da obra, nosso intuito é ter uma visão mais clara sobre o estado da questão acerca da presença da *fabula* de Psiquê e Cupido na obra apuleiana, identificando aspectos que impactam sobre sua leitura.

1.1.1. Os manuscritos das *Metamorfoses*

Apesar da impressão de descontinuidade que a leitura das histórias e a publicação de parte em separado pode causar, é consensual entre os estudiosos que o texto apuleiano das *Metamorfoses* é derivado apenas de um único manuscrito⁹: o *F* (*Laurentianus* 68, 2), copiado na cidade italiana de Monte Cassino no século XI e que, ao que tudo indica, foi

⁸ Conte (1994, p. 569).

⁹ Sobre a transmissão dos manuscritos de Apuleio, cf. Reynolds, 1983, p. 16; Robertson, 1989 [1940], p. xli.

reencontrado e transportado por Giovanni Boccaccio (1313-1375)¹⁰ para Florença, no século XIV. Os demais textos que constituem a tradição de manuscritos dessa obra são considerados, como acima referimos, cópias diretas ou indiretas do manuscrito F, complementando-o.

Manuscrito *F* (*Laurentianus* 68,2)

O manuscrito denominado *F* (*Codex Laurentianus* 68, 2), que é, como dissemos, datado do século XI, d.C. nomeia a obra de Apuleio pelo título *Metamorphoseon libri*. Tal documento, por meio do qual leitores modernos têm acesso às três principais obras do autor (na ordem: *Apologia*, as *Metamorfoses* e *Flórida*), provém do registro mais antigo da ficção apuleiana: o manuscrito de um certo Salústio que foi publicado nos anos de 395, em Roma, e 397, em Constantinopla. A indicação do editor é registrada no manuscrito: “Tenho em mãos o Livro 10 das *Metamorfoses*. Eu, Salústio, li e o editei, em Roma, com satisfação. Dou início ao livro XI” (*Metamorphoseon Libri X. Excipio. Ego Sallustius legi et emendavi Romae felix. Incipio Libri XI*)¹¹. De fato, o manuscrito *F* se refere invariavelmente à obra por meio do nome “*Metamorfoses*”: isso se dá tanto no título quanto ao final de cada livro (com exceção dos livros I, para o qual não há título, e XI, em que não há a assinatura do editor ao final)¹².

Segundo informa Robertson, *F* faz parte do mesmo volume em que consta manuscrito dos *Anais* (XI-XVI) e das *Histórias* IV de Tácito, formando um único volume com duas partes independentes.

É interessante notar que, à exceção de três passagens curtas dos livros I e II, *F* foi grafado em escrita beneventana. O manuscrito sofreu copiosas rasuras e correções, tornando o texto em grande medida ilegível, o que dificulta o trabalho filológico de sua restituição. A rasura mais considerável mutilou o fólio 160 de *F*, que corresponde às seções 7, 8 e 9 das *Metamorfoses*¹³. Desse modo, ao assinalar que os estudiosos de *F* o consideram um testemunho cuidadosamente elaborado, Robertson atribui os erros e demais problemas do documento à conta do copista¹⁴.

¹⁰ Sobre o papel de Boccaccio na recuperação de manuscritos, cf. Mazza (1966), Juliani (2016, p. 44) e Casanova-Robin, H.; La Brasca, F.; Longo, S. G. (2017). Sobre Boccaccio e Apuleio, cf. Candido (2014).

¹¹ Cf. Helm, 1931, p. 206.

¹² Cf. Robertson; Vallette, 1989 [1940], p. xxiv, n. 3.

¹³ Idem, Ibidem, p. xxxviii.

¹⁴ Idem, Ibidem, p. xliii.

φ (*Laurentianus* 29, 2)

O Manuscrito φ (*Laurencianus* 29, 2) constitui uma cópia direta de *F*, provavelmente confeccionada entre os séculos XII-XIII também em Monte Cassino. A cópia foi feita após a rasura f. 160, sofrida por *F*. Embora φ se encontre em bom estado, é perceptível que ele foi afetado por uma série de modificações, provavelmente feitas antes do ano de 1425¹⁵.

Conforme Robertson, um aspecto intrigante de φ é a presença de um *spurcum additamentum*, i. e. um excerto obsceno escrito nas margens do texto das *Metamorfoses* 10.21 e que Reynolds (1983, p. 16) atribui às mãos de Zanobi da Strada (1312- 1361). O literato, amigo de Boccaccio e correspondente de Petrarca, era secretário do bispado diocesano, tendo acesso à biblioteca do monastério de Monte Cassino¹⁶.

Os manuscritos mais recentes das *Metamorfoses*

Os manuscritos *recentiores* são agrupados em quatro classes, dentre as quais a Classe I é considerada a mais relevante. A importância de tal classe reside no fato de que derivam de uma cópia de *F*, já perdida, que fora feita anteriormente à rasura do f. 160 sofrida por *F*. Dentre eles, os principais manuscritos destacados por Robertson (1989 [1940], p. xlviii), Reynolds (1983, p. 17) e Harrison (1999, p. xxvi) são:

- A Milan, Ambros. N. 180 sup., s. XIV¹.
- U Illinois 7, redigido em Roma por Holt de Heke de Osnabück, e datado de 31 de agosto de 1389.
- E Eton College 147, s. XV¹, italiano, contendo apenas *Met.* e *Flo.*
- S Saint-Omer 653, s. XV¹.¹⁷

1.1.2. Sobre as edições e traduções das *Metamorfoses*:

Depois da descoberta da tradição manuscrita por Boccaccio (1313-1375), surge em Roma, 1469, sua *editio princeps* do filólogo De Buxis. Com isso, a obra passa a ser publicada frequentemente em latim, bem como traduzida para diversas línguas

¹⁵ Idem, Ibidem, p. xlvii.

¹⁶ Reynolds; Wilson, 1968, p. 110.

¹⁷ Lista retirada de Reynolds (1983, p. 17).

vernaculares, como, por exemplo, para o italiano, por Boiardo e Firenzuola; e para o francês, por Guillaume Michel¹⁸. Conforme Harrison (2003, p. 146) assinala, Filippo Beroaldo (atuante sobretudo no século XVI) foi o mais distinto editor de Apuleio na Renascença.

Cabe destacar que, em sua edição das *Metamorfoses* de 1500, Beroaldo explicita seu julgamento sobre o projeto e a intenção do autor romano (*scriptoris intentio atque consilium*), numa tentativa de justificar a aparente frivolidade do texto apuleiano, o que sinaliza para a interpretação alegórica de teor moralizante que o editor adotará (Harrison 2003, p. 146).¹⁹

De toda forma, a partir de Beroaldo, editores de Apuleio passaram a pleitear outras autoridades manuscritas para sustentar suas edições, investigando novos materiais para além da *editio princeps* (Robertson 1989 [1940], p. liv). As edições que Robertson considera as mais relevantes publicadas até o século XIV são, além da de Beroaldo (1500), as de Bernardo Philomathes (1522); P. Colvius (1588); J. J. Scaliger, que foi revisor anônimo da segunda edição de Vulcanius (1600); G. Elmenhorst (1621); J. Pricaeus (1650); F. Oudendorp (1786), além de Otto Jahn, que publica “Psiquê e Cupido” (1855).

A edição de Robertson, publicada em 1940 pela *Les Belles Lettres*, ainda é considerada a melhor reconstituição do texto das *Metamorfoses* (cf. Harrison, 1999, p. xxvi). As edições de Helm (1931), Giarratano (1929), e Giarratano e Frassinetti (1960) oferecem uma gama maior de hipóteses a respeito do texto.

Em nosso estudo tomamos como base o texto latino da edição de Robertson (1940); além disso, com a finalidade de confrontar os textos quando necessário, consultamos a edição teubneriana de R. Helm (1931), bem como o comentário do episódio de Cupido e Psiquê editado por Kenney (Cambridge 1990).

As traduções em língua portuguesa

A primeira tradução das *Metamorfoses* de Apuleio para a língua portuguesa data do século XIX. A obra recebeu o título de *Burro de Ouro* (1847) e, embora tenha sido

¹⁸ Para datas de publicação e outras informações, veja-se Conte, 1994, p. 569.

¹⁹ Sobre premissas interpretativas que embasam tarefas filológicas consideradas normalmente mais objetivas, como o deciframento de manuscritos e estabelecimento de texto, cf. Gumbrecht (2003) e Cardoso (2020).

publicada de forma anônima, sabe-se que a tradução é de Francisco António de Campos (1780-1873), pois seu prefácio deixa entrever a identidade do tradutor. A edição do texto latino utilizado por Campos é a de Frans van Oudendorp, publicado em 1786 (RAMALHO, 1967-68). A tradução portuguesa de Delfim Leão (1970), professor do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, foi publicada com o título *O Burro de Ouro* pela Editora Cotovia, em 2007, e segue a edição de Robertson.

Por muito tempo, a tradução brasileira das *Metamorfoses* de que se dispunha por completo era a da escritora, romancista, poeta e jornalista Ruth Guimarães (1920-2014), que a publicou pela Editora Cultrix, em 1963, com o título *O Asno de Ouro*. Segundo seu prefácio, a tradutora se embasou no texto latino da edição de Robertson (1940)²⁰. A tradução de Guimarães ganhou nova edição no final de 2019 pela Editora 34 (trata-se, até onde sabemos, da primeira edição bilíngue português/latim das *Metamorfoses* em nosso país) e tem prefácio de Adriane da Silva Duarte, professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP.²¹ A mais recente tradução para a língua portuguesa publicada no Brasil (em 2020 pela editora Appris) leva o título *As metamorfoses de um burro de ouro* e é de autoria de Sandra Bianchet, professora de língua e literatura latina da UFMG, que se embasou também no texto estabelecido por Robertson.

São duas as traduções brasileiras do episódio de “Cupido e Psiqué” destacadas do texto do romance. A primeira, de autoria de Paulo Rónai (1907-1992) e Aurélio Buarque de Holanda (1910-1989), foi publicada pela Editora José Olympio, no ano de 1945, com o título “Amor e Psiqué”. O episódio integra o primeiro volume, intitulado *Mar de Histórias: das origens ao fim da Idade Média*. Trata-se de uma antologia de contos populares, cuja seleção e organização dos textos se pautam na concepção do gênero conto e em como se deu a transformação desse gênero ao longo dos tempos. Para a tradução, os autores se embasaram no texto latino da editora Garnier (estabelecido por Henri Clouard, [s/d]), intitulada *L'Âne d'Or* ou *Les Metamorphoses*²².

Interessa-nos observar como as edições exclusivas do episódio consideram sua relação com a obra como um todo. No ano de 1956, a editora Civilização Brasileira publicou a tradução de Rónai e Holanda separadamente da antologia, desta vez com um

²⁰ Ver Guimarães, 1963, p. 16. Além da ficção apuleiana, Guimarães foi tradutora de obras de outros autores também renomados, de outras épocas e culturas, tais como Honoré de Balzac e Fiódor Dostoiévski.

²¹ Sobre a tradução de Ruth Guimarães, uma das raras classicistas negras em nosso país e a primeira escritora negra a ser eleita para a Academia Paulista de Letras, veja-se ainda, de André Malta Campos, o capítulo “Ruth Guimarães traduzindo Apuleio” no livro *Isso aqui não é grego 2* (Ed. do autor, 2021, p. 61-63).

²² Ver em Rónai e Holanda, 2013, p. 72.

prefácio mais encorpado, trazendo considerações mais detalhadas sobre a vida e obra de Apuleio, bem como sobre o contexto da narrativa na qual se insere o episódio. Ali, a história é apresentada como sendo um “conto popular”, nomeadamente, como um dos primeiros contos da literatura mundial.²³ Ao tentar distinguir do *Asno* de Luciano a obra apuleiana, o prefácio assinala que os tradutores compreendem o romance *Metamorfoses* como um conjunto de histórias narradas por diferentes personagens e desconectadas do que seria o enredo central:

Outro ponto em que o romance de Apuleio difere do conto atribuído a Luciano é a inserção, nas diversas fases da narrativa, de história sem nenhuma relação com o enredo principal, referidas ora por uma ora por outra personagem. Narram no livro pelo menos doze dessas ‘fábulas milésias’, pequenas anedotas, licenciosas quase todas, retomadas pela literatura galante de vários países e de várias épocas, de Boccaccio a La Fontaine.²⁴

Ainda que os tradutores deixem entrever o cenário em que ocorre o relato da história de Cupido e Psiquê (i.e., a caverna de ladrões), nada é evidenciado sobre o contexto no qual foi escolhido narrar tal episódio e sobre qual o papel das personagens nessa passagem do romance. O trecho abaixo apresenta mais especificamente a história de Cupido e Psiquê:

Um desses entremezes (contado na caverna dos ladrões e em presença do asno Lúcio por uma velha, a fim de consolar uma jovem beldade que os malfeitores acabam de raptar) distingue-se essencialmente, porém, de todos os demais. Em primeiro lugar, pela extensão: enquanto os outros episódios não passam de uma a três páginas, o de Amor e Psique constitui uma novela de tamanho regular. Em segundo lugar, pelo tom: em vez da burlesca licença e do bom humor rude e grosseiro dos outros episódios, aqui nos surpreende a maneira terna e sentimental, ingênua posto que rebuscada, das lendas antigas. Estamos evidentemente diante de um conto popular, possivelmente o único, aliás, que as literaturas antigas nos transmitiram. Mostram-no não apenas a consagrada fórmula inicial, mas ainda inúmeros motivos de folclore universal, cuja antiguidade não suspeitávamos.²⁵

Sem entrarmos no mérito de seu julgamento sobre a rudeza da obra em geral, ou sobre o caráter de “conto popular” (não comprovado) da história de Cupido e Psiquê, é notável que o prefácio de Rónai e Buarque valoriza sem dúvida diversas qualidades do episódio em questão. No entanto, ao defini-lo aos moldes de um “entremez” (i.e., de uma

²³ Sobre a história de Cupido e Psiquê, Rónai e Holanda a descrevem assim: “Os episódios da história estão pouco ligados entre si, às vezes entremeados de **contos** que nada têm que ver com a ação principal e servem apenas para divertir. Um desses contos, narrados pelas personagens do romance, é justamente o famoso episódio, de todo independente, de Amor e Psiquê, contado por uma velha para consolar uma mocinha raptada pelos ladrões. É uma das lendas mais belas de todas da literatura, espalhada pelo mundo inteiro, e que não podia faltar a uma coletânea do conto universal.” (Rónai e Holanda, 2013, p. 71, grifo nosso)

²⁴ Rónai e Holanda, 1956, p. 15.

²⁵ Idem, ibidem, p.15-16.

peça curta e independente encenada em meio a outro espetáculo)²⁶, a apresentação feita pelos tradutores nos remete, portanto, àquela linha interpretativa, acima brevemente mencionada, que observa a ficção apuleiana como uma narrativa sem uma organização interna coerente e desprovida de uma linha narrativa unificadora.

A segunda e mais recente tradução brasileira do episódio foi publicada em 2009 pela Editora FTD. De autoria de Ferreira Gullar (1930-2016), a tradução ganhou o título de *Eros e Psiquê*. O prefácio à tradução de Gullar, escrito por Lígia Cadermatori, trata de modo breve o contexto narrativo no qual está inserido o episódio apreciado. Interessante é que, ao evocar a ideia das metamorfoses contida no romance, Cadermatori adota uma chave de leitura que privilegia certa concepção de mito:

A abundância de símbolos do conto configura uma realidade múltipla em que tudo está em mutação. Nada é para sempre. Os mitos narram metamorfoses. Ser ou não ser. Criação e destruição. Vida e morte. O tema da mutação, da permanente mudança, do ciclo dinâmico que ora degrada, ora recupera, ora supera, é uma observação dos imaginários grego e latino que a obra de Apuleio interpreta fielmente. Se nenhuma mudança é destituída de sentido, nem todo sentido, no entanto, é apreensível por uma explicação. Por isso, há o mito e a poesia, modos de pensar o inexplicável e dar-lhe expressão que, sendo sintética, é plural, sendo imagística, alcança a própria essência. (Cadermatori, 2009, p. 6-7)

Nota-se que, nos paratextos publicados junto às traduções brasileiras e portuguesas consultadas, prevalece a ideia de que as *Metamorfoses* consistiriam em “mera variedade sucessiva” de histórias, dentre as quais se encontra a de Cupido e Psiquê.²⁷ Por vezes, a leitura destacada do contexto fomenta uma interpretação simbólica da história e que encontra antecedentes numa leitura alegorizante do episódio, já registrada na Antiguidade tardia e constatável em edições desde o período renascentista. Veremos abaixo esses aspectos num contexto mais amplo.

1.2. A *fabula* e seus desdobramentos

Ainda entre os séculos V e VI d.C., uma interpretação alegórica do episódio é apresentada por Fábio Placíade Fulgêncio em suas *Mitologias* (*Mythologiae*).²⁸ Após

²⁶ Sobre os entremezes portugueses e a comédia antiga, cf. Santos (2021).

²⁷ Bianchet (2010) segue uma linha interpretativa diferente ao observar as inserções de pequenas histórias como uma estratégia discursiva que pode criar diferentes efeitos sobre o leitor (Bianchet, 2010, p.90).

²⁸ Para estudo sobre a presença de Fulgêncio em Boccaccio, cf. Santos (2017).

um resumo do episódio apresentado por Apuleio²⁹, Fulgêncio assevera que, o leitor que já tiver lido a história de Psiquê em Apuleio e passar a ler que ele (Fulgêncio), ora apresentava, perceberá que a *fabula* trata de representações: “colocaram a cidade como se fosse o mundo; nela, colocaram o rei e a regina como se fossem deus e a matéria” (*Ciuitatem posuerunt quasi in modum mundi, in qua regem et reginam uelut deum et materiam posuerunt*). E ele prossegue: “A eles, dão três filhas: i.e. a carne, aquela qualidade especial que designamos liberdade, e a alma (pois em grego a alma é denominada Psiquê)” (*quibus tres filias addunt, id est carnem, ultronietatem quam libertatem arbitrii dicimus et animam. Psice enim Grece anima dicitur*).³⁰

Essa primeira análise alegórica que se conhece do mito de Cupido e Psiquê trata a história a partir de uma interpretação moralizante, que almeja desvendar uma verdade supostamente oculta sob a superfície frívola de que a ficção se revestiria (Harrison, 2003, p. 146). Desde então, assevera Harrison (2003, p. 145), interpretações alegóricas (tanto do episódio separadamente quanto do romance como um todo) têm sido comumente produzidas nos estudos das *Metamorfoses*. Como exemplos mais recentes, podemos destacar, além do prefácio de Lígia Cadermatori acima transcrito, também interpretações de caráter psicanalítico, como a leitura desconstrutivista de J. Derrida, em “Psyché. Invention de l’autre” (1998).³¹

Para além dos textos escritos, uma estátua atualmente denominada “Cupido e Psiquê” - cópia romana (datada do século I ou II de nossa era) de obra helenística - se encontra nos Museus do Capitólio³². No período Renascentista a história de Psiquê, extravasando as margens da literatura, floresce para as artes visuais modernas, tendo sido

²⁹ Fulgêncio dialoga com a narrativa apuleiana, indicando a fonte de onde parte (“Apuleio apresentou de modo mais extenso esta história na obra *Metamorfoses*”, *Apuleius in libris metamorfoseon hanc fabulam planissime designauit, Met. III, 6*).

³⁰ A referência ao texto latino de Fulgêncio é, provisoriamente (em tempos de restrição a bibliotecas devido à pandemia), a que se mostrou disponível na Internet: https://la.wikisource.org/wiki/Mitologiarum_libri_III/III. O texto equivale ao apresentado na versão completa da obra *Mythologiae* de Fulgêncio para o inglês publicada por George Whitbread (1971): “But he who reads the story in my work may pass over these matters in the knowledge that their falsity has been shown him. They have chosen the state, in which they placed the queen, to represent God and matter, as representing the world. They add three daughters – that is, the flesh; the special quality that we call free will; and the spirit. For Psyche in Greek is called the spirit (...)” (*Myth. 3.6*).

³¹ Sobre leituras psicanalíticas do episódio de Psiquê e do romance em questão, cf. Neumann (1993) e Franz (2014). Em tempo: ao percebê-las como derivadas de leitura de origem alegórica, não entramos no mérito da importância das leituras psicanalíticas ou desconstrutivistas do episódio, que sem dúvida têm sua importância para a finalidade a que se propõem, diversa do presente estudo do texto apuleiano. Uma análise sobre sua contribuição também neste sentido mereceria uma investigação específica e aprofundada.

³² Cf. Musei Capitolini inv. MC0408. Helbig (1963-72, vol. ii, p.238 *et seq.*).

desde então um motivo apreciado na pintura e escultura até os dias de hoje³³. Quanto à ressonância da história de Cupido e Psiquê deste período em diante e sua notoriedade também no âmbito das artes visuais, Cavicchioli (2002, p. 43-44) assinala:

Apuleius constructs a story and gives new life to characters he has inherited from tradition; he bends the rules of folktales, renews clichés of Hellenistic romance, and above all subsumes a heritage of ideas (on love, the soul, its relationship with God and the life beyond) and "dramatizes" these contents, making them fascinating and understandable for generations to come. The astonishing success over the centuries of Psyche in European art is proof of this.

O sucesso da história de Cupido e Psiquê como inspiração para as artes visuais fica patente quando se observa seu grande impacto sobre artistas e patronos. A história passa a habitar residências nobres da Itália no século XVI. Por volta de 1528, por exemplo, surge a *Loggia de Psiquê*, uma obra de Rafael (1483-1520) formada por vários afrescos, encomendada por Agostino Chigi para adornar a sua Vila Roma, no Trastevere. No centro da peça de Rafael, foram retratadas as cenas finais da história: o momento em que Cupido, diante dos deuses, pede a Júpiter que conceda o seu matrimônio com Psiquê e o momento final da união entre as duas personagens (CAVICCHIOLI, 2002, p. 87-88).

Séculos depois, no diálogo com essa tradição surge, entre tantas outras obras de arte célebres, uma das mais famosas esculturas sobre o tema, *Psiquê revivendo pelo beijo de Eros*³⁴:

³³ Sobre a recepção da história de Cupido e Psiquê no campo das artes visuais, cf. Cavicchioli (2002); Andrade (1999).

³⁴ CANOVA (1757 - 1822) *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*. Marbre. 1,55 m x 1,68 m; p.: 1,01 m. Paris, musée du Louvre. Photographie par Raphaël Chipault de 2010. Disponível em: http://musee.louvre.fr/oal/psyche/psyche_acc_fr_FR.html. Acessado em 18 de março de 2020.



Nesta estátua em mármore, Antônio Canova (1757-1822) retrata o momento preciso em que Psiquê está no reino dos mortos, após ter aberto a caixinha que havia ido buscar para Vênus (*Met.* 6. 31). Na caixa, não estava contida a beleza imortal, como Psiquê imaginava. A jovem se deparou, em vez disso, com o sono do mundo dos mortos. Cupido, no entanto, vai buscar e trazer a amante de volta à vida. De toda forma, é interessante notar que, na narrativa de Apuleio, não há exatamente um beijo entre Cupido e Psiquê nessa cena. No texto, Cupido desperta a jovem com uma leve picada de sua flecha³⁵, aqui substituída na releitura episódica de Canova.

É inegável que, por um lado, todas essas instâncias textuais e visuais da transmissão, leitura e, *lato sensu*, da recepção³⁶ em diversas mídias e sob diversas perspectivas interpretativas (alegóricas ou não) são exemplos preciosos do modo produtivo como a história de Psiquê e Cupido, desenvolvendo-se para além do restante das *Metamorfoses*, gerou ricas manifestações culturais em tantas regiões do mundo.

No entanto, em nosso trabalho com o texto de Apuleio, gostaríamos de adotar outro viés analítico. Mais especificamente, nosso intuito é tentar compreender, segundo parâmetros mais recentemente adotados nos Estudos Clássicos em que medida há na *fabula* em estudo elementos que possam ajudar a compreender e valorizar as qualidades

³⁵ *Psychen innoxio punctulo sagittae suae*, *Met.* 6.21.

³⁶ Cf. Hardwick (2008, p. 1), que compreende por recepção das obras grega e latinas toda a forma de transmissão, tradução, fragmentação, transposição, interpretação, representação. Desse modo, ponderar sobre a recepção de uma obra clássica deve levar em conta a relação entre a matriz escolhida e a obra que dela se origina, bem como os fatores externos à obra que afetam sua recepção. (Hardwick, 2003, p. 8-9).

das *Metamorfoses* e vice-versa. Para tanto, levaremos em conta a diversidade de concepções de gênero textual (cf. Obbink, D.; Depew, M., 2000; Costa, 2014), a revisão sobre o valor da imitação e a definição de “originalidade” na relação entre os textos (Vasconcellos, 2011; Prata; Vasconcellos, 2020), bem como uma maior valorização dos autores da Antiguidade Tardia (Harrison, 2013).

1.3. Sobre a *uariatio* e o leitor

*At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram auresque tuas
beniuolas lepido susurro permulceam (Met. 1.1)*

Mas me deixe entrelaçar histórias variadas para você, nesta minha prosa milésia e encantar seus benévolos ouvidos com um agradável sussurro (tradução nossa)

Na linha de pensamento crítico que predominou, sobretudo, até meados do século XX, mostra-se comum argumentar que a sequência de várias histórias nas *Metamorfoses* não tem uma organização interna coerente ou uma linha temática que “alinhave” as *fabulae* no contexto narrativo do romance. Vale a pena citar, nesse sentido, uma passagem do prólogo que Jorge Luis Borges (1899-1986) escreveu para a obra de Adolfo Bioy Casares (1914 - 1999) *A Invenção de Morel (La invención de Morel, 1940)*. Nele, discorrendo sobre dois tipos de romance (a saber: o psicológico e o de aventuras), afirma: “O romance de aventura (...) não pretende ser uma transcrição da realidade: é um objeto artificial que não tem nenhuma parte injustificada.” Dito isso, ele acrescenta: “O medo de incorrer na mera variedade sucessiva do *Asno de Ouro*, das sete jornadas de Simbad, ou de *Dom Quixote*, impõe um enredo rigoroso.”³⁷

Um olhar sobre os estudos concernentes à obra apuleiana permite constatar que a posição de Borges não é idiossincrática, mas sim refletia uma das tendências críticas sobre as *Metamorfoses* que foram correntes também nos estudos acadêmicos até meados do século XX e foi classificada por Teixeira como a posição que considerava a obra como um mero “romance de divertimento”, marcado por sua frivolidade e pela aparente falta de coesão (2000, p. 24).³⁸

³⁷ “La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de Oro*, de los siete viajes de Simbad o del Quijote, le impone un riguroso argumento.” (Jorge Luis Borges, Prólogo a obra *A Invenção de Morel*, s.p.)

³⁸ Teixeira (2000, p. 23-29) classifica as tendências da crítica em três perspectivas que veem a obra como (1) um romance de divertimento; (2) um romance de apologia proselítica; ou (3) um romance de estética

Ben Edwin Perry (1892-1968) é considerado por Teixeira um dos críticos mais importantes da primeira corrente. Para Harrison (2003, p. 158-59), Perry simboliza um marco crucial nas mudanças de interpretação sobre a obra apuleiana, tendo desenvolvido seus estudos sobre as *Metamorfoses* por cerca de cinquenta anos (até a publicação de sua obra *The Ancient Romances*, em 1967), em sua busca por possíveis conexões entre os episódios da ficção de Apuleio.

Embora valorize o estilo apuleiano (aspecto depreciado desde os primeiros relatos críticos sobre a obra de Apuleio), Perry sustenta dois dos três fios condutores principais da crítica até então vigente, que apontavam, em suma, para um conteúdo considerado frívolo e dissonante e, além disso, para a falta de organização interna coerente. Assim, até o início do século XX, a impressão é de que a crítica sobre a ficção apuleiana, debruçada sobre tais aspectos, rejeitava o caráter fragmentário da narrativa, considerando-a, sobretudo, como pouco harmônica. Vejamos um exemplo do que afirma Perry (1967, p. 244-45):

Em vez de incorporar na estrutura de seu livro de histórias como um todo um sentido ostensivo no que diz respeito à sátira, à crítica filosófica ou à alegoria que seria evidente do começo ao fim, como é o caso dos romances de Luciano, Apuleio se contentou apenas em encaixar, no final, uma parte de pompa solene como lastro para compensar a leviandade predominante nos dez livros anteriores.³⁹

No trecho supracitado, o estudioso defende que a incoerência na organização reside, sobretudo, na inserção do Livro XI dentro da ficção, uma vez que o tema religioso e o tom grave da narrativa do último livro não combinariam, a seu ver, com o tema meramente frívolo e baixo dos dez primeiros livros, no agrado do suposto leitor⁴⁰.

Ora, ao nos debruçarmos sobre o texto das *Metamorfoses*, em especial sobre o passo em epígrafe, fica evidente que tal perspectiva acaba por reiterar, quase que *ipsis litteris*, o que o próprio narrador apuleiano enuncia. Segundo essa passagem, conforme J. J. Winkler já sugeriu, o leitor é encaminhado de pronto às *fabulae* “como se elas fossem a substância real do romance e sua *raison d’être*” (1985, p. 25). Ora, por se tratar de várias

psicagógica. A discussão crítica recai sobre saber se há ou como se dá a articulação entre os dez primeiros livros do romance, nos quais se encontra a miscelânea de histórias de temáticas variadas, e o décimo primeiro livro, cuja temática religiosa é ressaltada (2000, p. 23-29). Segundo Teixeira, “é no entendimento que se dá da articulação, ou não articulação, destes dois núcleos que o debate da crítica tem resultado mais profícuo e inovador” (2000, p.24).

³⁹ “Instead of building into the framework of his story-book as a whole an ostensible meaning in terms of satire, philosophical critique, or allegory which would be evident from start to finish, as is the case in Lucian’s novels, Apuleius is content merely to tack on at the end a piece of solemn pageantry as ballast to offset the prevailing levity of the preceding ten books” (Perry, 1967, p. 244-45).

⁴⁰ Ver e.g. Harrison, 2003, p. 159-60; Teixeira, 2000, p. 24-25.

histórias, ou “histórias dentro de histórias”⁴¹, a tendência muitas vezes é observá-las apenas separadamente.

Como já apontado por Winkler (1985, p. 50), o desejo de descosturar as *fabulae* de seu contexto narrativo maior se mostra, sobretudo, quando se trata do famoso episódio de Cupido e Psiquê (*Met.* 4.28-6.24). Cogita-se que o motivo para tanto resida precisamente em sua estrutura narrativa⁴², que se dá numa atmosfera mítica e tem algumas semelhanças com os contos populares⁴³. Segundo essa concepção, tal atmosfera ou tom mítico do episódio parecem, num primeiro momento, destoar do restante da narrativa.⁴⁴

No entanto, não há testemunhos precisos de narrativas da história de Cupido e Psiquê anteriores à obra de Apuleio.⁴⁵ Embora o próprio texto apuleiano se refira à origem grega das *Metamorfoses* (*fabulam Graecanicam incipimus*, *Met.* 1.1) e se assuma (pela referência aos nomes gregos Eros – “Cupido” em latim – e *Psyche*) para o episódio de Cupido e Psiquê que se trata de um mito originado da Grécia antiga, não se encontra nos demais textos provenientes da Antiguidade outro registro sobre a história de Cupido e Psiquê⁴⁶.

Além disso, nossa impressão é de que, nem mesmo no próprio contexto das *Metamorfoses*, a história é narrada de modo tão independente. Um indício do vínculo entre o episódio e a história principal é que se mantém, ainda que de forma indireta, o mesmo narrador Lúcio. Além disso, quando conta o que ouve da velha senhora, ele deixa em discurso direto, na voz da narradora, a seguinte apresentação: *sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus auocabo* (“Mas eu, em pessoa, vou, prontamente, distraí-la com encantadoras histórias e contos de velhas.”, *Met.* 4.27). Notemos que, tal qual no prólogo do romance, a introdução do episódio menciona o substantivo *fabula*

⁴¹ Walsh, 1970, p. 191.

⁴² Cf. Walsh, 1970, p. 195; Cavicchioli, 2002, p. 41-45.

⁴³ Notem-se aqui aspectos referidos no prefácio à tradução brasileira de Rónai e Holanda (1956, p.16-17), conforme mencionamos acima.

⁴⁴ Sobre a pertinência a uma série de histórias, várias delas de caráter genealógico, como parte da definição de mito, cf. Bremmer (1990 [1988]).

⁴⁵ A figura de Psiquê foi popularizada pelos afrescos de Pompeia, nos quais ela era representada por uma jovem alada com asas de borboleta (Grimal, 2005[1951], p. 399-400); no entanto, a primeira narrativa antiga em que Psiquê aparece como uma heroína é a de Apuleio.

⁴⁶ Antes de Apuleio, há apenas registros do amor entre Cupido e uma jovem no âmbito das artes plásticas, em artefatos do período helenístico. Veja-se Walsh, 1970, p. 196. Conforme referido em seção anterior, é moderna a designação da estátua do museu capitolino como “Cupido e Psiquê”.

(também aqui designando mais amplamente “história”, “enredo”)⁴⁷ no plural, tal qual fizera o narrador Lúcio no prefácio à obra: *uarias fabulas* (Met. 1.1.).

Além disso, no anúncio do episódio, chama atenção que a referência ao prazer que possa gerar à audiência também emprega o adjetivo *lepidus* (“charmoso”, “engraçado”, “divertido”), em *narrationibus lepidis* (Met. 4.27), a exemplo do que fizera o narrador principal ao anunciar a obra: *lepido susurro permulceam* (Met. 1.1.). É tendo em vista esse paralelo que tendemos a concordar com Walsh (1970) no que diz respeito à ligação entre o episódio de Cupido e Psiquê e as *Metamorfoses* como um todo:

Cupid and Psyche is not, however, a tale told merely to underscore the situation of Charite. It is the centerpiece of the whole *Metamorphoses*, and the adventures of Psyche are deliberately shaped to stress the connexion between the maiden's error, suffering, and redemption and the similar experiences of Lucius. (...) Cupid and Psyche is a story within a story, and designed to illuminate the larger whole.⁴⁸

Tendo em vista verificar como se dá essa função percebida pelo estudioso, a perspectiva que adotamos neste trabalho corresponde ao que já se apontou como sendo uma “linha temática unificadora”⁴⁹, i.e. que procura compreender a ficção apuleiana como uma obra coerente em sua totalidade. Para tanto, no Capítulo II, vamos, primeiro, observar mais de perto uma característica que, ao que nos parece, a personagem de Psiquê compartilha com o narrador Lúcio: seu caráter curioso.

Em seu panorama da história da literatura latina, Conte (1994, p. 563) chega a apontar a curiosidade da personagem como fundamental para o desenvolvimento da narrativa: ela é o elemento propulsor de sua metamorfose, que gerará os fatos a serem narrados. Concordando com Conte (1994), Teixeira (2000) desenvolve a ideia de que a curiosidade é característica que ecoa na história de Psiquê, contribuindo para uma percepção mais integrada da obra:

O primeiro paralelo entre Lúcio e Psique reside nos princípios que lhes ditam a queda: a *curiositas* e a prática das *seruiles uoluptates*. A *curiositas* levou-os a uma acção que os projectou para um mundo desconhecido e perigoso; no caso de Lúcio, o mundo irracional; no de Psique, um mundo governado pela ira de uma divindade. (Teixeira, 2000, p. 72-73)

Harrison (2000, p. 253) aponta que a *curiositas* nas *Metamorfoses* não passou despercebida nas pesquisas, mas sim que é “a falha comum a Psiquê e Lúcio e um tópico

⁴⁷ Para a discussão sobre o termo *fabula* em latim (não necessariamente designando histórias com animais, que é a acepção modernamente mais aceita), remetemos ao estudo de de Alves (2013) sobre a obra *Fabulas* de Higino, a qual consiste em coletânea de episódios mitológicos.

⁴⁸ Walsh, 1970, p. 190.

⁴⁹ Cf. Teixeira, 2000, p. 25.

favorito dos intérpretes de Apuleio” (“the fault common to Psyche and Lucius and a favourite topic of Apuleian interpreters”). De nossa parte, pretendemos averiguar de que modo isso se mostra no processo de leitura do texto. Por isso, observaremos, no Capítulo I, que tipo de marcadores textuais chamam a atenção do leitor para tal associação e com que efeito em sua leitura.

Além disso, observaremos a relação desse aspecto com a construção da imagem do leitor que se pode obter das *Metamorfoses*. Isso porque, conforme vimos afirmando, os estudos consultados deixam perceber que, como um empecilho para a avaliação da qualidade da obra – e, a nosso ver, para a percepção da função integradora do episódio de Cupido e Psiquê – está pressuposta uma visão pejorativa do leitor em Apuleio, que ainda precisa ser reconsiderada.

Dificulta a percepção mais direta sobre como seriam os leitores de Apuleio em sua época o fato de que, conforme veremos no Capítulo II, são escassos os testemunhos acerca da recepção das *Metamorfoses* (e dos “romances antigos” em geral) na Antiguidade tardia.⁵⁰ Na segunda parte do Capítulo II, a imagem do leitor será considerada tendo em vista, mais diretamente, observar a relação que se estabelecem entre ele e as narrativas sobrepostas na ficção apuleiana, mais precisamente no jogo de associações que, conforme defendemos, se fazem notar entre a história do narrador-protagonista e a de Cupido e Psiquê.

Essa necessidade de revisão do estatuto do leitor apuleiano nos leva, invariavelmente, a pensar de que modo as alusões a outras obras com as quais o texto apuleiano dialoga afetariam, uma vez reconhecidas, as possíveis leituras do romance em apreço. Antes de considerar esse aspecto (a ser visto mais diretamente no Capítulo III), será importante tratar do gênero literário em que o texto das *Metamorfoses* se inseria.

1.4. Sobre o gênero literário: Apuleio e o romance antigo⁵¹

Já se apontou que a crítica predominantemente negativa que as *Metamorfoses* de Apuleio por muito tempo receberam têm sua origem ainda na Antiguidade, e que seus motivos estariam ligados à questão do gênero literário a que a obra se filiaria (Harrison, 2003). Estima-se que a emergência do romance antigo (ou de “narrativas ficcionais em

⁵⁰ Cf. Harrison (2003); Carver (2007).

⁵¹ Para uma aprofundada discussão sobre o conceito de gênero literário e sua aplicação a obras da Antiguidade, vejam-se os estudos: Harrison (1999); Obbink e Depew, (2000); Costa (2014).

prosa”, se nos apoiarmos na definição de Brandão⁵²) se dá entre os séculos I e III d.C. A datação é considerada um dos fatores pelos quais as discussões sobre os gêneros literários legadas pela Antiguidade não mencionem a existência de qualquer ficção em prosa.⁵³

Como exemplo, tem-se *A formação do orador (Institutio Oratoria)* de Quintiliano (do século I d.C., um antes da época de Apuleio) – obra escrita tendo em vista a educação do jovem romano como orador e, modernamente, considerada o mais célebre tratado sobre Retórica em Roma antiga. Como é notório, o décimo livro da *Instituto* é dedicado à discussão sobre obras literárias a serem lidas e estudadas pelos educandos.⁵⁴ No entanto, ali Quintiliano nada comenta sobre narrativas ficcionais em prosa, nem sobre um gênero equivalente ao romance propriamente dito. No século anterior ao da *Instituto*, a epístola que Horácio compõe em versos para ensinar aos Pisões a arte de escrever, mais tarde conhecida como a *Arte Poética (Ars Poetica)*, tampouco se referia a esse tipo de narrativa.

Vale lembrar que há quem cogite que a ficção apuleiana possa ter sido uma resposta (irreverente, diríamos) ao desafio proposto na poética horaciana: “Se um pintor optasse por unir uma cabeça humana ao tronco de um cavalo... Vocês segurariam o riso, amigos?” (*Humano capiti ceruicem pictor equinam/ iungere si uelit... risum teneatis, amici?*, *Ars* 1-5). Ora, essa célebre e discutida imagem é, segundo uma leitura frequente do passo horaciano, ilustração do vício da falta de unidade, e teria sido empregada pelo poeta augustano como antiexemplo, em defesa da coerência e uniformidade nas artes literárias (cf. Rudd, 1989 *ad loc.*). Embora diagnostique na variedade das *Metamorfoses* uma falta de unidade, Carver (2007, p. 2-3) não despreza por isso esse “romance polimorfo” (James, 1987, p. 2), apontando o valor de uma estética apuleiana distinta da manifesta na poética horaciana, com a qual o autor africano jogaria.

Em que pese o interessante questionamento de Carver sobre as premissas da adoção da unidade como critério estético absoluto na apreciação de uma obra,⁵⁵ ainda assim optamos, em nosso estudo, por tentar averiguar se as *Metamorfoses* apuleianas seriam compreensíveis numa perspectiva mais integradora. De todo modo, para voltarmos à presente discussão: o fato de Apuleio ter lido Horácio não implicaria reconhecer em sua *Arte Poética* a presença do romance apuleiano. E essa ausência do romance nas obras

⁵² Brandão, 1999, p. 31. A definição proposta pelo estudioso será discutida ainda neste Capítulo.

⁵³ Idem, Ibidem, p. 34.

⁵⁴ A ausência de ficção em prosa em Quintiliano e em Horácio é problematizada por Harrison (2003, p. 144) e Carver (2007, p. 2). Sobre a *Institutio Oratoria* e seu papel formador, remetemos a Pereira (2000) e Vasconcelos (2005).

⁵⁵ Sobre a questão nos Estudos Clássicos, bem como nas distinções entre estruturalismo e pós-modernismo, remetemos a Fowler (1991).

teóricas antigas se deixa notar também no âmbito grego, por exemplo na *Poética* e na *Retórica* de Aristóteles. Conforme Brandão (2005, p. 29) afirma:

Não tenho dúvidas de que essa flutuação tem relação direta com o fato de que o romance constitui um gênero não contemplado na poética clássica. No âmbito das poéticas gregas antigas, simplesmente porque o romance é posterior a elas; com relação às poéticas latinas e medievais, porque estas se pautaram pelos modelos gregos

Além disso, a prosa não era considerada o veículo da ficção; a ficção era, portanto, própria do poético; e, ainda que houvesse uma produção em prosa na Grécia, ela foi paulatinamente considerada “literatura em sentido mais amplo, mas ficando fora do campo do que se entenderia como poético em sentido especializado” (ibid., p. 30). Ao analisar mais propriamente os gêneros e o estatuto da narrativa (englobando os conceitos de *mimesis* e *diegese*) em obras de Aristóteles e Platão⁵⁶, o estudioso aponta ainda para “consequências de considerável importância para a teoria do romance” (ibid., p. 30) que tal exclusão, ao sugerir a superioridade da poesia frente à prosa, representaria.

Ajuda a compreender a exclusão de gêneros (de ficção em prosa, por exemplo) nas teorias antigas considerar que, conforme aponta Brandão, aquelas levam em conta a organização do *corpus* de determinada produção literária de sua época e que se assenta na formulação de modelos, com fins de diversas ordens, inclusive políticos.⁵⁷ Ainda que tenham existido outras formas de poesia, as que mais chamaram a atenção dos tratadistas foram a narrativa homérica, “que desempenha o papel de impulsionar a questão do gênero na Grécia” (ibid., p. 38), e o teatro, também por seu caráter político. Brandão investiga tais teorias especialmente sob o ponto de vista da composição da narrativa, abordando ainda as diferenças entre história e poesia, o que envolve, entre outros, noções de verdadeiro e verossímil (ibid., p. 49) e do estatuto verdadeiro ou fictício do que é narrado. A este ponto, Brandão ressalta:

⁵⁶ O estudioso não chega a tratar da *Ars Poetica* horaciana ou de Quintiliano. No segundo capítulo de seu livro, Brandão (2005) investiga, nas teorias de gênero de Platão e Aristóteles, o uso de noções como **narrativa, como designação de gênero**, (διηγηματική τέχνη); *narração* (ato de narrar) equivalente à διήγησις; de *narrado* (o διήγημα); *narrativo* (διηγηματικόν). Voltaremos à questão da narrativa no Capítulo III da presente dissertação.

⁵⁷ Após apontar para o fato de que “Homero goza de um estatuto paradigmático, seja com relação à epopeia heroica, seja em face dos demais gêneros narrativos posteriores” (Brandão, 2005, p. 38), o estudioso sugere que reflexões sobre a *polis* através de determinadas experiências literárias (tanto da epopeia quanto a do teatro) levariam à “eleição da epopeia e do teatro como objetos preferenciais da reflexão tem motivações sociais, vinculadas às suas formas de transmissão.” Sobre a catarse: “E por isso que, para os pensadores de então, refletir sobre a *polis* implica necessariamente abordar os gêneros de discursos públicos, incluindo, ao lado da retórica, o teatro e a poesia heroica. Prova disso é o reconhecimento, por Aristóteles, de que o objetivo da tragédia é a catarse, o que, no meu modo de entender, nada tem de psicologismo, mas remete a uma função de recepção coletiva e política.” (ibid., p. 39).

A questão da verdade, que marca o diálogo da filosofia e da historiografia com a literatura desde o século VI a.C., chegará ao ápice nos primeiros duzentos anos de nossa era. Acredito que isso se deva ao fato de que apenas então se impõe, como gênero literário, a *narrativa de ficção em prosa*, confundindo a fronteira que, ainda na época de Aristóteles e pelo menos nos três séculos subsequentes, circunscrevera praticamente a literatura à forma versificada. (ibid., p. 56).

Considerando que, do ponto de vista formal, os gêneros narrativos literários, tal como o romance, são equivalentes ao gênero historiográfico, Brandão (ibid., p. 57-58) levanta a questão sobre o que os distinguiria. Para isso, ele se vale de obras de ninguém menos que de um dos autores antigos de romance. Trata-se de Luciano (em *Filopseudes* e *Das Narrativas Verdadeiras*), que distingue o gênero historiográfico da poesia com base numa noção de verdade. Isso porque, nas palavras de Brandão,

à história compete a verdade (*alétheia*), à literatura cabe o *pseûdos* (literalmente a mentira ou, caso prefira, a ficção). Não o *pseûdos* entendido como negação da verdade, o que o tornaria mera inverdade, mas a categoria de um gênero de discurso que tem sua própria natureza e é o outro dos discursos verdadeiros. (ibid. p. 57)

É interessante notar que, a partir de uma análise minuciosa do que distinguiria o romance antigo dos demais gêneros literários, o estudioso (ibid., p. 61-62) defende que o reconhecimento de um espaço para a ficção pressupõe, portanto, a definição dos mecanismos de produção e de recepção, na medida em que, no seu entender,

a pergunta que orienta a reflexão de Luciano é a seguinte: por que os homens se comprazem com *pseûdeá*? **Essa questão move todo o interesse dos interlocutores representados, isto é, da perspectiva da recepção, o que motiva a apreciação de histórias fictícias e as faz mais amadas que as histórias verdadeiras?** (ibid., p. 59, grifo nosso)

Qualquer que tenha sido o motivo, é de se reconhecer a ausência de narrativas ficcionais escritas em prosa em obras que se mostraram fundamentais à formação do cânone literário, quer na Antiguidade, quer em épocas posteriores. Numa perspectiva dos estudos literários atuais, costuma-se designar “romances” obras compostas no período da Idade Média, tais como os romances de cavalaria que mais tarde culminariam no célebre *Dom Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (1547-1616). Embora não consensual, reconhece-se hoje em dia ter havido o gênero romance na Antiguidade – quer grega (como por exemplo, *Quéreas e Calírroe* de Cáriton de Afrodisias ou *As efésíacas* de Xenofonte de Éfeso, ou ainda o já referido *Lúcio ou o Asno* de Luciano), quer romana. Das produções romanas, as únicas obras transmitidas associáveis ao gênero do romance

são precisamente as *Metamorfoses* de Apuleio (considerado o único romance antigo em língua latina que foi transmitido integralmente) e o *Satíricon* (*Satyricon*) de Tito Petrônio Árbiter (*Titus Petronius Arbiter*).

Os primeiros estudos sistemáticos sobre o gênero em pauta surgiram apenas no século XVII, com a publicação do *Traité de l'origine des romans* (1670), de Pierre-Daniel Huet (1630-1721).⁵⁸ Segundo Medeiros (2017, p. 206-207), a obra de Huet foi uma das responsáveis por introduzir na Alemanha a reflexão sobre tal gênero, exercendo forte influência sobre os (hoje denominados) românticos alemães na primeira metade do século XVIII. No final desse mesmo século, no entanto, as ideias sobre o romance levam em consideração aspectos muito distintos da caracterização proposta por Huet.⁵⁹ Isso pode ser observado, por exemplo, nos escritos de Friedrich von Schlegel (1772-1829)⁶⁰. É no século XIX, momento em que o romance é o principal gênero literário na Europa, que surge um maior interesse pela teoria do romance. Uma vez que, como é sabido, as discussões sobre esse gênero não se esgotaram até hoje, para nosso estudo, que assume que a obra romana *O Asno de Ouro* pertence ao gênero do romance antigo, um breve panorama da discussão teórica sobre esse gênero pode contribuir para apreciarmos as características da obra.

1.5. O romance antigo

No primeiro capítulo do livro *A invenção do romance* (2005), Brandão trata da questão da existência do romance não apenas na Grécia antiga, como também na

⁵⁸ O *Traité de l'origine des romans* (1670) foi, até meados do século XIX, a crítica literária mais influente sobre os estudos acerca das *Metamorfoses*. Em sua obra, Huet sustenta e consolida a crítica até então vigente sobre a obra de Apuleio, considerando-a um romance sem qualquer conteúdo didático e de estilo pouco atraente (Harrison, 2003, p. 149-50). Em suas palavras, Apuleio “est d’un sophiste, plein d’affectation et de figures violentes, dur, barbare, digne d’un Africain.” (Huet, p. 65, 1966 [1670]). A colocação de Huet deixa entrever a influência do pensamento colonial sobre a crítica literária desse período.

⁵⁹ Embora reconheça que o romance deva exercer o papel de entretenimento, Huet (1966 [1670], p. 5) preza sobretudo pelo valor didático do gênero, defendendo que este deveria ser o maior propósito de um romance. Segundo entende Medeiros (2017), Huet defende “a necessidade extrema de cuidado na estruturação interna da obra de arte, a obediência às regras aristotélicas de causalidade e verossimilhança e a aplicação do *prodesse et delectare* clássicos”. Medeiros afirma ainda: “o que Huet denomina como romance é composto de ‘histórias de amor’, realizadas com arte, descritas em prosa, de um modo muito livre, mas organizadas artisticamente e destinadas, sobretudo, para doutrinar e divertir o leitor”.

⁶⁰ No que diz respeito às considerações de Schlegel sobre o gênero romance, em sua “Carta sobre o romance” (parte da obra *Conversa sobre Poesia, Gespräch über die Poesie*, publicada originalmente em 1799/1800), o autor afirmou: “quase não posso conceber um romance que não seja uma mistura de narrativas, canção e outras formas” (tradução de Victor-Pierre Stirnimann. In: Schlegel, 1994, p. 68). A mescla de gêneros como intrínseca ao romance será observada mais de perto no Capítulo III.

Antiguidade em geral. Segundo ele, o fato de que a expressão “romance grego antigo” pareça “nebulosa até mesmo para muitos daqueles que dominam a história da literatura clássica” (2005, p. 23) se deve menos à origem e história do termo⁶¹, e mais à polêmica sobre ter ou não havido um gênero literário que se possa designar como “romance antigo” mesmo que o termo tenha surgido posteriormente.⁶²

Isso porque foi por muito tempo praticamente consensual a ideia de que o romance seria um gênero essencialmente moderno. Conforme aponta Brandão, essa posição foi compartilhada por célebres estudiosos, como Donald Schüler (1932), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1939), Georg Lukács (1885-1971), Albert Thibaudet (1874-1936), Walter Benjamin (1892-1940) e por Julia Kristeva (1941). Ainda que alguns reconheçam o papel ou a origem dos textos antigos na formação dos romances (como é o caso de Walter Benjamin), para a maioria dos autores citados é o período da Modernidade que oferece condições favoráveis para o florescimento do romance como um gênero. Parece ser mesmo lugar-comum assinalar a obra *Dom Quixote* de Cervantes (1605 vol. I; 1615, vol. II) como o primeiro grande romance.⁶³

Uma perspectiva que se mostra um contraponto aos demais é, segundo Brandão, a de Mikail Bakhtin (1895-1975). Concordando com outros estudiosos quanto à dificuldade sobre teorizar o romance enquanto um gênero literário, Bakhtin defende que se trata da única forma literária que tem um caráter inacabado, isto é, que está ainda em desenvolvimento (1993, p. 387). A partir do entendimento de que o romance é um “gênero em formação”, o autor defende que deve haver o reconhecimento dos romances antigos como tais.

Brandão aponta que o que hoje se entende como romance não é o mesmo que se entendia quando o termo foi cunhado no século XII. Embora não entremos em detalhes nessa discussão, vale lembrar que, desde o princípio, os textos que se mantinham em latim (*latine loqui*) tendiam, de um lado, a abarcar gêneros de discurso específicos, tais como

⁶¹ A palavra “romance” é registrada no século XII designando textos escritos em vernáculo, em oposição a literaturas escritas em latim (*romanice loqui* se opunha a *latine loqui*). Sobre a história da palavra no contexto moderno, cf. Brandão (2005, p. 25-26), que remete à obra de Philippe Wolf, *Origen de las lenguas occidentales* (1971).

⁶² Nas palavras de Brandão (2005, p. 25): “Assim, o romance, quando batizado, é entendido como moderno e está em consonância com as novas circunstâncias linguísticas, literárias, psíquicas e culturais do século XII e subsequentes. Nada mais natural, na medida em que qualquer fenômeno literário tem um enquadramento histórico, em cujos horizontes de expectativa cria certos sentidos. (...) O que torna seu estatuto peculiar é o mero fato de que representa um gênero só então denominado. Pergunta-se: esse simples fato equivale a admitir que só então tenha sido criado?”. Sobre a diversa postura filológicas quanto à relação entre conceitos modernos e obras antigas, cf. ainda Cardoso (2011).

⁶³ Para a discussão, remetemos ainda a Brandão (*ibid.*, p. 36).

o filosófico, o teológico, o científico, o jurídico, o histórico e diversas modalidades da poesia religiosa eclesiástica. Por outro lado, textos que se expressavam em língua vernacular (*romanice loqui*) tendiam a abranger um público mais amplo e eclético. Desse aspecto se deriva uma função importante para definir o gênero:

O termo romance também implica, desde sua origem, uma modalidade de gênero narrativo ficcional, cuja intencionalidade básica seria o divertimento, já que os gêneros *verdadeiros* continuariam na esfera do *latine loqui* por muitos séculos. (...) Há, portanto, dois pontos relevantes para a definição do romance moderno, considerando-se suas origens: o fato de ser *romance* (e não *latine*) e o fato de ser **ficção** (e não discurso verdadeiro). (Brandão, 2005, p. 25-26, grifo nosso)

Não se trata, portanto, apenas de uma questão de textos escritos em línguas diferentes, mas também com funções diferentes, relacionadas à matéria dos textos. Para nosso estudo, é importante perceber que, desde essa época, textos não escritos em latim (e, portanto, associados à língua *romance*) eram narrativas ficcionais, destinadas a um público mais amplo e eclético, com a função de entretenimento em oposição aos gêneros de discurso considerados verdadeiros.

É notável que – não destoando do que aponta Bakhtin – as obras designadas como romance apresentam grande variação ao longo do tempo: por exemplo, o conceito medieval de romance inclui composições escritas tanto em prosa quanto em verso, mas desde que sejam narrativas ficcionais escritas em línguas vernaculares. Em línguas modernas, no entanto, o termo francês *romanz* (atualmente *roman*) será adotado tardiamente com o sentido específico de narrativa ficcional em prosa e, sob sua influência, outras línguas (como o alemão, por exemplo, no século XVII) acabam por empregá-lo com esse significado (Brandão, 2005, p. 26). É interessante constatar que, apesar dessa descontinuidade quanto à forma, a questão do caráter ficcional se mostra uma constante.⁶⁴

Depreende-se do estudo de Brandão que a flutuação do conceito de romance se evidencia, por contraste, à luz do que a Modernidade denomina como “Poética clássica”, em que, conforme referimos em seção anterior, o gênero não é mencionado. De todo modo, além do caráter ficcional e da função de entretenimento da prosa dos textos antigos hoje denominados romances, um outro aspecto discutido pelo estudioso e também especialmente relevante a nosso estudo é a ideia (também defendida por Brandão) de que a prosa, desde cedo, tinha como meta a leitura (em contraste com o caráter oral da poesia, destinada originalmente à audição):

⁶⁴ Sobre a relação ambígua e concorrente entre os termos romance e novela, cf. Brandão (2005, p. 26-27), que ressalta a constante análoga dificuldade de classificação de ambos.

“O romance moderno, como o grego, tem as marcas intencionais do discurso escrito, voltado primeiramente para um público de leitores. É da perspectiva dessa destinação que o dado formal de ser um texto em prosa tem relevância, vindo a constituir uma primeira característica, basilar que conforma a noção do gênero desde a Antiguidade, de que decorrem as demais.” (ibid., p. 31)

Voltaremos a esses aspectos quando da apreciação do texto de Apuleio, a partir do próximo capítulo. Por ora, cabe destacar que a apresentação do romance como um “gênero imprevisto” (ibid., p. 30), num espaço em que a narrativa ficcional era própria da poesia, a união entre ficção e prosa serve de base para se chegar a uma definição abrangente do gênero, a qual seja capaz de abarcar textos tão distantes em relação ao tempo, ao espaço e à temática. Em suma, segundo o estudioso, são aspectos relevantes de tal definição (ibid., p. 33):

- a) consistir em uma narrativa, com elementos como narrador e destinatário;⁶⁵
- b) tender a ser em prosa (e não em verso);⁶⁶
- c) ter extensão mínima (em contraste com outros gêneros narrativos breves, como o conto);
- d) ser escrito, destinado à leitura;
- e) tratar-se de ficção, “o que pode estar explicitado ou não no discurso do próprio narrador, mas estará sempre presente no pacto de leitura que se propõe ao leitor.”⁶⁷

Além desses, destacamos um aspecto que, como referimos, já fora assinalado por Schlegel e é sublinhado por Mikail Bakhtin como fundamental ao romance: sua capacidade de se adaptar e incorporar outros gêneros de forma mais livre:

O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. (Bakhtin, 1993, p. 389)

Tendo em mente tais elementos, consegue-se delimitar um conjunto de obras antigas que, com variações, se encaixam em tais categorias e seriam reconhecíveis como

⁶⁵ “Antes de tudo, **o romance é narrativa**. Mais que gênero literário, a questão da definição do que é narrativa deve levar em conta tratar-se de um gênero de discurso.” (Brandão, 2005, p. 32, grifo nosso)

⁶⁶ “Do ponto de vista da narração, a romanesca tem como dado peculiar o ser em prosa (e não em verso)” (Brandão, 2005, p. 33). Esse aspecto precisa ser relativizado tendo em vista não apenas os assim chamados romances medievais em verso, mas sobretudo os romances de autores romanos, Petrônio e Apuleio, que também contêm versos. Para uma problematização moderna dessa fronteira, veja-se, por exemplo o fenômeno do verso em prosa em Baudelaire (discutido por Eduardo Veras, 2021).

⁶⁷ No segundo capítulo de seu livro, Brandão (2005) investiga de modo aprofundado os aspectos acima elencados, tais como presentes nas teorias de gênero observáveis, sobretudo, na *República* de Platão e na *Poética* de Aristóteles, mencionando também críticos pós-aristotélicos, como o *Tratado da imitação* de Dionísio de Halicarnasso (sobre a mimesis) e o tratado *Do Sublime* do Pseudo-Longino (sobre a catarse).

um gênero. Para fins de formular de modo um pouco mais preciso um enquadramento genérico do romance antigo, costuma-se classificar o *corpus* grego remanescente de tais obras segundo duas categorias, por meio das quais se observam dois elementos basilares. Trata-se das temáticas *erotiká* (histórias de amor) e *parádoxa* (histórias de aventuras extraordinárias). Note-se que esses elementos são puramente classificatórios, uma vez que a combinação de ambos pode ser observada na maioria dos romances antigos remanescentes.

O fator que pesa para o enquadramento de uma obra como uma “história de amor ideal” ou como uma “narrativa extraordinária” diz respeito à predominância de um ou de outro elemento e do tom empregados na narrativa. Desse modo, Brandão (2005, p. 86-87) propõe o seguinte modelo classificatório para os romances gregos: *As coisas incríveis além de Tule* de Antônio Diógenes; *Lúcio ou o asno* e *Das narrativas verdadeiras*⁶⁸ de Luciano são enquadrados como narrativas tipicamente paradoxográficas. Já *Dafnis e Cloé* de Longo é o exemplar classificado como uma narrativa erótica. Os romances classificados como narrativas mistas, i.e. que combinam os dois elementos *erotiká* e *parádoxa*, são: *Quéreas e Calíroe* de Cárton de Afrodísias; *Leucipe e Clitofonte* de Aquiles Tácio; *As efesíacas* de Xenofonte de Éfeso; *As etiópicas* de Heliodoro e *As babilônicas* de Jâmblico.⁶⁹

No que concerne aos dois romances latinos que restaram, tal escassez dificulta qualquer tentativa mais precisa de classificação dos mesmos. No entanto, os elementos aqui listados como critérios de organização do *corpus* grego podem ser de maneira análoga observados em *Satíricon* e *Metamorfoses*. Em ambos, é notória também a presença de elementos extraordinários e aventurecos, bem como o tom sério-cômico, semelhantes a algumas narrativas extraordinárias gregas.

No que diz respeito ao *Satíricon* de Petrônio, Cláudio Aquati (2021, p. 198-201) – em que pese o fato de que um diálogo já na Antiguidade entre romances latinos e gregos é assunto ainda polêmico – não descarta a possibilidade de que o par homossexual do romance latino possa ser lido como uma paródia direcionada ao par amoroso dos romances de amor gregos. No caso de Apuleio, que se enquadraria notadamente entre as narrativas paradoxográficas (tal como o romance grego *Lúcio ou o asno*), o episódio de

⁶⁸ Dos romances citados, vários têm recebido a atenção de tradutores brasileiros: e.g. *Das narrativas verdadeiras* (Sano, 2008); *Dáfnis e Cloé* (Bottmann, 1990); *Os amores de Leucipe e Clitofonte* (Pena, 2000); *As efesíacas* *Ântia e Habrócomes* (Ruas, 2000); *Quéreas e Calíroe* (Duarte, 2020).

⁶⁹ Para mais detalhes sobre a organização do *corpus*, cf. Brandão (2005, p. 84), Bowie (1988, p. 684).

Cupido e Psiquê parece ser um ponto fora da curva diante da narrativa principal no que concerne ao teor de uma narrativa *erotiká* dos romances de amor gregos, tais como o romance de Cáriton.⁷⁰

Dentre as características das obras que integram o gênero literário do romance nossa atenção se voltará, portanto, para a mescla de gêneros que o leitor apuleiano (tal como veremos no Capítulo III) possa identificar. privilegiaremos alguns momentos que atestam a presença da épica e do teatro na obra *Metamorfoses* em geral. Em seguida, valendo-nos de uma comparação com o romance de Cáriton de Afrodísias, observaremos tais características no episódio de Cupido e Psiquê. Esses aspectos serão abordados na seção 3.3 do último capítulo.

Para tratar do gênero épico e dramático em Apuleio, vamos nos valer da abordagem intertextual, que privilegia, no texto a ser apreciado, os possíveis efeitos alusivos que um leitor antigo perceberia, ao constatar na obra que lê, a presença de um outro texto (Vasconcellos 1993, 2011).⁷¹ A abordagem intertextual, que embebeu nos estudos da Recepção, parece-nos especialmente pertinente a nosso trabalho, nomeadamente a nossa atenção à imagem de leitor.⁷² Segundo essa teoria, em suma, os leitores antigos são constantemente desafiados a estabelecerem uma correlação com a obra de que usufruem e outros os textos da Antiguidade, mesmo que de outros gêneros, na sua relação direta ou indireta de adaptação, apropriação, ou ainda, propriamente, de subversão de alguns dos gêneros literários com que dialoga.

Tendo tais premissas metodológicas em mente, para detectar as nuances de outros gêneros no romance de Apuleio não nos pautamos diretamente por definições (aristotélicas ou horacianas, modernas) dos gêneros antigos, e sim pelo diálogo entre textos a partir de marcadores alusivos, que se podem constituir dos mais diversos recursos – desde marcações lexicais, imagens, até elementos da narratologia propriamente dita.⁷³

⁷⁰ Sobre a relação entre a narrativa de Cupido e Psiquê e o romance de amor grego, cf. o capítulo 3 (seção 3.3) deste estudo.

⁷¹ Uma tradução para o português brasileiro de textos selecionados sobre a abordagem intertextual relevante aos Estudos Clássicos foi publicada recentemente, cf. Prata; Vasconcellos, 2020; cf., em especial, no volume, os textos de D. Fowler e A. Barchiesi.

⁷² Para uma reflexão epistemológica sobre a relação entre as abordagens dos *Classical Reception Studies* e os estudos da intertextualidade aplicados aos Estudos Clássicos, remetemos a Schwindt (2003) e Hardie (2013). Sobre o papel do leitor em ambas as teorias, ver ainda Vasconcellos (2011) e Cardoso (2020 [2009]).

⁷³ Para uma lista de marcadores alusivos, cf. Patricia Prata (2002; 2007), que, inspirada em Gerard Genette, aplica-os a sua análise da presença da épica nos *Tristia* de Ovídio. Agradecemos ao professor Jefferson Cano por sucitar, em nosso exame de Qualificação, a questão do parâmetro e metodologia para a percepção de nuances genéricas no texto apuleiano.

II. Jogo de espelhos: a *curiositas* e o leitor nas *Metamorfoses* de Apuleio⁷⁴

Neste capítulo, a fim de apreciar mais de perto de que modo a *curiositas* se apresenta no texto das *Metamorfoses* de Apuleio, observaremos, numa breve amostra de excertos, o quanto e como o termo *curiositas* e seus correlatos são recorrentes na obra em estudo, e com que efeitos de sentido. O assunto chama a atenção dos pesquisadores por dois fatores: a frequência de ocorrências e o emprego estratégico do termo e seus correlatos ao longo da narrativa apuleiana.

De fato, André Labhardt, em seu estudo “Notes sur l’histoire d’un mot et d’une notion” (1960, p. 209-10), informa-nos que o substantivo abstrato *curiositas* é registrado anteriormente às *Metamorfoses* uma única vez no latim (em Cic. *Att.* 2.12.2). Segundo Kenney, que neste ponto segue Labhardt, “Apuleio pode ter reinventado a palavra”⁷⁵. São, segundo o *Index Apuleianus* (Oldfather; Canter; Perry 1934, p. 97), ao todo, 12 ocorrências do termo *curiositas* ao longo do romance⁷⁶, sem contar os registros de termos correlatos: o adjetivo *curiosus* aparece cerca de 12 vezes⁷⁷; o diminutivo *curiosulus*, uma vez⁷⁸; e o advérbio *curiose*, aproximadamente 13 vezes⁷⁹ e na forma comparativa *curiosius*, uma vez⁸⁰.

Dada sua importância e presença, primeiramente vamos nos ater ao significado dos vocábulos. Observamos que o *Oxford Latin Dictionary* registra o substantivo *curiositas* como: “anseio desmedido por conhecimento”, a “curiosidade”. Ali também podemos ver que o adjetivo *curiosus* (do qual o substantivo abstrato deriva) abrange as seguintes acepções: “1. cauteloso, atento, esmerado; 2. complicado, exigente, exagerado com os cuidados; 3. ansioso por conhecimento, intrometido; 4. agitado, aflito.” Podemos inferir, portanto, que há nessas palavras conotações positivas, designando virtudes; mas também outras de caráter menos favorável, marcado pelo excesso. Nossa hipótese é de

⁷⁴ Uma versão anterior deste capítulo foi apresentada no 14º SePeG (realizado no IEL – Unicamp em 2017) e publicada em BARRETO, R. C. T.; CARDOSO, I. T. “Cupido e Psiquê: *curiositas*, sofrimento e redenção nas *Metamorfoses* de Apuleio”. *Lingua, Literatura e Ensino*, v. 12, p. 48-55, dez. 2017 (disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/lle/article/view/5781>).

⁷⁵ “A. may have reinvented the word” (Kenney, 1990, p. 147)

⁷⁶ Citamos (aqui e nas notas seguintes) as referências tais quais elencadas pelo *Index: Met.* 1.12.21; 3.14.1; 5.6.16; 5.19.9; 6.20.15; 6.21.13; 9.12.7; 9.13.14; 9.15.8; 11.15.6; 11.22.30; 11.23.22.

⁷⁷ *Met.* 1.2.19; 1.17.7; 2.4.27; 2.6.1; 2.29.2; 4.16.13; 5.23.2; 5.28.16; 7.13.12; 9.30.5; 9.42.5; 10.29.18; [1.18.2; 11.22.30; 11.23.19].

⁷⁸ *Met.* 10.31.6.

⁷⁹ *Met.* 1.2.9; 1.18.2; 2.1.8; 5.1.10; 5.8.7; 5.31.19; 6.1.14; 6.21.11; 7.1.23; 8.17.5; 9.1.13; 9.20.12; 10.12.5.

⁸⁰ *Met.* 6.19.24.

que tal polaridade, cujos limites são obscuros, efetivamente percorre toda a narrativa das *Metamorfoses*.

A *curiositas* pode ser observada como uma das características das personagens que participam de diversos episódios mais curtos que compõem a mesma obra de Apuleio (como nos episódios de Aristômenes e Sócrates, em *Met.* 1.5-19). Neste estudo, porém, vamos nos concentrar nas principais passagens do texto latino em que tanto Lúcio quanto Psiquê são caracterizados como curiosos, para detectar brevemente que aspectos do romance elas evidenciam.

2.1. Um narrador *curiosus*

Nos primeiros três livros da obra de Apuleio, Lúcio sustentará forte interesse pelas artes mágicas (*artes magicae*), o que culminará na sua metamorfose em asno⁸¹. Esse interesse é qualificado como sendo curiosidade na fala do próprio Lúcio, que, por sua vez, o destaca logo no primeiro livro, quando nos deparamos com o jovem narrador descansando de longa e árida viagem (*Met.* 1.2). Ele estava a caminho da Tessália, uma região conhecida por ser palco de acontecimentos misteriosos e mágicos. O rapaz, enquanto recompõe o fôlego, encontra dois sujeitos, igualmente viajantes, que travam uma conversa misteriosa. Primeiro, Lúcio se esforça para ouvir a conversa alheia e depois a interrompe sem rodeios, como observamos no trecho a seguir.

Ac dum ausculto quid sermonis agitarent, alter exerto cachinno: "Parce" inquit "in uerba ista haec tam absurda tamque immania mentiendo." Isto accepto sititor alioquin nouitatis: "Immo uero" inquam "impertite sermone non quidem curiosum sed qui uelim scire uel cuncta uel certe plurima; simul iugi quod insurgimus aspritudinem fabularum lepida iucunditas leuigabit." (*Met.* 1.2, grifos nossos)

E enquanto aguço os ouvidos para captar sobre qual assunto deliberavam, um deles, escancarando-se de tanto rir, diz: "Ora, poupe-me de mentir com essas palavras tão absurdas e tão hediondas". Ao ouvir isso, **fico sedento por novidades**, e digo: "Ao contrário, compartilhem a conversa! **Não que eu seja, deveras, um curioso, mas gosto de ficar a par de todas as coisas ou, certamente, da maioria delas.** Ao mesmo tempo, o **leve encanto das histórias** aliviará a aspereza da montanha que subimos"⁸².

⁸¹ Sobre a magia no romance, cf. e.g. Norwood (1956); Sandy (1974); Leinweber (1994); Teixeira (2000); Frangoulidis (2008). Sobre a questão da magia no discurso *Apologia*, do mesmo autor, remeto aos estudos do colega Paulo Vinícius Peres Bonafina (2021).

⁸² Salvo outra indicação, neste Capítulo II a tradução do texto das *Metamorfoses* de Apuleio é nossa.

Em passagem posterior, narra-se o episódio do viajante Aristômenes, que relata seu envolvimento com uma feiticeira ocorrido na cidade da Tessália (*Met.* 1.5-19). Após ouvi-lo, Lúcio passou a cultivar mais ainda seu profundo interesse pela magia:

*Vt primum nocte discussa sol nouus diem fecit, et somno simul emersus et lectulo, anxius alioquin et nimis cupidus cognoscendi quae rara miraque sunt, reputansque me media Thessaliae loca tenere qua artis magicae natua cantamina totius orbis consono orbe celebrentur, fabulamque illam optimi comitis Aristomenis de situ ciuitatis huius exortam, suspensus alioquin et uoto simul et studio, **curiose singula considerabam.*** (*Met.* 2.1, grifos nossos)

Logo que, dissipada a noite, um novo sol trouxe o dia e, ao mesmo tempo, tendo eu emergido do sono e do leito, eu estava, mais que nada, ansioso e desejando ardentemente conhecer o que há de raro e maravilhoso. Assim, refletindo que me encontrava no centro da Tessália, um lugar celebrado consensualmente pelo mundo como terra natal dos encantamentos da arte mágica, e lembrando-me da história que aquele meu ótimo companheiro, Aristômenes, me contara que tivera origem na região desta cidade, e ainda oscilando entre desejo e expectativa, **eu ficava considerando com curiosidade cada coisa.**

Na passagem a seguir, Lúcio descobre (por intermédio de uma mulher chamada Birrena) que poderia estar hospedado na casa de uma feiticeira. Isso porque Pânfila, a esposa do anfitrião, era uma praticante das artes mágicas (*Met.* 2.5). Birrena o adverte sobre o perigo no qual se encontrava estando instalado em tal residência, porém ele não segue os conselhos dela. Sua motivação é destacada no trecho a seguir:

At ego curiosus alioquin, ut primum artis magicae semper optatum nomen audiui, tantum a cautela Pamphiles afui ut etiam ultro gestirem tali magisterio me uolens ampla cum mercede tradere et prorsus in ipsum barathrum saltu concito praecipitare. (*Met.* 2.6, grifos nossos)

Mas eu, ainda mais curioso, logo que ouvi a sempre desejada expressão ‘arte mágica’, simplesmente deixei de me preocupar com Pânfila, a ponto de voluntariamente desejar me entregar a tal ensinamento a qualquer preço e me lançar inteiramente, num único salto, em direção ao próprio abismo.

Um outro excerto que revela a curiosidade de Lúcio é aquele em que a personagem Fótiis, escrava de Pânfila, afirma ser a culpada por um episódio infeliz e vergonhoso pelo qual Lúcio passara diante do povo da Tessália (*Met.* 3.2-10). Trata-se da ocasião em que haviam forjado um julgamento contra ele, alegando a ocorrência de um assassinato do qual ele era acusado. A reação de Lúcio também fora motivada por seu caráter curioso:

*Tunc ego **familiaris curiositatis admonitus** factique causam delitiscentem nudari gestiens suscipio (...).* (*Met.* 3.14, grifos nossos)

Então, eu, **instigado por minha costumeira curiosidade** e ansioso por descobrir a causa oculta do episódio, respondo (...).

Passagens como essa (que será abordada com mais detalhes em nosso Capítulo III) confirmam que, como estudiosos já apontaram (Conte 1994, p. 563; Teixeira 2000, p. 25), a curiosidade é característica intrínseca ao narrador- personagem do romance. Voltemo-nos, agora, ao episódio central a nosso estudo.

2.2. A *curiositas* de Psiquê

Segundo a velha senhora que narra a história, a verdadeira face do amante de Psiquê só é revelada quando a jovem resolve descobrir a identidade do rapaz. Observemos, contudo, o que motiva a atuação da moça:

*sed identidem monuit ac saepe terruit ne quando sororum pernicioso consilio suasa de forma mariti quaerat neue se **sacrilega curiositate** de tanto fortunarum suggestu pessum deiciat nec suum postea contingat amplexum.* (Met. 5.6, grifos nossos)

Mas ele não deixou de adverti-la muitas vezes e de frequentemente aterrorizá-la para que não procurasse conhecer a aparência do marido, persuadida pelos conselhos das irmãs; que não se precipitasse, impelida por uma **sacrilega curiosidade**, das alturas em que a fortuna a colocou direto para o fundo do poço, pois não mais poderia depois disso ter seu abraço.

Para a presente exposição, é, portanto, relevante lembrar que, conforme mencionamos na Introdução, nas *Metamorfoses* não apenas o narrador-protagonista, mas também a personagem de Psiquê é curiosa. Observemos um pouco mais de perto esse aspecto já indicado (mas de modo geral) em pesquisas prévias. A passagem acima trata do momento em que Cupido permite à moça ir encontrar-se com as irmãs, apontando pela primeira vez na obra a curiosidade da jovem. É de fato notável a semelhança desta passagem com um dos trechos citados acima (Met. 2.6), que descrevera a curiosidade de Lúcio como também geradora de decadência social e perda afetiva: ambos os excertos aludem à ideia de queda, colapso (*prorsus in ipsum barathrum saltu concito praecipitare* [Met. 2.6]; *pessum deiciat* [Met. 5.6]) como consequência de curiosidade excessiva.

Um dos passos mais marcantes da narrativa de Psiquê corresponde, a nosso ver, ao momento em que a jovem, influenciada pelos conselhos de suas irmãs (Met. 5.17-20) e mais uma vez motivada por sua própria curiosidade, acaba por infringir a regra imposta pelo amante. Ora, Psiquê não podia, sem mais, contemplar a imagem de Cupido, e o preço a pagar por sua transgressão era jamais poder revê-lo:

*Quae dum insatiabili animo Psyche, **satis et curiosa**, rimatur atque pertrectat et mariti sui miratur arma, depromit unam de pharetra sagittam et punctu pollicis extremam aciem periclitabunda trementis etiam nunc articuli nisu fortiore pupugit altius, ut per summam cutem roraverint parvulae sanguinis rosei guttae. Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem. (Met. 5.23, grifos nossos)*

No momento em que Psiquê, de espírito insaciável e **bastante curiosa**, examina, manuseia e admira as armas de seu marido, ela extrai de sua aljava uma flecha e experimenta, ao espetar o polegar, a extrema ponta afiada. Ainda agora, ao pressionar um pouco mais forte o dedo, que tremia, picou-o profundamente, ao ponto de escorrerem pela superfície de sua pele gotículas de róseo sangue. Foi assim que a ingênua Psiquê, por sua própria iniciativa, caiu de amor pelo Amor.

Após a partida de Cupido, a moça percorre longo caminho procurando reencontrá-lo. Quando é incumbida de buscar um pouco de formosura dentro de uma caixinha no reino dos mortos (Met. 6.16), Psiquê sobe em uma torre e opta pelo suicídio: afinal, essa seria boa maneira de alcançar tal mundo. Nesse momento, no entanto, é interpelada sobre tal atitude: a torre aconselha a jovem sobre como chegar ao reino dos mortos (Met. 6.17-19) e profere sua última advertência, pedindo que evitasse ser curiosa demais (*curiosius*) e que não abrisse a caixinha que carregava:

*Sed inter omnia hoc observandum praecipue tibi censeo, ne uelis aperire uel inspicere illam quam feres pyxidem uel omnino diuinae formonsitatis abditum **curiosius** temptare thesaurum. (Met. 6.19, grifos nossos)*

Mas, dentre todas as instruções, penso que é esta a que deve ser especialmente observada por você: não tente abrir ou examinar a caixinha que você carregar, nem, de modo algum, toque, **por excesso de curiosidade**, no tesouro oculto de divina beleza.

Contudo, Psiquê, perto de retornar do reino dos mortos, não cumpre a última recomendação dada pela torre. Ela se deixa levar, mais uma vez, por sua curiosidade: “absorta em temerária curiosidade” (*mentem capitur temeraria curiositate*, Met. 6.20). A jovem, portanto, abre o recipiente que deveria levar lacrado a Vênus. O que havia nesta caixinha, no entanto, era um “sono infernal” (*infernus somnus*, Met. 6.21). Psiquê imediatamente cai num estado de torpor profundo, não cumprindo, portanto, sua tarefa.

A última passagem em que se apresenta a curiosidade de Psiquê é também uma das mais importantes do episódio, visto que se trata do momento apoteótico da jovem. Tal encontro ocorre quando Cupido procura Psiquê no mundo dos mortos. Nessa ocasião,

o filho de Vênus proferirá as seguintes palavras, com as quais ele reafirma a curiosidade da jovem:

Et "Ecce" inquit "rursum perieras, misella, **simili curiositate**. Sed interim quidem tu prouinciam quae tibi matris meae praecepto mandata est exsequere nauiter, cetera egomet uidero." (*Met.* 6.21, grifos nossos)

E “veja só”, diz ele, “você mais uma vez sucumbiria, pobrezinha, **por semelhante curiosidade**. Mas, agora, execute completamente a missão que lhe foi confiada conforme o preceito de minha mãe. Eu, pessoalmente, darei conta do resto”.

2.3. *Curiositas*, sofrimento e o jogo de espelhos

Mesmo que, durante a leitura da obra, em algum momento fique a sensação de que o episódio de Cupido e Psiquê pareça deslocado do enredo das *Metamorfoses*, como já apontava Conte (1994, p. 565-66), nessa breve amostra, é perceptível que tais excertos que tratam da *curiositas* de Psiquê e de Lúcio efetivamente trazem elementos que aproximam as duas personagens e as duas narrativas. A reiteração de tal característica se dá, como notamos, por meio do léxico, mas também por semelhantes imagens (como a da queda ou precipício), e para ambas as personagens realmente serve de motivação para suas ações, i.e. para o andamento da narrativa.

Em suma, tal como para Lúcio, a curiosidade da jovem resulta em uma mudança drástica em sua vida: Psiquê foi, imediatamente, separada do marido, remetida a um estado de sofrimento, em que permanece sozinha, errante, até sua expiação. Tal analogia nos indica que a diegese sobre Psiquê pode efetivamente remeter à própria experiência do narrador Lúcio. Alguns contrastes entre o tipo de *curiositas* que caracterizaria cada uma das personagens já foram propostos.

Por exemplo, Conte (1994, p. 565) considera infantilizada a motivação da moça:

Psyche's *curiositas* is neutralized by that childish *simplicitas* of hers that typifies her and protects her from negative connotations. Thus, her extreme act of *curiositas* is motivated by her silly desire to please her husband (see 6.20).

Já Teixeira (2000, p. 72-73) apresenta-a de outro modo:

No entanto, relativamente à *curiositas*, o que em Lúcio é excessivo, em Psique parece justificável, dado que os contextos dos quais decorre são substancialmente diferentes. Psique desconhece totalmente a identidade do marido. Recebe dele avisos que a impediam, não só de o ver, mas inclusive de

falar desse desconhecimento, sob pena de ruína, quer do enlace, quer do estatuto divino do filho que Psique ia gerar. Estavam assim reunidas as condições para que a *curiositas* despertasse e se insurgisse contra as advertências.” (Teixeira, 2000, p. 72-73).

De toda forma, na breve amostra analisada já pudemos observar que o termo *curiositas* é explorado de modo análogo ao qualificar ambas as personagens, evidenciando-se em suas consequências: não apenas o estado de penúria a que Lúcio e Psiquê são submetidos, como também da expurgação de ambos, a qual nos lembra, *lato sensu*, uma “catarse”⁸³ teatral. Esta virá, para cada um, apenas depois de longa aventura repleta de prejuízos e monstruosidades presenciados em sua jornada.

Tais aspectos sinalizam que há um jogo de espelhamentos, que julgamos um indício de que a narrativa de Cupido e Psiquê pode efetivamente ser considerada uma importante chave de leitura para uma interpretação mais aprofundada das *Metamorfoses* em sua totalidade. Neste ponto, tendemos a concordar com o que afirma Conte (1994, p. 565-66), mesmo sem ainda adentrarmos no mérito de uma interpretação místico-redentora da obra, por ele proposta.

2.4. As *Metamorfoses* e seus leitores⁸⁴

A fim de refletir sobre a imagem do leitor pressuposto para o episódio de Cupido e Psiquê, observaremos algumas imagens e o papel (ou os papéis) do leitor na obra em que a história se insere. Se há algo pouco ou nada refutável sobre esse romance – que reúne temas como magia, aventura, mito e conversão a histórias de adultério, sodomia, bestialidade, escravidão, aristocracia e criminalidade –, seria sua capacidade de impressionar os leitores de todos os tempos e de diferentes lugares.

Além do texto de Santo Agostinho (*De Ciuitate Dei*, 18.18) que citamos em nossa Introdução, o romance de Apuleio influenciou ainda muitos outros autores que se tornaram célebres, tais como Petrarca (1304-1374), o já referido Boccaccio (1313-1375),

⁸³ Aqui consideramos a catarse como “um elemento ou dimensão intrínseco da própria experiência emocional em sua totalidade”, deixando de ser um resultado produzido apenas pela tragédia. Para discussão sobre seu emprego na *Poética* de Aristóteles, cf. Halliwell, 1987, p. 90; sobre a catarse e a comédia, cf. Duarte (2003). Para críticas quanto ao uso moderno do termo, cf. Veloso (2004; 2007).

⁸⁴ Versão prévia desta seção foi apresentada no 15º Sepeg do IEL - Unicamp (2018), em comunicação intitulada “*Lector Scrupulosus*: Sobre a recepção das *Metamorfoses* de Apuleio”, e submetida à publicação na revista *Língua, Literatura e Ensino*.

Shakespeare (1564-1616), Flaubert (1821-1880)⁸⁵, bem como La Fontaine (1621-1695)⁸⁶, T. S. Lewis (1898-1963) e, para citar apenas dois grandes escritores em nossa língua, Fernando Pessoa (1888-1935) e Machado de Assis (1839-1908).

No entanto, dentre os estudiosos, até meados do século XX prevalece a premissa de que um público de baixo estatuto, i.e. diversificado e pouco exigente, visado pelo autor estaria relacionado ao caráter episódico, pouco coeso, e à baixa qualidade da obra em geral (Cavallo, 1997). Não raro, um desses aspectos é aventado na tentativa de demonstrar o outro.

Do primeiro ponto (a falta de relação entre a narrativa central e os episódios sobrepostos), tratamos parcialmente (i.e. sob a perspectiva da caracterização do narrador principal e da personagem de um deles) na seção anterior. Para rever o segundo ponto, i.e., o estatuto do leitor, apresentaremos aqui, primeiro, breves considerações sobre a recepção das *Metamorfoses* na Antiguidade, a fim de, em seguida, observar algumas imagens do leitor evidenciadas por meio de sua designação na mesma obra de Apuleio.

2.4.1. As *Metamorfoses* e leitores na Antiguidade

Comentamos brevemente em nossa Introdução a ausência de referências teóricas, ao menos nos textos remanescentes da Antiguidade, a obras do gênero a que as *Metamorfoses* pudessem se filiar. Contudo, pensando no horizonte de expectativas na época de Apuleio⁸⁷, é provável que já no século II de nossa era os leitores romanos contassem, em língua latina, ao menos com o *Satyricon* de Petrônio (se este é efetivamente datado do século de Nero), além dos romances gregos (tendo-se em vista o padrão de educação bilíngue em Roma antiga).

⁸⁵ Cf. Carver, 2007, p. 2.

⁸⁶ Sobre o mito de Cupido e Psiquê em La Fontaine, tivemos a oportunidade de ouvir a palestra de Stephen Harrison durante a V Semana de Estudos Clássicos do CEC - IEL, realizada em conjunto com o XIV Colóquio Internacional do Centro de Pensamento antigo, de 25 a 27 de setembro de 2018 (IFCH – Unicamp).

⁸⁷ Sobre o horizonte de expectativas do leitor como parte fundamental da definição de gênero literário, cf. Jauss (1986), nomeadamente (na tradução de Eduardo H. Aubert, 2020, p. 26, n. 4): “Assim como não existe comunicação pela linguagem que não possa ser referida a uma norma ou uma convenção geral, social ou condicionada por uma situação, não se poderia imaginar uma obra literária que se colocaria em uma espécie de vazio de informação e que não dependeria de uma situação específica de compreensão. Nessa medida, toda obra literária pertence a um gênero, o que significa afirmar, pura e simplesmente, que toda obra supõe o horizonte de uma expectativa, quer dizer, um conjunto de regras preexistente para orientar a compreensão do leitor (do público) e para lhe permitir uma recepção valorativa” (JAUSS, 1986, p. 42).

Conforme também mencionamos, os primeiros testemunhos acerca da recepção das *Metamorfoses* em si são, além de escassos, provenientes de época posterior à de Apuleio. A primeira referência a leitores dessa obra, registrada na carta que Sétimo Severo (imperador de Roma entre 193 e 211 d.C.) dirige ao Senado, é usada precisamente para depreciar a imagem de alguém identificado como um leitor de Apuleio, Clódio Albino, inimigo do remetente:

Maior fuit dolor, quod illum pro litterato laudandum plerique duxistis, cum ille neniis quibusdam anilibus occupatus inter Milesias Punicas Apulei sui et ludicra litteraria consenesceret. (Septimus Severus, *SHA Clod. Alb.* 12.12, grifos nossos)

Foi uma dor maior para mim que muitos de vocês consideraram que ele merece louvor como homem de literatura, ao passo que ele se ocupava com certos absurdos ou **com certas ninharias para mulheres velhas** e estava ficando senil entre **os contos púnicos milesianos de seu caro Apuleio** e tais trivialidades literárias. (tradução nossa)

Aqui a menção aos contos milesianos escritos em Cartago (*inter Milesias Punicas*) alude ao prólogo das *Metamorfoses* apuleianas, uma vez que ali há referência a tal inspiração (*sermone isto Milesio*, *Met.* 1.1). Ao que se saiba, tal gênero ficcional grego (provavelmente assim denominado por ter a cidade de Mileto como cenário de seus enredos) era composto por pequenas histórias, geralmente de conteúdo erótico, lascivo, cômico e/ou aventureiro, ou por uma compilação dessas histórias enredadas por um narrador principal – tal como ocorre nas *Metamorfoses*.⁸⁸

Já na expressão *neniis quibusdam anilibus* (“certas ninharias para mulheres velhas”), percebe-se possível referência a *anilis fabula* (*Met.* 4.27)⁸⁹, modo como a personagem da velha senhora designa a história de Cupido e Psiquê a ser por ela contada (*Met.* 6.25). Curiosamente, Sétimo Severo demonstra com isso conhecer o texto que desdenha, o qual era, portanto, desde seus primeiros registros remanescentes, apontado como sendo destinado a um público menos instruído do que senadores e autores dignos desse nome.

Posteriormente, o parecer de Macróbio (ativo entre os séculos IV-V d.C.) não destoará do teor negativo que vimos na referência de Sétimo Severo. Na obra *O sonho de*

⁸⁸ Tal gênero teria inspirado vários escritores gregos, como Luciano, e romanos, como, além de Apuleio, Petronio e Ovídio. Como origem das *fabulae milesiae*, remete-se à obra grega *Milisiaka*, de Aristides de Mileto (século II a.C.), a qual foi traduzida para o latim por Lúcio Cornélio Sisena, no século I a.C. As duas obras, contudo, foram perdidas. Para referências, cf. “Aristides” em *OCD*.

⁸⁹ “Mas eu, prontamente, vou distraí-la com histórias encantadoras e contos de velhas” (*Sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus auocabo*, *Met.* 4.27).

Cipião (Somnium Scipionis), em que comenta passo do diálogo *Sobre a República (De Republica)* de Cícero, Macróbio se espanta com o fato de Apuleio, que se teria denominado filósofo platônico, ter chegado a compor algo desse tipo (*genus*)⁹⁰:

Auditum mulcent... argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multum se Arbiter exercuit vel Apuleium non nunquam luisse miramur. Hoc totum fabularum genus, quod solas aurium delicias profitetur, e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat. (Macrobius, *Somn.* 1.2.8)

Nossa audição⁹¹ fica encantada por enredos cheios das vicissitudes fictícias dos amantes, sobre as quais Petrônio despendeu muito trabalho, e com os quais nos surpreendemos que frequentemente mesmo Apuleio se tenha divertido. Todo esse tipo de história, uma vez que serve apenas aos prazeres dos ouvidos, o tratado da sabedoria expulsa de seu santuário e impele aos berços das amas. (tradução nossa)

O excerto de Macróbio nos traz, além da crítica, um indício de que, ao menos na Antiguidade tardia, as *Metamorfoses* apuleianas e o *Satyricon* de Petrônio eram associados a um mesmo *genus* textual e, como vimos anteriormente, é atualmente enquadrado no gênero romance antigo. Ninharias para mulheres velhas, histórias para berços de amas: a menção a tais mulheres (quer autoras, quer audiência de tais *fabulae*) é, nas passagens acima vistas, francamente pejorativa. Na carta de Setímio, a referência ao baixo estatuto do leitor é mais óbvia; já nas *Saturnalia* de Macróbio isso se dá ao se mencionar o efeito da obra sobre o leitor.⁹²

Mais especificamente, vemos que Macróbio condena que ambas as obras sejam marcadas por “casos fictícios de amantes” (*fictis casibus amatorum*). Trata-se, portanto, de uma reprovação da ficção em prosa destinada ao mero prazer dos sentidos (cf. *auditum mulcent; solas aurium delicias*), este contraposto à sabedoria (de um tratado filosófico, por exemplo), reservada a público mais distinto.⁹³

Quanto a esse ponto, Luca Graverine (2006) apresenta um panorama sobre os usos e sentidos da expressão *anilis fabula* na literatura antiga. De acordo com Graverine (2006, p. 89), as falas de Macróbio e de Sétimo Severo que aludem à expressão *anilis fabula* são exemplos tardios de uma tradição antiga que empregava tais termos como um argumento

⁹⁰ Aqui interpretamos o termo *genus* (que poderia ser traduzido por “gênero”) no sentido previsto em OLD 9 (“a (particular) kind or sort of thing, situation, etc.”).

⁹¹ A referência aos ouvidos, ao som, diz respeito, evidentemente, a uma leitura em voz alta, que, conforme estudiosos modernos apontam, era a mais comum na Antiguidade. Para discussão sobre o assunto, cf. e.g. Fish (1980), Conte (1994), Cavallo e Chartier (1998; 2001).

⁹² Sobre aspectos teórico-literários constantes nas *Saturnalia* de Macróbio, cf. Fantham (1996, p. 282-288).

⁹³ Sobre o neoplatonismo em Macróbio, cf. Flammant (1977).

depreciativo nas críticas literárias. Já se apontou que o primeiro autor a fazer uso frequentemente de expressões equivalentes a essa foi Platão. Ainda que a visão do filósofo grego sobre mitos e histórias contadas por mulheres (e.g. γραῶν ὄθος, em *Teeteto* 176b; μῦθος ... γραός, em *Górgias* 527a) pareça oscilar entre desferir severas críticas à natureza dessas *fabulae* e ponderar sobre a utilidade delas, Graverini (2006, p. 89) verifica que, de modo geral, nas obras do filósofo ateniense “an old wife’s tale is often a false myth, a story that has no rational ground and that should have no place in the philosopher’s utopia”.

O estudioso afirma também que, na literatura latina, o emprego de *anilis fabulae* em passagens que evidenciam o despreço por narrativas ficcionais é significativa. Já mencionamos que os grandes tratados antigos nada falam de romances, i.e. de narrativas ficcionais em prosa, como os de Apuleio e Petrônio. No entanto, Graverini (2006, p. 91) menciona, por exemplo, Quintiliano, que emprega tal expressão – a mesma com que Apuleio designa a história central de seu romance – ao se referir à função dos *grammatici*. Em passagem de *A formação do orador*, o retórico romano critica os *grammatici* que se dedicam a fazer comentários excessivos e supérfluos sobre os poetas e suas obras. Isso porque, nas palavras de Graverini (2006, p. 91-92) sobre a visão quintiliana: “a *grammaticus* (‘teacher of literature’) should not treat minute details or obscure authors: whoever concerns himself with these things, he says, could just as well devote himself to *aniles fabulae*”.⁹⁴ Cícero, por seu turno, também emprega a expressão, por exemplo, na obra *De Natura Deorum*, quando Catão usa o termo *fabella anilis* para designar os argumentos de Lucílio Balbo com o objetivo de desqualificar a veracidade da argumentação de seu interlocutor.⁹⁵ Além dos autores mencionados, também Sêneca alude à expressão em *De beneficiis*, na passagem em que ele relega à atividade poética a função de contar histórias agradáveis e encantar os ouvidos (*aures oblectare propositum est et dulcem fabulam nectere*) e, ao levantar a questão sobre a utilidade de mitos e histórias como esteio para o raciocínio moral e filosófico, ele distingue, de um lado, os discursos sérios adequados à educação e à moral e, de outro, as conversas frívolas e fabulosas e dos argumentos de velhas (*levi ac fabuloso sermone et anilibus argumentis*)⁹⁶ (Graverini, 2006, p. 93).

⁹⁴ Quintiliano, *Inst.* 1.8.19: *nam qui omnis etiam indignas lectione scidas excutit, anilibus quoque fabulis accommodare operam potest.*

⁹⁵ Cícero, *N.D.* 3.12: *aut si hoc fieri potuisset dicis, doceas oportet quo modo, nec fabellas aniles proferas.*

⁹⁶ Seneca, *Ben.* 1.4.5-6: *Istae vero ineptiae poetis relinquuntur, quibus aures oblectare propositum est et dulcem fabulam nectere. At qui ingenia sanare et fidem in rebus humanis retinere, memoriam officiorum*

Interessante é observar como as *anilis fabulae*, mesmo aquelas que apresentam alguma sofisticação em sua composição, são reconhecidas como narrativas falsas, ficcionais, cuja alegada falta de serventia como matéria para uma educação filosófica e moral é frequentemente ressaltada pelos eruditos antigos; sua função seria apenas distrair e encantar crianças nos seus primeiros anos de vida, bem como pessoas menos instruídas.

Conforme apontado em nossa Introdução, esse tipo de crítica recai sobre as *Metamorfoses* de modo mais predominante até meados do século passado, quando sua complexidade textual propriamente dita passa a ser valorizada nos estudos da obra (Harrison, 2003). Interessa-nos ressaltar que, com tal revisão do estatuto do texto, passa a ser reconhecida sua impressionante capacidade de produzir, em diferentes épocas e lugares, diversas leituras sob várias perspectivas (histórica, filosófica, psicanalítica, teológica, entre outras). Isso nos instiga a reconsiderar de maneira mais variada e construtiva também as referências ao leitor evidenciadas na obra.

2. 4. 2. O lector nas *Metamorfoses*

At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram auresque tuas beniuolas lepto susurro permulceam — modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreueris inspicere —, figuras fortunasque hominum in alias imagines conuersas et in se rursum mutuo nexu refectas ut mireris. Exordior. "Quis ille?" Paucis accipe. Hymettos Attica et Isthmos Ephyrea et Taenaros Spartiatica, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae, mea uetus prosapia est; ibi linguam Atthidem primis pueritiae stipendiis merui. Mox in urbe Latia aduena studiorum Quiritium indigenam sermonem aerumnabili labore nullo magistro praeunte aggressus excolui. En ecce praefamur ueniam, siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero. Iam haec equidem ipsa uocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondet. Fabulam Graecanicam incipimus. Lector intende: laetaberis. (Met. 1.1)

Mas me deixe entrelaçar histórias variadas para você, nesta minha prosa milésia, e encantar seus benévolos ouvidos com um agradável sussurro – caso não recuse apreciar um papiro egípcio escrito com a sutileza de um cálcamo do Nilo, para que possa admirar as formas e as sinas de seres humanos, transformadas em diferentes imagens e de novo restauradas, tal como eram antes, em suas relações recíprocas. Começemos. “Mas quem é ele?” Descubra em poucas palavras. O Himeto Ático, o Ístmo de Éfira e o Tênaro Espartano, terras fecundas eternamente preservadas em livros ainda mais fecundos, são a origem dos meus antepassados. Ali aprendi a língua ática na primeira milícia da infância. Logo depois, estrangeiro na cidade do Lácio, após empreender a duras penas e estudar sem as lições de um mestre, desenvolvi a língua nativa dos Quirites. Eis que antes de mais nada venho pedir a sua compreensão, se acaso eu, falante rudimentar, ofendê-lo com algo de exótico ou de estrangeiro. A propósito, esta mesma alternância de linguagem – ciência versátil tal qual

ingerere animis volunt, serio loquantur et magnis viribus agant; nisi forte existimas leui ac fabuloso sermone et anilibus argumentis prohiberi posse rem perniciosissimam, beneficiorum novas tabulas.

um cavaleiro que salta de cavalo em cavalo – ajusta-se bem ao estilo que empregamos. Vamos dar início a uma história de origem grega. Leitor, fique de olho: você vai se divertir!

Tal como vemos no excerto do prefácio acima transcrito, por todos os onze livros que compõem as *Metamorfoses* de Apuleio, em diferentes passagens ocorrem referências ao leitor. Citaremos aqui uma amostra de passos em que a menção a tal público é mais explícita, ora por meio do termo *lector*, ora por pronome pessoal em segunda pessoa do singular, ou ainda por outras referências.

O prólogo das *Metamorfoses* (1.1) é um passo que evoca diretamente o leitor, de mais de uma forma. Já se apontou que, com as palavras *at ego tibi* (lit. “mas eu a ti”), o emprego do pronome pessoal *tibi* no dativo ético, seguido do pronome *ego* associa logo no início da narrativa o falante do prólogo diretamente ao seu destinatário (Callebat, 1998, p. 234). Com a admoestação *lector intende: laetaberis* (“Leitor, fique de olho: você vai se divertir!”), a passagem se encerra com a promessa de entreter o leitor por meio de histórias variadas (*uarias fabulas*). Por um lado, tal anúncio da variedade pode levar a pressupor, num primeiro momento, uma menor exigência quanto à leitura, que poderia ser mais dispersa, menos aprofundada. Mas, por outro lado, podemos pensar que, se o prólogo também exige a atenção do leitor (*lector intende*), tem-se um dos primeiros indícios de que a história pode guardar consigo certa complexidade narrativa.

De fato, desde o século XX, o prólogo das *Metamorfoses* é objeto de grande interesse por parte dos estudiosos, sobretudo no que tange à questão que o texto, interrompendo a exposição, coloca: “*quis ille?*” (lit. “quem é ele?”). Essas palavras perguntariam, segundo alguns, acerca de quem seria a voz do prólogo. As respostas a tal pergunta, contudo, são variadas. Conforme aponta Harrison em seu estudo “The Speaking Book: The Prologue to Apuleius’ *Metamorphoses*” (1990), alguns estudiosos acreditam ser a voz do próprio Apuleio, outros creem ser a do narrador Lúcio, a voz principal de todo o romance. Essa interpretação se manifesta na tradução de Delfim Leão (2007):

Exordior. "Quis ille?" Paucis accipe. Hymettos Attica et Isthmos Ephyrea et Taenaros Spartiatica, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae, mea uetus prosapia est; ibi linguam Atthidem primis pueritiae stipendiis merui. (Met. 1.1, grifo nosso)

“Vou então dar início à narração. “**Mas quem será o narrador?**” deixa-me explicar, em poucas palavras. O ático Himeto, o Istmo de Éfira e o Ténaro espartano – terras afortunadas ainda – são antigo berço da minha estirpe.”

Há também quem defenda que se trate de uma combinação entre duas vozes: a do autor e a do narrador (James, 1987, p. 25). Para Harrison (1990), não se trata de nenhuma das opções anteriores. O falante do prólogo seria o próprio livro personificado, capaz de antecipar o porvir inscrito em seu próprio corpo, um “papiro egípcio” (*papyrus Aegyptium*) marcado com um “cálamo do Nilo” (*Niloticus calamus*).

No entanto, o que nos interessa aqui é compreender quem colocaria tal questão, inscrita em discurso direto, no meio do texto do prólogo. Ao nosso ver, seria essa a primeira intervenção de um leitor hipotético (ou um “leitor imaginário”, como aponta Harrison, 1998), presente nas linhas narrativas das *Metamorfoses*. Com isso, o título, a nosso ver, pode sugerir não apenas o caráter polimorfo, mas também polifônico da obra, em cuja narrativa tantas vozes se alternam. A seguir, tentaremos defender essa hipótese a partir da análise das passagens em que o leitor é mencionado.

Após o prólogo, a próxima menção direta ao leitor ocorre apenas no nono livro (*Met.* 9.30):

*Sed forsitan **lector scrupulosus** reprehendens narratum meum sic argumentaberis: "Vnde autem tu, astutule asine, intra terminos pistrini contentus, quid secreto, ut adfirmas, mulieres gesserint scire potuisti?". Accipe igitur quem ad modum **homo curiosus** iumentum faciem sustinens cuncta quae in perniciem pistoris mei gesta sunt cognoui. (Met. 9.30)*

Mas talvez, você, **leitor escrupuloso**, ao criticar a minha narrativa, argumente deste modo: “De onde você, astuto burrinho, confinado no interior de um moinho, conseguiu ficar sabendo sobre o que as mulheres, como você mesmo afirma, conspiravam em segredo?”. Saiba, então, de que modo este homem curioso, sob a aparência de um jumento, tomou conhecimento de todos os detalhes que resultaram na perda de meu moleiro. (grifo nosso)

O narrador Lúcio, nessa ocasião, conta a história de um adultério, na qual um moleiro, após descobrir as traições de sua mulher e pedir o divórcio, é assassinado por uma feiticeira a pedido da esposa. Em tal passagem, vemos que o leitor imaginado pelo narrador é caracterizado como sendo “escrupuloso” (*lector scrupulosus*) a ponto de vir a questionar sobre a própria coerência ou verossimilhança da narrativa. É interessante já observar a proximidade entre a chamativa menção ao leitor e a qualificação do próprio narrador como um *homo curiosus*, a qual tem como efeito no mínimo enfatizar tal adjetivação. Estamos diante de uma espécie de *antecipatio* ou *praemunitio*: prevê-se uma objeção (aqui, relacionada à verossimilhança da narrativa) e se responde. O ponto é que essa objeção é atribuída ao *lector*.

Uma crítica semelhante da autoridade do asno enquanto narrador ocorre em outra passagem, em que a referência ao leitor se dará não pelo substantivo *lector* e sim por

pronome indefinido (*nequis ... reprehendat*, lit. “que ninguém me repreenda”). Ali, o narrador interrompe uma longa digressão filosófica ao pressupor certa insatisfação do público. Isso se expressa novamente por meio de uma indagação, que seria pretensamente a intervenção de um leitor hipotético:

Sed nequis indignationis meae reprehendat impetum secum sic reputans: ‘Ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum?’, rursus, unde decessi, reuertar ad fabulam. (Met. 10.33)

Mas, para que **ninguém**, criticando tal ataque decorrente de meu acesso de raiva, venha desta maneira reclamar “Eis que agora nós teremos que aturar um asno filosofante?”, de volta a algumas linhas onde parei, retornarei à minha história.⁹⁷

Contudo, antes disso, o leitor já fora adjetivado. Dessa vez como “ótimo leitor” (*optime lector*). Vejamos mais extensamente o excerto em que isso se dá:

*Post dies plusculos ibidem dissignatum scelestum ac nefarium facinus memini, sed ut uos etiam legatis, ad librum profero. Dominus aedium habebat iuuenem filium probe litteratum atque ob id consequenter pietate modestia praecipuum, quem **tibi** quoque prouenisse cuperes uel talem. Huius matre multo ante defuncta rursum matrimonium sibi reparauerat ductaque alia filium procreauerat alium, qui adaeque iam duodecimum annum aetatis supergressus erat. Sed nouerca forma magis quam moribus in domo mariti praepollens, seu naturaliter impudica seu fato ad extremum impulsa flagitium, oculos ad priuignum adiecit. Iam ergo, **lector optime**, scito **te** tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere. (Met. 10.2, grifo nosso)*

Poucos dias depois, recordo-me que, neste mesmo lugar, ocorreu um crime marcado por sua natureza perversa e, igualmente, nefasta, mas, para que vocês possam lê-lo, vou registrá-lo neste livro. O dono de uma casa tinha um jovem filho, muito letrado e, em consequência disso, notável por sua dedicação e por seu comedimento, alguém que **você** também desejaria ter como filho ou a um semelhante a ele. Como a sua mãe, há muito tempo, faleceu, seu pai, pela segunda vez, havia se casado e, quando se uniu à nova esposa, concebeu o segundo filho, que, igualmente, já havia alcançado os seus doze anos. Mas a madrasta, que, na casa do marido, imperava muito mais por efeito de sua beleza do que em razão de sua integridade, uma vez impelida, quer por sua natural lascívia quer pelo próprio destino, à completa devassidão, não desgrudava os olhos do enteado. Agora, portanto, **ótimo leitor**, fique sabendo que **você** lerá uma tragédia, não mais uma fábula, e que você, do calçado da comédia ao coturno, elevar-se-á.

Certamente o efeito de *captatio beneuolentiae* da apóstrofe *optime lector* justifica a tradução (empregada por D. Leão): “benigno leitor” (destacando o contraste com a

⁹⁷ D. Leão (2007) explicita a referência ao leitor ao traduzir *nequis* por “nenhum de vós”: “No entanto, não gostaria que **nenhum de vós** me viesse repreender este ímpeto de repulsa com um comentário deste gênero: “Então agora temos de aguentar um asno com a mania de que é filósofo?”. Por isso, vou retomar outra vez o relato, no ponto onde o deixei” (grifo nosso).

malevolência da personagem da madrasta). Nesse excerto, vemos que o *optime lector* é convidado pelo narrador a trocar o *soccus* (soco, sandália rasteira usada por atores de comédia) para o cômico pelo *cothurnus* (coturno, espécie de bota mais elevada) para o trágico⁹⁸. Com a referência aos calçados emblemáticos de cada gênero dramático, quem lê é advertido que terá, daquele trecho em diante, uma “tragédia” (*tragoedia*, cf. *fabula cothurnata*), não mais uma “história” (*fabula*) qualquer. Do efeito de teatralização da narrativa apuleiana aqui implicada, voltaremos a tratar no Capítulo III. Por ora, podemos constatar o quanto, tal como fizera no prefácio (acima transcrito) em relação à arte de se variar a linguagem de acordo com o contexto (*uocis immutatio desultoriae scientiae stilo*, *Met.* 1.1), Apuleio assume (ironicamente) não apenas a hierarquia dos gêneros poéticos (*a socco ad coturnum ascendere*),⁹⁹ mas também que seu texto e seu público transitam entre as várias esferas.

Na última passagem em que o termo *lector* é mencionado nas *Metamorfoses*, pressupõe-se seu interesse (o *studium* referido no adjetivo *studiosus*) sobre novos acontecimentos ocorridos na ocasião em que Lúcio havia sido convertido à religião Isíaca. Nesse ponto, ao interromper a exposição sobre tal evento, o narrador aventa mais um possível questionamento do leitor, desta vez em discurso indireto:

*Quaeras forsitan satis anxie, **studiose lector**, quid deinde dictum, quid factum; dicerem, si dicere liceret, cognosceres, si liceret audire. Sed parem noxam contraherent et aures et lingua, <ista impiae loquacitatis,> illae temerariae curiositatis. Nec te tamen desiderio forsitan religioso suspensum angore diutino cruciabo. Igitur audi, sed crede, quae uera sunt. Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia uectus elementa remeauui, nocte media uidi solem candido coruscantem lumine, deos inferos et deos superos accessi coram et adoraui de proxumo. Ecce tibi rettuli, quae, quamuis audita, ignores tamen necesse est. Ergo quod solum potest sine piaculo ad profanorum intellegentias enuntiari, referam. (Met. 11.23, grifo nosso)*

Você, talvez, esteja se perguntando com a maior ansiedade, **ó aplicado leitor**, o que em seguida foi dito, o que foi feito. Eu diria, se fosse lícito dizer. Você saberia, se fosse lícito ouvir. Mas cometeriam dupla falta, tanto os ouvidos quanto a língua: esta por ímpia verbosidade, aqueles pela temerária curiosidade. Eu, porém, não irei atormentá-lo com uma demora angustiante, se estiver na expectativa graças a um desejo religioso. Portanto, ouça, mas tenha fé, que estes fatos são reais. Aproximei-me dos confins da morte e, após pisar na morada o limiar de Prosérpina, regressei transportado por todos os elementos. Vi, à meia noite, o sol brilhar uma luz resplandecente. Fiquei face a face com os deuses infernais e os deuses súperos, e os reverenciei de perto.

⁹⁸ Cf., por exemplo, Horácio, *Ep.* II, 1, 172. Para discussão sobre o emprego dos termos que designam calçados e roupas como referência a gênero dramático em textos latinos, cf. Beare (1964, p. 264-66); Cardoso (2005, esp. 278-281).

⁹⁹ D. Leão (2007) explicita em sua tradução a hierarquia dos gêneros dramáticos aludidos: “E já agora, benigno leitor, fica, a saber, que vais ler uma tragédia e não um simples conto: vamos trocar os socos rasteiros pela **elevação** do coturno!” (grifos nossos).

Eis que acabo de lhe relatar o que, embora ouvido, é necessário que você ignore. Desse modo, contarei somente o que pode ser relatado à inteligência dos profanos sem cometer sacrilégio.

Essa derradeira menção ao *lector* na obra *Metamorfoses* contrasta com o que se diz daquele no prólogo da obra. Percebemos que os “bem-dispostos ouvidos” (*aurēs beniuolas*) do leitor inicial transformam-se em ouvidos influenciados por uma “temerária curiosidade” (*illae temerariae curiositatis*), um elemento que caracteriza não apenas o narrador Lúcio, como também a personalidade de Psiquê. Essa analogia entre o narrador principal e a personagem de um dos episódios mais importantes dentre os que integram a macronarrativa é aqui estendida ao leitor. Retrospectivamente, podemos então perceber o modo consistente com que o leitor das *Metamorfoses* é, desde o início, caracterizado: como inquisitivo (ao questionar quem lhe falava, *quis ille?* *Met.* 1.1), escrupuloso (*scupulosus*, *Met.* 9.30), crítico (*nequis...reprehendat*, *Met.* 10.33), “ótimo” (*Met.* 10.2), aplicado (*studiosus*, *Met.* 10.2; 11.23). O contexto de cada uma dessas qualificações, aqui avaliado, nos permite entrever uma certa ironia que aproxima a imagem do leitor assim caracterizado da ambígua *curiositas* que, como vimos, marcam as personagens do narrador Lúcio e de Psiquê, protagonista da *fabula* dentro da *fabula*.

Tal analogia, portanto, mostra-se significativa, reforçando o papel que, conforme procuramos demonstrar neste capítulo, a *curiositas* exerce como o fio condutor das *Metamorfoses*, o qual permite costurar os pequenos episódios que a compõem.

III. Mesclas de gêneros nas *Metamorfoses* de Apuleio: teatro, épica e romance

Fabulam Graecanicam incipimus. Lector intende: laetaberis. (Met. 1.1)

Vamos dar início a uma história de origem grega. Leitor, fique de olho: você vai se divertir! (tradução nossa)

Embora o próprio texto apuleiano anuncie uma origem grega para a narrativa, pouco se sabe sobre as fontes ou modelos literários ali empregados. Não chegou à modernidade um texto grego que possa ser apontado como modelo comum a Luciano de Samósata e Apuleio de Madaura, e as considerações de Fócio quanto à semelhança entre a obra perdida de Lúcio de Patras e a de Luciano de Samósata revelam ainda dúvidas sobre que autor teria influenciado outro.¹⁰⁰

Apesar disso, costuma-se supor que *O Asno* de Luciano de Samósata teria sido calcado num mesmo texto grego que as *Metamorfoses* de Apuleio. De toda forma, notando-se que os episódios de Cupido e Psiquê e da conversão Isíaca não compõem a narrativa de Luciano, tais histórias são normalmente consideradas inserções do próprio Apuleio em seu romance (Harrison, 2000, p. 218-19).

Tampouco as *fabulae milesiae* mencionadas pelo próprio texto do prefácio (*sermone isto Milesio, Met. 1.1.*) podem ser consultadas e cotejadas ao lado do texto apuleiano, uma vez que tanto a obra grega *Milisiaka*, de Aristides de Mileto (século II a.C.), quanto sua tradução para o latim por Lúcio Cornélio Sisena, no século I a.C. desapareceram.¹⁰¹ De todo modo, costuma-se apontar que as *fabulae milesiae* teriam inspirado vários autores gregos - como o escritor Luciano de Samósata, contemporâneo

¹⁰⁰ O primeiro registro sobre as prováveis fontes apuleianas remonta ao século IX, quando Fócio I, em Constantinopla, discorre sobre duas histórias semelhantes às de Apuleio, redigidas em grego. Trata-se do texto intitulado *Lúcio ou o asno*, cuja autoria é atribuída a Luciano de Samósata, e da obra *Metamorfoses* atribuída a Lúcio de Patras. Da última não temos outro registro senão o de Fócio, por isso, já se contestou a existência de tal obra, afirmando-se que o patriarca bizantino poderia ter confundido autor e narrador-personagem de mesmo nome (Lúcio). De todo modo, Fócio parece nos fornecer alguma pista sobre possíveis fontes das quais Apuleio teria se servido, ao relatar sobre tais textos: “Li as várias histórias das *Metamorfoses* de Lúcio de Patras. Seu estilo é claro, puro e repleto de doçura, evitando inovações na linguagem e cometendo excessos nas narrativas de cunho fantástico, de modo que se poderia dizer que é um segundo Luciano. Os dois primeiros livros são praticamente copiados de *Lúcio ou o asno*, de Luciano. Talvez tenha sido Luciano que o tenha copiado, pois quem é mais antigo, não é possível saber” (Fócio, *Biblioteca*, cod. 129, Mign, *Patrologie Grecque* t.330; tradução de Adriane da Silva Duarte, 2020, p. 9-10, n. 3). Cf. ainda Robertson (1989, p. vi-vii).

¹⁰¹ Para mais referências, cf. “Aristides” em *OCD*.

de Apuleio - e ainda autores romanos de período anterior (ou hoje assim considerados), como Ovídio e Petrônio.

Diante deste quadro, em nosso estudo interessa-nos menos especular quanto à relação do episódio de Psiquê com os modelos ou fontes de inspiração perdidos, e sim observar no texto das *Metamorfoses* a presença de elementos que constituam diálogos com textos gregos e romanos supérstites e que hoje possamos pensar como nele reconhecíveis pelo leitor coevo de Apuleio.

Ora, como mencionamos na Introdução, a presença de mesclas de gêneros no romance em geral já foi apontada por diversos autores (como Schlegel e Bakhtin, discutidos por Brandão, 2005). Além disso, conforme apontaremos nas seções seguintes, a presença da diversidade de gêneros nas *Metamorfoses* também vem sendo reconhecida. Levando isso em conta, o intuito deste capítulo é observar, a partir de uma leitura intertextual e dando atenção particular ao episódio de Cupido e Psiquê, alguns aspectos que aproximam a obra ficcional apuleiana, quer de textos inseridos em outros gêneros – tais como o teatro e a epopeia – quer do próprio gênero do romance antigo. No cotejo entre os textos, procuraremos evidenciar as semelhanças sem deixar de lado pontos de divergência, que marcam a singularidade de cada gênero e cada obra. Ademais, é preciso destacar que, nesta dissertação de Mestrado, nossa abordagem não se pretenderia exaustiva: o intuito é alcançar uma amostra da presença de outros gêneros na obra ficcional apuleiana - quer em seu todo, quer na história de Psiquê – que seja suficiente para nos permitir compreender melhor como essa *fabula* se insere no romance das *Metamorfoses* e com que efeitos

Para tanto, em primeiro lugar (item 3.1), trataremos da presença da épica nas *Metamorfoses*, com ênfase a possíveis diálogos com o texto da *Odisseia* de Homero (tangenciando alguns pontos da *Eneida* virgiliana) e em seguida ao das *Metamorfoses* de Ovídio. Ainda que aqui se trate de registros literários diferentes – por um lado, a epopeia – que, num olhar moderno, tende a se destacar como o gênero clássico por excelência –, e, por outro lado, o romance – que é ainda hoje considerado por muitos um gênero próprio da Modernidade¹⁰² –, observaremos que características são comuns na composição tanto da narrativa quanto das personagens dos referidos textos. Neste caso, daremos especial ênfase às possíveis similaridades entre, de um lado, Lúcio e Psiquê, personagens apuleianas, e, de outro, Ulisses (ou Odisseu), icônico herói da epopeia homérica.

¹⁰² Sobre esse ponto de vista, remetemos à discussão em Brandão (2005), referida na Introdução do presente estudo.

Em seguida (no item 3.2), passamos a observar nas *Metamorfoses* a presença do teatro, já apontada como intrínseca ao romance por autores como o já mencionado Schlegel.¹⁰³ Nossa apreciação vai-se centrar inicialmente na figura de Lúcio, narrador e protagonista do enredo principal. Aspectos que sugerem a teatralidade (ou melhor, da espetacularização) também no episódio de Psiquê serão abordados na parte seguinte (3.3), ou seja, no cotejo de sua história com um romance grego, *Quéreas e Calíroe*, de Cáriton de Afrodísias.

Um dos aspectos que nos estimulam a fazer uma (muito breve) comparação entre a história de Psiquê e o romance *Quéreas e Calíroe* é a acepção mais recente quanto à sua datação. Tende-se a assumir que Cáriton o teria escrito também no contexto do século I d.C.¹⁰⁴, ou seja, num possível contexto de proximidade temporal com a obra apuleiana. Nosso intuito é identificar no texto de Cáriton características que, como indicamos em nossa Introdução, costuma-se reconhecer no gênero romance antigo (nomeadamente do subgênero que trata do “amor ideal”) e, tomando-as como paradigma, cotejá-las com o episódio apuleiano em apreço. Nossa hipótese é que, ao explorar uma temática próxima à de *Quéreas e Calíroe* nas *Metamorfoses*, Apuleio tenha procedido a um experimento narrativo, elaborando um romance de viés amoroso (*erotiká*, na designação empregada por Brandão, 2005, p. 86-87) dentro de um romance de viagem (repleto de *paradoxa*, narrativas extraordinárias)¹⁰⁵.

A fim de perceber a riqueza e variedade genérica no episódio de Psiquê (e ponderar sobre alguns de seus efeitos na leitura), pretendemos, além de reafirmar, tal qual discutido no Capítulo II, o caráter efetivamente *studiosus* dos possíveis leitores apuleianos, apontar para mais um espelhamento, agora em nível de gênero, entre a fábula de Cupido e Psiquê e as *Metamorfoses* como um todo.

3.1. O *Epos* em Apuleio: apontamentos sobre a técnica narrativa

¹⁰³ Para Schlegel, a principal diferença entre os dois se constitui “no modo de exposição de ambas as formas” (1994, p.67), o que torna imprescindível levar em consideração o público-alvo de cada um dos gêneros. Um drama geralmente é elaborado para uma plateia de um espetáculo teatral, ao passo que o romance, segundo Schlegel, sempre foi concebido para a atividade da leitura. Por outro lado, ele afirma: “Fora disso, entre o drama e o romance há tão pouco lugar para uma oposição que, pelo contrário, o drama tratado e tomado tão profunda e historicamente como o faz Shakespeare, por exemplo, é o verdadeiro fundamento do romance” (Schlegel, 1994, p. 67).

¹⁰⁴ Para uma discussão aprofundada sobre a datação do romance de Cáriton de Afrodísias, cf. e.g. Bowie, (1988, p. 684), Brandão (2005, p. 83-85); Tilg (2011, p. 70, 108).

¹⁰⁵ Discutimos a classificação na Introdução a este estudo.

Talis familiae funestum mihi etiam metuens exemplum ueterisque Lucii fortunam recordatus et ad ultimam salutis metam detrusus summisso capite maerebam. Nec ullum uspiam cruciabilis uitae solacium aderat, nisi quod ingenta mihi curiositate recreabar, dum praesentiam meam parui facientes libere, quae uolunt, omnes et agunt et loquuntur. Nec inmerito priscae poeticae diuinus auctor apud Graecos summae prudentiae uirum monstrare cupiens multarum ciuitatum obitu et uariorum populorum cognito summas adeptum uirtutes cecinit. ⁵*Nam et ipse gratas gratias asino meo meminisse, quod me suo celatum tegmine uariisque fortunis exercitatum, etsi minus prudentem, multiscium reddidit.* (Met. 9.13.3-5)

Receoso de que me estivesse reservado o mesmo destino funesto destes companheiros de servidão, pus-me a recordar a fortuna do Lúcio de outros tempos e, acossado como estava na meta mais precária da existência, mantinha-me cabisbaixo e mergulhado em tristeza. E para esta vida de tormentos, não existia em parte alguma um único refrigério, a não ser que a minha natural curiosidade me conseguisse reanimar, pois como ninguém fazia caso da minha presença, todos agiam e contavam livremente o que lhes apetecia. ⁴Aliás, não foi sem razão que o divino criador da antiga Poesia dos Gregos, ao desejar descrever um homem de grande sabedoria, cantou nos seus poemas que ele havia adquirido virtudes sem igual ao visitar inúmeras cidades e ao conhecer povos muito variados. ⁵Na realidade, também agora conservo uma grata memória do burro que já fui, na medida em que, depois de estar encoberto sob a sua pele asinina e de haver experimentado sortes muito diversas, eu me tornei, se não mais sábio, pela certa bem mais conhecedor. (Tradução de Delfim Leão)

Nesta passagem, uma fala de Lúcio já metamorfoseado, a alusão a Homero (“o divino autor entre os gregos”, *diuinus auctor apud Graecos*) é empregada numa comparação entre o asno (protagonista do romance) e o herói épico. Apesar dos contrastes entre Odisseu e Lúcio, podemos notar várias semelhanças em sua composição. Começamos pela curiosidade, que, como vimos no Capítulo anterior, é característica de personagens e do leitor apuleiano,¹⁰⁶ e se apresenta no protagonista do referidos *epos*. Observaremos em seguida três passagens em que Odisseu é caracterizado como curioso: no encontro com o ciclope Polifemo (*Od.* 9.106-535); na chegada à ilha de Circe (*Od.* 10.151-55) e no episódio das sereias (*Od.* 12.182-91).

Na ocasião em que esteve com seus companheiros na caverna do ciclope Polifemo, Odisseu foi aconselhado por sua tripulação no sentido de obter todas as provisões ali presentes e zarpar do local o quanto antes. No entanto, o herói opta por permanecer na caverna, pois desejava conhecer quem ali habitava e saber se tal habitante seria um bom anfitrião:

ἐνθ' ἐμὲ μὲν πρότισθ' ἕταροι λίσσοντ' ἐπέεσσιν

¹⁰⁶ Agradecemos a lembrança da curiosidade de Odisseu à professora Adriane da Silva Duarte (que também destaca a presença desse aspecto no *Asno* de Luciano de Samósata, obra em que Lúcio lamenta sua *περιεργία*, 15).

τυρῶν αἰνυμένους ἰέναι πάλιν, αὐτὰρ ἔπειτα
 καρπαλίμως ἐπὶ νῆα θοὴν ἐρίφους τε καὶ ἄρνας
 σηκῶν ἐξελάσαντας ἐπιπλεῖν ἄλμυρὸν ὕδωρ:
 ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην, ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν,
 ὄφρ' αὐτόν τε ἴδοιμι, καὶ εἴ μοι ξείνια δοίη.
 οὐδ' ἄρ' ἔμελλ' ἐτάροισι φανεῖς ἐρατεινὸς ἔσεσθαι.
 (Od. 9.224-230)

Os companheiros
 então rogavam que eu pegasse logo o queijo
 para retrocedermos sem demora, anho,
 cabrito conduzindo à embarcação veloz,
 de volta ao mar salino. **Não me convenci**
(confesso: um erro crasso), para poder vê-lo,
saber se a mim acolheria como hóspede.
 Não haveria de ser gentil com meus amigos
 (Tradução de Trajano Vieira, grifo nosso)¹⁰⁷

Embora não se registre em Homero uma correspondência lexical precisa para o termo *curiositas* (como vimos, também raro em língua latina)¹⁰⁸, nessa passagem, é interessante notar como o Odisseu manifestou tal imprudente ânsia de conhecimento, a ponto de nem mesmo formular qualquer estratégia diante da situação desconhecida na qual se encontrava. Essa é uma atitude para com o mundo que pode ser interpretada como um impulso para e pelo desejo de novidade; por um lado, pode proporcionar um acúmulo de experiências (e, portanto, tornar-se um impulso à sabedoria); por outro lado, pode impelir a adversidades. É interessante observar que, embora prudência e curiosidade pareçam caminhos opostos, essa relação de oposição torna-se bastante ambígua quando observamos momentos em que Odisseu, embora pareça manter sua curiosidade, o fará de um modo mais prudente. Isso ocorre quando ele aporta na ilha de Eeia. Ali, enquanto explora a terra de Circe (Od. 10.135), Odisseu desta vez, no momento em que se depara com a morada da feiticeira, opta por retornar aos companheiros. O herói mesmo expressa seu desejo de ir até a casa da (até então desconhecida) feiticeira que ele havia avistado:

μερμήριζα δ' ἔπειτα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμὸν
 ἐλθεῖν ἠδὲ πυθέσθαι, ἐπεὶ ἴδον αἶθοπα καπνόν.
 ὧδε δέ μοι φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι,
 πρῶτ' ἐλθόντ' ἐπὶ νῆα θοὴν καὶ θῖνα θαλάσσης
 δεῖπνον ἐταίροισιν δόμεναι προέμεν τε πυθέσθαι.

¹⁰⁷ Salvo outra indicação, a tradução do texto homérico é de Trajano Vieira (2011), que segue o texto de Murray (1919). O texto grego é citado na edição de Murray, revisada por George Dimock (1998) e disponível no site *Perseus Digital Library*.

¹⁰⁸ O vocábulo grego que indica curiosidade (*periergía*) aparece em *O Asno* de Luciano de Samósata, numa passagem em que Lúcio a lamenta (15). Para uma síntese da bibliografia sobre o *corpus* luciânico, cf. Brandão (1992-93). Há também dois registros do termo em *Quéreas e Calirroë*, de Cáriton de Afrodísias: 1.11 e 4.5 (agradecemos à professora Adriane da Silva Duarte pela lembrança). Sobre o termo latino *curiositas*, cf. nosso Capítulo II, na seção “Jogo de Espelhos”.

(Od. 10.151-55)

No coração e no âmago me debatia
sobre se iria investigar o brumo,
mas pareceu-me mais sensato retomar
à embarcação veloz e, à beira-mar, cear
com os marujos e mandá-los explorar.
(Tradução de Trajano Vieira).

Vemos que, apesar do ímpeto de investigar, desta vez, Odisseu elabora uma estratégia: ao dividir seus companheiros em dois grupos (um liderado por Euríloco, o outro pelo próprio herói), ele propõe que tirem a sorte, de modo que o grupo de Euríloco ficou incumbido de explorar a morada de Circe. Por fim, o encontro com as sereias é, por um lado, um importante episódio que tematiza a magia, o encantamento e o encontro com seres sobrenaturais comuns no enredo da *Odisseia*; por outro lado, também pode ser considerado um episódio emblemático no que diz respeito à curiosidade de Odisseu e à maturação de seu desejo pelo conhecimento. Isso porque, diferentemente do que ocorre no encontro com os Ciclopes (quando a curiosidade imprudente de Odisseu fez com que ele não considerasse as sugestões de seus marujos), na ocasião em que se depara com as sereias, o herói itáco segue as recomendações de Circe, que aqui transcrevemos:

Σειρῆνας μὲν πρῶτον ἀφίξεαι, αἶ ῥά τε πάντας
ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκηται.
ὅς τις αἰδρεῖη πελάσῃ καὶ φθόγγον ἀκούσῃ
Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα
οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται,
ἀλλὰ τε Σειρῆνες λιγυρῇ θέλγουσιν ἁοιδῇ
ῥιμεναὶ ἐν λειμῶνι, πολλὺς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θίς
ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥίνοι μινύθουσι.
ἀλλὰ παρεξέλααν, ἐπὶ δ' οὐατ' ἀλεῖψαι ἐταίρων
κηρὸν δευήσας μεληδέα, μὴ τις ἀκούσῃ
τῶν ἄλλων: **ἀτὰρ αὐτὸς ἀκουέμεν αἶ κ' ἐθέλησθα**,
δησάντων σ' ἐν νηὶ θοῇ χειράς τε πόδας τε
ὀρθὸν ἐν ἱστοπέδῃ, ἐκ δ' αὐτοῦ πείρατ' ἀνήφθω,
ὄφρα κε τερπόμενος ὅπ' ἀκούσῃς Σειρήνουιν.
εἰ δέ κε λίσσῃαι ἐτάρους λῦσαι τε κελεύῃς,
οἱ δέ σ' ἔτι πλεόνεσσι τότ' ἐν δεσμοῖσι διδέντων.
(Od. 12.39-54)

encontrarás primeiro
Sereias. Quem quer se aproxime delas se
fascina. O ingênuo que de perto escute o timbre
de suas vozes, nunca mais terá por perto
a esposa e os filhos novos, que se alegrariam
com seu retorno à residência, pois Sereias
o encantam com a limpidez do canto. Sentam-se
no prado: empilham ao redor os ossos dos homens
apodrecidos com a pele encarquilhada.
Não chegues perto! Amolga a cera dulcímil
e fixa nas orelhas dos teus sócios. **Não**

as ouça ninguém além de ti (se o queres):

te amarrem à carlinga do navio veloz
mãos e pés apertados nos calabres, reto,
para que o canto das Sereias te deleite.
E se rogares e ordenares que os marujos
te soltem, devem retesar as cordas mais.” (Tradução de Trajano Vieira)

Grifamos no texto acima trechos que denotam o desejo de Odisseu por conhecer o canto das sereias. Tal desejo parece latente e não será questionado pelo herói, que, ao invés disso, irá executar todos os pré-requisitos para se tornar um ouvinte e, o mais importante, sair ileso para contar a sua experiência. O termo é retomado na fala de Odisseu (*Od.* 12.192-93): ὥς φάσαν ιεῖσαι ὅπα κάλλιμον: αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ / ἤθελ’ ἀκουέμεναι (“A bela voz assim ressoou. Meu coração / **queria ouvir**”).

O quarto episódio que abordaremos quanto à curiosidade na *Odisseia* se dá quando Éolo, o deus dos ventos, hospeda Odisseu (*Od.* 10.14-16) e lhe oferece um odre (*Od.* 10.20) no qual os ventos são armazenados. Tais ventos seriam empregados para reconduzir toda a tripulação para seu lar. No entanto, seus companheiros desejavam conhecer o conteúdo ofertado ao herói (uma atitude, a nosso ver, genuinamente impelida pela curiosidade):

οἱ δ’ ἔταροι ἐπέεσσι πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,
καί μ’ ἔφασαν χρυσόν τε καὶ ἄργυρον οἴκαδ’ ἄγεσθαι
δῶρα παρ’ Αἰόλου μεγάλητορος Ἴπποτάδαο.
ὣδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον:
‘ὦ πόποι, ὥς ὃδε πᾶσι φίλος καὶ τίμιός ἐστιν
ἀνθρώποις, ὅτεόν τε πόλιν καὶ γαῖαν ἵκηται.
πολλὰ μὲν ἐκ Τροίης ἄγεται κειμήλια καλὰ
λήϊδος, ἡμεῖς δ’ αὐτὲ ὁμῖν ὁδὸν ἐκτελέσαντες
οἴκαδε νισσόμεθα κενεὰς σὺν χεῖρας ἔχοντες:
καὶ νῦν οἱ τάδ’ ἔδωκε χαριζόμενος φιλότιτι
Αἴολος. ἀλλ’ ἄγε θᾶσσον ἰδόμεθα ὅτι τάδ’ ἐστίν,
ὅσος τις χρυσός τε καὶ ἄργυρος ἀσκῶ ἔνεστιν.
ὥς ἔφασαν, βουλή δὲ κακὴ νίκησεν ἐταίρων:
ἄσκον μὲν λῦσαν, ἄνεμοι δ’ ἐκ πάντες ὄρουσαν.
τοὺς δ’ αἰψ’ ἀρπάξασα φέρεν πόντονδε θύελλα
κλαίοντας, γαίης ἄπο πατρίδος.
(*Od.* 10.34-49)

Mas os marujos arengavam na surdina,
imaginando o conteúdo de ouro e prata
do odre, regalo de Éolo, magna prole de Hípote.
E alguém murmura ao nauta que o ladeava: ‘Ah,
repara como o herói é amado e honrado sempre
por onde passe, pólis ou país. Cimélios
e butim, tantos traz de Troia, enquanto nós,
ao fim de rota idêntica, de mãos vazias
tornamos para casa. E agora Éolo dá-lhe
a magna dádiva para selar o vínculo.
**Vejamos imediatamente quanto de ouro
o odre contém, quanto contém de prata.**’ Assim
falou e o mau conselho convenceu os sócios:

abriram o odre e todo o vento se evolou,
e um repentino turbilhão ao mar arrasta-os,
pranteando longe do rincão natal. (Tradução de TrajanoVieira, grifo nosso)

Isso fez com que seus companheiros abrissem o odre e, em consequência disso, deixassem o retorno cada vez mais distante, pois, ao contrário do desejado, foram afastados da terra natal (*Od.* 10.47-49).¹⁰⁹

Em resumo, podemos notar como a curiosidade consiste em uma das estratégias narrativas¹¹⁰ importantes na composição dos personagens da épica homérica (seja de Odisseu, seja de sua tripulação). Ela também é fundamental motivo para a dinâmica do enredo, na medida em que pequenas atitudes, impelidas pelo desejo de conhecimento ou de descobertas, estendem o espaço/tempo do enredo e oferecem novos rumos às narrativas. Com isso a curiosidade dá vazão ao motivo da viagem e, consequentemente, valorizando o motivo do retorno (*nostos*), ambos significativos para as narrativas homérica e apuleiana. Em suma, a curiosidade envolve correr riscos: a partir de certo momento, Odisseu os evita prudentemente; já seus companheiros não.

Já vimos ao longo do Capítulo II o quanto, nas *Metamorfoses* de Apuleio, a *curiositas* tem tal função de caracterizar os personagens do narrador Lúcio, de Psiquê e mesmo a figura do leitor evocada¹¹¹. No entanto, uma diferença parece se ressaltar quando

¹⁰⁹ Privilegiamos as referências homéricas, conforme mencionado, na leitura da épica nas *Metamorfoses* do autor madaurense. Contudo, vale destacar que também na *Eneida* (que mereceria por si só um estudo como hipotexto do romance de Apuleio), temos ao menos uma passagem importante sobre os efeitos da curiosidade sobre os troianos. O evento ocorre na passagem em que Símon os engana, quando fala de modo a excitar a curiosidade deles, que é acesa pelo discurso:

*Tum uero ardemus scitari et quaerere causas,
ignari scelerum tantorum artisque Pelasgae.* (2. 105-106)

“Foi então, realmente, que ardemos em saber e perguntar as causas,
Inscientes de tão grandes crimes e da arte pelasga”.

Símon constrói astutamente seu discurso de modo a excitar-lhes a curiosidade; esta será nefasta aos troianos, já que contribui para que eles sejam vítimas da trama armada pelos gregos.

¹¹⁰ Ainda que nossa exposição tenha o intuito demonstrar que a “curiosidade” é uma importante estratégia narrativa, não pretenderíamos dizer que é a única: elementos como o destino/acaso, as intervenções divinas, a magia, a sobreposição de narrativas secundárias, entre outros, compõem, somando-se à “curiosidade”, um quadro complexo de estratégias basilares para o desenvolvimento do enredo tanto homérico quanto apuleiano.

¹¹¹ Na obra apuleiana poderíamos citar outros dois personagens curiosos, com desfechos não muito bem sucedidos. O primeiro deles é Aristômenes (*Met.* 1.5-19), cuja personagem é a primeira entre o conjunto de narradores secundários evocados dentro do enredo. Ele conta a história trágica de como reencontrou o amigo Sócrates na cidade da Tessália, de que maneira se tornaram vítimas de uma feiticeira e do modo trágico e grotesco como seu amigo morre. A segunda personagem narradora é Telifrão (*Met.* 2.21-30), que teve o rosto desconfigurado por uma feiticeira enquanto dormia num cemitério à noite. Dentro da economia interna do romance, destaco apenas dois elementos importantes na ambientação dos acontecimentos posteriores: a imagem dos narradores secundários e os eventos narrados colaboram na construção da imagem do narrador principal, sobretudo, no que diz respeito a sua curiosidade e seu desejo por conhecer a *ars magica*. De modo geral, nota-se que a inserção de narrativas e narradores secundários denota uma

notamos as diversas atitudes quanto ao impulso pelo conhecimento por parte de Odisseu, se comparadas às demonstradas pelos personagens apuleianos. Isso porque, diferentemente do que vimos na épica homérica, Lúcio e Psiquê não parecem, apesar das experiências negativas trazidas pela atitude curiosa, acumular conhecimento de modo que lhes permita lidar de modo mais sábio com tal ímpeto. No decorrer do enredo, sobretudo em Psiquê, a reação ao impulso de conhecer se mostra imediata e imprudente, se comparada a uma certa evolução astuciosa do personagem épico homérico. Já Lúcio, ao final, em passagem já mencionada nesta dissertação, parece ter aprendido certos limites da curiosidade e os expressa ironicamente projetando tal impulso no leitor:

Quaeras forsitan satis anxie, studiose lector, quid deinde dictum, quid factum; dicerem, si dicere liceret, cognosceres, si liceret audire. Sed parem noxam contraherent et aures et lingua, <ista impiae loquacitatis,> illae temerariae curiositatis. Nec te tamen desiderio forsitan religioso suspensum angore diutino cruciabo. Igitur audi, sed crede, quae uera sunt. Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia uectus elementa remeauui, nocte media uidi solem candido coruscantem lumine, deos inferos et deos superos accessi coram et adoraui de proximo. Ecce tibi rettuli, quae, quamuis audita, ignores tamen necesse est. Ergo quod solum potest sine piaculo ad profanorum intellegentias enuntiari, referam. (Met. 11.23)

Você, talvez, esteja se perguntando com a maior ansiedade, ó aplicado leitor, o que em seguida foi dito, o que foi feito. Eu diria, se fosse lícito dizer. Você saberia, se fosse lícito ouvir. Mas cometeriam dupla falta, tanto os ouvidos quanto a língua: esta por ímpia verbosidade, aqueles pela temerária curiosidade. Eu, porém, não irei atormentá-lo com uma demora angustiante, se estiver na expectativa graças a um desejo religioso. Portanto, ouça, mas tenha fé, que estes fatos são reais. Aproximei-me dos confins da morte e, após pisar na morada o limiar de Prosérpina, regressei transportado por todos os elementos. Vi, à meia noite, o sol brilhar uma luz resplandecente. Fiquei face a face com os deuses infernais e os deuses súperos, e os reverenciei de perto. Eis que acabo de lhe relatar o que, embora ouvido, é necessário que você ignore. Desse modo, contarei somente o que pode ser relatado à inteligência dos profanos sem cometer sacrilégio. (Tradução nossa)

Para além da relação entre herói épico e os personagens do romance apuleiano, há ainda muitos outros ecos narratológicos da *Odisseia* nas *Metamorfoses* de Apuleio que podem trazer ao público do romance latino o sabor do gênero épico.¹¹² Segundo os textos aqui analisados, tanto a épica homérica quanto as *Metamorfoses* podem ser observadas por uma ótica que é, de certa forma, “pedagógica”, característica já destacada por Svendsen:

preocupação com a organização do relato, cuja função de *antecipatio* dos fatos colabora com a apresentação do narrador e do assunto narrado.

¹¹² Emprestamos aqui a metáfora de G. Pasquali de seu texto “Arte Alusiva” (datado originalmente de 1942), publicado em tradução para o português na coletânea de estudos sobre a teoria intertextual aplicada aos textos antigos publicada por Prata e Vasconcellos (2020).

Each in a way is a Bildungsroman focused on the education (or re-education) of protagonist; each involves a mythic voyage into the unknown; each involves beneficent and malevolent divinities; each protagonist encounters females help or hinder his quest. (Svendsen, 1983, p. 23)

Pautada no *Bildungsroman* típico do Romantismo, essa equiparação das *Metamorfoses* apuleianas a Homero sob um viés educativo sem dúvida surpreenderia leitores antigos como Sétimo Severo e Macróbio, que, como vimos na seção inicial deste Capítulo, tomavam o texto em apreço como destinado a pessoas sem maiores interesses em instrução. Mas, se não é exatamente o modo como lidar com a curiosidade o aspecto ensinado pelas aventuras que experienciam, é de se pensar o que os curiosos Lúcio, Psiquê e seu leitor aprendem ao longo de sua jornada.

3.1.1. *Nékuia* e Catábase: expedientes no mundo dos mortos

O texto apuleiano alude claramente a passagens das épicas grega e romana, como, por exemplo, ao episódio da *Nékuia* na jornada de Odisseu (*Od.* 11.1-332 e 378-629), ecoado na experiência de catábase de Eneias (*A.* 6.262-901). Semelhançamente ao que os heróis épicos vivenciaram nessas passagens, a estada no reino dos mortos também é experimentada pela personagem Psiquê. Para a jovem, trata-se de do quarto e último trabalho estipulado pela deusa Vênus, como condição para que a moça pudesse rever seu amado Cupido (*Met.* 6. 16.3-5).

Psiquê, no entanto, diferentemente dos heróis épicos Odisseu e Eneias, não cumpre a tarefa que lhe foi atribuída e, em consequência disso, não retorna do Hades com vida. Sua passagem no submundo nos remete, desta vez, à experiência de Orfeu, narrada na épica heroica de Ovídio (*Ov. Met.* 10.11-75) e na épica didática¹¹³ de Virgílio (*Georg.* 4.453-527).¹¹⁴ Sabe-se que o poeta da Trácia, segundo as *Metamorfoses* ovidianas, desce ao reino dos mortos na tentativa de buscar a sua amada esposa, Eurídice. Anuiu-se a seu pedido na condição de que ele não olhasse para a esposa enquanto estivesse ainda no submundo (*hanc simul et legem Rhodopeius accipit heros, / ne flectat retro sua lumina,*

¹¹³ Sobre a poesia didática como um subtipo de épica, cf. a seção “Definindo épica”, de Paulo Sérgio de Vasconcellos (2014, p. 11-29).

¹¹⁴ Para um estudo mais aprofundado a respeito da passagem de Virgílio sobre o mito órfico, cf. Trevizam (2009). Uma análise do diálogo entre a obra apuleiana e essa passagem das *Geórgicas* mereceria um estudo específico, que escapa ao objetivo desta dissertação.

donec Auernas / exierit ualles; aut inrita dona futura, Ov., *Met.* 10.50-2).¹¹⁵ No entanto, ele não cumpre a exigência: novamente olha para Eurídice e a perde uma vez mais (*hic ne deficeret metuens auidusque uidenti / flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est*, Ov. *Met.* 10.56-57, grifo nosso)¹¹⁶, sendo o responsável pela segunda morte da esposa (Ov. *Met.* 10.60, 64).

Notemos como o desejo dos dois personagens é característica decisiva que resulta no insucesso de ambos em seus respectivos expedientes: Orfeu, a quem a oportunidade de recuperar a esposa do reino dos mortos foi concedida pelos deuses íferos graças à sua habilidade de cantar (Ov., *Met.* 10.46-47), acaba por voltar o olhar em direção a Eurídice quando ainda não lhe era permitido. Sua atitude é provocada pela sua avidez em revê-la (*auidusque uidenti*), fato que o faz perder a chance de recuperar aquela que o inspirara a se enveredar pelos caminhos de Hades. No caso de Psiquê (cujo objetivo é semelhante ao de Orfeu na medida em que deseja reencontrar o companheiro), ela é submetida a uma bateria de tarefas para recuperá-lo; no entanto, descobre tardiamente que a última delas (a de pedir a Perséfone um pouco da beleza divina, alocada em uma caixinha, para que pudesse entregá-la a Vênus, *Met.* 6.16.3-5) era, na verdade, um engodo tramado pela própria deusa do Amor. O verdadeiro conteúdo da caixinha era o “sono infernal” (*infernus somnus*, *Met.* 6.21.1). Diferentemente de Orfeu, que sucumbiu à paixão pela esposa e, por isso, descumpriu o combinado com os deuses, Psiquê desobedecera à ordem imposta porque mais uma vez cedeu à *temeraria curiositas*; em outras palavras, sua infração resultou da expectativa de alcançar, nesse evento em especial, o que acreditava ter em mãos: a “beleza divina” (*diuina formonsitas*, *Met.* 6.20.6). Sua atitude a conduz em direção à morte (*Met.* 6.21.1-2), um castigo diverso do recebido por Orfeu, e (diferentemente do que ocorre com o músico), em Apuleio o amado vem ao encontro dela. Sabemos também que, sem a ajuda de Cupido, Psiquê não cumpriria a sua quarta e derradeira tarefa (*Met.* 6.20.6).

Apesar das diferenças dos desfechos, poder-se-iam enumerar semelhanças entre ambas as passagens com a impressionante cena em que Odisseu vai aos mortos e se depara com as “almas” ou *psiques* (ψυχαί, *Od.* 11. 37). Destacaremos em nossa apreciação

¹¹⁵ “Recebe-a o herói de Ródope, ao mesmo tempo que recebia / a determinação de não olhar pra trás, enquanto não deixasse / os vales do Averno, ou ficaria o favor sem efeito.” (Trad. de Domingos Lucas Dias).

¹¹⁶ “Cheio de amor, com medo que Eurídice desfaleça / e ansioso por vê-la, Orfeu volta o olhar. Logo ela cai de novo.” (Trad. de Domingos Lucas Dias).

apenas um ponto em comum: a impressão é que o nome das entidades encontradas pelo herói no submundo veio a designar a própria personagem de Apuleio, a qual, ao transitar no reino de Hades (*Met.* 6.20-21), remete-nos explicitamente às criaturas que habitam tal lugar. Podemos inferir que a metamorfose de Psiquê, com efeito, é de caráter apoteótico, já que a heroína apuleiana transita entre dois estatutos, o mortal e o divino. A primeira Psiquê de que o leitor toma conhecimento, no início de sua *fabula*, é uma personagem humana, ao passo que, após passar por experiências adversas tão profundas, Psiquê advém aos olhos do leitor como uma deusa.

3.1.2. Interpolações, espelhos, *antecipatio*, *écfrasis*

No que concerne mais amplamente aos recursos literários empregados por Apuleio, Svedsen (1983) destaca nas *Metamorfoses* estratégias narrativas semelhantes às aquelas empregadas por Homero. Dentre elas estariam: i) a interpolação de contos (ou *fabulae*) e o recurso do espelhamento; ii) a prenúncia dos eventos; iii) o uso de *écfrasis* e de outros recursos com efeito de digressão; iv) a forma de apresentação dos eventos. Sobre tais estratégias, nosso intuito é revisitar-las e, com base nelas, apresentar algumas considerações à luz dos estudos intertextuais.

A interpolação de contos ou *fabulae* ocorre na *Odisseia*¹¹⁷, por exemplo, nas histórias relativamente longas de Nestor contadas a Telêmaco (*Od.* 3.102-200 e 253-328), filho de Odisseu, que (ainda no primeiro ciclo da narrativa homérica) buscava por informações sobre o paradeiro do pai. Podemos citar também a história da vida de Eumeu, o porqueiro de Ítaca, relatada por ele mesmo a Odisseu, na ocasião em que o herói itácio é acolhido sob o aspecto de um mendigo (*Od.* 15.389-484). Sobre essa passagem (em que o personagem principal da narrativa homérica cumpre o papel de ouvinte de uma história), destacamos a fala inicial de Eumeu, na qual ele expõe um efeito importante que uma narrativa, quando bem-sucedida, exerceria sobre seu destinatário:

‘ξεῖν’, ἐπεὶ ἄρ δὴ ταῦτά μ’ ἀνείρειαι ἡδὲ μεταλλάξ,
σιγῇ νῦν ξυνίει καὶ τέρπεο, πῖνέ τε οἶνον
ἥμενος. αἶδε δὲ νύκτες ἀθέσφατοι: ἔστι μὲν εὐδειν,
ἔστι δὲ τερπομένοισιν ἀκούειν: οὐδέ τί σε χρή,
πρὶν ὥρη, καταλέχθαι: ἀνίη καὶ πολὺς ὕπνος.
τῶν δ’ ἄλλων ὅτινα κραδίη καὶ θυμὸς ἀνάγει,

¹¹⁷ Sobre o assunto, também Todorov (1978, p. 28-29) assevera: “Ces récits sont nombreux et ils couvrent une bonne partie de l'*Odyssée*. L' *Odyssée* n'est donc pas un récit, au premier degré, mais un récit de récits, elle consiste en la relation des récits que se font les personnages.”

εὐδέτω ἐξελθών: ἄμα δ' ἡοῖ φαινομένῃφι
 δειπνήσας ἄμ' ὕεσσιν ἀνακτορίησιν ἐπέσθω.
 νῶϊ δ' ἐνὶ κλισίῃ πίνοντέ τε δαινυμένω τε
 κήδεσιν ἀλλήλων τερπόμεθα λευγαλέοισι,
 μνωομένω: μετὰ γάρ τε καὶ ἄλγεσι τέρπεται ἀνὴρ,
 ὅς τις δὴ μάλα πολλὰ πάθη καὶ πόλλ' ἐπαληθῆ.
 (Od. 15.390-401)

“Como solicitas, hóspede, o relato,
 ouve de tua sédia quieto, apreciando
 o vinho. As noites se delongam nesta época;
 podes dormir, ou, se te apraz, me ouvir. Deitar-se
 antes da hora não é bom e o excesso de hipnos
 nos enche de torpor. Aquele cuja âni­ma
 pede repouso, saia! Quando aurore, após
 ceiar, conduza ao campo os porcos de Odisseu.
 Deleite-nos, aos dois, a rememoração
 das árduas desventuras, nos alimentando,
 bebendo, pois sofrer também deleita alguém
 que tanto padeceu, que tanto divagou. (Tradução de TrajanoVieira)

O caráter recreativo da narração, um dos vários temas com função metanarrativa com os quais podemos nos deparar diante do texto da *Odisseia*, às vezes é suscitado quando da interpolação de contos (entre outras estratégias narrativas que mencionaremos abaixo). Exemplos de outros elementos dessa natureza metapoética podem ser vistos nas histórias contadas pelo próprio herói protagonista da epopeia (Od. 9.2-11.332 e 11.378-12.453). O mais extenso relato da épica homérica (composto por 2140 versos com uma breve pausa no canto 11) se dá na ocasião em que Odisseu narra cerca de dez anos de suas viagens de retorno ao lar. Ainda no que diz respeito à recepção como tema metanarrativo na *Odisseia*, podemos observar a passagem que conta a estada do herói itácio na terra dos feácios, sobretudo no momento em que Alcínoo, seu anfitrião, oferece um banquete para sua receber os viajantes. Ali, o aedo Demódoco canta parte dos feitos que herói ali presente realizara em Troia (Od. 8.72-8, 8.499-521). Trata-se de uma passagem na qual, mais uma vez, podemos inferir que o personagem que ouve cumpre o papel de receptor de uma obra poética, tal como ocorrera na ocasião acima citada: mas aqui se trata da reação emotiva de Odisseu durante o racconto. Isso leva Alcínoo a interromper o canto do bardo e pedir que Odisseu se apresente e conte ele mesmo a própria história. É interessante notar que o herói inicia seu relato dando especial ênfase a dois elementos importantes de uma narração: o narrador e sua audiência. Isso ocorre na medida em que ele elogia o rapsodo, chamando a atenção para o tom de voz “digno de um deus” e para os efeitos que uma narrativa exerce sobre seus ouvintes, como podemos notar na passagem a seguir:

‘Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδεΐκετε λαῶν,
 ἦ τοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ
 τοιοῦδ’ οἷος ὃδ’ ἐστί, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδῆν.
 οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι
 ἢ ὅτ’ ἐυφροσύνη μὲν ἔχη κατά δῆμον ἅπαντα,
 δαιτυμόνες δ’ ἀνὰ δώματ’ ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ
 ἡμενοὶ ἐξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι
 σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ’ ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων
 οἰνοχόος φορέησι καὶ ἐγχείῃ δεπάεσσι:
 τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἶδεται εἶναι.
 (Od. 9.2-11)

Alcínoo insigne, magno soberano, é belo
 ouvir cantor da magnitude do aqui
 presente, ícone de um deus no tom de voz.
 Permito-me dizer não existir prazer
 maior que ver o júbilo tomando conta
 das gentes, os convivas escutando o bardo
 na sala, cada qual na própria sédia, a mesa
 plena de pães e viandas, o escanção vertendo
 o vinho da cratera sobre a taça: nada
 se me afigura à ânsima tão delectável! (Tradução de TrajanoVieira)

Ainda sobre a recepção, durante a breve pausa do relato de Odisseu, podemos reconhecer qual a reação de sua audiência nos seguintes versos: οἱ δ’ ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ,/ κληθμῶ δ’ ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιάοντα./ τοῖσιν δ’ Ἀρήτη λευκώλενος ἤρχετο μύθων. (“Quando finda a fala, todos, quietos, / permaneciam estáticos na sala escura, / pois que o encanto os dominava.”, Od. 11.333-35); reação que é reiterada ao termino de sua história pelos versos: ὡς ἔφαθ’, οἱ δ’ ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ,/ κληθμῶ δ’ ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιάοντα. (“Falou e todos os demais quedaram quietos: / o encanto os dominava pela sala umbrosa”, Od. 13.1-2).

No que tange à imagem do narrador, vejamos, por exemplo, a fala de Alcínoo em resposta à narrativa de Odisseu:

‘ὦ Ὀδυσσεῦ, τὸ μὲν οὐ τί σ’ εἴσκομεν εἰσορόωντες,
 ἡπεροπῆά τ’ ἔμεν καὶ ἐπὶ κλοπον, οἷά τε πολλοὺς
 βόσκει γαῖα μέλαινα πολυσπερέας ἀνθρώπους,
 ψεύδεά τ’ ἀρτύνοντας ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο:
 σοὶ δ’ ἔπι μὲν μορφὴ ἐπέων, ἐνὶ δὲ φρένες ἐσθλαί.
 μῦθον δ’ ὡς ὅτ’ ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,
 πάντων τ’ Ἀργείων σέο τ’ αὐτοῦ κήδεα λυγρά.
 (Od. 11.363-69)

“Herói, não tens
 ares de fraudador, de um ás do embuste, igual
 a inúmeros que a terra negra nutre, pluri-
 disseminados inventores de mentiras,
 do que frustra a visão. Há forma em tua linguagem,
 e em ti sobeja a precisão egrégia. Aedo

pareces do raconto exímio que narraste
acerca de amarguras tuas e de argivos.” (Tradução de TrajanoVieira)

O rei dos feácios, em sua fala a Odisseu, compara-o a um aedo, conforme apresenta qualidades atribuídas ao ofício do aedo. Os elementos metanarrativos, nesse caso, dizem respeito ao caráter do narrador rapsodo, que marca aspectos como conteúdo, forma e tom da linguagem empregada por um contador de histórias, nomeadamente no registro oral vigente.

No contexto da épica romana, também Virgílio emprega tais recursos, quando faz Eneias atuar como narrador em sua história. É interessante notar que o próprio herói virgiliano, antes de seu relato em primeira pessoa (A. 2.3 – 3.715), caracteriza-o como marcado de emoção (*páthos*)¹¹⁸. Tal caráter patético é previsto quando a personagem qualifica sua recepção como relato que leva às lágrimas até os gregos inimigos de Troia:

*Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi
et quorum pars magna fui. quis talia fando
Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Vlixi
temperet a lacrimis? et iam nox umida caelo
praecipitat suadentque cadentia sidera somnos.
sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breviter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
incipiam. (A. 2.3-13)*

Mandas, rainha, contar-te o sofrer indizível dos nossos,
como os arquivos a grande potência dos teucros destruíram,
reino infeliz, espantosa catástrofe que eu vi de perto,
e de que fui grande parte. Quem fora capaz de conter-se
sem chorar muito, mirmídone ou dólope ou cabo de Ulisses?
A úmida noite do céu já descamba, e as estrelas caindo
devagarinho no poente, os mortais ao repouso convidam.
Mas, se realmente desejas ouvir esses triste eventos,
breve relato do lance postremo da guerra de Troia,
bem que a lembrança de tantos horrores me deixe angustiado,
princiarei. (Tradução de Carlos Alberto Nunes)

Sem dúvida, toda essa tradição narratológica está presente nas *Metamorfeoses* de Apuleio a que nos voltaremos. Ora sabemos que, na ficção apuleiana, a interpolação de contos é prenunciada e salta aos olhos (*uarias fabulas*, *Met.* 1.1.). Além disso, a voz do narrador em primeira pessoa é, muitas vezes, silenciada para dar vazão aos contos

¹¹⁸ Dentre a vasta bibliografia sobre a imitação de Homero na *Eneida* de Virgílio, remetemos a Vasconcellos (1993).

narrados pelas demais personagens da narrativa. Em outras palavras: Lúcio, o narrador das *Metamorfoses*, assim como Odisseu, também tem um papel importante como ouvinte das histórias paralelas. Além de escutar a velha senhora que narra a história de Cupido e Psiquê, o asno ouve, por exemplo, as de Aristômenes (*Met.* 1.5-19) e de Telifrão (*Met.* 2.21-30). Ao observar a primeira história (*fabula*) inserida, notamos como ela é programática no que diz respeito à função concebida pelo narrador principal das *fabulae*:

¹*Haec Aristomenes. At ille comes eius, qui statim initio obstinata incredulitate sermonem eius respuebat: ²'Nihil' inquit 'hac fabula fabulosius, nihil isto mendacio absurdus', et ad me conuersus: 'Tu autem' inquit 'vir ut habitus et habitudo demonstrat 72ratos accedis huic fabulae?'*

³*'Ego vero' inquam 'nihil impossibile arbitror, sed utcumque fata decreuerint ita cuncta mortalibus prouenire: ⁴nam et mihi et tibi et cunctis hominibus multa usu uenire mira et paene infecta, quae tamen ignaro relata fidem perdant. ⁵Sed ego huic et credo hercules et gratas gratias memini, quod lepidae fabulae festiuitate nos auocauit, asperam denique ac prolixam uiam sine labore ac taedio euasi. ⁶Quod beneficium etiam illum uectorem meum credo laetari, sine fatigatione sui me usque ad istam ciuitatis portam non dorso illius sed meis auribus peruecto.'* (*Met.* 1.20.1-6)

1. Assim falou Aristómenes. Mas aquele seu companheiro que, desde o início, desdenhava do relato com obstinada incredulidade, comentou:
2. Nada há mais fabuloso do que esta fábula e nada absurdo do que uma patranha assim. – E virando-se em minha direção, perguntou: – E tu, uma pessoa culta, como demonstram o teu aspecto e o teu porte, irás dar crédito a tal história?
3. – Pela minha parte, – respondi – nada me parece impossível, pois quanto decretarem os fados, tudo há-de sobrevir aos mortais. 4. Em boa verdade, tanto a mim como a ti e à humanidade inteira, acontecem coisas espantosas e quase impossíveis, a ponto de perderem a credibilidade, ao serem narradas a quem não as viveu. 5. Por isso, caramba, não apenas acredito neste nosso companheiro, como ainda lhe faço mil agradecimentos, por nos haver distraído com um relato assim divertido e elegante, de forma que me consegui livrar, sem esforço nem tédio, desta íngreme e longa caminhada. 6. Aliás, penso que até a minha montada lhe ficou grata pelo favor, pois foi sem fatigar que cheguei às portas desta cidade, transportado mais pelas minhas orelhas do que pelos seus costados. (Tradução de Delfim Leão)

Após ouvir Aristômenes, narrador da primeira *fabula* inserida nas *Metamorfoses* de Apuleio, Lúcio deixa entrever de que maneira o leitor poderia ser afetado pelas pequenas histórias inseridas na tessitura do romance. Em oposição a outra personagem ouvinte, que desqualifica a narrativa por partir da pressuposição de que ela é falsa, Lúcio defende o oposto e agradece Aristômenes, atribuindo a uma história os seguintes aspectos: o caráter recreativo (*lepidae fabulae festiuitate nos auocauit*) e simbólico (por exemplo, de figurar como uma viagem (*portam non dorso illius sed meis auribus peruecto*)).

Por meio dessa estratégia, nota-se um outro recurso literário que, como acima mencionado, foi apontado por Svedsen como comum entre a épica e o romance apuleiano: a capacidade de espelhamento entre os contos (no que diz respeito a temas, eventos e personagens), que se revela um aspecto basilar para as narrativas.

Como exemplo de espelhamentos ao longo da obra de Apuleio, podemos citar, por exemplo, o primeiro episódio das *Metamorfoses* em que a personagem Aristômenes relata o fim trágico de seu amigo Sócrates após se envolver com a feiticeira Méroe na cidade da Tessália. Aristômenes é caracterizado duas vezes como curioso: num primeiro momento, pela própria feiticeira que pretende puni-lo por sua curiosidade: “Mais tarde ajustarei contas com ele, ou melhor de imediato, já neste instante, para que se arrependa de sua anterior má-língua e da presente curiosidade” (*Faxo eum sero, immo statim, immo uero iam nunc, ut et praecedentis dicacitatis et instantis curiositatis paeniteat, Met. 1.12.8*). Em seguida, ele mesmo se caracteriza como tal: “Pela minha parte, espiava com enorme curiosidade o pescoço de meu companheiro, no ponto onde vira gravar o gládio” (*Et ego curiose sedulo arbitrabar iugulum comitis, qua parte gladium delapsum uideram, Met. 1.18.1*). Há também o episódio narrado por Télifron, no qual o personagem se descreve como curioso quando está em meio a uma multidão: “Avanço também eu para o meio da multidão e, colocando-me atrás do próprio esquife, em cima de uma pedra mais elevada, observo toda a situação com olhos curiosos” (*Immitto me turbae socium et pone ipsum lectulum editiorem quendam lapidem insistens cuncta curiosis oculis arbitrabar, Met. 2.29.1*).¹¹⁹

Acrescenta-se a tal caracterização das personagens um alerta quanto ao perigo de se envolver com a *ars magica*. Por conta de tal envolvimento, Aristômenes perde Sócrates (um amigo querido, que mantinha um relacionamento amoroso com Méroe, uma perigosa feiticeira da Tessália). Por sua vez, Telifrão, como pena por ter-se descuidado no seu ofício de vigia, é mutilado por uma feiticeira e tem as feições desfiguradas. Desse modo, as histórias de Aristômenes (*Met. 1.5-19*) e de Telifrão (*Met. 2.21-30*) são narrativas em primeira pessoa, cuja temática central é a feitiçaria, relatadas por personagens marcadamente curiosas: as semelhanças com a história de Lúcio, que, em linhas gerais, remetem ao enredo principal do romance, não parecem mera coincidência. Ao contrário: a estratégia de espelhamento dessas narrativas pode provocar no leitor, por exemplo, uma expectativa, que poderá ou não ser confirmada no decorrer do enredo. De todo modo, a

¹¹⁹ As traduções do latim nesse parágrafo são de Delfim Leão, 2007.

relação entre as *fabulae*, como já se apontou, destaca-se por seu efeito de comparação e contraste com a narrativa principal.

Notemos, portanto, como tais episódios e personagens secundários, embora tenham uma passagem curta pela obra, acabam por atribuir significado e produzir efeitos de espelhamento como os mencionados. Além disso, ao leitor atento, eles podem servir para adiantar alguma característica ou algum evento que sucederá com a personagem principal, o que nos conduz ao terceiro item enumerado: a *antecipatio* ou prenúncia dos eventos.

Também essa estratégia pode ser observada desde Homero: por exemplo, no episódio de Menelau, através do qual o leitor fica ciente de seu retorno próspero (*Od.* 3.311-312), bem como o encontro de Odisseu com Agamêmnon no reino dos mortos, por meio do qual se revelou o retorno mal-sucedido do filho de Atreu (*Od.* 11.440-461). Tais eventos, de certa forma, prenunciam a volta de Odisseu. Isso acontece à medida que colaboram para situar o público no contexto dos “retornos” (*nóstoi*) dos heróis que foram à guerra, ao trazerem aspectos comuns ao tema.¹²⁰ Um exemplo da *Eneida*, calcado na *Ilíada*, que ajuda a atever os eventos narrados é a passagem em que Turno mata Palante e despoja o cadáver. Note-se como o narrador antecipa o momento que ocorrerá no fim da epopeia:

*Turno tempus erit magno cum optauerit emptum
intactum Pallanta, et cum spolia ista diemque
oderit. (A. 10. 503-505)*

Tempo virá em que Turno quisesse pagar alto preço
Por sua vítima de hoje e maldiga os despojos sangrentos!
(Tradução Carlos Alberto Nunes)

Notemos como nas *Metamorfoses* apuleianas, de modo semelhante – e, por vezes, de modo ainda mais evidente –, as personagens e *fabulae* promovem esse tipo de antecipação, bem como contribuem para o desenvolvimento e a composição da personagem principal. Nessa perspectiva de espelhamentos, a história de Cupido e Psiquê “funciona tanto como um resumo quanto como uma antecipação para a estrutura narrativa” (Svendsen 1983, p. 25).

¹²⁰ Sobre o tema da errância na epopeia e no romance *Metamorfoses* de Apuleio, cf. Bakhtin (2018, p. 47-70), que enfatizará a diferença no modo como o tempo e espaço são elaborados em cada um dos gêneros.

Por tanto, o espelhamento consiste no elemento ou expectativa que cada pequena *fabula* acrescenta à narrativa mais ampla protagonizada por Lúcio, como Svendsen (1983, p. 24) assinala:

Each new protagonist of the *Odyssey* (e.g. Agamemnon, Menelaos, Hephaistos) becomes an alter ego or “mirror” of the main protagonist, and his character is established, developed and “rounded” by comparison and contrast. In the *Metamorphoses* the strategy is exploited fully in the Tale of Cupid and Psyche, the complex centerpiece added by Apuleius to his Greek origin.

Ainda sobre as estratégias de espelhamento e *antecipatio*, não poderíamos deixar de citar a curiosa passagem em que Lúcio descreve minuciosamente uma estátua de Acteão, caracterizando o “olhar curioso” da imagem lançado sobre a deusa Diana:

Inter medias frondes lapidis Actaeon simulacrum curioso optutu in deam [sum] proiectus iam in ceruum ferinus et in saxo simul et in fronte loturam Dianam opperiens uisitur (Met. 2.4.10).

No meio das folhas, um Actéon feito de pedra esticava o pescoço para lançar um olhar curioso sobre a deusa; começava a tomar forma animal, transformando-se em veado, e podia ser visto ora na pedra ora na água onde espiava Diana a ponto de se banhar. (Tradução de Delfim Leão)

Trata-se de uma passagem que nos remete à terceira estratégia narrativa acima enumerada: a *écfrase* (em grego, “descrição”),¹²¹ um recurso que frequentemente tem como um dos efeitos a digressão, interrompendo o fio da narrativa. No entanto, a referida passagem ecfrástica apuleiana também é reconhecida pela importante função de antecipação, por meio do espelhamento entre a personagem Lúcio e o mito de Acteão.¹²² Mais especificamente, a passagem faz alusão à trágica metamorfose do herói ovidiano, o

¹²¹ De acordo com Barchiesi, o termo ‘ecphrasis’ refere-se modernamente a descrições literárias detalhadas e elaboradas, quando têm por objeto uma representação artística, sobretudo pictórica, das quais a dinâmica do enredo e a ação narrativa não participam (“ficam congeladas”). Levando em consideração que o tema em destaque é a arte pictórica (transcrita pela arte literária), segundo Barchiesi, “ecphrasis functions readily as the site of a confrontation between different ways of representing and imagining the world of reality” (2006, p. 232). Como lembra Svendsen (1983, p. 24), tal técnica foi imitada e aprimorada pelos poetas alexandrinos com o intuito de unir a representação visual com a poesia. As mais célebres e significativas écfrases são aquelas que descrevem, em Homero, o escudo de Aquiles (Il. 18.478-608) e, em Virgílio, o escudo de Eneias (A. 8.626-728). Para o uso de écfrasis (com efeitos de antecipação, entre outros) em Virgílio, cf. Barchiesi (1997) e, mais amplamente, Putnam (1998). Para uma reflexão sobre as abordagens à ecfrasis nos estudos sobre a Antiguidade, cf. Fowler (1991).

¹²² Apuleio fez uso de tal estratégia a partir de dois aspectos distintos. Um deles se dá quando descreve efetivamente uma obra de arte, como a estátua de Acteão com que se depara no jardim de Birrena (Met. 2.40), alude a eventos que são parte mito. Além disso, por meio de descrição atribui ênfase a características físicas, tal como na bela passagem sobre o cabelo de Fóti, a escrava de seu anfitrião, considerada uma écfrasis (Met. 2. 8-9).

caçador que fora transformado em cervo como castigo por ter avistado Diana a deusa da caça nua:

(...) *nec plura minata
dat sparso capiti vivacis cornua cervi,
dat spatium collo summasque cacuminat aures
cum pedibusque manus, cum longis bracchia mutat
cruribus et velat maculoso vellere corpus;
additus et pavor est: fugit Autonoeius heros
et se tam celerem cursu miratur in ipso.
ut vero vultus et cornua vidit in unda,
'me miserum!' dicturus erat: vox nulla secuta est!
ingemuit: vox illa fuit, lacrimaeque per ora
non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.*
(Ov. Met. 3.193-203)

(...) E, sem mais ameaças, apõe à cabeça molhada
chifres de longo veado, alonga-lhe o pescoço,
torna-lhe pontiaguda a extremidade das orelhas,
converte-lhe as mãos em patas e os braços em longas pernas,
cobre-lhe o corpo de uma pele marchetada.
Até o temor lhe manteve. O herói, o filho de Autônoe, foge
e, enquanto corre, admira-se de ser tão veloz.
Ao ver na água a sua figura e os chifres,
ia para dizer: “Triste de mim!” Não teve palavras. Bramiu.
Foi essa a sua voz. Pela face, que não era sua, rolaram lágrimas.
Só a inteligência se manteve igual.”
(Tradução de Domingos Lucas Dias)

Tal digressão, por sua vez, para além de uma descrição detalhada sobre a obra de arte grega, também agrega algumas estratégias aqui já citadas, acenando para a previsão de eventos que, como mais tarde o leitor confirmará, efetivamente ocorreriam com a personagem Lúcio.¹²³ O fato de que a personagem vê, como que hipnotizada, a transformação de Acteão¹²⁴ em um cervo sugere ao leitor que Lúcio mesmo poderá sofrer a sua própria metamorfose (Met. 2.4). O fim do neto de Cadmo, no entanto, não é promissor – aspecto que também colabora para deixar em suspense qual desfecho Lúcio teria: seria o mesmo de Acteão, ou haveria alguma chance de, para Lúcio, o destino não ser tão cruel?

Ainda que a metamorfose de Lúcio não o conduza ao mesmo destino fatal de Acteão, as narrativas das transformações sofridas pelos dois heróis guardam algumas semelhanças. Um exemplo importante é que a descrição detalhada dos membros de seus

¹²³ Para uma discussão aprofundada de abordagens diversas aos efeitos da écfrase em narrativas em geral, cf. Fowler (1991), que caracteriza como de inspiração estruturalista a leitura integradora (nos moldes da que lemos em Svedsen), e apresenta propostas recentes que delas diferem, como a pós-estruturalista e desconstrutivista. Sobre implicações epistemológicas de tais propostas, cf. Cardoso (2011).

¹²⁴ Para a narrativa da metamorfose de Acteão, ver Ovídio, Met. 3, vv. 138-252. Para seu emprego autorreferencial em Ovídio e autores posteriores, cf. Cardoso (2005a).

corpos parece buscar enfatizar certa distinção entre corpo e mente. Isso porque, ainda que todas as partes do corpo humano ganhem aspecto animalesco, a mente humana de das personagens permanece intacta. Além disso, a perda da capacidade de falar também é uma marca notável na metamorfose de ambas. Na seguinte passagem, em tom notoriamente trágico, o narrador ovidiano comenta a manutenção da mente e a perda da voz:

*additus et pavor est: fugit Autonoeius heros
et se tam celerem cursu miratur in ipso.
ut vero vultus et cornua vidit in unda,
'me miserum!' dicturus erat: vox nulla secuta est!
ingemuit: vox illa fuit, lacrimaeque per ora
non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.
(Ov., Met. 3, 188-203)*

(...) Foge o herói autooéide
e admira-se de ser tão veloz na corrida.
Quando deveras vê o rosto e os chifres n'água,
“Infeliz de mim” quis dizer, e a voz não veio;
gemeu, e a voz foi isso; e em face alheia lágrimas
fluíram. Só sobrou-lhe a primitiva mente.
(Tradução de Raimundo Nonato Carvalho)¹²⁵

Em outro viés, tais características são apontadas quanto à metamorfose de Lúcio (não em uma ave, como ele gostaria, mas, graças ao engano da escrava Fótis, em um asno). Neste passo se comenta a perda da voz:

*Ac dum salutis inopia cuncta corporis mei considerans non auem me sed
asinum uideo, querens de facto Photidis sed iam humano gestu simul et uoce
priuatus, quod solum poteram, postrema deiecta labia umidis tamen oculis
oblicum respiciens ad illam tacitus expostulabam. (Met. 3.25.1)*

Incapacitado para salvar-me, percorri com os olhos todo o meu corpo e constatei que não me tinha transformado em ave, mas antes em burro! Tentei queixar-me da conduta de Fótis, mas porque não possuía já nem aspecto nem voz humana, restava-me apenas olhar para ela de soslaio, com beija caída e os olhos chorosos, e tentar censurá-la em silêncio. (Tradução de Delfim Leão)

Já a permanência da mente humana é apontada a seguir:

*Sic illa maerebat, ego uero quamquam perfectus asinus et pro Lucio iumentum
sensus tamen retinebam humanum. (Met. 3.26.1)*

Desta forma se continuou ela a lamentar. Quanto a mim, embora fosse um burro dos pés a cabeça e asno em vez de Lúcio, mantinha no entanto as faculdades humanas. (Tradução de Delfim Leão)

¹²⁵ Disponível em: <https://usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>.

Os trechos acima nos dão também uma ideia do gênero da narrativa apuleiana: seu teor risível e obsceno permite ao leitor conhecer certos detalhes num tom com que dificilmente nos depararíamos em registros poéticos considerados mais elevados (como é o caso da poesia épica homérica, virgiliana e ovidiana). Esse aspecto é ilustrado de modo mais evidente no seguinte trecho da transformação de Lúcio:

Iamque alternis conatibus libratis brachiis in auem similis gestiebam: nec ullae plumulae nec usquam pinnulae, sed plane pili mei crassantur in setas et cutis tenella duratur in corium et in extimis palmulis perduto numero toti digiti coguntur in singulas ungulas et de spinae meae termino grandis cauda procedit. Iam facies enormis et os prolixum et nares hiantes et labiae pendulae; sic et aures inmodicis horripilant auctibus. Nec ullum miserae reformationis uideo solacium, nisi quod mihi iam nequeunti tenere Photidem natura crescebat. (Met. 3.24.3-6)

“E logo me pus a imitar os movimentos das aves, esforçando-me por agitar alternadamente os braços; no entanto, não havia o mínimo vestígio de penugem ou de penas. Em vez disso, os meus cabelos engrossaram até transformar-se em crinas; a minha delicada pele endurece e vira couro; perco os diferentes dedos na ponta das mãos, pois eles juntam-se todos num só casco, e no termo na espinha cresce-me uma cauda enorme. Ganhara ainda uma cara descomunal, uma boca gigante, umas narinas escancaradas e uns lábios desbeijados; as orelhas haviam ficado também descomunais e eriçadas de pelo. E em tão desgraçada metamorfose, que nem sequer me deixava a possibilidade de abraçar Fotis, o consolo único era ver como ficaram avantajados certos dotes naturais!” (Tradução de Delfim Leão, 2007)

No que diz respeito ao enredo, tanto para a narrativa ovidiana quanto apuleiana (ainda que com finalidades diferentes), manter a faculdade mental humana dos heróis é fundamental. De fato, em Apuleio, é a condição de burro com mente humana que permitirá a Lúcio ter acesso à coleção de eventos da vida privada dos personagens durante toda a sua saga até retornar à forma humana. Em Ovídio, por outro lado, conservar intacta a mente de Acteão é elemento da narrativa que enfatiza a morte (já considerada por estudiosos como trágica e irônica) do herói pelo fato de que ele é devorado por seus próprios animais de caça (*Met.* 3.229-31).

Com isso, julgamos ter ilustrado alguns efeitos que a *antecipatio* obtida por alusão à épica por meio dos espelhamentos das histórias (quer narradas de modo interpolado, quer ainda referidas por meio de écfrasis) pode trazer às *Metamorfoses* apuleianas: ao mesmo tempo que dão a sensação de interrupção da narrativa principal, trazem elementos que ajudam a tecer a narrativa; ao mesmo tempo que sugerem similaridades, sublinham, pelo contraste dos acontecimentos do enredo e do registro, aquilo que é próprio à *fabula* narrada pelo asno. Da lista de estratégias narratológicas que, segundo Svendsen (1983, p.

24), as *Metamorfoses* de Apuleio apresentam em comum com a épica antiga, consta uma certa “dramaticidade”. Esse aspecto será tratado mais amplamente na seção seguinte.

3.2. A teatralidade nas *Metamorfoses* de Apuleio

Já há tempos a proximidade entre o romance e o drama tem chamado a atenção de diversos escritores, tal como, conforme mencionamos em nossa Introdução, Friedrich Schlegel (1772-1829), em sua “Carta sobre o romance” (“Gespräch über die Poesie”, publicada originalmente em 1799/1800).¹²⁶ A presença do drama no romance apuleiano pode ser notada de diversas formas, e com variados sentidos. Svenden (1983, p. 24) cita Camps (1980) para sublinhar que, tanto na *Odisseia* quanto na *Ilíada*, “as histórias são apresentadas parcialmente em forma dramática”, na medida em que a narrativa é atravessada pelo relato em primeira pessoa de diversas personagens¹²⁷. Quanto a esse ponto, podemos notar que Svendsen adota uma definição de “drama” contrastiva com o gênero épico, a qual já se apresentava na *Poética* de Aristóteles (*Poet.* 1449a32).

Contudo, além de se valerem de falas e diálogos de personagens, as *Metamorfoses* apuleianas também apresentam, traços de gêneros teatrais observáveis em obras específicas. Manson (1978) notou a presença da tragédia de Eurípides e do mimo (Svendsen, 1983, p. 24). Poderíamos dizer que a referência a obscenidades (como aos dotes avantajados de Lúcio metamorfoseado em asno..., em trecho supracitado) caberiam também em peças da comédia grega antiga de Aristófanes. Contudo, a passagem, já referida neste estudo, que consta do início das *Metamorfoses*, ao indicar a origem grega da *fabula* a ser apresentada e prometer diversão, lembra enunciados de prólogos da *fabula palliata* de Plauto e Terêncio, adaptada da comédia nova grega para o público romano dos séculos III e II a.C.

Nesta breve seção, o olhar sobre a presença do teatro visa a dar uma amostra que evidencie mais um dos elementos envolvidos na mescla de gêneros apreciável no romance

¹²⁶ Sem pretendermos nos aprofundar nesta teoria, vale destacar, em nosso estudo que tematiza o leitor apuleiano que, segundo Schlegel, a que a principal diferença em relação ao drama diz respeito ao público-alvo de cada um dos gêneros: um drama geralmente é elaborado para uma plateia de um espetáculo, o romance, segundo o autor, sempre foi concebido para a atividade da leitura. Cf. sobre a teoria do romance de Schlegel, Medeiros (2017).

¹²⁷ Dos trechos supracitados cujo relato é em primeira pessoa: em Homero, temos a narração de Odisseu (*Od.* 9.2-11.332 e 11.378-12.453) e de Eumeu (*Od.* 15.389-484); em Apuleio, a de Aristômenes (*Met.* 1.5-19) e de Telifração (*Met.* 2.21-30). Na *Eneida*, nos livros 2 e 3, Eneias narra a Dido os episódios que marcaram a destruição de Troia e as suas viagens por terras e mares até chegar a Cartago.

de Apuleio. Dentre os muitos aspectos em que se poderia observar a teatralidade na obra, observaremos de que modo a comédia se entremeia ao discurso jurídico nas *Metamorfoses*, particularmente no episódio da Festa do Riso (*Met.* 3.1-12).

3.2.1. Do tribunal ao fórum

É interessante observar que entre os séculos IV e V de nossa era, ou seja, muito anteriormente às discussões modernas sobre o romance como um gênero, Macróbio tece algumas comparações entre a ficção apuleiana e um tipo específico do gênero dramático: a comédia. No referido excerto de seu *In somnium Scipionis commentarii* (I.2.7-8)¹²⁸, após embasar em pretensa etimologia (*fabula/ falsi*)¹²⁹ sua afirmação de que as *fabulae* seriam fictícias:

Fabulae, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus voluptatis, aut adhortationibus quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. Auditum mulcent vel comoediae, quales Menander eiusve imitatores agendas dederunt, vel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multum se Arbiter exercuit vel Apuleium non numquam lusisse miramur. Hoc totum fabularum genus, quod solas aurium delicias proficitur, e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat. (Macrobius, *Somn.* 1.2.7-8)

As fábulas, cujo próprio nome indica ser falso o que professam, foram inventadas ou para apenas proporcionar o prazer aos ouvintes, ou para exortá-los à moralidade. Nossa audição fica encantada com as comédias, como as que Menandro e seus imitadores escreveram para serem encenadas, como também com enredos cheios das vicissitudes fictícias dos amantes, sobre as quais Petrônio despendeu muito trabalho e com os quais nos surpreendemos que frequentemente mesmo Apuleio se tenha divertido. Todo esse tipo de história, uma vez que serve apenas aos prazeres dos ouvidos, o tratado da sabedoria expulsa de seu santuário e impele aos berços das amas. (Tradução nossa)

Desse modo, conforme apontamos anteriormente, Macróbio estabelece uma conexão entre a comédia antiga e a prosa ficcional de Apuleio e de Petrônio, na medida em que considera que tanto a comédia quanto o romance exercem, ainda na Antiguidade Tardia, um efeito semelhante em suas respectivas audiências. Conforme já se apontou, o drama e, em especial, a comédia estão presentes em vários episódios das *Metamorfoses* apuleianas, que inclusive apresentam cenas e cenários de espetáculos. É de Regina May

¹²⁸ Cf. *supra* “As *Metamorfoses* e leitores na Antiguidade”, seção 2.4.1.

¹²⁹ Segundo o *OLD*, a terceira acepção de *fabula* indica que o termo pode significar “relato ou história fictício”, “conto” ou “ficção”. Pode, ainda, significar “enredo” ou “peça de teatro”.

um dos estudos de maior fôlego a respeito da presença do drama nas obras de Apuleio intitulado *Apuleius and Drama* (2006).¹³⁰

Considerando que Macróbio estabelece um paralelo entre as *fabulae* de Apuleio e a as *fabulae* de Menandro “e seus imitadores”, May defende que a principal fonte de elementos de comédia presente nas *Metamorfoses* de Apuleio é a de um “imitador” de Menandro, Tito Mácio Plauto (2006, p. 1-2). Para May, são dois aspectos que evidenciam a influência de Plauto em Apuleio: o primeiro deles trata da presença de vocabulário arcaico especialmente plautino nos textos apuleianos, tema pesquisado por estudiosos como Louis Callebaut (cf. “L’archaïsme dans les *Métamorphoses* d’Apulée”, 1964, 1998). O segundo aspecto analisado pela autora, a partir de uma perspectiva intertextual, trata dos elementos cômicos propriamente ditos, em especial das personagens cômicas (May, 2006, p. 8), empregados por Apuleio nas *Metamorfoses*.

Um dos principais passos que apresenta tais elementos é o “Festival do Riso” (*Met.* 3.1-12). Segundo May (2006, p. 182), a importância de tal passagem reside, sobretudo, no fato de ser a primeira cena ambientada em um cenário teatral, o que inaugura uma série de espetáculos nos quais Lúcio é exibido publicamente como personagem principal para uma determinada plateia. Mais precisamente, nesse Festival do Riso, Lúcio participará de um espetáculo no qual um julgamento judicial é encenado. Ali temos não apenas uma evocação do gênero dramático, mas também o entrelaçamento entre a oratória judiciária e a comédia na tessitura de uma narrativa em prosa ficcional.

Na passagem em apreço, Lúcio retorna bêbado da casa de sua tia Birrena na noite anterior ao festival, quando se depara com o que ele imagina serem ladrões. Ele saca sua espada, mata os três bandidos e entra rapidamente na casa de seu anfitrião Milão (*Met.* 2. 32). Na manhã seguinte, Lúcio, agora sóbrio, relembra o assassinato da noite anterior e teme por sua vida (*Met.* 3. 1). Logo depois, uma multidão de pessoas invade a casa de Milão, junto aos magistrados, e conduz o jovem ao tribunal para responder pelo triplo assassinato, levando-o por toda a cidade como se fosse uma vítima a ser sacrificada. Conforme a multidão o rodeava, curiosamente, as pessoas ao seu redor não paravam de rir do que ele dizia ou fazia. Diante de um público imenso, uma mudança de cenário foi concedida, como podemos notar na passagem a seguir:

Iamque sublimo suggestu magistratibus residentibus, iam praecone publico silentium clamante, repente cuncti consona voce flagitant propter coetus

¹³⁰ No contexto de pandemia, não foi possível ter acesso ainda ao estudo de Kirichenko (2010), que trata precisamente da relação entre teatralidade e narrativa nas *Metamorfoses* apuleianas.

multitudinem, quae pressurae nimia densitate periclitaretur, iudicium tantum theatro redderetur. Nec mora, cum passim populus procurrens caveae conseptum mira celeritate complevit; aditus etiam et tectum omne fartim stipaverant, plerique columnis implexi, alii statuīs dependuli, nonnulli per fenestras et lacunaria semiconspicui, miro tamen omnes studio visendi pericula salutis neclegebant. Tunc me per proscaenium medium velut quandam victimam publica ministeria producunt et orchestrae mediae sistunt. (Met. 3.2)

Já os magistrados haviam tomado assento no alto da tribuna, já o arauto público reclamava silêncio, quando de repente todos à uma se puseram a pedir, em uníssono, que, devido à grande afluência de gente e ao risco de o público se ver esmagado por tamanho aperto, um julgamento desta natureza se deveria realizar antes no teatro. Sem mais detença, a população desatou a correr de todos os lados, a fim de ir ocupar, com uma rapidez impressionante, os lugares reservados à assistência. Deixaram à pinha os corredores de acesso, enchendo-os quase até ao tecto; muitos prendiam-se às colunas, outros penduravam-se nas estátuas, alguns ainda entreviam-se pelas janelas ou pelas brechas da cobertura; aliás, era tamanha a ânsia de observarem o espectáculo que chegavam a pôr em risco a própria vida. Por fim, os oficiais públicos conduzem-me através do proscénio, como se fora uma vítima, e fazem-me estacar no meio da orquestra. (Tradução de Delfim Leão, 2007)

Sem qualquer outra explicação, senão a de que o tribunal não abrangeria todo o grande público que se constituiu devido à popularidade do julgamento, observamos que a primeira conexão entre a comédia e a oratória ocorre por meio de uma troca de cenários. Segundo o narrador, a passagem do tribunal ao teatro foi realizada com a finalidade de satisfazer o interesse dos espectadores, que se comportavam com tanto interesse pelo evento e transformavam o julgamento num grande espectáculo.

Com tal retrato da plateia essa passagem ajuda em mais de um sentido a constituir um cenário cômico, não apenas por mencioná-lo, mas por o descrever de forma que lembra a descrição dos espectadores apresentada em certos prólogos de comédia plantinos, como na peça *Poenulus* (*Poen.* 1-45), e ainda (com referência à disputa por lugares) no prólogo terenciano de *Hecyra*:

*Primo actu placeo; quom interea rumor uenit
Datum iri gladiatores, populu' conuolat,
Tumultuantur clamant, pugnant de locum. (Terêncio, Hec. 39-41)*

No começo eu faço sucesso; entretanto, quando chega o rumor de que se dariam jogos de gladiadores, o povo acorre [40], causa tumulto, grita, briga por lugar. Eu próprio, nesse meio tempo, não consegui me manter no meu posto. (Tradução de Aline Lazaro Bragion)¹³¹

¹³¹ Sobre as passagens terencianas (e sua comparação com os prólogos plautinos), remetemos ao doutorado de Aline Lazaro Bragion (2020). Para outros aspectos de *Hecyra*, veja-se seu mestrado: Lazaro Bragion (2016).

A relação entre a oratória e o drama já havia sido há muito discutida ainda em tempos anteriores aos de Apuleio, tanto nos prólogos de Terêncio (em que temos um “um orador vestido de prólogo”; *orator ornatu prologo*, *Hec.* 9), quanto no *corpus* cireroniano. Em vários textos de caráter filosófico ou retórico, bem como nos discursos jurídicos de Cícero, também podemos depreender tal conexão.¹³² Isso se dá, por exemplo, na fala de Crasso no diálogo ciceroniano *Sobre o orador* (*De Oratore*, 55 a.C.):

Tum Crassus “atqui uide” inquit “in artificio perquam tenui et leui quanto plus adhibeatur diligentiae quam in hac re, is quam constat esse maximam. saepe enim soleo audire Roscium, cum ita dicat se adhuc reperire discipulum, quem quidem probaret, potuisse neminem, non quo non essent quidam probabiles, sed quia, si aliquid modo esset uitii, id ferre ipse non posset. nihil est enim tam insigne nec tam ad diuturnitatem memoriae stabile quam id in quo aliquid offenderis. 130. itaque ut ad hanc similitudinem huius histrionis oratoriam laudem dirigamus, uidetisne quam nihil ab eo nisi perfecte, nihil nisi cum summa uenustate fiat, nisi ita ut deceat et uti omnis moueat atque delectet? itaque hoc iam diu est consecutus, ut in quo quisque artificio excelleret, is in suo genere Roscius diceretur. hanc ego absolutionem perfectionemque in oratore desiderans, a qua ipse longe absum facio impudenter; mihi enim uolo ignosci, ceteris ipse non ignosco. nam qui non potest, qui uitiose facit, quem denique non decet, hunc, ut Apollonius iubebat, ad id quod facere possit detrudendum puto. (Cícero, De Orat. 1. 129-130)

129. Disse então Crasso: – E, no entanto, repare como se toma muito mais cuidado numa atividade tão insignificante e frívola do que nesta nossa, que é de suma importância, como é sabido. Ora, costume frequentar as audições de Róscio, e ele diz que ainda não conseguiu encontrar um único discípulo que realmente aprovasse, não por não haver alguns dignos de aprovação, mas por não ser capaz de suportar quando há um erro que seja. É que nada é tão visível ou tão firme e duradouro na memória quanto aquilo que, de algum modo, nos desagrade. 130. Sendo assim, para conformar a excelência oratória à comparação com esse ator, percebem como o orador nada faz senão com perfeição, nada senão com extrema beleza, nada senão de modo a ser adequado, comover e deleitar a todos? Assim, já há muito conseguiu fazer que todo aquele que fosse excelente em determinada profissão fosse considerado um Róscio em sua categoria. Ao desejar tal acabamento e perfeição no orador, algo de que eu mesmo estou muito distante, ajo com impudência, pois pretendo que me perdoem, enquanto eu mesmo não perdoo os outros. Realmente, creio que aquele que não tem capacidade, que comete erros, que, enfim, não é decoroso, deve, como recomendava Apolônio, ser impelido a fazer aquilo de que é capaz. (Tradução de Adriano Scatolin)

É notória a complexidade da relação entre tais gêneros, cuja elaboração visava, ao menos de imediato, uma apresentação predominantemente oral. O teatro, já tão estigmatizado e marcado por sua artificialidade (crítica muito semelhante à dirigida à própria narrativa em prosa ficcional como a de Apuleio), era, apesar de sua grande importância política, comumente reconhecido como uma “atividade insignificante e

¹³² Cf. Cardoso, *Theatrum mundi em obras selecionadas de Marco Túlio Cícero* (2019), tese de Livredocência inédita, defendida na Unicamp, no prelo da editora Pontes (Campinas).

frívola”.¹³³ No entanto, é notório que a “excelência oratória”, sobretudo no que diz respeito à apresentação do discurso (*actio*), era intimamente associada à performance dos melhores atores, visando a capacitação do orador em “comover e persuadir a todos”. Desse modo, apesar das diferenças de contexto e finalidades principais (Axer, 1989), podemos inferir que o discurso jurídico também teria sua função de deleitar, ao almejar o reconhecimento de um público-alvo. São esses alguns dos aspectos que, provavelmente, motivavam a conexão entre ambientação teatral e jurídica nas *Metamorfoses* de Apuleio.

Ali, tendo-se estabelecido tal conexão entre os gêneros por meio da troca de ambientação, Lúcio se vê obrigado a se defender diante de uma ampla plateia em um ambiente diferente do esperado para uma ocasião como essa. Ele é, portanto, transportado para um cenário dramático e submetido a atuar como orador, advogando por sua autodefesa.

Após o chefe da patrulha noturna, exercendo o papel de acusador, proferir o discurso de acusação (*Met.* 3.3), Lúcio é induzido pelo arauto a se defender diante, não somente dos espectadores, mas também das supostas vítimas que ali jaziam no palco do teatro e de seus familiares. Finalizado o discurso de defesa, Lúcio o arremata com uma profusão de lágrimas e outros gestos¹³⁴ com o objetivo de comover a plateia:

Haec profatus rursum lacrimis obortis porrectisque in preces manibus per publicam misericordiam per pignorum caritate maestus tunc hos tunc illos deprecabar. Cumque iam humanitate commotos misericordia fletuum adfectos omnis satis crederem, Solis et Iustitiae testatus oculos casumque praesentem meum commendans deum providentiae paulo altius aspectu relato conspicio prorsum totum populum risu cachinnabili diffuebant nec secus illum bonum hospitem parentemque meum Milonem risu maximo dissolutum. (Met. 3.7)

Proferido este discurso, de novo me começaram a brotar as lágrimas e, erguendo as mãos em forma de prece, muito amargurado, pus-me a suplicar a uns pela misericórdia pública e a outros pela graça dos bens mais queridos. Já eu os julgava movidos por sentimentos de humanidade e todos bastante inclinados para a compaixão através do meu pranto; tomava por testemunha a omnividência do Sol e da Justiça e encomendava a minha presente sorte à Providência divina. Porém, quando alarguei um pouco mais a vista, reparei de imediato que toda a multidão se escaqueirava a rir; nem sequer Milão, meu caro anfitrião e parente, se continha, pois também ele se desfazia em descompostas gargalhadas. (Tradução de Delfim Leão, 2007)

Lúcio, embora morrendo de medo, parece dominar bem a *elocutio* (entre outros aspectos da oratória). No entanto, tal habilidade não surte o efeito desejado por ele, pois a multidão permanece rindo por todo o evento. Ele descobrirá, em seguida, que o

¹³³ Sobre essa ambiguidade, cf. Edwards (1993), Cardoso (2009).

¹³⁴ Sobre gestos e lágrimas como teatralização da *actio* jurídica, cf. Hall (2014).

julgamento era apenas uma brincadeira e que fazia parte do Festival em homenagem ao deus do Riso (*deus Risus*, *Met.* 3.11.3). Como prêmio para sua participação, que gerou tamanha humilhação a Lúcio, o povo da Tessália dedicou-lhe uma estátua de bronze em sua homenagem, bem como o reconhecimento de autoria e atuação principal do evento:

*“Neque tuae dignitatis vel etiam prosapiae tuorum ignari sumus, Luci domine; nam et provinciam totam inclitae vestrae familiae nobilitas conplectitur. Ac ne istud quod vehementer ingemescis contumeliae causa perpessus es. Omnem itaque de tuo pectore praesentem tristitudinem mitte et angorem animi depelle. Nam lusus iste, quem publice gratissimo deo Risui per annua reverticula sollemniter celebramus, semper commenti novitate florescit. Iste deus **auctorem et actorem** suum propitius ubique comitabitur amanter nec umquam patietur ut ex animo doleas sed frontem tuam serena venustate laetabit adsidue. At tibi civitas omnis pro ista gratia honores egregios obtulit; nam et patronum scripsit et ut in aere staret imago tua decrevit.”* (*Met.* 3.9)

– Senhor Lúcio, não ignoramos nem a tua dignidade nem a linhagem dos teus, pois a nobreza da vossa ilustre família é bem conhecida em toda a província. 2. E também não foi para te ultrajar que te fizemos cair na brincadeira que tanto te incomoda. Por isso, afasta do coração toda a tristeza presente e expulsa do ânimo o azedume. 3. Em boa verdade, este festival que nós costumamos, no regresso de cada ano, celebrar com toda a solenidade e de forma colectiva em honra do Riso, o mais benfazejo dos deuses, deve em cada ocasião o seu êxito a um qualquer expediente novo. 4. O amparo e a dedicação deste deus irão acompanhar-te continuamente, pois foste **o autor e o actor** do riso; jamais permitirá que o teu espírito sucumba à dor, mas há-de alegrar sempre a tua frente com uma serena graça. 5. Aliás, em reconhecimento por este favor, a cidade inteira decidiu atribuir-te honras especiais: de facto, nomeou-te seu patrono e decretou erigir uma imagem tua em bronze. (Tradução de Delfim Leão, 2007)

Ao compreender a menção a *auctor et actor* como metaficcional, May (2006, p. 205) sustenta que tal referência reforça as alusões ao gênero do drama por toda obra. Isso porque, ao se configurar Lúcio como o autor e ator de sua própria *fabula*, ficaria evidente que o deus Riso o acompanharia por toda a narrativa do romance, em cujas passagens Lúcio se tornaria novamente o centro de um espetáculo. Isso se dá, por exemplo, na representação do mito no espetáculo de Corinto (*Met.* 10.29-34), na procissão de Isis, relatada no livro 11, e em outras exposições públicas, como aquela em que Lúcio se torna atração principal como o burro que, inusitadamente, alimenta-se de refeições apropriadas para seres humanos (*Met.* 9.17-20).

A nosso ver, a notória polissemia do termo *actor* (podendo significar “ator” de teatro ou ainda “orador”, “advogado”, cf. *OLD*, respectivamente, quinta e quarta acepção), também encerra a alusão ao discurso oratório.¹³⁵ É interessante notar como

¹³⁵ Sobre os sentidos de *actor* desde Plauto, cf. Cardoso (2020); com nuança jurídica já em Terêncio, cf. Lazaro-Bragion (2020). Ambos os estudos indicam bibliografia complementar sobre o tema.

ambos os sentidos são disputados nessa passagem. No primeiro momento, vendo-se obrigado a atuar como um orador, Lúcio constrói um discurso jurídico, cuja veracidade duvidosa ele julgava ser apenas de seu conhecimento. (*Met.* 3.4-6); depois, descoberta a peça que lhe foi pregada, Lúcio se vê o ator principal daquele espetáculo, mesmo que ele não estivesse ciente de sua participação. Por isso, os sentidos em jogo podem ser associados ao papel de Lúcio no episódio do Festival, na medida em que a personagem atua como orador em um julgamento fictício, encenado como uma peça teatral.

Os aspectos considerados nesta seção ilustram de que forma considerar o romance como um gênero em desenvolvimento (ou seja, se nos embasarmos em Bakhtin, um gênero que se baseia na capacidade de incorporação de outros gêneros), colabora para apreender a riqueza do texto das *Metamorfoses* de Apuleio.¹³⁶

Na análise da passagem selecionada, pudemos notar o quanto a teatralidade marca a história e narrativa do protagonista do enredo principal. A seguir, ao tratarmos de aspectos que possam caracterizar como romance o episódio de Cupido e Psiquê, observaremos alguns elementos que caracterizam a teatralidade também desta personagem.

3.3. Beleza e punição, matrimônio e morte nas *Metamorfoses* de Apuleio: ecos de Calírooe no episódio de Psiquê

Até esta seção, dedicamo-nos à presença de outros gêneros dentro do romance em apreço. Esta seção pretende cotejar a narrativa ficcional apuleiana, mais propriamente o episódio de “Cupido e Psiquê” nela constante, com um romance, nomeadamente, *Quéreas e Calírooe* de autoria de Cáriton de Afrodísias¹³⁷. A tarefa que se impõe é explorar de que modo “Cupido e Psiquê” pode ser caracterizada de modo similar a romances de amor ideal (categoria em que se enquadra o de Cáriton), estando, no entanto, inserida em nas *Metamorfoses*, um romance de aventuras sério-cômico.¹³⁸

¹³⁶ Uma vez que essa mescla de gêneros é também notável na comédia antiga, inclusive na plautina (Costa 2014), seria interessante pensar em que medida o leitor apuleiano perceberia esse recurso como mais uma confluência entre os gêneros específicos do romance e comédia.

¹³⁷ O texto recebeu de Adriane da Silva Duarte tradução que foi, recentemente, publicada pela Editora 34 (2020).

¹³⁸ Sobre a classificação dos romances, veja-se a seção 1.5 desta dissertação.

Um fator importante que enseja o estudo desta seção é a mudança drástica na posição que o texto de Cáriton ocupava na cronologia dos romances antigos. Nela, com data de publicação estimada entre o século IV e V d.C., a obra *Quéreas e Calírroe* foi considerada por muito tempo um dos últimos exemplares remanescentes dos romances gregos. Hoje é consensual, devido às mais recentes descobertas papirológicas, que o romance tenha sido publicado no século I ou II de nossa era., alçando-se à posição de primeiro exemplar desse gênero literário¹³⁹.

Em tempo: não se trata aqui de defender que o romance de Cáriton tenha sido lido necessariamente por Apuleio e causado um impacto direto na composição do episódio de Psiquê. Mesmo a recente revisão da data de publicação original desse romance grego ilustra como é frágil, de um modo geral, a proposta de datação dos romances greco-latinos, e o consequente o estabelecimento de uma genealogia nas composições. O diálogo intertextual que aqui se sugere entre as obras - diálogo possível para um leitor que as conhecesse – ¹⁴⁰ tem uma pretensão bastante modesta: deve contribuir para percebermos se e até que ponto o episódio de Psiquê possa ser lido, tal qual o de Quéreas, como um romance.¹⁴¹

De todo modo, o convite à comparação é inegável a começar pelo intrigante nome atribuído à personagem que, no enredo apuleiano, cumprirá o papel de ouvinte da narrativa de Cupido e Psiquê. Ora, a escolha pelo nome Cárite - atribuído a tal personagem a quem será relatada uma história de amor (que defenderemos ter sido elaborada aos

¹³⁹ Brandão, 1999, p. 33-4. Para uma pesquisa aprofundada sobre mudanças fundamentais de perspectiva em relação à datação e a novos locais de origem dos romances gregos, cf. Bowie, 2002, p. 47-48.

¹⁴⁰ Sobre limites e possibilidades da metodologia intertextual, centrada não num leitor empírico, mas sim em um idealizado, construído, cf. em especial o estudo de Fowler (1997), traduzido, entre outros relevantes ao tema, em Vasconcellos; Prata (2020); veja-se ainda Cardoso (2019).

¹⁴¹ Também nos motiva a tal comparação a perspectiva de que nos leve a conhecer mais da obra apuleiana, sobretudo quando temos em conta o que nos diz Jacyntho Brandão quanto ao modo como o romance antigo era construído e recebido: “Reduzir o romance a seus esquemas narrativos significa perder o que ele tem de mais característico, isto é, nomes próprios, personagens que atuam em vários níveis, entrecos variadamente ordenados e cercados de detalhes definidos, movimentos interiores, discursos, medos, desejos, dúvidas, saudade. Quem faz isso, perde-se no esquema e acaba encontrando no romance nada mais que a repetição entediante de um modelo estereotipado. Assim, perde o dado principal que, no meu modo de entender, identifica o romance diante de outras formas de narrativas, a saber: **o diégema do romance se constrói na diferença, seja com relação a outros gêneros, seja com relação ao próprio romance, devendo ser entendido basicamente como *antigrafia*.** (Brandão, 2005, p. 202, grifos nossos)

moldes do *ideal love novels*)¹⁴² - chamou nossa atenção no enredo das *Metamorfoses* ¹⁴³. O nome deriva do termo grego χάρις (“graça”), que, no plural Χάριτες, remete-nos às deusas da graça e da beleza que, em certa ocasião, foram representadas por Homero como ajudantes de Afrodite.¹⁴⁴ Notemos que a temática do amor ideal já ecoa no próprio nome da personagem a quem será narrada uma genuína história de amor.¹⁴⁵

De modo específico, os principais tópicos do romance de amor grego são: o destaque para a beleza do herói e da heroína, a separação do par amoroso, a jornada e as provas pelas quais os personagens principais precisam enfrentar, a reunião do casal e o final feliz (Brandão, 2005, p. 83). Ao examinar as passagens em que podemos encontrar nas *Metamorfoses* ecos da obra de Cáriton, vamos nos deter em especial em comparar caracterização e do percurso de Calíroe, protagonista do romance grego – na história de Psiquê, personagem principal do episódio em apreço no romance de Apuleio.

A seguir vamos observar, primeiro, alguns elementos em comum entre o romance de Cáriton e o episódio de Cupido e Psiquê, bem como algumas de suas especificidades. Em seguida, ponderaremos brevemente sobre o efeito de tais semelhanças na caracterização do gênero dessa narrativa dentro das *Metamorfoses*. Por último, teceremos breves considerações sobre como a identificação de possíveis alusões ao romance grego pode ter impactado nas expectativas do leitor apuleiano que tivesse acesso àquele.

¹⁴² Nas palavras de Tilg (2010, p. 1-2), a definição de *ideal love novel* é: “at its heart we find a boy-girl romance, private interests, and the noble sentiments of its protagonists; in terms of plot, typical characteristics are the falling in love of the young couple, their ensuing separation, their respective adventures, and their final reunion in a happy ending. Moreover, it comes with the idea of a novel that the story is told as an extended piece of prose fiction which constitutes a work of its own (and not just a part of another narrative).”

¹⁴³ Também Tilg (2010, p. 82) chama atenção para o fato de que “the name of Chariton’s hero, Chaereas, is echoed in the tradition of the ancient novel: we have ‘Chaereas’, ‘Chaerephon’, and ‘Charmides’ in Achilles Tatius; ‘Chaeremon’, ‘Charicles’, ‘Charicleia’, and ‘Charias’ in Heliodorus. Add to this ‘Charite’s’ love story in Apuleius’ *Metamorphoses*. Would it be all too absurd to hear an echo of ‘Chariton’, too, in those names?”

¹⁴⁴ As Graças, filhas de Zeus, são celebradas especialmente na cidade de Orcômeno, local em que havia um templo dedicado a elas. São frequentemente representadas como três divindades: Ἀγλαΐα, tal como o próprio nome sugere, representaria a glória dos Jogos Pan-Helênicos; Εὐφροσύνα, representaria a felicidade, o entretenimento; Θαλία, a própria festividade e a florescência (MACLACHLAN, 1993, p. 54). As Graças aparecem com alguma frequência na literatura grega, e.g. em Píndaro: Olímpica 14; em Homero: *Il.* 5.338, *Il.* 14.267, 275, *Il.* 17.51, *Od.* 6.18, *Od.* 8.364-6 (passagem em que tais divindades figuram como servas de Afrodite) e *Od.* 18.194. Em Apuleio, as menções às Graças estão sempre vinculadas à imagem de Afrodite: *Met.* 2.8, 4.2, 5.28, 6.24, 10.32. Para mais informações sobre a etimologia do termo grego, cf. CHANTRAINE (1990). A esse respeito, lembremos que, na célebre ode I.4 de Horácio, a segunda estrofe menciona Vênus, as Graças (*Gratae*) e as Ninfas.

¹⁴⁵ Não deixa de ser curiosa a semelhança etimológica entre o nome da jovem personagem apuleiana, **Cárite**, e o nome do autor de *Quéreas e Calíroe*, **Cáriton** de Afrodísias.

3.3.1. *Narrationibus lepidis*: o caráter exegético dos enquadramentos das histórias de amor

Como já mencionamos, a temática erótica é evidentemente o elemento predominante dos romances sobre paixões amorosas, mas certamente não pode ser considerado o único elemento definidor dessa categoria. Isso porque, como sabemos, a poesia antiga há muito tempo versou acerca desse tema.¹⁴⁶ Sobre esse ponto, importante é compreender de que modo tal elemento, presente na tradição poética, é delineado por uma nova convenção genérica, a qual parece se ocupar, conforme Brandão (2005, p. 183) afirma, de “uma espécie de narrativa aparentemente determinada, que tem como tema histórias de amor tomadas de diversas fontes e recontadas em prosa”.

Desse modo, ainda que *Quéreas e Calíroe* seja efetivamente um romance de amor que, como mencionamos, foi classificado como um texto de “forma mista”¹⁴⁷ e ainda que a história de “Cupido e Psiquê” seja uma narrativa secundária entre as *uarias fabulas* dentro das *Metamorfoses*¹⁴⁸, algumas semelhanças entre as duas histórias podem ser evidenciadas ao se entreverem nos textos certas estratégias discursivas de representação genérica. A primeira delas diz respeito à voz da narrativa.

Em linhas gerais, o romance de Cáriton é composto em terceira pessoa por um narrador onisciente. De maneira semelhante, “Cupido e Psiquê” é uma *fabula* narrada em terceira pessoa (ainda que esteja enquadrada no romance apuleiano, que, por sua vez, apresenta um narrador em primeira pessoa protagonista de sua própria história asinina)¹⁴⁹.

Em histórias cujo narrador onisciente se situa nas bordas dos textos e pouco interfere explicitamente neles, estratégias discursivas como prólogos e epílogos se

¹⁴⁶ É notório que o tópico da paixão amorosa recorrente na poesia antiga no mínimo desde Safo, que, provavelmente, viveu entre os séculos VII e VI a.C. na Grécia antiga. Sua poesia lírica, cuja composição foi, sobretudo, monódica – se levarmos em conta o que nos diz os testemunhos e os fragmentos de sua obra (FLORES, 2017, p. 7-8) –, foi reconhecida ainda na Antiguidade e serviu de inspiração para poetas latinos importantes, tais como Catulo (*Gaius Valerius Catullus*, 84 – 55 a.C.), cuja poesia amorosa dedicou a Lésbia, e Ovídio (*Publius Ovidius Naso*, 43 a. C – 17 / 18 d. C.), que compôs gênero poético elegíaco, elegíaco-didático e épico sobre a temática amorosa, sobretudo, nas obras *Remedia amoris*, *Ars amatoria*, *Amores* e *Metamorfoses*. Para estudos brasileiros sobre Safo, cf, e.g. Ragusa (2005, 2019, 2021).

¹⁴⁷ Na taxonomia proposta por Brandão (2005, p. 86), os textos de “forma mista” são aqueles que apresentam quer elementos eróticos quer elementos paradoxográficos. Bakhtin, por outro lado, denominou “romance aventuresco de provação” todos os romances antigos gregos e, mais recentemente, emprega-se para essa categoria a expressão *ideal love novel* (e.g. Tilg, 2010).

¹⁴⁸ Ainda que a história ocupe posição central para o entendimento do romance apuleiano em sua totalidade, como tentamos defender nos capítulos antecedentes deste estudo.

¹⁴⁹ Do *corpus* de romances antigos remanescentes, apenas quatro deles são compostos por narrativas em primeira pessoa. Trata-se dos dois textos latinos que nos restaram: *Metamorfoses* de Apuleio e *Satíricon* de Petrónio; entre o *corpus* grego, veja-se *Lúcio ou o asno* e *Das narrativas verdadeiras* de Luciano.

destacam por exercer função imprescindível para a recepção da obra.¹⁵⁰ No que diz respeito às prosas ficcionais, “também o *diégema* tem seus esquemas, os quais se explicitam, intencionalmente, em alguns pontos da obra, seja por meio do próprio narrador, como faz Cáriton, seja por meio de outros personagens” (Brandão, 2005, p. 201). Algo análogo se observa em “Cupido e Psiquê”, uma história relatada por uma personagem secundária que em certa ocasião cumpre o papel de narradora.

Com o objetivo de examinar aspectos em comum das obras aqui apreciadas, bem como reconhecer algumas de suas especificidades, faremos a seguir uma breve análise acerva das estratégias de enquadramento das respectivas narrativas. Em outras palavras, nós nos concentraremos a seguir nas passagens que possam nos dar indícios sobre o próprio estatuto do romance, como se evidencia em seus prólogos e epílogos.

Prólogos e epílogos: o amor e suas molduras

Sobre o caráter conciso do próêmio de Cáriton de Afrodísias, já se apontou que se trata de uma das escassas passagens presentes no romance que apresenta uma escrita em primeira pessoa.¹⁵¹ Em tais passagens, observam-se as intervenções explícitas do narrador, como a seguir:

Χαρίτων Ἀφροδισιεύς, Ἀθηναγόρου τοῦ ῥήτορος ὑπογραφεύς, πάθος ἐρωτικὸν ἐν Συρακούσαις γενόμενον διηγέσσομαι.

Eu, Cáriton de Afrodísias, secretário do orador Atenágoras, vou narrar uma história de amor que aconteceu em Siracusa. (Tradução de Adriane da Silva Duarte)¹⁵²

Com efeito, a introdução formular que o romance *Quéreas e Calíroë* apresenta ao leitor muito se assemelha ao discurso historiográfico, o que se verifica pelos elementos nele anunciados. Trata-se dos dados autorais, que, na historiografia, são empregados para

¹⁵⁰ De fato, dentre os principais aspectos abalizados pela tradição literária antiga e moderna que fundamentam a definição de prólogos (na linguagem poética) e proêmios (no discurso retórico) estão, mais precisamente, o aspecto didático, o potencial de atração e o estatuto da recepção. Para uma análise sobre o papel dos prólogos em geral e, especificamente, na dramaturgia de Terêncio, remetemos à tese de doutorado de Aline da Silva Lazaro, sobretudo, ao capítulo “Um prólogo sem *argumentum* ou o que é prólogo em Terêncio?”, no qual ela aborda o conceito aristotélico de prólogos e proêmios (2020, p. 12-45). Sobre o conceito de “metalinguagem” aplicado mais especificamente ao gênero teatral, bem como para um cotejo de estudos que apresentaram o conceito de “metateatro”, cf. Cardoso (2005, 2010).

¹⁵¹ Sobre o assunto, cf. e.g. DUARTE, 2020 p. 183-84, BRANDÃO, 2005 p. 112-15.

¹⁵² A tradução de *Quéreas e Calíroë* de Cáriton de Afrodísias é de Adriane da Silva Duarte, que segue a edições do texto grego de Bryan Peter Reardon, *De Callirhoe narrationes amatoriae Chariton Aphrodisiensis* (2004) e de G. P. Good, *Chariton: Callirhoe* (1995).

dar efeito de autenticidade e autoridade ao discurso, tais como nome, cidadania, função social; bem como da natureza do texto e do assunto nele abordado. Sobre os primeiros dados, nota-se a construção de um primeira representação do narrador – ainda que eles possam suscitar a costumeira confusão entre narrador e autor real¹⁵³. Interessante será, conforme Brandão (2005, p. 113) sugere, considerar o prólogo do romance tal como ele é: a introdução de um texto literário. Desse modo, tanto os elementos historiográficos quanto o discurso do prólogo como um todo passam a ser apreciados como estratégias narrativas que ensinam, em certa medida, construir os primeiros laços com leitor. Segundo Duarte (2020, p. 184), “importantes para delinear a poética do gênero são essas duas últimas informações: a de que se trata de uma narrativa, a cargo de um profissional de escrita; e a de que seu objeto será uma ‘paixão amorosa’”. Nota-se, portanto, que o enquadramento da obra reside nas informações sobre a natureza do texto (*diégesomai*) e o assunto que nele será abordado (*pathos erotikon*).

Somando-se a isso, há o processo de emulação da linguagem historiográfica, a qual, ainda que possa dar um tom documental à obra, representa uma característica importante para delinear a poética do romance, que é vinculada a sua forma escrita (Brandão, 2005, p. 114). Sobre esse ponto, o epílogo oferece informações importantes¹⁵⁴. A escolha por *synegraphé*, o mesmo termo empregado por Tucídides (*História da Guerra do Peloponeso*, 1.1), faz ecoar novamente a aproximação com a linguagem historiográfica: um gênero, tal qual o romance, eminentemente escrito.

Destaca-se no texto que não se trata de um relato oral, mas de uma narrativa escrita, pois, ao se empregar o verbo “escrever” (συγγράφω) no epílogo, não o “narrar” (διηγέομαι) do início, evidencia-se a forma escrita da narrativa ficcional, fato que vincula o ato de narrar ao processo de escrever (Brandão, 2005, p. 113-115; Duarte, 2020, p. 184). Desse modo, por meio do prólogo, notam-se as especificidades de um texto que alça o

¹⁵³ Muito já se especulou se Cáriton de Afrodísias era efetivamente o nome do autor de *Quéreas e Calíroë*. De fato, conforme Brandão (2005, p. 13-14) e Duarte (2020, p. 7) já mencionaram, tal nome, que mais parece um pseudônimo e poderia ser traduzido como, tal qual sugere a pesquisadora, “Senhor encantador da cidade do amor”, combina bem com o teor de seu próprio romance. Tilg (2010, p. 49-50), por seu turno, na falta de evidências que indiquem o contrário, assume que o nome do narrador é o nome real do autor. Sobre o assunto, importante é compreender que o nome como enquadrado no discurso prologal passa a representar a própria imagem do narrador (2005, p. 12), alçando o lugar de *persona* na narrativa. Isso porque, conforme Vasconcellos (2016, p. 54, n.3) defende, “mesmo quando a *persona* se chama pelo nome próprio do autor de carne e osso, procedimento típico de Catulo, por exemplo, trata-se de uma instância da enunciação poética que integra um universo semiótico cuja relação com o mundo factual não é direta nem transparente”. Para uma análise aprofundada sobre as categorias de autor empírico e *persona* poética na Antiguidade, cf. Vasconcellos, 2016.

¹⁵⁴ “Tal relato redigi a respeito de Calíroë” (Τοσάδε περὶ Καλλιπρόης συνέγραψα, Q&C 8, trad. Duarte).

contador de histórias (διηγέμεν) à condição de escritor – fato que, nas palavras de Brandão (2005, p. 113), “distinguiria radicalmente o narrador do romance de outras categorias”. Além disso, conforme Duarte (2018, p. 113) afirma, “o efeito sobre o leitor seria o de promover uma diluição das fronteiras entre o real e o ficcional, levando-o a aceitar um gênero novo que se vale da prosa, notório veículo de expressão do que hoje denominaríamos não-ficção, para narrar histórias inventadas”.

Passemos ao caso de “Cupido e Psiquê”, inserida em passo já distante do prólogo da obra *Metamorfoses*. É notório, no texto apuleiano, o cuidado em contextualizar as motivações que ensejam a inserção de uma dada narrativa em determinado ponto do enredo.¹⁵⁵ Isso se dá frequentemente tanto por meio de intervenções do próprio narrador principal, quanto por sua representação oblíqua. O segundo aspecto se dá com a introdução de personagens secundárias, cujo caráter transitório acentua as suas funções quer de atuar como narradoras, quer de cumprir o papel de ouvintes.¹⁵⁶ Já vimos que em “Cupido e Psiquê” as personagens que atuam como narradora e ouvinte são, respectivamente, a anciã (*anum quandam curuatam graui senio, Met. 4.7.1; delira et temulenta ... anicula, Met. 6.25.1*), e a jovem Cárite (*unicam uirginem filo liberalem, Met. 4.23.3*), além do próprio asno (*Met. 6.25.1*). A anciã introduz a história com as palavras *Sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus auocabo* (“Mas eu, em pessoa, vou, prontamente, distraí-la com encantadoras histórias e contos de velhas.”, *Met. 4.27.8*).

Na composição apuleiana, interessante é reconhecer as informações do prólogo principal e suas reiteraões em passagens específicas do romance, tal como apreciamos no capítulo introdutório deste estudo. De fato, tal recorrência (inclusive lexical) nos dá indício de que a narrativa principal se constitui como uma cadeia de narrativas menores pautadas em processos de mediações (quando o narrador principal dá a voz a narradores secundários) e de reiteraões de elementos estratégicos para o entrelaçamento das narrativas. A aproximação com o prólogo do romance ocorre quando a introdução do episódio emprega os termos *fabula* e *lepidus*, tal qual fizera o narrador principal no trecho introdutório: *uarias fabulas ... lepidus susurro permulceam (Met. 1.1.1)*. Ora, a essas

¹⁵⁵ Para uma visão geral sobre recursos de enquadramento das narrativas dentro do romance apuleiano, cf. Bianchet, 2020, p. 279-90.

¹⁵⁶ Conforme Brandão (2005, p. 135) menciona, quando um conjunto de personagens narradoras é inserido no texto, nota-se que, numa relação dialogal, também são elencadas personagens interlocutoras, as quais, de maneira oportuna, parecem sempre solícitas quando o assunto é histórias extraordinárias.

palavras são acrescentados novos termos que dão um caráter próprio à narrativa em questão, sobretudo no que diz respeito à expressão *anilis fabula*.

Tendemos a concordar com Graverine (2006, p. 88) quando ele evidencia o jogo de sentidos contido nessa expressão. Por um lado, o contexto permite uma interpretação ao pé da letra sobre o fato de que “Cupido e Psiquê” consiste efetivamente em uma história contada por uma “velhinha” (cf. *anilis*). Por outro lado, é importante levar em consideração que, conforme mencionamos, na tradição literária antiga a locução *anilis fabula* já carrega consigo uma carga semântica que ofereceria uma visão depreciativa à narrativa central do romance, aspecto que, segundo Graverine, demonstra a fina ironia do texto de Apuleio.¹⁵⁷ De todo modo, a expressão *anilis fabula* nos ajuda a reconhecer a natureza e o teor dessa narrativa em questão. Em linhas gerais, as histórias de velhas, sejam elas simples ou sofisticadas, são consideradas narrativas falsas, que cumpririam a mera função de distrair e encantar (em oposição aos assuntos sérios e às questões morais abordados, por exemplo, pela linguagem da filosófica, da retórica ou da historiografia). Somando-se a isso, o emprego do verbo *auocare*, que pode significar “invocar” (*auoco OLD 1*) ou ainda “distrair” (*OLD 5*) pode chamar a atenção para dois importantes aspectos da *fabula* em questão. Um deles, mais evidente, é ressaltar o entretenimento como efeito esperado da *anilis fabula*; o segundo, a nosso ver, seria corroborar para apontar para a origem oral do que é narrado.

Este aspecto ficará mais claro ao final da narrativa de “Cupido e Psiquê”. Diferentemente da maneira direta com que o narrador de *Quéreas e Calíroe*, sobretudo em seu epílogo, se identifica como escritor no romance, é bastante enviesado o modo por meio do qual o narrador de *Metamorfoses* é representado ao referir o relato da senhora idosa. No desfecho do episódio em apreço, lemos:

Sic captivae puellae delira et temulenta illa narrabat anicula; sed astans ego non procul dolebam mehercules quod pugillares et stilum non habebam qui tam bellam fabellam praenotarem. (Met. 6.25.1)

“Assim aquela velhinha bêbada e tresloucada narrava para a jovem cativa; mas em pé ali não muito distante eu lamentava, por Hércules!, pois nem tabuinhas nem estilo possuía para tomar nota de história tão maravilhosa”(Tradução nossa)

¹⁵⁷ Para uma análise aprofundada sobre a expressão *anilis fabula* da tradição literária antiga, de que tratamos brevemente em seção anterior, bem como sobre seu emprego na narrativa apuleiana, cf. GRAVERINI, 2006, p. 86–110.

A escolha por apresentar o pensamento de Lúcio (no momento mesmo em que o personagem pôde ouvir a história) permite que o leitor perceba o modo depreciativo como a personagem principal se refere à narradora (*temulenta illa narrabat anicula*), suas impressões sobre o narrado (*bella fabella*) e seu desejo em torná-lo um relato escrito (*praenotare*). Além disso, de um modo bem-humorado, ele relata sobre suas limitações estando na condição de um asno: *pugillares et stilum non habebam* (“não tinha tabuinhas e estilo”). Mais literalmente, a expressão lembra-nos da própria condição de Lúcio na ocasião: estar sob a forma de um asno. O termo que traduzimos por “tabuinhas” (cf. *pugillarius*, “a maker, or dealer in, small writing tablets”, *OLD*), é em latim *pugillares* (palavra derivada do termo *pugnus*, “punho”, “mão fechada”) é precisamente um “objeto que cabe nas mãos” (*pugillaris*, *OLD*), as quais um asno evidentemente não tem; *stilus*, por seu turno, denomina o instrumento pontiagudo utilizado para talhar em tais tabuinhas (*OLD* 3), como também pode significar o “exercício da escrita”, “a maneira de escrever”, “estilo” ou efetivamente a própria “obra literária” (*OLD* 4). Ora, um tal animal efetivamente não possui punhos, tampouco tabuinhas e estilo – o que dizer, então, de alguma capacidade de escrita. Em suma, a ironia maior reside na ideia de que, se tivesse tabuinhas e estilo, o narrador poderia anotar a história, como se por um momento esquecesse sua condição de asno e pudesse fazer mais do que apenas ouvir a *bella fabella*.

Por outro lado, quando o trecho traz a ideia de ferramentas necessárias para a composição literária, a passagem evoca a imagem do narrador, bem como do próprio processo de escrita. Portanto, além do aspecto humorístico, esse epílogo da história parece mesmo querer lançar luz, em primeiro lugar, a diferentes facetas da representação do narrador principal. De um lado, enfatiza-se sua função de escritor da obra como um todo – assim como Cáriton faz com a referência a termos que denotam escrita. Ao mesmo tempo, por outro lado, notamos que em *Metamorfoses* tal passagem não deixa de evidenciar a importante função do narrador principal no papel de ouvinte de uma história – o que sugere, em outros termos, o papel ambíguo e complexo que ele encena como narrador e receptor no jogo diegético do romance.

Sobre esse ponto, observamos que o trecho acima analisado tem efetivamente a função de epílogo do episódio dentro da obra mais ampla: além de marcar o desfecho, ele pode funcionar como uma sorte de reorientação das expectativas do leitor, com o objetivo de que se efetue ou se mantenha a imersão na narrativa, bem como se realize um possível entendimento da obra. Em outras palavras, trata-se de uma das estratégias narrativas cuja função também é estabelecer relação com as expectativas da recepção.

Diferentemente do que ocorre em Cáriton, a recepção e as estratégias de ficionalização do leitor são, por meio de diferentes estratégias, tematizadas de modo explícito ao longo do romance apuleiano, como pudemos ver, examinando alguns aspectos da questão, no Capítulo 2 deste estudo. De todo modo, interessante é constatar que, embora os recursos empregados nos dois romances sejam bastante diferentes, ambos os desfechos se preocupam em trazer para dentro da ficção o próprio processo de escrita de narrativas.

Além disso, notamos, nas narrativas apreciadas, alguns recursos que sugerem o complexo processo de transferência entre o registro oral de uma narrativa e o registro escrito que compõe o próprio discurso exegético do romance. Sobre esse ponto, tendemos a concordar com Brandão (Brandão, 2005, p. 120) sobre o fato de que “o narrador quer que sua função seja claramente entendida como uma sorte de tradução ou transposição” no diálogo entre gêneros.

3.3.2. A espetacularização da beleza

A breve apreciação de prólogos e epílogos nas *Metamorfoses* e em *Quereas e Calíroë* nos auxiliou a compreender de que modo a narrativa de Psiquê foi enquadrada na obra apuleiana, quer para dar conta da economia interna do texto, quer jogando com expectativas da recepção. Neste momento, nossa atenção se voltará à *narratio* propriamente dita.

Ao buscarmos aspectos comuns observáveis nas histórias das personagens femininas que protagonizam os enredos em apreço, dois elementos se destacaram. O primeiro consiste em que tanto a caracterização de Psiquê como a de Calíroë se assemelha à da heroína típica dos romances antigos, no que diz respeito à beleza e a separação da família e do amado. Além disso, assimila-se às provações que as heroínas precisam enfrentar para que se efetive a reunião do casal e, em consequência disso, realize-se o final feliz.

A primeira apresentação de ambas as personagens como portadoras de uma beleza divina já aparece nas linhas iniciais das respectivas narrativas:

Ἑρμοκράτης, ὁ Συρακουσίων στρατηγός, οὗτος ὁ νικήσας Ἀθηναίους, εἶχε θυγατέρα Καλλιπρόην	Erant in quadam ciuitate rex et regina. Hi tres numero filias forma conspicuas habuere, sed
--	---

τοῦνομα, θαυμαστόν τι χρῆμα παρθένου καὶ ἄγαλμα τῆς ὅλης Σικελίας: ἦν γὰρ τὸ κάλλος οὐκ ἀνθρώπινον ἀλλὰ θεῖον, οὐδὲ Νηρηίδος ἢ Νύμφης τῶν ὀρειῶν ἀλλ' αὐτῆς Ἀφροδίτης [παρθένου]. Φήμη δὲ τοῦ παραδόξου θεάματος πανταχοῦ διέτρεχε καὶ μνηστῆρες κατέρρεον εἰς Συρακούσας, δυνασταί τε καὶ παῖδες τυράννων, οὐκ ἐκ Σικελίας μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐξ Ἰταλίας καὶ Ἡπείρου καὶ νήσων τῶν ἐν Ἡπείρῳ. Ὁ δ' Ἔρως ζεῦχος ἴδιον ἠθέλησε συμπλέξαι. (Q&C. 1.1.1-3; grifos nossos)

Hermócrates, o general siracusano, o mesmo que derrotou os atenienses, tinha uma filha chamada Calíroe, um espanto de donzela e estátua idolatrada em toda a Sicília. Sua **beleza** não era humana, mas antes divina e, ainda assim, nem de nereida, nem de ninfa montesa, mas da própria Afrodite donzela. O **rumor** dessa visão extraordinária corria o mundo e pretendentes afluíam a Siracusa: chefes políticos e príncipes, oriundos não só da Sicília, mas também das tribos não gregas que lá habitavam. Eros, contudo, quis compor a sua parelha. (Tradução de Adriane da Silva Duarte, p.17)

maiores quidem natu, quamvis gratissima specie, idonee tamen celebrari posse laudibus humanis credebantur, at uero puellae iunioris tam praecipua tam praeclara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat. Multi denique ciuium et aduenae copiosi, quos eximii spectaculi rumor studiosa celebritate congregabat, inaccessae formonsitatis admiratione stupidi et admouentes oribus suis dexteram primore digito in erectum pollicem residente ut ipsam prorsus deam Venerem religiosi <uenerabantur> adorationibus. Iamque proximas ciuitates et attiguas regiones fama peruaserat deam quam caerulum profundum pelagi peperit et ros spumantium fluctuum educauit iam numinis sui passim tributa uenia in mediis conuersari populi coetibus, uel certe rursum nouo caelestium stillarum germine non maria sed terras Venerem aliam uirginali flore praeditam pullulasse. (Met. 4.28; grifos nossos)

Havia em certa cidade um rei e uma rainha. Eles tinham três filhas de notável beleza. Acreditava-se, porém, que as mais velhas, mesmo tendo uma aparência agradabilíssima, podiam ser condignamente celebradas por louvores humanos, mas quanto à **beleza** da mais jovem, por sua vez, tão superior, tão distinta, não podia ser expressa, nem sequer celebrada de maneira suficiente em razão da pobreza da linguagem humana. Afinal, muitos de seus concidadãos e inúmeros estrangeiros, que, com dedicação solene, eram reunidos pelo **rumor** de um espetáculo sem igual, ficavam entorpecidos pela admiração de tão singular beleza.

E levando até os lábios a mão direita, com o dedo indicador repousado sobre o polegar esticado, veneravam do mesmo modo como faziam com a verdadeira Vênus em cerimônias sagradas. Já corra a **fama**, pelas cidades das redondezas e

	pelas regiões vizinhas, de que a Deusa, parida pelas profundezas azuis do pélago e amamentada pelo orvalho das ondas espumantes, com as graças concedidas, por aqui e por ali, por meio de seus poderes divinos, logo passara a viver em meio às pessoas. A não ser que, através de uma nova origem de gotas celestiais, não do mar, mas da terra, tinha-se germinado uma nova Vênus dotada de flor virginal. (Tradução nossa)
--	--

Nos excertos citados, podemos constatar que o início de “Cupido e Psiquê” muito se assemelha ao de *Quéreas e Calírroe*, sobretudo no que diz respeito aos elementos que compõem a representação da beleza divina das protagonistas. Além disso, tal representação culminará, como veremos, na espetacularização de suas imagens e no desenrolar de acontecimentos nefastos. Observemos como esses aspectos são construídos textualmente.

O texto de Cáriton, após situar Calírroe como uma mulher de prestígio social (filha de Hermócrates, um renomado general siracusano), descreve-a de maneira a destacar a beleza da jovem por meio de dois aspectos. O primeiro deles está ligado à natureza de sua beleza e o segundo ao impacto que ela causa sobre quem quer que a contemple. No texto de Cáriton, o primeiro indício de que a imagem de Calírroe é de natureza divina reside no fato de que ela, tal como uma deusa costuma ser, era representada como um “espanto de donzela e estátua idolatrada por toda a Sicília” (θαυμαστόν τι χρῆμα παρθένου καὶ ἄγαλμα τῆς ὅλης Σικελίας), aspecto que se confirma logo em seguida, quando a natureza de sua aparência é revelada: “sua beleza não era humana, mas antes divina” (ἦν γὰρ τὸ κάλλος οὐκ ἀνθρώπινον ἀλλὰ θεῖον).¹⁵⁸

Também é fazendo uso de comparações, exclusões e analogias que Apuleio introduz os primeiros traços característicos da beleza de Psiquê, que são mencionados principalmente nas seções iniciais de sua história. Ali não faltam detalhes para caracterizar a formosura da jovem como divina e, portanto, desmedida. Sendo assim, a

¹⁵⁸ É notável no texto supracitado a correlação “não..., porém...” (οὐκ... ἀλλὰ...): o uso de expressão negativa parece mesmo ser um recurso que objetiva tirar de jogo os possíveis aspectos que o leitor possa associar ao elemento descrito. Essa limitação permite apresentar, logo em seguida, o traço que se quer destacar, este introduzido pela conjunção adversativa. Dessa forma ressaltam-se e selecionam-se as características divinas que se quer destacar na personagem. Tal estratégia é reiterada logo em seguida por uma estrutura muito semelhante (formada de negativa e adversativa: οὐδὲ ... ἢ ... ἀλλ’ ...), por meio da qual a metáfora que equipara a jovem à deusa Afrodite é introduzida ao leitor.

beleza é apresentada como causadora de efeitos adversos tanto à própria personagem quanto às demais que a cercam, como à realeza e a seus concidadãos.

Contudo, Psiquê, diferentemente de Calíroë, é retratada, em primeiro lugar, como a mais jovem (*puellae iunioris*) entre três filhas de notável beleza (*tres numero filias forma conspicuas*) de um rei e de uma rainha (*rex et regina*) de uma certa cidade (*in quadam ciuitate*), cujas identidades não são reveladas ao leitor: mesmo o nome da jovem protagonista nos é dado a conhecer apenas no meio da narrativa (*Met.* 4.30.5). Portanto, de início, a impressão é que se trata de personagens arquetípicas que dão à narrativa o vigor de histórias míticas ou de contos populares (tal como a expressão *anilis fabulae* sugeria)¹⁵⁹.

De maneira semelhante ao que faz Cáriton, Apuleio expõe a beleza de Psiquê comparando-a com a de suas irmãs. Em primeiro lugar, ele aproxima as personagens quando afirma serem elas *tres numero filias forma conspicuas*, para, logo em seguida, distingui-las (a partir da estrutura discursiva que emprega as conjunções adversativas *sed... at uero...*). Note-se como, de fato, as três são belas, no entanto, as mais velhas, embora de aparência agradabilíssima (*maiores... gratissima specie*), são dignas apenas de elogios mundanos (*laudes humanae*). A beleza de Psiquê, por seu turno, é da ordem do inenarrável, i.e. intraduzível do plano da imagem para o da palavra, na medida em que o narrador assume que a linguagem humana é incapaz de descrevê-la de maneira satisfatória (*tam praecipua tam praeclara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat*). Para tentar fazê-lo, recorre-se à comparação com a imagem da deusa Vênus. No entanto, essa comparação diz respeito ao modo como os demais personagens se comportam diante de sua beleza “levando até os lábios a mão direita, com o dedo indicador repousado sobre o polegar esticado” (*admouentes oribus suis dexteram primore digito in erectum pollicem residente*). Ora, por um lado, elogios mundanos são considerados suficientes para celebrar a beleza de suas irmãs, por outro, a beleza de Psiquê não é condigna senão de ser louvada por gestos sagrados “do mesmo modo como faziam com a verdadeira Vênus em cerimônias sagradas” (*ipsam prorsus deam Venerem religiosis <uenerabantur> adorationibus*).

Notemos de que modo os elementos que caracterizam a beleza divina das protagonistas das narrativas tanto de Cáriton quanto de Apuleio são apoiados em dois aspectos, aos quais já nos referimos. O primeiro deles diz respeito à composição de uma

¹⁵⁹ Sobre o assunto, cf. Capítulo 1 deste estudo.

metáfora que as equipara à deusa do Amor. O segundo diz respeito ao próprio impacto de tal beleza sobre as demais personagens, o que culmina na espetacularização da imagem de cada uma das protagonistas. Sobre esses dois traços, procuraremos expor alguns elementos que evidenciam tanto os pontos de convergência entre as narrativas quanto às especificidades que as distinguem.

Quanto à comparação com a divindade, nota-se ainda um traço curioso, presente tanto nas primeiras linhas do texto grego como no início do texto latino: a menção a uma deusa do Amor virgem. Sobre esse ponto, vamos ressaltar dois aspectos. O primeiro deles diz respeito à presença, de um modo geral, da pudicícia nos romances antigos de amor; o segundo se associa à própria expressão paradoxal e à possível estranheza que ela poderia suscitar entre os leitores da época.

Já se apontou sobre o primeiro aspecto¹⁶⁰ que, embora a castidade seja uma das características marcantes que constituem as protagonistas dos romances antigos de amor e a união matrimonial ocorra frequentemente no fim do romance, a história de Calíroe representa uma exceção. Isso porque a jovem se casa com Quéreas, o herói da história, logo no início da narrativa (Q&C. 1.1.15) e, após ser vendida como escrava em terras estrangeiras (Q&C. 1.14.4-5), ela é esposada por Dionísio de Mileto (Q&C. 3.2.14). Interessante é notar que no primeiro caso sua virgindade é evidente, mas no segundo pode parecer ainda o caso de uma castidade forjada. A verdade é que Calíroe está grávida de Quéreas e, por isso, aceita se casar para salvar o filho de uma provável vida escrava (Q&C. 2.11.5-6). Isso se dá sem que Dionísio descubra a sua condição, mostrando que, conforme Duarte (2015, p. 7) sugere, “nem toda moça casadoira é de fato donzela”.

Sobre a expressão contraditória, Duarte (2015, p. 4) já apontou, por exemplo, para o destaque que o romance de Cáriton dá à castidade da protagonista de modo a evidenciá-lo logo no início da narrativa. Para tanto contribui o emprego do mesmo vocábulo *παρθένου* (“virgem”), para designar, na primeira menção ao termo, a protagonista e, na segunda, a própria Afrodite (*παρθένου ... Αφροδίτης [παρθένου]*)¹⁶¹. De fato, uma deusa do Amor virgem pode mesmo parecer uma expressão ambígua ou até mesmo *nonsense* para os mais céticos. No entanto, Afrodite *parthénos* não é a única imagem ambígua presente no romance de Cáriton. Notemos, por exemplo, o que o narrador declara acerca

¹⁶⁰ Cf. e.g. Duarte, 2015, p. 4;

¹⁶¹ Na expressão polêmica “Afrodite donzela” (*Αφροδίτης [παρθένου]*), o termo *παρθένου*, ainda que se encontre efetivamente no manuscrito, é considerado controverso pelos últimos editores do romance, que chegam a sugerir sua supressão do texto, cf. Duarte (2015).

da imagem de Calírooe carregando o filho nos braços: “viu-se um belíssimo espetáculo, como nenhum pintor pintou, nem escultor esculpiu, nem poeta descreveu até hoje, já que nenhum deles representou uma Ártemis ou Atena que levasse um bebê nos braços” (καὶ ὥφθη θέαμα κάλλιστον, οἷον οὔτε ζωγράφος ἔγραψεν οὔτε πλάστης ἔπλασεν οὔτε ποιητὴς ἱστόρησε μέχρι νῦν: οὐδεὶς γὰρ αὐτῶν ἐποίησεν Ἄρτεμιν ἢ Ἀθηνᾶν βρέφος ἐν ἀγκάλαις κομίζουσας, Q&C. 3.8.6).

É de se pensar que imaginar efetivamente tais personagens míticas caracterizadas pela castidade poderia parecer desproposital para o leitor da época. Sobre esse ponto, Tilg (2010) defende que a inventividade de Cáriton reside justamente nesses momentos em que ele subverte a imagem de tais personagens já consolidadas no imaginário do leitor, e com isso propõe uma ruptura com narrativas míticas prévias¹⁶². Interessante notar como tais metáforas de caráter paradoxal – quer quando comparam uma Afrodite donzela à personagem Calírooe em um contexto pré-nupcial, quer quando apresentam Ártemis e Atena, cuja característica fundamental, quanto a vida sexual, é a castidade, relacionando-as à maternidade da heroína – tornam a própria pudicícia de Calírooe um traço ambíguo e complexo.

De todo modo, é importante para nosso estudo observar, conforme Duarte (2015, p. 8) já aventou, o efeito de espelhamento que a equiparação com Afrodite suscita sobre a imagem da heroína do romance. A frequência com que Calírooe é comparada com Afrodite é considerável¹⁶³, refletindo a beleza da deusa na personagem. Isso ocorre, por exemplo, quando a escrava Plangona afirma a Calírooe: “Ao contemplar Afrodite, mulher, você vai pensar que está olhando para uma imagem sua” (δόξεις, ὃ γύναι, θεασαμένη τὴν Ἀφροδίτην εἰκόνα βλέπειν σεαυτῆς, Q&C. 2.2.6). Isso se verifica também na fala de uma velha senhora que, na tentativa de consolá-la, relatando à moça que “estrangeiros se põem de joelhos à sua frente como se fosse uma deusa” (ἤδη γὰρ καὶ σε ὡς θεὰν οἱ ξένοι προσκυνοῦσι), declara à Calírooe: “Assim Afrodite fez de você a sua manifestação” (Οὕτως ἐπιφανῇ σε ἡ Ἀφροδίτη πεποίηκεν, Q&C. 3.9.1). Não somente a criadagem

¹⁶² Nas palavras de Tilg (2010, p. 167-8): “There are a number of claims rolled into one in this passage. All of them are set against the backdrop of the fellow artists Chariton is taking on. His remark that these artists have not shown Artemis or Athena with a baby sounds a little odd. Why should they? Artemis and Athena are virgins and not usually associated with babies. But this is the point. Again Chariton accentuates his inventiveness: his claim is that only he has risen to the paradoxical blend of chastity and motherhood embodied in Callirhoe. (...) In view of this discussion we may add the nuance that the other artists were not creative enough to break away from the usual patterns of myth and mythical figures. It is only Chariton’s concept of invented history that makes scenes like this possible.”

¹⁶³ Verifica-se a comparação entre a heroína e Afrodite nas seguintes passagens: Q&C. 1.1.2; 1.14.1; 2.2.6; 2.3.6; 2.5.7; 3.2.14; 3.2.17; 3.9.1; 3.9.5; 4.7.5; 5.9.1; 8.6.11.

contemplava Calíroo como uma deusa. A confusão entre a beleza de Afrodite e a da heroína é verificada também no momento em que Dionísio, apresentado como um dos homens mais importantes de Mileto, depara-se pela primeira vez com Calíroo, no templo de Afrodite, e se dirige à jovem como se ela fosse efetivamente a aparição da deusa, dizendo: “Seja favorável, Afrodite, e que sua presença resulte no meu bem!” (ἵλεως εἴης, ὦ Ἀφροδίτη, καὶ ἐπ’ ἀγαθῷ μοι φανείης. Q&C. 2.3.6). Um evento semelhante ocorre quando Calíroo é apresentada à rainha da Babilônia, que se surpreendeu ao vê-la. Notemos como a cena é narrada: “Diante da visão repentina, Estatira saltou do divã por julgar que Afrodite estava na sua frente” (Θεασαμένη δὲ αἰφνίδιον ἡ Στάτειρα τῆς κλίνης ἀνέθορε δόξασα Ἀφροδίτην ἐφεστάναι, Q&C. 5.9.1). O próprio Dionísio, depois de ter esposado Calíroo, quando descobre a presença de estrangeiros no templo perto de sua propriedade e se pergunta sobre tais homens, movido pelo ciúme e temendo ser vítima de adultério, “por que se prostaram diante de minha Afrodite?” (διὰ τί δὲ τὴν ἐμὴν Ἀφροδίτην προσεκύουν; Q&C. 3.9.5).

Dados alguns exemplos, pudemos notar que Calíroo, cuja beleza é apresentada de modo a gerar impacto sobre as personagens, é descrita como uma mulher que atrai diferentes públicos. Tomamos conhecimento sobre sua beleza divina quando a descrição de seus efeitos suscita reações de encantamento e espanto nas personagens que a contemplam. Isso ocorre na esfera privada, como vimos nos trechos acima; mas também ocorre na esfera pública, visto que tal beleza é capaz de transformar cidades e regiões inteiras em multidões de espectadores que tendem a venerá-la¹⁶⁴.

É considerável a quantidade de eventos nos quais Calíroo é contemplada por multidões. Mencionaremos a seguir alguns dos trechos em que se evidencia a metáfora com Afrodite e o impacto que ela causa sobre um contingente de pessoas. Notemos, por exemplo, a passagem que descreve o momento em que ela é apresentada à criadagem de Dionísio, que reage “tomados pelo assombro: uns imaginam ver uma deusa, outros punham-se de joelhos. Então, corriam histórias no campo sobre aparições de Afrodite” (κατεπλάγησαν, δοκοῦντες θεὰν ἑωρακέσαι: καὶ γὰρ ἦν τις λόγος ἐν τοῖς ἀγροῖς Ἀφροδίτην ἐπιφαίνεσθαι. Q&C. 1.14.1). Ou mesmo o momento em que Calíroo chora, gerando a comoção de todos a sua volta: “Dionísio foi o primeiro a chorar, seguido por todos que estavam ao redor. A impressão era que a própria Afrodite havia ficado mais triste” (προήχθη δὲ καὶ ὁ Διονύσιος κλάειν καὶ πάντες οἱ περιεστηκότες: ἔδοξε δ’ ἂν τις

¹⁶⁴ Sobre a imagem de Calíroo como uma celebridade, cf. e.g. SCHMELING (2005).

καὶ τὴν Ἀφροδίτην αὐτὴν σκυθρωποτέραν γεγενέσθαι. Q&C. 2.5.7). Ou ainda ao final do romance, quando Quéreas e Calíroë retornam a Siracusa, reúnem-se com seus familiares e concidadãos, sobre os quais o narrador declara ao leitor que “eram de opinião que ela estava ainda mais bela, de modo que você teria afirmado sem sobra de dúvida que via Afrodite emersa do mar” (“Ἐδοξε δὲ ἔτι καλλίων ἑαυτῆς Καλλιρρόῃ γεγενέσθαι, ὥστε ἀληθῶς εἶπεσ ἂν αὐτὴν ὁρᾶν τὴν Ἀφροδίτην ἀναδυομένην ἐκ τῆς θαλάσσης. Q&C. 8.6.11).

A comparação com Afrodite parece mesmo remeter ao seu significado literal, visto que Cáriton induz o leitor a reconhecer a deusa do amor na imagem de Calíroë, especificamente no que concerne à beleza divina. Quanto a esse ponto, o vínculo entre Afrodite e Calíroë tende a seguir o modelo homérico, inspirado na relação entre Afrodite e Helena. Tal relação tem como principais características o compartilhamento de qualidades divinas pautado numa relação de favorecimento entre a deusa e a mortal. Notemos como Calíroë também é comparada, entre outras personalidades antigas, com Helena, numa associação significativa¹⁶⁵. Quanto a esse ponto, não pudemos deixar de notar algumas diferenças importantes: contrastando com a relação de reciprocidade entre Afrodite e Calíroë, a ligação de Vênus com Psiquê, por seu turno, é marcadamente de rivalidade. Em Apuleio, a fúria de Vênus e seu desejo de vingança são provocados pelo fato de que a beleza de uma mortal é capaz de ofuscar a da própria deusa - poderíamos dizer, temos aqui uma deusa do amor elaborada aos moldes de uma ciumenta deusa Juno, tal qual a retratada na *Eneida* de Virgílio.¹⁶⁶

No entanto, em lugar de tratarmos dessa possível nuance épica na história de nossa heroína, chama atenção a questão da teatralidade apreensível em sua história e na de Calíroë. Esta é retratada pelo narrador de Cáriton como sendo uma “visão extraordinária” (**τοῦ παραδόξου θεάματος**), uma vez que se trata de uma beleza divina no corpo de uma mortal. Pouco sabermos das suas características físicas; pelo contrário: a narrativa parece querer evidenciar o impacto e seus efeitos sobre os personagens que rodeiam a

¹⁶⁵ As passagens em que Helena é mencionada no texto em comparação com Calíroë são: quando Dionísio acredita ser Calíroë um “presente de Afrodite para ele” (ἐξ Ἀφροδίτης ... μοι τὸ δῶρον) e, em seguida, ao se comparar com Menelau, declara que “nem mesmo Helena era assim tão bela” (οὐδὲ γὰρ τὴν Ἑλένην εὖμορφον οὕτως ὑπολαμβάνω γεγενέσθαι., Q&C. 2.6.1); Q&C. 5.2.8, 5.5.9. Sobre tais comparações, cf. (SCHMELING, 2005, p. 38).

¹⁶⁶ Essa caracterização da Vênus aos moldes de uma Juno, bem como outras alusões significativas do texto apuleiano com a *Eneida*, merecem um estudo aprofundado à parte, que leve em conta não apenas a ira e o desejo de vingança característico das duas deusas, mas também as estratégias narrativas de ambas as obras. Limitamo-nos aqui a apontar que, assim como, na *Eneida*, Virgílio coloca Juno como a primeira persoangem a falar na sua narrativa, também no episódio de Psiquê Apuleio apresenta Vênus como a primeira personagem a discursar, apresentando todas as suas queixas contra a moça (Kenney, 1990, p. 121).

protagonista. Como já se apontou¹⁶⁷, Calíroë é apresentada como uma mulher que atrai diferentes públicos. Tomamos conhecimento de sua beleza pela reação que ela causa nos personagens que a contemplam. No que concerne à esfera privada, a beleza divina da jovem princesa parece ser a reponsável por arrebatrar homens e mulheres, suscitando-lhes reações de encantamento e espanto. Na esfera pública, por seu turno, tal beleza é capaz de transformar cidades e regiões em multidões de espectadores que tendem a venerá-la.

Tal beleza é mesmo propulsora da espetacularização de sua imagem, ao atrair espectadores e os deixar maravilhados.¹⁶⁸ Notemos como a beleza espetacular de Calíroë será retomada em diferentes contextos do enredo, como, por exemplo, no seu casamento com Quéreas (8.6.11); depois em Mileto, no seu segundo casamento (desta vez com o sátrapa Dionísio) (3.2); e ainda em Mileto, no funeral que ela organizara para Quéreas (4.1), quando lhe contaram sobre a morte do primeiro esposo; em seguida, na Jônia, entre os que não falavam mais grego (5.1); no reencontro com Quéreas 8.1 e, por fim, quando volta a Siracusa, sua terra natal (8.6).

No texto de Apuleio, a espetacularização da imagem de Psiquê é construída a partir dessa substituição de uma deusa por uma suposta “nova Vênus dotada de flor virginal” (*Venerem aliam uirginali flore*), que teria emergido entre os homens. Para reforçar a associação entre a imagem de Vênus e de Psiquê, temos também a comparação posta na própria fala da divindade, que, encolerizada, deseja vingar-se:

Nimirum communi nominis piamento uicariae uenerationis incertum sustinebo et imaginem meam circumferet puella moritura. (Met. 4. 30)

Então, eu terei que, em cada sacrifício público feito em meu nome, suportar a incerteza de honrarias substitutas e **a minha imagem ver divulgada por uma moça destinada à morte.** (Tradução nossa)

É na voz do narrador que a beleza de Psiquê será apresentada como uma emulação com a deusa, que expõe a situação a Cupido e exige do filho que castigue Psiquê como vingança por sua beleza divina:

¹⁶⁷ Sobre a imagem de Calíroë como uma celebridade, cf. e.g. SCHMELING (2005).

¹⁶⁸ As semelhanças com o início do episódio da matrona de Éfeso, de Petrónio, chamam a atenção, sobretudo por dois aspectos. O primeiro deles é a relação que se evidencia entre o espetáculo e o público, tema que, no texto de Petrónio, relaciona o espetáculo ao pudor (e não à beleza como ocorre em Apuleio). O segundo aspecto diz respeito à forma do início da narrativa que, segundo Kenney (1990, p. 116), aproxima-se muito da que caracteriza as aberturas de romances. A passagem de Petrónio à qual nos referimos é: *Matrona quaedam Ephesi tam notae erat pudicitiae, ut uicinarum quoque gentium feminas ad spectaculum sui euocaret.* (Sat. 111, “Havia em Éfeso uma certa mulher de tão notável castidade que chegava a atrair mulheres de cidades vizinhas para admirá-la.”, trad. de Aquati, grifo nosso).

*perducit ad illam ciuitatem et Psychen – hoc enim nomine puella nuncupábatur – coram ostendit, et tota illa perlata de **formonsitatis aemulatione** fabula gemens ac fremens indignatione (Met. 4.30-31)*

Ela [Vênus] o conduz àquela cidade e o coloca perante Psiquê – pois assim chamavam a menina. A história de que **sua beleza foi emulada**, toda ela, é relatada entre gemidos e gritos de indignação. (Tradução nossa)

Na medida em que as personagens dos romances passam a se comportar como audiência de espetáculos, experimentam sentimentos (como os de veneração e de medo) ao se depararem com a beleza divina em uma mortal. Além disso, ao transpassar as fronteiras do divino e do mortal, tal atributo, de algum modo, pode gerar contravenções sociais e religiosas. No relato sobre Psiquê isso fica evidente, devido ao transtorno que sua beleza causa ao tradicional culto de Vênus. O fato de que, como acima mencionado, até mesmo os templos da deusa deixaram de ser frequentados em função da beleza da jovem, é narrado na seguinte passagem:

Sic immensum procedit in dies opinio, sic insulas iam proxumas et terrae plusculum prouinciasque plurimas fama porrecta peruagatur. Iam multi mortalium longis itineribus atque altissimis maris meatibus ad saeculi specimen gloriosum confluebant. Paphon nemo, Cnidon nemo ac ne ipsa quidem Cythera ad conspectum deae Veneris nauigabant; sacra differuntur, templa deformantur, puluinaria proteruntur, caerimoniae negleguntur; incoronata simulacra et arae uiduae frigido cinere foedatae. Puellae supplicatur et in humanis uultibus deae tantae numina placantur, et in matutino progressu uirginis uictimis et epulis Veneris absentis nomen propitiatur, iamque per plateas commeantem populi frequenter floribus sertis et solutis adprecantur.

Haec honorum caelestium ad puellae mortalis cultum inmodica translatio uerae Veneris uehementer incendit animos, et inpatiens indignationis capite quassanti fremens altius sic secum disserit (...) (Met. 4.29)

Assim de maneira extraordinária a crença se espalha dia após dia, assim tendo sido exposta, a fama se expande tanto pelas ínsulas mais próximas quanto pelos continentes afora e por incontornáveis províncias. Já muitos dos mortais, marchando por longos percursos e atravessando os canais em alto mar, confluíam diante da imagem gloriosa do século. A Pafos ninguém navegava, nem a Cnido, nem mesmo à própria Cítera para contemplar a deusa Vênus: seus sacrifícios são abandonados, seus templos descuidados, os leitos divinos insultados, as cerimônias desprezadas; suas estátuas não são mais adornadas de coroas e seus altares, privados das frescas cinzas, são desonrados. Dirigiam-se súplicas à menina e, em suas feições mortais, ofereciam-se expiações pelo poder de tão grande deusa; durante as manhãs, sacrificavam-se vítimas e épulas em nome da Vênus ausente e, logo que a jovem caminhava pelas praças, as gentes aglomerando-se, adoravam-na com grinaldas e flores.

Esta desmedida transferência de honrarias celestiais ao culto de uma jovem mortal inflamou drasticamente os ânimos da verdadeira Vênus, e ela, com incontida indignação, balançando a cabeça, fremente, fala assim com os seus botões (...). (Tradução nossa).

Constatamos, portanto, de que modo o *topos* da beleza nefasta, presente na épica homérica e em outros gêneros poéticos antigos,¹⁶⁹ é apresentado de modo a gerar, em ambos os romances, um efeito de espetacularização ou teatralidade. A alteração no culto de Vênus, que seria historicamente um dos mais respeitados em Roma imperial (Tilt, 2010, p. 26-27), sem dúvida seria percebida pelo leitor de Apuleio como contrariando a ordem divina. As oferendas outrora endereçadas à Vênus são agora atribuídas à Psiquê, caracterizada, com isso, como portadora de “beleza ilegítima” (*inlicitae formonsitatis*), como se lê na fala da deusa encolerizada:

*Sed non adeo gaudens ista, quaecumque est, meos honores usurpauerit: iam faxo <eam> huius | etiam ipsius **inlicitae formonsitatis** paeniteat.* (Met. 4.30, grifo nosso)

Mas, por outro lado, essa juvenzinha, seja ela quem for, não irá usurpar as minhas honras comprazendo-se. Sem demora, farei com que ela se arrependa dessa **beleza**, que, diga-se de passagem, é verdadeiramente **ilegítima**. (Tradução nossa)

Em resposta aos pais, que hesitaram no momento de cumprir o destino marcado pelo oráculo de Delfos (Met. 4.33), Psiquê se expressa de modo a demonstrar que é consciente de que sua beleza (e seus efeitos sobre a sociedade) é o fator determinante de sua infração:

*Cum gentes et populi celebrarent nos diuinis honoribus, **cum nouam me Venerem ore consono nuncuparent**, tunc dolere, tunc flere, tunc me iam quasi peremptam lugere debuistis. **Iam sentio iam uideo solo me nomine Veneris perisse**. Ducite me et cui sors addixit scopulo sistite. Festino felices istas nuptias obire, festino generosum illum maritum meum uidere. Quid differo quid detrecto uenientem, qui totius orbis exitio natus est?* (Met. 4.34)

Quando os povos e habitantes nos celebravam com honras divinas, **quando me evocavam como a nova Vênus a uma só voz**, era nesses momentos que deveriam ter sofrido, era nesses momentos que deveriam ter derramado lágrimas, era nesses momentos que deveriam ter-me pranteado como se eu já estivesse morta. **Já pressinto, já vejo que me arruinei apenas em nome de Vênus**. Conduzi-me, deixai-me no rochedo a que a sorte me sentenciou. Apresso-me para ir às felizes núpcias, apresso-me para ver o meu nobre marido. Por que adiar, por que rejeitar quem está a caminho e que nasceu para a perdição de todo o mundo? (Tradução nossa)

¹⁶⁹ Sobre o tópico da beleza nefasta, lembramos mais uma vez a rivalidade entre as deusas Afrodite, Hera e Atena e o julgamento de Paris, precedentes que resultaram na Guerra de Troia (Il. 24, 25-31). Sobre a rivalidade entre humanos e deuses, há a personagem Leteia, esposa de Óleno, que disputa em beleza com uma deusa e, por isso, é punida junto ao marido e ambos são transformados em pedra (Met. de Ovídio, 10. 68-71). Na literatura grega, por seu turno, tal rivalidade é evidenciada nos relatos sobre Anfitrite e Cassiopeia (em Perseu e Andrômaca, Apolodoro, *Biblioteca* 2.4.3) e Leto e Níobe (Apolodoro, *Biblioteca* 2.5.6).

Pode-se notar o efeito irônico quando Psiquê diz pressentir que pereceu em nome de Vênus (*nomine Veneris*), visto que a protagonista ainda não sabe que Vênus queria efetivamente se vingar por conta de sua “beleza emulada”, ao passo que nós, leitores, já estamos cientes disso e acompanhando a história sob o efeito desse acontecimento.

A cólera de Afrodite também é incitada no romance de Cáriton. No entanto, isso se deve não à beleza da jovem, mas à ingratidão de Quéreas, personagem que, movido por um ciúme exasperado, acaba por golpear a própria esposa. Esse fato, por sua vez, gera a falsa assunção de que Calíroë havia morrido e, portanto, seu sepultamento acaba por ocorrer enquanto ela ainda estava viva. Sobre a cólera e a reconciliação divina com Quéreas, vejamos a passagem:

Ἀλλ' ἔδοξε τοῦτο δεινὸν Ἀφροδίτῃ: ἤδη γάρ αὐτῷ δηγλάττετο, πρότερον **ὀργισθεῖσα χαλεπῶς** διὰ τὴν ἄκαιρον ζηλοτυπίαν, ὅτι δῶρον παρ' αὐτῆς λαβὼν τὸ κάλλιστον, οἶον οὐδὲ Ἀλέξανδρος ὁ Πάρις, ὕβρισεν εἰς τὴν χάριν. Ἐπεὶ δὲ καλῶς ἀπελογήσατο τῷ Ἑρωτὶ Χαιρέας ἀπὸ δύσεως εἰς ἀνατολὰς διὰ μυρίων παθῶν πλανηθεὶς, ἠλέησεν αὐτὸν Ἀφροδίτῃ καί, ὅπερ ἐξ ἀρχῆς δύο τῶν καλλίστων ἤρμοσε ζεῦγος, γυμνάσασα διὰ γῆς καὶ θαλάσσης, πάλιν ἠθέλησεν ἀλλήλοις ἀποδοῦναι. (Q&C. 8.1.3)

Afrodite, contudo, achou isso além da conta, pois já estava se reconciliando com ele. De fato, antes, **experimentara forte cólera** por seu ciúme inoportuno, por ter recebido dela o presente mais belo, como nem sequer Alexandre, dito Páris, recebera, e ter retribuído o favor com ultraje. E já Eros abraçara a causa de Quéreas, após ele ter vagado do poente ao nascente em meio a inúmeros infortúnios, apiedou-se dele Afrodite. Como desde o princípio uniu sob jugo a parilha mais bela, após estafá-los por terra e mar, novamente quis devolvê-los aos braços um do outro. (Tradução de Adriane Duarte)

É apenas no final do romance grego que o narrador se refere à cólera de Afrodite. Antes disso, Éris, a Discórdia (ainda no início da história, Q&C. 1.1.16) e a Fortuna (*Tykhe*) (em outras passagens da narrativa) são apresentadas pelo narrador como as forças divinas responsáveis pelos dissabores que Calíroë e Quéreas enfrentaram. Apesar disso, os discursos da heroína acusam Afrodite como a responsável pelos seus infortúnios (Q&C. 2.2 e 7.5). Isso pode ser visto, por exemplo, nos excertos a seguir. No primeiro, temos um comentário de Calíroë:

Εἶτα διηγοῦντο τῆς θεοῦ τὰς ἐπιφανείας καὶ τις εἶπε τῶν ἀγροίκων **‘δόξεις, ὦ γύναι, θεασαμένη τὴν Ἀφροδίτην εἰκόνα βλέπειν σεαυτῆς.’** Ἀκούσασα δὲ ἡ Καλλιρρόη δακρύων ἐνεπλήσθη καὶ λέγει πρὸς ἑαυτὴν **‘Οἶμοι τῆς συμφορᾶς, κἀνταῦθά ἐστιν Ἀφροδίτῃ θεὸς ἢ ἐμοὶ τῶν πάντων κακῶν αἰτία.** Πλὴν ἄπειμι, θέλω γὰρ αὐτὴν πολλὰ μέμψασθαι.’ (Q&C. 2.2.6)

Em seguida, contaram sobre as aparições da deusa e uma das camponesas disse:

– Ao contemplar Afrodite, mulher, você vai pensar que está olhando para uma imagem sua.

Ao ouvir isso, Calíroë se encheu de lágrimas e disse para si mesma:

– Ai, que desgraça! Também aqui **Afrodite, causa de todos os meus males**, é a padroeira! Mesmo assim, vou, pois quero apresentar-lhe minhas queixas. (Tradução de Adriane Duarte)

No trecho abaixo, a heroína se dirige diretamente à Afrodite:

Ἀρκεῖ δέσποινα. Μέχρι πότε με πολεμεῖς; εἰ καὶ ὅλως σοι προσέκρουσα, τετιμώρησαί με: εἰ καὶ νεμεσητὸν ἔδοξέ μοι τὸ **δυστυχὲς κάλλος, ὀλέθρου μοι γέγονεν αἴτιον**. (Q&C. 7.5.3)

Basta, senhora! Até onde guerreará contra mim? Se por acaso a ofendi, já se vingou de mim. Se minha **beleza maldita** lhe pareceu condenável, **foi ela a causa da minha ruína**. (Tradução de Adriane Duarte)

Tal passagem, que aponta a comparação com a deusa como uma motivação já no romance de Cáriton, parece-nos indicar que a referência à personagem mitológica de Afrodite/Vênus é mais do que um destaque à beleza da heroína (aspecto destacado por Kenney em seu comentário à obra apuleiana). Sem pretendermos exaurir a comparação, pelo exposto já nos parece possível constatar que, pelo modo como tal beleza divina é caracterizada no enredo, a *fabula* de Psiquê se aproxima do romance erótico de Cáriton, e a personagem principal, desde suas primeiras descrições, é alçada a heroína de sua própria história - tal como Calíroë no romance de Cáriton.

3.3.3. Sobre casamentos e funerais

Um outro ponto digno de atenção nas duas histórias antigas – e que pode ser considerado, de certo modo, mais um aspecto da espetacularização do enredo - é o modo como o matrimônio e funerais são, em cada uma delas, representados de maneira equivalente.¹⁷⁰ Em *Quéreas e Calíroë*, o cortejo fúnebre da protagonista é semelhante a um cortejo matrimonial:

Τίς ἂν οὖν ἀπαγγεῖλαι δύναιτο κατ' ἀξίαν τὴν ἐκκομιδὴν ἐκείνην; Κατέκειτο μὲν Καλλιρρόη **νυμφικὴν ἐσθῆτα** περικειμένη καὶ ἐπὶ χρυσηλάτου κλίνης **μείζων τε καὶ κρείττων**, ὥστε πάντες εἵκαζον αὐτὴν Ἀριάδνη καθευδούση. Προήεσαν δὲ τῆς κλίνης πρῶτοι μὲν οἱ Συρακουσίων ἱππεῖς αὐτοῖς ἵπποις

¹⁷⁰ Tal equivalência já existia na tradição poética anterior a Apuleio, inclusive no drama: aparece, por exemplo, na morte de uma das mulheres troianas, ao final da tragédia *Troades* de Sêneca (cf. Zélia de Almeida Cardoso, 2010).

κεκοσμημένοι, μετὰ τούτους ὀπλῖται φέροντες τὰ σημεῖα τῶν Ἑρμοκράτους τροπαίων, εἶτα ἡ βουλή, καὶ ἐν μέσῳ τῷ δήμῳ πάντες οἱ Ἑρμοκράτην δορυφοροῦντες: ἐφέρετο δὲ καὶ Ἀρίστων, ἔτι νοσῶν, θυγατέρα καὶ κυρίαν Καλλιρρόην ἀποκαλῶν. Ἐπὶ τούτοις αἱ γυναῖκες τῶν πολιτῶν μελανεῖμονες, εἶτα πλοῦτος ἐνταφίων βασιλικός: **πρῶτος μὲν ὁ τῆς φερνῆς χρυσός τε καὶ ἄργυρος** καὶ ἐσθήτων κάλλος καὶ κόσμος ἑστέμνε δὲ Ἑρμοκράτης πολλὰ ἐκ τῶν λαφύρων συγγενῶν τε δωρεαὶ καὶ φίλων, τελευταῖος δὲ ὁ Χαιρέου πλοῦτος: ἐπεθύμει γάρ, εἰ δυνατὸν ἦν, πᾶσαν τὴν οὐσίαν συγκαταφλέξει τῇ γυναικί. Ἐφερον δὲ τὴν κλίνην οἱ Συρακουσίων ἔφηβοι, καὶ ἐπηκολούθει τὸ πλῆθος. Πάντων δὲ θρηνοῦντων μάλιστα Χαιρέας ἠκούετο. (Q&C. 1.6.2-5, grifos nossos)

Quem seria capaz de descrever com mérito aquele cortejo? Envolta em sua **veste nupcial** sobre o leito lavrado em ouro jazia Calíroe **maior e mais forte**, de modo que todos a comparavam a Ariadne adormecida. Precediam-na a cavalaria siracusana, homens e cavalos paramentados, depois deles a infantaria, que trazia as relíquias das vitórias de Hermócrates, e ainda o Conselho e, em meio ao povo, todos os magistrados, escoltando o general. Ariston, embora ainda doente, fazia-se transportar, chamando Calíroe de filha e senhora. E além deles, as esposas dos cidadãos, vestidas de negro.

A riqueza das cerimônias era digna de reis: **primeiramente, o ouro e a prata do dote**; a beleza e a ornamentação das vestes (Hermócrates mandou trazer muitos de seus espólios de guerra); as oferendas de parentes e amigos. As riquezas de Quéreas vinham por último, pois era seu desejo, se possível fosse, incinerar todos os seus bens junto com a esposa. Os jovens siracusanos levavam o féretro, e a multidão os acompanhava. Ouviam-se, sobretudo, os lamentos fúnebres entoados por Quéreas. (Trad. de Adriane da Silva Duarte, p. 28-29)

Ao menos três aspectos ensinam o paralelo entre os dois eventos – matrimônio e funeral – na história de Calíroe. O primeiro deles é o fato, reportado no passo acima, de que Calíroe foi enterrada com o seu vestido de noiva e, em meio a tantas riquezas, com o dote de casamento.

Um outro aspecto dá mais uma amostra da rede complexa de alusões que, conforme já afirmado, os romances antigos nutriam, num diálogo intertextual com outras obras de diversos gêneros. Já observamos neste capítulo, ao apreciar mais amplamente as *Metamorfoses*, elementos da épica, da dramaturgia, da oratória e da historiografia. No romance de Calíroe, para além das referências mais diretas, nota-se que numa passagem em especial Cáriton faz uso da lírica, ao empregar um verso do fragmento III de Safo¹⁷¹ (Duarte, 2020, p. 20, n.7): “maior e mais forte” (μείζων καὶ κρείττων). Tal citação, no entanto, já fora utilizada pelo autor numa passagem anterior a essa e que descrevia o casamento de Calíroe com Quéreas (1.1). Com efeito, no texto de Safo, o verso já era utilizado para designar um contexto matrimonial. Desse modo, aludir a um verso, que em seu contexto original fala sobre casamento, em uma passagem que relata um funeral, pode

¹⁷¹ Lobel-Page, 1955.

ser mais um sutil indício de que o paralelo entre os dois eventos é importante para a narrativa.

O inverso ocorre no enredo de Apuleio. Ali, em uma descrição fortemente marcada pela ambiguidade, notamos que o cortejo nupcial é, ao mesmo tempo, apresentado como sendo o próprio funeral de Psiquê:

Iam **feralium nuptiarum** miserrimae uirgini choragium struitur, iam taedae lumen atrae fuliginis cinere marcescit, et **sonus tibiae zygiae mutatur in querulum Lydii modum** cantusque laetus hymenaei lugubri finitur ululatu et puella nuptura deterget lacrimas ipso suo flammeo. Sic adfectae domus triste fatum cuncta etiam ciuitas congemebat **luctuque publico** confestim | congruens edicatur iustitium. (Met. 4.33; grifos nossos)

Já dão início aos preparativos do coro para as **núpcias funéreas** da pobre jovem, já fenece a luz do facho em cinzas de uma fumaça espessa; e **o som da flauta matrimonial se transforma em lamentos ao modo Lídio**; e findam os cantos alegres do himeneu em meio às lúgubres lamentações; e a moça a um passo do casamento enxuga as lágrimas em seu próprio véu escarlate. Assim, toda a cidade também lastimava o triste fado que afetou aquela casa. Então, depressa e de comum acordo é decretado **luto oficial**. (Tradução nossa)

Veja-se ainda:

*Sed monitis caelestibus parendi necessitas misellam Psychen ad destinatam poenam efflagitabat. Perfectis igitur **feralis thalami** cum summo maerore sollemnibus toto prosequente populo **uiuum producitur funus**, et lacrimosa **Psyche comitatur non nuptias sed exsequias suas**.* (Met. 4.34)

Mas a necessidade de obedecer às advertências celestiais exigia que Psiquê, pobrezinha, cumprisse a punição determinada. Concluídos, então, com extremo pesar, os ritos religiosos desse **funéreo matrimônio**, e com o cortejo de toda a população, **conduz-se um cadáver vivo. Psiquê chorosa acompanha não as suas núpcias, mas suas próprias exéquias**. (Tradução nossa)

A ambiguidade da descrição ocorre de diversas formas. Por exemplo, mediante o emprego dos substantivos **nuptiae** e **thalamus** (“cerimônia matrimonial”) sendo qualificados, ambos, pelo adjetivo **feralis**. Além disso, há a transformação da música típica do casamento em lamentações fúnebres: **sonus tibiae zygiae mutatur in querulum Lydii modum**. Tudo isso culmina numa situação paradoxal, em que Psiquê, a nubente, é conduzida como um “cadáver vivo”: **uiuum producitur funus**. Também aqui recorre a espetacularização (aos moldes dos *ludi funebres* em Roma antiga), agora associada com o da punição.¹⁷²

¹⁷² Sobre a teatralização nos rituais romanos antigos, cf. NICOLET (1976). No romance de Cáriton, também o casamento é apresentado como um fardo. Quando se vê obrigada a contrair um segundo casamento (desta vez com Dionísio), uma vez que havia descoberto que estava grávida de Quéreas, a protagonista passa por

O contraste com o funeral-matrimonial de Calíroë nos deixa ver que, portanto, que o casamento-funeral de Psiquê é descrito de modo semelhante ao de um espetáculo público, com a dupla função de entreter a plateia e punir a protagonista. Esse aspecto em particular nos faz lembrar a espetacularização experienciada por Lúcio, protagonista das *Metamorfoses*, na teatralização de episódio judicial por nós observada no episódio da Festa do Riso (*Met.* 3.2).¹⁷³

3.3.4. Cupido e Psiquê como uma *fabula* dentro da *fabula*

Começamos nossa seção tendo em mente que alguns importantes tópicos que caracterizam o romance grego de amor também são elementos importantes na narrativa de “Cupido e Psiquê”: o destaque para a beleza da personagem feminina protagonista da história de amor; a separação do par amoroso e da terra natal, a jornada e as inúmeras provas pelas quais as personagens precisam experimentar; além disso, a derradeira reunião do casal que culmina no final feliz comum já nos romances antigos gregos. Ao término desta seção, tendo em vista as semelhanças e diferenças referidas – quer em termos de enquadramento de história em prólogos e epílogos; quer no emprego da mitologia na caracterização de personagens e de enredos; e mesmo ainda de uma teatralização dos eventos da narrativa – parece-nos plausível pensar que a *fabula* de Psiquê dialoga, se não exatamente com o romance de Cárion, ao menos de textos gregos que compõem o *corpus* hoje denominado costumeiramente como “romances de amor idealizado” (“ideal love novels”).

Se, por um lado, o texto parece mesmo inserir passagens na narrativa que suscitem questões sobre a representação da beleza na arte, um tema caro à filosofia antiga e moderna, por outro lado, ele deixar entrever na narrativa o diálogo entre gêneros.

momentos de indecisão. Entre abortar, ou dar à luz um filho escravo, ou ainda, para proteger a vida do filho, casar-se com o sátrapa de Mileto (sem que ele soubesse de sua gravidez), Calíroë escolhe a última opção, ainda que contra a sua vontade, pois não desejava estar nos braços de qualquer outro homem, senão os de Quéreas, seu primeiro marido. Na passagem em que, após o casamento, já com o filho no colo em um templo de Afrodite, a súplica que Calíroë dirige à deusa enumera suas desventuras: Ἰκετεύω σε, δέσποινα, διαλλάγηθί μοι λοιπόν: ἱκανῶς γάρ μοι δεδυστύχηται. Τέθνηκα, ἀνέζησα, λελήστευμαι, πέφευγα, πέπραμαι, δεδούλευκα: τίθημι δὲ καὶ τὸν δεῦτερον γάμον ἔτι μοι τούτων βαρύτερον. (*Q&C.* 3.8) (“Suplico-lhe, soberana, dê-me trégua daqui para frente, pois já tive minha cota de infortúnios! Morri, ressuscitei, fui vítima de piratas, levada ao exílio, vendida e escravizada. Coloco na conta também um segundo casamento, para mim ainda mais pesado que o resto.” (Trad. de Adriane da Silva Duarte, p. 83).

¹⁷³ Sobre o episódio, cf. ainda Bianchet (2020, p. 271-27).

Algumas diferenças no interior das *fabulae* em apreço que se fazem notar nos ajudam a perceber a *uariatio* no emprego dos recursos analisados, ainda que recorrentes a um mesmo gênero. Por exemplo, no que diz respeito propriamente à composição das personagens principais, constatamos elementos lexicais, semânticos e discursivos que evidenciam a aproximação entre Psiquê e Calíroë, sobretudo, em relação à construção da imagem de uma beleza divina pautada na relação com a deusa do Amor (Vênus/Afroditê). No entanto, em tal relação, é sugestivo pensar que o romance de Cáriton dialoga de modo mais próximo com os personagens homéricos Helena/Afroditê, ao passo que Apuleio pode se ter valido da Juno virgiliana para elaborar a situação de Psiquê.

Um último aspecto que destacaríamos neste cotejo diz respeito ao fato de que, tanto em Cáriton quanto em Apuleio, o texto joga luz sobre si mesmo. Isso é observável, por exemplo, quando o narrador do romance de Cáriton se pergunta reiteradas vezes sobre “quem” e “de que maneira”¹⁷⁴ compor a narrativa. Ora, de modo semelhante ao que vimos em nosso Capítulo II nas *Metamorfoses*, tem-se, também no romance grego um certo diálogo com o leitor, de modo que, por meio de inserções de questões relativas à própria narração, coloca-se em evidência a própria identidade do narrador. Este, por seu turno, parece mesmo ter “consciência de seu papel e quer fazer isso transparecer ao leitor” (Brandão, 2005, p. 98). Os limites para tanto também são expressos nos textos de Cáriton e de Apuleio:

at uero puellae iunioris tam praecipua tam praeclara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat. (Met. 4.28)

“mas quanto à beleza da mais jovem, por sua vez, tão superior, tão distinta, não podia ser expressa, nem sequer celebrada de maneira suficiente em razão da pobreza da linguagem humana” (Tradução nossa)

Διονύσιος μὲν οὖν πάντων ἀκουόντων εἶπε τὴν εὐχὴν, Καλλιρρόη δὲ μόνη ἠθέλησε πρὸς τὴν Ἀφροδίτην λαλῆσαι. Πρῶτον μὲν οὖν τὸν υἱὸν εἰς τὰς αὐτῆς ἀγκάλας ἐνέθηκε, καὶ ὥφθη θέαμα κάλλιστον, οἷον οὔτε ζωγράφος ἔγραψεν οὔτε πλάστης ἔπλασεν οὔτε ποιητὴς ἱστόρησε μέχρι νῦν: οὐδεὶς γὰρ αὐτῶν ἐποίησεν Ἄρτεμιν ἢ Ἀθηνᾶν βρέφος ἐν ἀγκάλαις κομίζουσιν (Q&C. 3.8.5-6, grifo nosso)

¹⁷⁴ Uma amostra de passagens, por meio das quais o narrador insere questões relativas à própria narração: Τίς ἂν οὖν ἀπαγγεῖλαι δύναιτο κατ’ ἀξίαν τὴν ἐκκομιδὴν ἐκείνην; (Q&C. 1.6.2, “Quem seria capaz de descrever com mérito aquele funeral?”); Πῶς ἂν τις **διηγῆσται** κατ’ ἀξίαν τὰ τελευταῖα τῆς πομπῆς; (“Como alguém poderia **narrar** com mérito o desfecho do cortejo?”); Τίς ἂν φράσειε τὴν νύκτα ἐκείνην πόσων διηγημάτων μεστή, πόσων δὲ δακρύων ὁμοῦ καὶ φιλημάτων; (Q&C. 8.1, “Quem poderia **descrever** aquela noite, repleta de tantas histórias, de tantas lágrimas e número igual de beijos?”).

“Dionísio fez sua prece e todos escutaram, mas Calíroé quis conversar a sós com Afrodite. Primeiro acomodou o filho em seus braços e viu-se um belíssimo espetáculo, como nenhum pintor pintou, nem escultor esculpiu, nem poeta descreveu até hoje, já que nenhum deles representou uma Ártemis ou Atena que levasse um bebê nos braços” (Tradução de Adriane Duarte)

Como efeito do diálogo que, em nossa leitura, procuramos promover entre os textos, a impressão é de que o enredo apuleiano, ao evocar tantos aspectos de um romance amoroso, produziria em seu leitor expectativas sobre determinada personagem e de sua trama, bem como sobre a narrativa em geral. Em suma, tais aproximações podem sugerir que para além de um romance aos moldes de *story within the story*, tal como os *scholars* tendem a ler as *Metamorfoses* de Apuleio (e.g. Walsh, 1970, p. 191), Apuleio pode ter mesmo experimentado compor um romance dentro de um romance.

IV. CONCLUSÃO

Na primeira parte deste estudo, observamos mais de perto o quanto, apesar de transmitido junto ao restante do texto na tradição manuscrita, desde a Renascença o episódio de Psiquê e Cupido vem sendo percebido e tratado de modo independente, quer por editores, quer por autores de literatura, quer por artistas plásticos. Nos estudos clássicos sobre Apuleio, essa percepção por muito tempo correspondeu a uma visão predominantemente fragmentada da obra das *Metamorfoses*, associada a uma baixa consideração do estatuto de seu leitor. Apesar de estudos mais recentes revisarem esta imagem, bem como a integração dos episódios e as relações intratextuais estabelecidas no texto apuleiano, faltava rever o estatuto do leitor apuleiano, a pensarmos se o texto pressupõe um *lector* capaz de perceber sua complexidade alusiva e intertextual.

Na seção introdutória, percorremos, portanto, vários aspectos da recepção da obra que chega ao leitor moderno: desde a transmissão nos principais manuscritos e suas principais edições, considerando ainda o modo como a relação entre as *Metamorfoses* e o episódio em questão são considerados nas traduções disponíveis no Brasil.

No capítulo II, procuramos proceder a um olhar sobre o leitor mais especificamente, quer nas escassas referências à obra na Antiguidade tardia e em alguns autores medievais, quer, sobretudo, nas menções a um *lector* no texto das *Metamorfoses*. A análise textual nos permitiu observar mais de perto que tanto Lúcio quanto Psiquê são retratados de modo semelhante pela característica da *curiositas*. Ao observar cada trecho em que o termo aparece a eles relacionados, confirmamos que a curiosidade é reiteradamente sublinhada como o propulsor das ações e decisões que movem as personagens e os enredos respectivos. Mas, mais ainda, ao tratar dos excertos referentes ao leitor, na segunda seção, foi possível apreender que a *curiositas* é também associada ao processo narrativo, tanto à sua produção (embasando, mais de uma vez, a verossimilhança relativa à autoridade do narrador), quanto à sua recepção, na medida que também assim o leitor/ouvinte é caracterizado. Dessa forma, como um dos efeitos da proximidade entre Lúcio, Psiquê e o *lector* (*scrupulosus, studiosus, optimus*), obtida pelo viés da curiosidade, ocorre a identificação do leitor com o próprio narrador-personagem, que, à semelhança do *asellus* da epístola horaciana citado em nossa Introdução (*Ep.* 1-20), se mostra também obstinado em conhecer. Em suma, com essa análise, esperamos

poder contribuir modestamente também para a valorização do leitor da Antiguidade tardia, ainda alvo de preconceitos em estudos recentes.

Nesse ponto, é de se perguntar se haveria – nos moldes do que defendem teóricos modernos, na linha das Teorias da Recepção (Jauss, 1994; Iser, 2002 [1989]) ou de “Reader-response criticism” (Fish, 1992) – um aceno para o reconhecimento da função que o leitor teria na narrativa do romance apuleiano, e se tal reconhecimento apontaria mesmo para uma dependência do papel do leitor, i.e. de dar coesão, ele mesmo, às mais frouxas relações entre as *fabulae*.

Seja como for, não se pode negar que o texto reflete estratégias que colaboram para tal percepção mais integrada. No Capítulo III, ao tratar da mescla de gêneros no romance *Metamorfoses*, pudemos constatar que tal associação se dá, sem dúvida, por meio de procedimentos narratológicos complexos, que envolvem antecipação, écfrase, espelhamentos dos mais variados. Se levamos a sério, em alguma medida, a referência do próprio texto ao seu *lector studiosus*, podemos dizer que seria por ele constatável a presença de épica (homérica, virgiliana e ovidiana), da comédia (plautina e terenciana), e mesmo um diálogo com obras hoje consideradas como romance (e que trazem consigo, por sua vez o diálogo com diversos gêneros textuais). No cotejo entre a obra de Apuleio e outras da literatura antiga, não nos foi possível dar conta, nesta dissertação de Mestrado, de diversas possibilidades de análise intertextual que se abriram, sobretudo com autores romanos do período augustano, como Virgílio, Ovídio e mesmo (ainda que às avessas) com a poética de Horácio (lembrando-nos do que propõe Carver); esperamos, além de ter deixado clara essa riqueza do texto do autor madaurense, poder tratar de tais relações em uma próxima etapa da pesquisa.

No entanto, como efeito deste diálogo com o romance erótico de Calírooe, já se podem perceber aspectos importantes da configuração do episódio de Cupido e Psiquê, por exemplo, a presença da épica, da teatralidade, em suma de uma mescla genérica que nos leva a considerar a fábula de fato como “emoldurada” e caracterizada aos moldes de um microromance amoroso. Diante desta constatação, não teríamos a pretensão de esgotar os efeitos (de *antecipatio* e contraste, de identificação, espelhamento e exclusão) que a presença deste romance de amor dentro do romance de aventuras possa causar dentro da narrativa mais ampla aos olhos de um leitor *curiosus* das *Metamorfoses*.

Outras questões que tais espelhamentos, somados à explícita metalinguagem das *Metamorfoses*, nos abrem é a questão do estatuto da ficção (e sua função pedagógica, por

exemplo, se temos como referência o “Bildungsroman” moderno) nesse romance antigo, o qual também mereceria um aprofundamento em estudo à parte.

De todo modo, dentre os efeitos da referida identificação entre narrador, personagens e leitor sobre a estrutura e interpretação da obra, já podemos destacar um bastante significativo: ao transferir tal característica para o *lector*, a ficção apuleiana (e aqui também se aproxima do romance grego estudado) tematiza o próprio ato de escrita e de leitura, e sua permanente metamorfose. Esta sem dúvida alcança também a nós, que, leitores que somos, também incorremos na temerária curiosidade ao querer conhecer mais acerca das aventuras apuleianas de Lúcio, de Psiquê, e – quem sabe – *pace* Derrida, de nós mesmos.

V. BIBLIOGRAFIA

Obras de referência:

ERNOUT, Alfred; THOMAS, François. **Syntaxe latine**. Paris: Klincksieck, 1986.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. **Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine**. Paris: Klincksieck, 1979.

GLARE, Peter Geoffrey William (ed.). **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1968.

GRIMAL, Pierre. **Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine**. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

_____. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony; EIDINOW, Esther (eds.). **The Oxford Classical Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

OLDFATHER, William Abbott; CANTER, Howard Vernon; PERRY, Ben Edwin. **Index Apuleianus**, Middletown (Connecticut): The American Philological Association, 1934.

THESAURUS Linguae Latinae. Leipzig: Teubner, 1900-(...).

TORRINHA, Francisco. **Dicionário latino-português**. 2. ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1982.

Edições, Comentários e Traduções de Textos Antigos:

AQUATI, Cláudio (trad.); PETRÔNIO. **Satíricon**. São Paulo: Editora 34, 2021.

BIANCHET, Sandra Braga (trad.); APULEIO. **As metamorfoses de um burro de ouro**. Curitiba: Appris, 2020.

BOTTMANN, Denise (trad.); LONGO. **Dáfnis e Cloé**. Campinas: Pontes, 1990. CAMPOS, Francisco António de (trad.); APULEIO. **Burro de ouro**. Lisboa: José Baptista Morando, 1847.

CAVALLI, Marina (ed.); APULEIO. **Metamorfosi: L'asino D'oro**. Milano: Arnoldo Mondadori, 2011 (1989).

- DE BUXIS, Joannes Andreas (ed.); APULEIUS. *Editio princeps*. Roma: Arnold Pannartz and Conrad Sweynheym, 1469.
- DIAS, Domingos Lucas (trad.); OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DOMBART, Bernhard; KALB, Alfons; DIVJAK, Johannes (eds.); AGOSTINHO. **De Civitate Dei**. Stutgardiae: Teubner, 1993. 2 v.
- DUARTE, Adriane da Silva (trad.); CÁRITON. **Quéreas e Calírooe**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- ERNOUT, Alfred (ed.); PÉTRONE. **Satiricon**. Paris: Les Belles Lettres, 1950. 3ª ed.
- FIRENZUOLA, Agnolo; BOIARDO, Matteo (trad.); APULEIO. **L'asino d'oro**. Milão: G. Daelli e Comp., 1863.
- GUIMARÃES, Ruth (trad.); APULEIO. **O asno de ouro**. São Paulo: Cultrix, 1963.
- _____. **O asno de ouro**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- GULLAR, Ferreira (trad.); APULEIO. **Eros e Psiquê**. São Paulo: FTD, 2009.
- HELM, Rudolf (ed.). **Apulei Opera Quae Supersunt I: Metamorphoseon Libri XI**. 3. ed. Leipzig: Teubner, 1931.
- KENNEY, Edward John (ed.); APULEIUS. **Cupid and Psyche**. New York: Cambridge University Press, 1990.
- LEÃO, Delfim Ferreira (trad.); APULEIO. **O burro de ouro**. Lisboa: Cotovia, 2007.
- LEEMAN, Anton Daniël; PINKSKER, Harm *et al.*; CÍCERO. **De Oratore Libri III**. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1981-2008. 5 v.
- LOBEL, Edgar; PAGE, Denys Lionel. **Poetarum lesbiorum fragmenta**. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- MICHEL, Guillaume (trad.); APULÉE. **L'Âne d'or**. Paris: Veuve Jehan Janot, 1522.
- PENA, Abel N. (trad.); AQUILES TÁCIO. **Os amores de Leucipo e Clitofonte**. Lisboa: Cosmos, 2005.
- PEREIRA, João Dias (trad.); AGOSTINHO. **A cidade de Deus**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996-2000. 3 v.
- ROBERTSON, Donald Struan (ed.); VALLETTE, Paul (trad.); APULÉE. **Les Métamorphoses**. Paris: Les Belles Lettres, 1989 [1940]¹. 3 v.
- RÓNAI, Paulo; HOLANDA, Aurélio Buarque de (trads.); APULEIO. **Amor e Psiquê**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- _____. **Mar de histórias: das origens ao fim da idade média**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

- RUAS, Vítor (trad.); XENOFONTE DE ÉFESO. **As efesíacas Ântia e Habrócomes**. Lisboa: Cosmos, 2000.
- RUDD, Niall. (ed.); HORACE. **Epistles: Book II and Ars poetica**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- SANO, Lucia. **Das Narrativas Verdadeiras, de Luciano de Samósata**: tradução, notas e estudo. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SMITH, Charles Forster (trad.); Trucydides. **History of the Peloponnesian War**: Books 1-2. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- STAHL, William Harris (trad.); MACROBIUS. **Commentary on the Dream of Scipio**. New York: Columbia University Press, 1990.
- TEUBNER, Benedict Gotthilf (ed.). **Scriptores Historiae Augustae**. Cambridge: Harvard University Press, 1921-32.
- VIEIRA, Trajano (trad.); HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- VIEIRA, Trajano (trad.); HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Editora 34, 2020.

Estudos:

- ADRIANO, Carlos. Trama sobre um homem que vira asno é matriz da atual onda de autoficção. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 99, n. 33.173, 29 jan. 2020.
- ANDRADE, Leticia Martins de. **O mito de psiquê em 1800**: um catálogo iconográfico. 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- ALVES, Diogo Martins. **Ciclos mitológicos nas *Fabulae* de Higino**: tradução e análise. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- AUBERT, Eduardo Henrik. **A prosa de Catão**: módulos, procedimentos, funções. 2020. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- AXER, Jerzy. Tribunal-Stage-Arena: Modelling of the Communication Situation in M. Tullius Cicero's Judicial Speeches. **Rhetorica**, University of California Press, International Society for the History of Rhetoric, v. 7, n. 4, p. 299-311, Autumn 1989.

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance”. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993. p. 387-428.

_____. **Teoria do romance**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015-2019. 3 v.

BARRETO, Rayana da C. T.; CARDOSO, Isabella Tardin. Cupido e Psiquê: *curiositas*, sofrimento e redenção nas metamorfoses de Apuleio. **Língua, Literatura e Ensino**, Campinas, v. 12, p. 48-55, dez. 2017.

_____. *Lector Scrupulosus*: Sobre a recepção das *Metamorfoses* de Apuleio. **Língua, Literatura e Ensino**, Campinas, v. 13, dez. 2018.

_____. “*Lector studiosus*: o leitor nas *Metamorfoses* de Apuleio”. In: BAPTISTA, Natan Henrique Taveira; CARVALHO, Luiza Helena Rodrigues de Abreu; LEITE, Leni Ribeiro (orgs.). **Estudos em Tradução e Recepção dos Clássicos**. 1. ed. Vitória: Letras-Ufes, 2020. p. 67-73.

BARCHIESI, Alessandro. “Virgilian Narrative: Ecphrasis”. In: MARTINDALE, Charles (ed.). **The Cambridge Companion to Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 271-281.

BEARE, William. **The Roman Stage: A History of Roman Drama at the Time of Republic**. London: Methuen & Co. Ltd, 1964.

BEZERRA FELICIO, Ana. **Vestígios de Lucílio: amizade, medo e cuidados do leitor nas 15 primeiras cartas das Epístolas Morais de Lúcio Aneu Sêneca**. 2020. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

BIANCHET, Sandra Braga. Contos de magia, sedução e monstrosidades nos romances *Satyricon* de Petrônio e *Metamorphoseon* de Apuleio. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 6, p. 89-96, dez. 2010.

BONAFINA, P. V. P. Magister vitae, patronus causae: oratória e filosofia platônica na Apologia de Apuleio. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 17, n. 1, p. 7-30, 2021.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. Cupid and Psyche Vs. Beauty and the Beast: The Milesian and the Modern. **Merveilles & contes**, Detroit (Michigan), v. 3, n. 1, p. 4-14, mai. 1989.

BOWIE, Ewen. “The Greek novel”. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth; KNOX, Bernard MacGregor (eds.). **The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. v. 1, p. 683-699.

_____. The chronology of the earlier Greek novels since B. E. Perry: revisions and precisions. **Ancient Narrative**, Groningen, n. 2, p. 47-63, dez. 2003.

BRAGION, Aline da Silva Lazaro. **A fuga da Sogra: mulheres, poesia e humor em Hecyra**. 2016. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

_____. **Humor e metalinguagem nos prólogos de Terêncio**. 2020. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A Invenção do Romance**. Brasília: Universidade de Brasília, 2005.

_____. Mente humana em corpo bestial. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, Belo Horizonte, v. 21, n. 3, p. 63-73, 2011.

_____. Qual romance? (entre antigos e modernos). **Eutomia**, Recife, v. 12, n. 1, p. 80-99, jul./dez. 2013.

_____. O narrador no romance grego. **Ágora: Estudos Clássicos em Debate**, Aveiro, n. 1, p. 31-56, 1999.

_____. Um século de bibliografia luciânica: a história de uma polêmica. **Clássica**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 243-253, 1993.

BREMMER, Jan. “What is a Greek Myth”. In: _____. **Interpretations of Greek mythology**. Abingdon: Routledge, 1990 [1988]. p. 1-9.

BRETHES, Romain. Who Knows What? The Access to Knowledge in Ancient Novels: The Strange Cases of Chariton and Apuleius. **Ancient Narrative**, Groningen, n. 8, p. 171-92, 2007.

CADEMARTORI, Ligia. “Apresentação”. In: GULLAR, Ferreira (trad.); APULEIO. **Eros e Psiquê**. São Paulo: FTD, 2009. p. 6-9.

CALLEBAT, Louis. **Sermo cotidianus dans les Metamorphoses d'Apulée**. Caen: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, 1968.

_____. **Langages du roman latin**. Hildesheim (et al.): Olms, 1998.

CAMPOS, André Malta. **Isso aqui não é grego 2**. São Paulo: Ed. do Autor, 2021.

CAMPS, W. A. **An Introduction to Homer**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

CANDIDO, Igor. **Boccaccio umanista studi su Boccaccio e Apuleio**. Ravenna: Longo, 2014.

CARDOSO, Isabella Tardin. “Metamorfoses no Actéon de Ovídio”. In: LEITE, Nina Virginia de Araujo (ed.). **Corpolinguagem: A Estética do Desejo**. Campinas: Mercado das Letras, 2005a. p. 45-62.

_____. **Ars plautina: metalinguagem em gesto e figurino**. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005b.

_____. “Theatrum mundi: Philologie und Nachahmung”. In: SCHWINDT, Jürgen Paul (ed.). **Was ist eine philologische Frage?**. Frankfurt: Suhrkamp, 2009. p. 82-111.

_____. **Trompe l’oeil: Philologie und Illusion**. Viena/Götenborg: V&R, 2011.

_____. **Theatrum mundi em obras selecionadas de Marco Túlio Cícero**. Tese de Livre-docência inédita. Universidade de Campinas, Campinas, 2019.

_____. *Theatrum mundi*: filologia e imitação. **Clássica**, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 121-149, 2020.

_____. “Actors and Audience”. In: DUTSCH, Dorota; FRANKO, George Fredric. **A Companion to Plautus**. 1. ed. Hoboken (NJ): Blackwell, 2020. p. 61-76.

CARDOSO, Zélia de Almeida. Fraudes e falácias nas tragédias de Sêneca. In: CARDOSO, Zelia de Almeida Cardoso; DUARTE, Adriane da Silva (eds.) **Estudos sobre o teatro antigo**, São Paulo, Alameda, 2010, p.127-146.

CARVER, Robert H. F. **The Protean Ass: The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity**. Oxford: Oxford University Press, 2007 [1991].

CASANOVA-ROBIN, Hélène; LA BRASCA, Frank; GAMBINO LONGO, Susanna (orgs.). **Boccace: humaniste latin**. 1. ed. Paris: Classiques Garnier, 2017.

CAVALLO, Guglielmo. “Texto, Libro, Lettura”. In: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea *et al.* (orgs.). **Lo Spazio Letterario di Roma Antica**. Roma: Salerno Editrice, 1989. v. 2, p. 307-341.

_____. “Entre o *volumen* e o *codex*: a leitura no mundo romano”. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs.). **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998. p. 71-102.

CAVICCHIOLI, Sonia. **The Tale of Cupid and Psyche: an Illustrated History**. New York: George Braziller, 2002.

CHARTIER, Roger (org.). **Práticas da leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. Introdução de Alcir Pécora. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

COLEMAN, Kathleen M. Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments. **The Journal of Roman Studies**, Cambridge, v. 80, p. 44-73, nov. 1990.

- CONNORS, Catherine. **Petronius the poet: Verse and literary Tradition in the *Satyricon***. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CONTE, Gian Biagio. "Apuleius". In: _____. **Latin Literature: A History**. Baltimore (MA.)/London: Johns Hopkins University Press, 1994. p. 553-570.
- _____. **Genres and readers: Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia**. Baltimore (MA.)/ London: Johns Hopkins University Press, 1994.
- COSTA, Lilian Nunes da. **Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética plautina imanente**. 2014. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- CUEVA, Edmund P.; BYRNE, Shannon N. (eds.). **A Companion to The Ancient Novel**. Chichester (UK): Blackwell, 2014.
- DeFILIPPO, Joseph G. Curiositas and the Platonism of Apuleius' Golden Ass. **The American Journal of Philology**, Baltimore (MA), v. 111, n. 4, p. 471-492, Winter 1990.
- DERRIDA, Jacques. **Psyché: Invention de l'autre**. Paris: Galille, 1998.
- _____. "Carta a um amigo japonês". In: OTTINI, Paulo (org.). **Tradução: a prática da diferença**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 21-27.
- _____. "Teologia da Tradução". In: OTTINI, Paulo (org.). **Tradução: a prática da diferença**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 155-174
- DICKEY, Eleanor. **Latin forms of address: from Plautus to Apuleius**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- DUARTE, Adriane da Silva. A catarse na comédia. **Letras Clássicas**, São Paulo, n. 7, p. 11-23, 2003.
- DUCROT, Oswald. "Esboço de uma teoria polifônica da enunciação". In: _____. **O Dizer e o Dito**. Campinas: Pontes, 1987. p. 161-219.
- EDWARDS, Catharine. "Playing Romans: representations of actors and the theatre". In: _____. **The politics of immorality in ancient Rome**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 98-136.
- FANTHAM, Elaine. **Roman literary culture: from Cicero to Apuleius**. Baltimore (MA): Johns Hopkins University Press, 1996.
- FERREIRA, Elida Paulina. **Jacques Derrida e o récit da tradução: o Sobreviver/Diário de Borda e seus transbordamentos**. 2003. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

- FINKEPEARL, Ellen. Psyche, Aeneas, and an Ass, Apuleius *Metamorphoses* 6.10-6.21. **Transactions of the American Philological Association**, Baltimore (MA), v. 120, p. 333-347, 1990.
- FISH, Stanley. Is there a text in this class?. Tradução de Rafael Eugenio Hoyos-Andrade. **Alfa: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 36, p. 189-206, 1992.
- FLAMANT, Jacques. **Macrobre et le néo-platonisme latin, à la fin du IVe siècle**. Leiden: Brill, 1977.
- FOUCAULT, Michel. **Surveiller et Punir: Naissance de la Prison**. Paris: Gallimard, 1975.
- FOWLER, Don. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. **Materiali e Discussioni per L'analisi dei Testi Classici**, Pisa, n. 39, p. 13-34, 1997.
- _____. Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis. **The Journal of Roman Studies**, Cambridge, v. 81, p. 25-35, 1991.
- Hall, Jon. **Cicero's Use of Judicial Theater**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014.
- FRAENKEL, Eduard. **Plautine Elements in Plautus**. Tradução de Tomas Drevivosky e Francis Muecke. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- FRANGOULIDIS, Stavros A. The *somnus funestos* and *somnus uanus* of Charite: Apuleius, *Met.* 4.27 (95.16). **Latomus**, Bruxelles, v. 52, n. 1, p. 105-111, jan. 1993.
- FRANZ, Marie-Louise von. **O asno de ouro: o romance de Lúcio Apuleio na perspectiva da psicologia analítica junguiana**. Tradução de Inácio Cunha. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GRAVERINI, Luca. A Book-like self: Ovid and Apuleius. **Hermathena**, Dublin, n. 177/178, p. 225-250, 2004.
- _____. An Old Wife's Tale. **Ancient Narrative**, Groningen, n. 6, p. 86-110, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **The powers of philology: Dynamics of textual scholarship**. Champaign: University of Illinois Press, 2003.
- HALLIWELL, Stephen. (ed.); ARISTÓTELES. **The Poetics of Aristotle: translation and commentary**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.
- HARDIE, Philip. *Redeeming The Text*, Reception Studies, and the Renaissance. **Classical Receptions Journal**, Oxford, v. 5, n. 2, p. 190-198, jun. 2013.
- HARDWICK, Lorna. "From the Classical Tradition to Reception Studies". In: _____. **Reception Studies: Greece and Rome, New Surveys in the Classics**. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 1-11.

HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. "Introduction: Making Connections". In: _____ (eds.). **A Companion to Classical Receptions**. Malden (MA)/Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p. 1-9.

HARRISON, Stephen J. The Speaking Book: The Prologue to Apuleius' *Metamorphoses*. **The Classical Quarterly**, Cambridge, v. 40, n. 2, p. 507-513, 1990.

_____. Some Odyssean Scenes in Apuleius' *Metamorphoses*. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, Studi sul romanzo antico, Pisa, n. 25, p. 193-201, 1990.

_____. From Epic to Novel: Apuleius' *Metamorphoses* and Vergil's *Aeneid*. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**: Memoria, arte allusiva, intertestualità (Memory, Allusion, Intertextuality), Pisa, n. 39, p. 53-73, 1997.

_____. (ed.). "Introduction: Twentieth-Century Scholarship on the Roman Novel". In: _____. **Oxford Readings in the Roman Novel**. New York: Oxford University Press, 1999. p. xi-xxxix.

_____. **Apuleius: A Latin Sophist**. New York: Oxford University Press, 2000.

_____. Constructing Apuleius: The Emergence of a Literary Artist. **Ancient Narrative**, Groningen, n. 2, p. 143-171, 2003.

HARRISON, Stephen J.; BOWIE, Ewen L. The Romance of the Novel. **The Journal of Roman Studies**, Cambridge, v. 83, p. 159-178, 1993.

HOLZBERG, Niklas. **The ancient novel**: an introduction. New York: Routledge, 1995.

HUET, Pierre Daniel. **Traité de L'Origine des Romans**. Stuttgart: Springer-Verlag GmbH, 1966.

ISER, Wolfgang. "O jogo do texto". In: JAUSS, Hans Robert; LIMA, Luiz Costa. (eds.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 [1989]. p. 105-118.

_____. "O fictício e o imaginário". In: ROCHA, João Cezar de Castro Rocha. **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 65-77.

JAMES, Paula. **Unity in Diversity**: A Study of Apuleius' *Metamorphoses*. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1987.

JAUSS, Hans Robert. "Littérature médiévale et théorie des genres". In: GENETTE, Gérard et al. **Théorie des genres**. Paris: Seuil, 1986. p. 37-76.

_____. "A estética da recepção: colocações gerais". In: JAUSS, Hans Robert; LIMA, Luiz Costa (eds.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.

_____. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

JULIANI, Talita Janine. **Vestígios de Ovídio em Sobre as mulheres famosas (*De mulieribus claris*, 1361-1362) de Giovanni Boccaccio**. 2016. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

KIRICHENKO, Alexander. Becoming a Book: Divination and Fictionality in Apuleius' *Metamorphoses*. **Museum Helveticum**, Basel, v. 68, n. 2, p. 182-202, dez. 2011.

KIRICHENKO, A. **A Comedy of Storytelling, Theatricality and Narrative in Apuleius' Golden Ass**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

KONSTAN, David. **The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature**. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

LABHARDT, André. *Curiositas*: Notes sur l'histoire d'un mot et d'une notion. **Museum Helveticum**, Basel, v. 17, n. 4, p. 206-224, 1960.

LEINWEBER, David Walter. Witchcraft and Lamiae in 'The Golden Ass'. **Folklore**, Taylor & Francis Ltd. on behalf of Folklore Enterprises, v. 105, p. 77-82, 1994.

LEVINSKAYA, Olga L.; NIKOLSKY, M. Lucius or a New Io: On the Plot Shaping Technique in Apuleius' *Metamorphoses*. **Mnemosyne** – Brill, Leiden, v. 70, n. 1, p. 94-114, 2017.

MARTINDALE, Charles. **Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____. Reception: a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. **Classical Receptions Journal**, Oxford, v. 5, n. 2, p. 169-183, jun. 2013.

MAY, Regine. "Introduction". In: _____. **Apuleius and Drama: The Ass on Stage**. Oxford: Oxford University Press, 2006. p. 1-15.

_____. "The Risus Festival: Laughing at Laughter". In: _____. **Apuleius and Drama: The Ass on Stage**. Oxford: Oxford University Press, 2006. p. 182-207.

MAZZA, Antonia. L'inventario della parva libraria di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio. **Italia medioevale e umanistica** 9, Padova, 1966. p. 1-74.

MEDEIROS, Constantino Luz de. A teoria do romance de Friedrich Schlegel. **Discurso**, São Paulo, v. 47, n.1, p. 205-242, jun. de 2017.

NEUMANN, Erich. **Amor e psiquê: uma interpretação psicológica do conto de Apuleio**. São Paulo: Cultrix, 1993.

- NICOLET, Claude. Le métier **de citoyen** dans la **Rome républicaine**. Paris, Gallimard, 1976.
- NICOLINI, Lara. *Falsi Miti e Fabulae Vere*. Apuleio, *Met.* 6, 29 e un insegnamento Ovidiano. **Materiali e Discussioni per L'analisi Dei Testi Classici**, Pisa, n. 69, p. 217-22, 2012.
- NORWOOD, Frances. The Magic Pilgrimage of Apuleius. **Phoenix**, Toronto, v. 10, n. 1, p. 1-12, Spring 1956.
- OBBINK, Dirk; DEPEW, Mary. (eds.). **Matrices of genre: authors, canons, and society**. Cambridge; London: Harvard University Press, 2000.
- OLIVEIRA, Julio Cesar Magalhães de. O conceito de Antiguidade Tardia e as transformações da cidade antiga: o caso da África do Norte. **Revista de E. F. e H. da Antiguidade**, Campinas, n. 24, jul. 2007/jun. 2008.
- PEREIRA, Marcos Aurélio. **Quintiliano gramático: o papel do mestre de gramática na *Institutio oratoria***. São Paulo: Humanitas, 2000.
- PICCOLO, Alexandre Prudente. **O Homero de Horácio: intertexto épico no livro I das *Epístolas***. 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, São Paulo, 2009.
- PUTNAM, Michael C. J. **Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid**. New Heaven; London: Yale University Press, 1998.
- RAGUSA, Giuliana. Safo de Lesbos. **Hino a Afrodite e outros poemas**. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2021.
- _____. A coralidade e o mundo das parthénoi na poesia mélica de Safo. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, Belo Horizonte, v. 29, n. 4, p. 85-111, 2019.
- _____. **Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo**. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- RAMALHO, Américo da Costa. [Recensão a] Apuleius I - *Metamorphoseon libri XI* edidit R. HELM. Lipsiae in B. G. Teubneri. **Humanitas**, Coimbra, v. 19-20, 1967-68.
- REYNOLDS, Leighton Durham. "Apuleius". In: _____ (ed.). **Texts and transmission: a survey of the Latin classics**. Oxford: Clarendon Press, 1983. p. 15-18.
- REYNOLDS, Leighton Durham; WILSON, Nigel Guy. **Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature**. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- ROUSSEAU, Philip (ed.). **A Companion to Late Antiquity**. Chichester; Malden (MA): Wiley-Blackwell, 2009.

SANDY, Gerald. Knowledge and Curiosity in Apuleius' *Metamorphoses*. **Latomus**, Bruxelles, v. 31, n. 1, p. 179-83, jan. 1972.

_____. Foreshadowing and Suspense in Apuleius' *Metamorphoses*. **The Classical Journal**, The Classical Association of the Middle West and South, v. 68, n. 3, p. 232-35, fev. 1973.

_____. *Serviles Voluptates* in Apuleius' *Metamorphoses*. **Phoenix**, Toronto, v. 28, n. 2, p. 234-44, 1974.

_____. **The Greek World of Apuleius: Apuleius and The Second Sophistic**. Leiden; New York: Brill, 1997.

SANTOS, Marcos Martinho dos. “Les références aux *Mythologies* de Fulgence dans la Généalogie des dieux païens de Boccace”. In: CASANOVA-ROBIN, Hélène; LA BRASCA, Frank; LONGO, Susanna Gambino (orgs.). **Boccace, humaniste latin**. 1. ed. Paris: Classiques Garnier, 2017. v. 1, p. 251-80.

SANTOS, Sônia Aparecida. “Reminiscências de Plauto nos entremezes *O soldado valentão* e *Torturas de um coração*”. In: FONSECA, Rui Carlos; NOBRE, Ricardo; RESENDE, Maria Luísa (eds.). **A literatura clássica ou os clássicos na literatura**. Lisboa: Edições Humus, 2021. v. 5. p. 173-191.

SCATOLIN, Adriano. **A invenção no *Do orador* de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23**. 2009. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SCHLAM, Carl C. The Curiosity of the Golden Ass. **The Classical Journal**, Natchitoches (LA), v. 64, n. 3, p. 120-125, dez. 1968.

SCHLEGEL, Friedrich von. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução de Victor-Pierre Stirnimman. São Paulo: Iluminuras, 1994..

SCHMELING, Gareth. Callirhoe: God-like Beauty and the Making of a Celebrity. **Ancient Narrative**, Groningen, n. 4, p. 32-49, 2005.

SCHWINDT, J. P. Philologie: II. Lateinisch: D. Moderne internationale Philologie. Der Neue Pauly, v. 15, n. 3, Stuttgart; Weimar, Metzler Verlag, p. 1307-22, 2003.

SHUMATE, Nancy. **Crisis and conversion in Apuleius' *Metamorphoses***. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.

SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. A segunda sofística. **Mimesis**, Bauru, v. 29, n. 2, p. 151-167, 2008.

SISCAR, Marcos. Jacques Derrida: o intraduzível. **Alfa: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 59-69, 2000.

- SLATER, Niall W. "The Horizons of Reading". In: KAHANE, Ahuvia; LAIRD, Andrew. (eds.). **A companion to the prologue of Apuleius' *Metamorphoses***. New York: Oxford University Press, 2005. p. 213-221.
- SVENDSEN, James T. Narrative Techniques in Apuleius' "Golden Ass". **Pacific Coast Philology**, v. 18, n. 1/2, p. 23-29, 1983.
- TEIXEIRA, Cláudia. **A conquista da alegria: estratégia apologética no romance de Apuleio**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- van THIEL, Helmut. **Der Eselsroman**. Beck: München, 1971. v. 1.
- TILG, Stefan. **Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Love Novel**. New York: Oxford University Press, 2010.
- TREVIZAM, Matheus. O estilo subjetivo virgiliano e a tradução portuguesa do mito de Orfeu nas "Geórgicas" de Antônio Feliciano de Castilho. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Minas Gerais, v. 29, p. 69-88, 2009.
- VASCONCELOS, Beatriz Ávila. **Ciência do dizer bem: a concepção de retórica de Quintiliano em *Institutio oratoria***, II, 11-21. São Paulo: Humanitas, 2005.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Reflexões sobre a noção de arte alusiva e intertextualidade na poesia Latina. **Clássica**, São Paulo, v. 20, p. 239-260, 2011.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de; PRATA, Patrícia (orgs.). **Sobre intertextualidade na literatura latina: textos fundamentais**. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.
- VELOSO, Cláudio William. Depurando as interpretações da kátharsis na poética de Aristóteles. **Síntese: Rev. de Filosofia**, v. 31, n. 99, p. 13-25, 2004.
- _____. Aristotle's Poetics Without Katharsis, Fear, or Pity. **Oxford Studies in Ancient Philosophy**, Oxford, v. 33, p. 255-284, 2007.
- VISMARA, Cinzia. **Il supplizio come spettacolo**. Roma: Quasar, 1990.
- WALSH, Patrick G. "Cupid and Psyche". In: Idem. **The Roman Novel**. New York: Cambridge University Press, 1970. p. 190-223.
- WHITBREAD, Leslie George (trad.); FULGENTIUS. "The Mythologies". In: _____. **Fulgentius The Mythographer**. Ohio: Ohio State University Press, 1971. p. 15-102.
- WHITMARSH, Tim. **The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.