

O PERCURSO (PER)FORMATIVO DE LÚCIO NAS METAMORFOSES DE APULEIO: O BURRO DE OURO EM CENA

Sandra Maria Gualberto BIANCHET*

Resumo: Dentre as diversificadas estratégias narrativas presentes nas *Metamorfoses* de Apuleio (séc. II d.C.), objetiva-se destacar o papel desempenhado por episódios que envolvem performance e representação teatral como *motus* para a matéria narrada, a exemplo do episódio da festa do Riso (livros II e III) e do julgamento de Páris (livro X), e discutir a incorporação de elementos do gênero dramático, em especial da comédia, na obra de ficção em prosa de Apuleio. A proposta é a de analisar o uso desse recurso como uma instância importante de expressão da capacidade de acolher e acomodar diferentes formas e formatos de metamorfoses do texto, expressas na imbrincada tessitura narrativa da obra apuleiana, de modo a constituir-se num jogo refinado e inovador de gêneros literários, que perpassa todo o romance.

Palavras-chave: Apuleio; *Asinus Aureus*; *Metamorfoses*; performance; romance latino.

Abstract: Among the varied narrative strategies which are present in Apuleius' *Metamorphoses* (2nd century a.D.) it is our aim to highlight the role taken by episodes involving performance and theatrical representation as *motus* for narrative material, as it occurs in the episodes known like "laughing feast" (books 2 and 3) and "Paris' judgement" (book 10), and to discuss the incorporation of elements taken from dramatic genre, especially comedy, in Apuleius' prose fiction. We intend to analyse the use of such compositional resource as an important means for expressing the capacity of sheltering and accomodating different forms and shapes of metamorphoses of the text, expressed in the multifold narrative texture of Apuleian work, so that it constitutes a fine and original game *inter* literary genres throughout the novel.

Keywords: Apuleius; *Asinus Aureus*; *Metamorphoses*; performance; roman novel.

* FAL-Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: sandra.bianchet@gmail.com.

Introdução

Questão controversa desde a antiguidade, a discussão sobre gênero das obras narrativas de ficção em prosa escritas em latim e grego que chegaram até nós atravessa séculos. Que tipo de parametrização seria possível atribuir a essas obras, de modo a agrupá-las segundo critérios seguros de composição e escritura?

Pinheiro (2005, p. 9-32), em "Origens gregas do gênero", chama a atenção para três argumentos que se apresentam contrários à designação de romance para as obras de ficção em prosa da antiguidade:

- 1- A inexistência de uma designação específica para o novo gênero;
- 2- O anacronismo da designação;

3- A amplitude conceitual e indefinição teórica do termo "romance", que acolhe múltiplos subgêneros.

Em sua perspectiva de análise, no entanto, com base em parâmetros de ordem literária, cultural, histórica e ideológica, a autora defende de forma consistente a inadequação de cada uma dessas objeções¹ e, apesar de reconhecer a dificuldade de agrupar a prosa grega de ficção sob o mesmo rótulo, "com base em critérios claros e definidos", conclui sua análise com estas últimas palavras: "Podem designá-lo como quiserem. Quanto a mim, chamo-lhe romance". É o que faremos aqui também.

Holzberg (1995, p. 31-35), ao discutir o surgimento do romance, destaca não só a proximidade temática entre a comédia nova e o romance, mas também a sobreposição de aspectos formais entre a épica e o gênero ficcional em prosa, porém é categórico ao afirmar que não há uma "extração genética", ou o resultado de "procriação" do gênero narrativo a partir do dramático e/ou do épico. Na perspectiva do comentador, trata-se de uma mudança resultante de fatores político-sociais que teriam determinado a produção e o consumo de literatura, dentre os quais o autor destaca o fato de o romance ser oferecido sob o formato de livro ("closet drama", "Bourgeois prose epic" – p. 34). Em nossa perspectiva de análise, porém, daremos maior ênfase ao papel de elementos linguísticos e literários nesse processo metamórfico da obra literária de ficção em latim.

Nosso ponto de partida para a discussão aqui é a própria obra conhecida como *Metamorfoses*, ou *Burro/Asno de ouro*, que em nossa tradução ousadamente reunimos em um só título:² *As metamorfoses de um burro de ouro*. A opção pela obra de Apuleio se justifica em bases que consideramos sólidas: Apuleio demonstra, desde as primeiras palavras de sua obra, que se preocupa com a questão de vínculo de seu texto a uma tradição, ao se referir à obra que se inicia como um **sermo milesius**³ que se formará a partir do entrelaçamento de várias **fabulae**.

¹ Cf. "Temos, assim, três fatores que identificam o gênero: uma estrutura narrativa, a verossimilhança do conteúdo narrado e, finalmente, o tema do amor." (Pinheiro, *op.cit.* p. 25)

² Em língua portuguesa, além de nossa tradução, registramos as seguintes: *O burro de ouro*, por Delfim Leão (2008, Lisboa: Editora Cotovia); *O asno de ouro*, por Ruth Guimarães (tradução de 1963, reeditada em 2019, pela Editora 34, com apresentação e notas adicionais de Adriane Duarte). A variação do título se justifica em função do fato de a obra ter chegado até nós com o título *Metamorphoseon* nos manuscritos, mas ter sido referida por Agostinho de Hipona pelo título *Asinus Aureus (sicut Apuleius in libris, quos asini aurei titulo inscripsit. Agostinho, De ciuitate Dei, 18, 18)*.

³ Acerca das fábulas milesianas, muito pouco chegou até nós, mas seu caráter de narrativa torpe vem destacado nos *Tristia* por Ovídio, em referência à lubricidade das traduções da obra de Aristides de Mileto por Sisena (Ovídio, *Tristia*, 413-444). Para um estudo mais amplo da relação entre as fábulas milesianas e o romance latino, sugere-se o artigo "The Milesian Tales and the Roman Novel", de S. Harrison.

Aqui nosso intento é, além de discutir a questão da prosa de ficção como gênero na antiguidade, apontar algumas das inovações dessas obras em relação à literatura já catalogada/etiquetada e, passível de ser padronizada. No percurso de análise que propomos, a chave de leitura para essas *fabulae* será a espetacularização da narrativa, com especial atenção ao uso de elementos dramáticos e efeitos cenográficos em episódios diversos ao longo dos 11 livros das *Metamorfoses* de Apuleio. *Incipimus!*

I. Poesia dramática/comédia, sátira e romance antigo

O vínculo da sátira latina com a comédia antiga vem destacado desde a antiguidade clássica. Horácio, na sátira metaliterária (*Sermones* I, 4, vv. 6-8), é explícito acerca da origem da sátira a partir da comédia grega (nomeadamente Êupolis, Cratino e Aristófanes) e, quanto a isso, afirma:

*hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,
mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,
emunctae naris, durus componere versus.
Deles pende Lucílio inteiro, e os segue,
mudados pés e ritmos somente, faceto,
nariz afiado, mas duro em compor versos.⁴*

Nos versos seguintes da mesma sátira, Horácio avança na discussão sobre poesia e prosa e destaca a proximidade do hexâmetro datílico à fala.

*neque enim concludere versum 40
dixeris esse satis neque, siqui scribat uti nos
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.*

não basta, dirias, jogar no metro um verso, nem tu chamas poeta ao que escreve, como nós, da prosa próximo. (vv. 40-42)

Por fim, Horácio conclui a discussão questionando o caráter poético da comédia, e por conseguinte, da sátira, da categoria de poesia, uma vez que se trata de gêneros que, com esta compartilhariam apenas o metro:

*idcirco quidam comoedia necne poema 45
esset, quaesivere, quod acer spiritus ac vis
nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo
differt sermoni, sermo merus.*

Por isso, alguns perguntaram se a comédia/ seria poesia, pois vivo ânimo e força não/ tem nas palavras, nem nos temas; só o ritmo/ a distancia da prosa, é prosa mera. (vv. 45-48)

Macróbio, em *In somnium Scipionis*, nos fornece uma análise preciosa quanto a uma forma de recepção dos romances latinos no séc. IV,⁵ forma que aproxima as obras de Petrónio e Apuleio da comédia nova:⁶

⁴ Tradução da sátira I, 4 por Maciel (2021), de onde se extraem os textos latinos.

⁵ Cf. Tilg (2014, p. 89-98), para discussão do caráter cômico das *Metamorfoses* de Apuleio a partir do comentário de Macróbio.

⁶ Em língua latina, a comédia nova encontra expressão sólida nas obras de Plauto e Terêncio (séc. III/II a.C.), comediógrafos cuja produção teatral, em parte através de peças completas, logrou chegar à contemporaneidade. Cf. comentário de Boyle (1997, p.4), em que o autor define a *fabula palliata* como uma adaptação, ou

Fabulae quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus uoluptatis adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. Auditum mulcent uelut comoediae, quales Menander eiusue imitatores agendas dederunt, uel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus uel multum se Arbiter exercuit uel Apuleium non numquam luisse miramur.

As histórias cujo título indica a declaração de um fato imaginário foram inventadas ou simplesmente com o objetivo de levar prazer aos ouvidos, ou, da mesma forma, para encorajar a produzir algo de bom. Tocam levemente a capacidade de entendimento, tal como as comédias que Menandro e seus imitadores se dedicaram a produzir, ou como os enredos repletos de casos fictícios de amor, nos quais o Árbitro muito se exercitou, ou os que algumas vezes admiramos Apuleio ter ridicularizado.⁷

Chama a atenção nesse passo o fato de que há uma aproximação com os romances gregos de amor e aventura,⁸ em que se sobressaem os casos e acasos fictícios de histórias de amor – Psiquê e Cupido, Cárite e Tlepólemo, nas *Metamorfoses* de Apuleio.

Uma breve comparação com o prólogo do romance apuleiano já demonstra, de forma inconteste por meio das escolhas lexicais, os ecos de um no outro:

Apuleio, I, 1	Macróbio, 1, 2
<i>Fabulas</i>	<i>Fabulae</i>
<i>ures tuas beniuolas lepido sussurro</i>	<i>conciliandae auribus uoluptatis</i>
<i>ures permulcent</i>	<i>auditum mulcent</i>
<i>Mireris</i>	<i>Miramur</i>

Outra argumentação de peso que vem reforçar o processo metamórfico que envolve a comédia antiga, a comédia nova, a sátira e as obras de ficção em prosa latina encontra-se em João, o Lídio (séc. VI), na obra *De magistratibus reipublicae romanae* (I, 41), em que o autor traça um breve histórico sobre uma “nova escola de poetas”, iniciada por Rintão (*primus hexametris comoediam scripsit*), imitado primeiramente pelo romano Lucílio (*heroicis versibus comoedias composuit*), que teria sido responsável por um tipo de inovação literária que muito nos interessa aqui: a “comédia satírica”, cuja característica principal seria constituir-se de uma comédia em hexâmetros, já em grego! A lista de autores romanos citados por João não deixa dúvidas de que se trata da sátira latina: Horácio, Pérsio, Juvenal, Turno e ninguém menos que Petrônio. Esse passo necessariamente nos faz levantar a questão de qual teria sido o traço diferenciador, genuinamente latino, para embasar a conhecida afirmação de Quintiliano de que *satura quidem tota nostra est* (*Institutio oratoria*, X, 1, 93).

Ainda que não seja feita menção às *Metamorfoses*, o registro de João, o Lídio, pode ser considerado como uma síntese das perspectivas de Horácio e Macróbio, uma vez que vincula a comédia, a tragédia, a sátira e a obra de Petrônio,

transformação, da comédia nova grega (“a Roman adaptation, indeed transformation, of the Greek New Comedy of manners”). Para um comentário ampliado acerca das comédias latinas, sugere-se o artigo de Gonçalves (2009).

⁷ Texto latino e tradução nossa extraídos de Bianchet (2006).

⁸ Relatos de amor e aventura dos autores Cáriton, Xenofonte de Éfeso, Aquiles Tácio, Longo e Heliodoro. Para discussão ampliado acerca do romance grego, sugere-se Brandão (2005), Pinheiro (2005) e os estudos de Duarte (2020), em sua tradução de *Quéreas e Calíroë*.

destacando que este, assim como Turno e Juvenal, teria violado a lei do poema satírico (*satyrici carminis legem uiolarunt*) (I, 41).

Qual teria sido essa lei, no caso de Petrônio? Teria sido o abandono do uso exclusivo do metro heroico e a adoção do *prosimetrum*? Consideremos que sim, pois que esse caminho nos permite tomar, de maneira análoga, a profusão de histórias inseridas nas *Metamorfoses* como inovação de Apuleio – basta compará-la à versão de *O burro*, de Pseudo-Luciano,⁹ à maneira de um correspondente prosaico às intervenções poéticas de Petrônio, sem desconsiderar que a inserção de fábulas milesianas já fazia parte do *Satyricon*, em menor escala.

Em nossa perspectiva de análise, portanto, a violação da lei do poema satírico efetivada por Petrônio, através da adoção do *prosimetrum*, caracteriza-se, na verdade, como uma etapa intermediária, uma vez que, no *Satyricon*, há inúmeras intervenções poéticas em que se destaca a exploração do esquema métrico semanticamente, como, por exemplo, os dísticos elegíacos mal formados por Trimalquião em 34 e 55, algo que analisamos em detalhes no artigo “Irregularidades métricas e rebaixamento do poético no *Satyricon* de Petrônio” (Bianchet, 2012).

Um registro linguístico-literário importante da, digamos, perda de sensibilidade auditiva e percepção estética em relação a esquema métrico por parte dos falantes de latim pertencentes às camadas populares está presente precisamente no *Satyricon* de Petrônio, em específico na sequência episódica em torno dos *liberti* Trimalquião e Habinas, para os quais sobram recursos financeiros, mas falta refinamento. Na seção Sat. 68, a citação do verso 1 do canto V da *Eneida* (*Interea medium iam classe tenebat*) é seguida de um tipo de descrição sonora da ríspida musicalidade da recitação, acompanhada de comentários contrastantes de sua recepção: enquanto o narrador escolástico afirma “pela 1ª vez até mesmo Virgílio desagradou meus ouvidos”, o lapidário Habinas, por sua vez, destaca as qualidades elevadas do artista – “um escravo de toda e qualquer Musa”.

Warren Smith Jr (1972), em “The narrative voice in Apuleius’ *Metamorphoses*”, ao analisar o prólogo das *Metamorfoses* de Apuleio, chama a atenção para o fato de que aí se evidencia tratar-se de registro escrito (papiro egípcio, cálam, inscrição) de histórias de circulação oral (prosa milesiana, ouvidos benévolos, sussurro encantador) – para leitura, muito provavelmente individual, como também supõe N. Holzberg, ao afirmar que o espectador de teatro foi suplantado pelo leitor (p. 33).¹⁰

Um passo especial das *Metamorfoses* se apresenta como relevante para corroborar a leitura proposta por Warren Smith, uma vez que traz para a superfície do texto o vocábulo *historia*, numa acepção que mescla as noções de registro escrito e de narrativas orais:

*Mihi denique proventum huius peregrinationis inquirenti multa
respondit et oppido mira et satis varia; nunc enim gloriam satis
floridam, nunc **historiam magnam et incredundam fabulam et
libros me futurum.** II, 12 (grifos nossos)*

⁹ Cf. Tatum (1999, p. 157-194) e Walsh (1994, p. xi-lv, na introdução a sua tradução das *Metamorfoses* de Apuleio para o inglês), para comentários comparativos entre as versões em grego e em latim da narrativa. Para leitura da obra atribuída a Luciano, sugere-se a tradução de Custódio Magueijo (Editorial Inquérito, 1992).

¹⁰ “The theatre-goes in the closed society of the polis was supplanted by the reader somewhere in any of the Hellenistic kingdoms of later Roman provinces.” (Holzberg, *op.cit.* p. 33)

Um último exemplo: quando lhe perguntei o que poderia esperar dessa minha viagem, ele respondeu assim: “eventos extremamente incríveis e desmesuradamente mutáveis; sem dúvida, glória brilhante como as rosas, uma história de vida marcante, que será transformada em narrativa de ficção, num livro repleto de narrativas fabulares”.¹¹

Assim, além dos “fatores político-sociais que teriam determinado a produção e o consumo de literatura” apontados por Holzberg, reforçamos que questões linguístico-literárias atuam igualmente nesse processo mudança.

II. Romance antigo e performance

No que se refere à presença de elementos teatrais no romance antigo, J. L. Brandão (2005, p. 252), na obra *A invenção do romance*, ao abordar a questão da presença de dramaticidade nos romances gregos de amor e aventura, afirma: “Mais que aparentes, os amores, as viagens e as mortes do romance são teatrais.” Ao tomar alguns episódios do romance grego de amor e aventura como “mimese da mimese”, Brandão chama a atenção para o papel importante que os elementos espetaculares desempenham na trama (p. 262): “Não interessa o que acontece de fato, mas o que se vê e se imagina, prevalecendo a aparência sobre o fato.”

Conquanto o escopo de análise de Brandão abarque um *corpus* pré-definido como ‘grego’, suas afirmações se mostram igualmente profícuas para a perspectiva de análise aqui proposta para as *Metamorfoses* de Apuleio.

Em estudo sobre a ilusão e engano em Plauto, I. T. Cardoso (2010) aponta e comenta uma série de “interferências no efeito ilusório do teatro plautino”: menção ou alusão a Roma ou características romanas;¹² a referência direta a elementos do teatro (palco, plateia – fala *ad spectatores*), que são comumente apontadas como ruptura da ilusão “no decorrer da ação” (p. 103).

Entendemos que, no romance apuleiano, essas estratégias próprias da performance são substituídas pelo diálogo com o leitor e por comentários acerca do processo de escritura e de composição da narrativa. Nesse sentido, destacam-se nas *Metamorfoses* passagens em que o narrador, seja sob a forma humana (livros 1 a 3 e livro 11), seja sob a forma asinina (final do livro 3, livros 4 a 10 e início do livro 11), dialoga com seu leitor e, por vezes, traz para a superfície do texto questões que concernem ao próprio ato de criação literária. A própria descrição da transformação de Lúcio em burro em III, 24 passa pelo engano, uma vez que, na certeza de que se transformaria em ave, Lúcio já inicia a simulação do voo (“E imediatamente comecei a gesticular como se ave fosse, tentando me

¹¹ Todas as citações em latim das *Metamorfoses* de Apuleio foram extraídas da edição da obra publicada pela editora Les Belles Lettres e suas respectivas traduções são de nossa autoria, publicadas em 2020, em *As metamorfoses de um burro de ouro*, pela editora Appris.

¹² Nas *Metamorfoses* de Apuleio, o principal exemplo do uso desse recurso cômico é o passo final do conto de Psiquê e Cupido (VI, 23), em que traços culturais tipicamente característicos da sociedade romana coetânea são vinculados aos deuses do Olimpo: Júpiter reclama com Cupido por este fazer com que ele infrinja a lei Júlia (“apesar desses torpes adultérios que você me fez cometer contra as leis – especificamente a lei Júlia”), e, na sequência, todos os deuses e deusas são convocados e convocadas para uma assembleia, no “teatro celestial”, que cobraria multa de 10 mil sestércios de quem não comparecesse – o que faz com que o tetaro fique imediatamente lotado; o casamento de Psiquê e Cupido é realizado segundo o direito civil (*nuptias non impares sed legitimas et iure civili*).

equilibrar e alternar os movimentos dos braços...”),¹³ amplificando o efeito cômico da metamorfose em burro.

Uma leitura, mesmo que apenas recreativa, das *Metamorfoses* de Apuleio, mostra-nos de forma incontestante que esses mesmos elementos apontados por I. T. Cardoso para as comédias de Plauto não são estranhos ao romance latino, pelo contrário, podem ser facilmente identificados no romance apuleiano, mormente em dois episódios que se passam no teatro: a festa do Riso (II, 31 a III, 10) e a representação do mimo do julgamento de Páris (X, 30 a 35).

Na primeira dessas sequências narrativas, a solicitação de transferência do espaço físico do episódio para o teatro (“todos, a uma só voz, pediram que, em virtude da multidão ali reunida e do conseqüente perigo de tumulto e esmagamento, um julgamento tão importante fosse realizado no teatro” – livro III, 2¹⁴) poderia ser inversamente entendida não como uma ruptura, mas como um signo de mudança da forma literária da narrativa, uma estratégia de escritura que, de forma metafórica, Apuleio já indicara desde o prólogo que usaria (“Agora, não há dúvida de que a própria mudança língua reflete o estilo ao qual me associei, que é a expressão da habilidade de saltar de uma montaria a outra”. I, 1).¹⁵ O “salto” para a performance é habilmente entretecido à narrativa de um evento apresentado como trágico pelo narrador autodiegético Lúcio – sua condenação por homicídio, mas que se converte em elevada homenagem ao deus Riso, pois que se tratou de um evento “inusitado, fictício” (III, 11), uma vez que as “vítimas” do alegado assassinato eram nada mais do que odres e o derramamento de sangue foi, na verdade, derramamento de vinho,¹⁶ o que Lúcio descobre apenas no final do julgamento, não sem antes ter propiciado à plateia o ponto alto da festa ao deus: “Então, mesmo o riso que alguns tinham habilmente contido por algum tempo voltou a incendiar a cidade. Alguns chegavam a chacoalhar como aves, por causa do excesso de riso; outros comprimiam com as mãos a barriga, que doía de tanto rir. E com certeza todos deixaram o teatro impregnados de alegria, olhando sempre para trás em minha direção” (III, 10).¹⁷

No que se refere à representação do mimo do julgamento de Páris (X, 30 a 35), trata-se de um passo em que o narrador Lúcio descreve em minúcias todo o aparato – personagens, cenário, enredo – desse que é um espetáculo preliminar, ao qual se seguiria o *munus* central: a performance das núpcias do burro com uma matrona condenada *ad bestias*, pela série de crimes por ela cometidos e há pouco desenredada pelo próprio protagonista. Chama a atenção o fato de que também aqui a ruptura da ilusão dramática ocorre de forma inversa, quando Lúcio interrompe a descrição pormenorizada da performance – no exato momento em que Páris entrega o pomo a Vênus (X, 32), para tecer comentários e censuras ácidos contra juízes do mundo “real” que vendem sua sentença para favorecimento

¹³ *Iamque alternis conatibus libratis brachiis in avem similis gestiebam.*

¹⁴ *cuncti consona voce flagitant propter coetus multitudinem, quae pressurae nimia densitate periclitaretur, iudicium tantum theatro redderetur.*

¹⁵ *Iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondet.* Reforça nossa leitura o fato de que, em outro passo, no livro X, Apuleio se vale de expressão metafórica semelhante para se referir à vinculação genérica da história que será inserida na sequência: “Sendo essas as circunstâncias, meu esplêndido leitor, fique você desde já sabendo que lerá uma tragédia, não uma história de comédia, e que irá fazer escala: é hora de saltar do soco para o coturno!” - *Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere.* (X, 2).

¹⁶ Recipientes de couro em forma de saco, usados para armazenar líquidos, especialmente vinho.

¹⁷ *Tunc ille quorundam astu paulisper cohibitus risus libere iam exarsit in plebem. Hi gaudii nimietate graculari, illi dolorem ventris manuum compressione sedare. Et certe laetitia delibuti meque respectantes cuncti theatro facessunt.*

próprio, numa série de referências a outras personagens que teriam sido igualmente vítimas de julgamentos tendenciosos – Palamedes, Ájax, Sócrates (X, 33). O retorno à narrativa se faz de maneira cômica, quando o burro, ao se colocar no lugar do leitor, afirma: “Contudo, para que ninguém censure meu rompante de indignação, tecendo considerações como esta: ‘Era só o que faltava – termos de aguentar as filosofias de um burro!’, darei meia-volta e retomarei a história, do lugar de onde mudei de rumo”. (X, 33).¹⁸ É efetivamente o que ocorre na sequência da narrativa, que já se encaminha para o final do livro X e para mais um importante ‘salto’ do romance apuleiano: o livro XI, também chamado de Livro de Ísis.¹⁹

A estratégia de ruptura da ficcionalidade da narrativa por meio da referência a uma provável fala do leitor, como em X, 33, é ainda mais evidente em passos nos quais o narrador usa o vocativo *lector*, ou pronomes e verbos da 2ª pessoa do singular ou do plural, ou mesmo simulação de reações do leitor à possível falta de verossimilhança da matéria narrada, de modo a tecer comentários acerca de seu *modus narrandi* e de suas escolhas composicionais, como já se evidencia desde as primeiras palavras da narrativa, em I, 1: At ego **tibi**; non **spreveris**; ut **mireris**; Paucis **accipe**; Lector **intende: laetaberis**; uma estratégia que pode ser encontrada ao longo de toda a obra (grifos nossos):

IV, 6 – *Res ac tempus ipsum locorum speluncaeque illius quam latrones inhabitabant descriptionem exponere flagitat. Nam et meum simul periclitabor ingenium, et faxo vos quoque an mente etiam sensuque fuerim asinus sedulo **sentiatis**.*

[6] Esta é a parte da narração em que devo fazer uma descrição do lugar e da caverna que os ladrões habitavam. Assim, ao mesmo tempo testarei meu talento e darei a vocês a oportunidade de averiguar, em detalhes, se eu tinha ficado burro também na forma de pensar e de sentir.

IX, 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 cognovi.*

[30] Pode ser, contudo, que você, leitor detalhista, esteja censurando minha narrativa, baseando-se no seguinte argumento: — Ora, como é que você, burro espertinho, estando restrito aos limites do moinho, conseguiu saber o que as mulheres estavam tramando, se, como você próprio afirma, elas fizeram isso em segredo? Compreenda, então, de que maneira eu, o homem curioso que havia dentro do jumento, tomei conhecimento de tudo que foi tramado para massacrar meu moleiro.

X, 2 – *Post dies plusculos ibidem dissignatum scelestum ac nefarium facinus memini, sed ut **vos etiam legatis**, ad librum profero. (...) Iam ergo, **lector optime, scito te** tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere.*

[2] Alguns poucos dias depois, lembro-me de ter acontecido, nessa mesma localidade, um crime marcante, ímpio, abominável. Não obstante, eu irei registrar neste livro o que se passou, para que vocês possam ler essa história também. (...) Sendo essas as circunstâncias, meu esplêndido leitor, fique você desde já sabendo que lerá uma tragédia, não uma história de comédia, e que irá fazer escala: é hora de saltar do soco para o coturno!

¹⁸ *Sed nequis indignationis meae reprehendat impetum secum sic reputans: “Ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum?”, rursus, unde decessi, revertar ad fabulam.*

¹⁹ Cf. Tilg (2014, p. 85-105).

XI, 23 – *Quaeras forsitan satis anxie, **studiose lector**, quid deinde dictum, quid factum; dicerem, si dicere liceret, cognosceres, si liceret audire.*

Você, talvez, esteja se perguntando com bastante ansiedade, zeloso leitor, o que, em seguida, se disse, o que se fez. Eu diria, se permitido fosse dizer; você tomaria conhecimento, se permitido fosse ouvir.

Na perspectiva de análise por nós avançada, a estratégia de ruptura da ficcionalidade da narrativa nesses passos do romance apuleiano corresponderia diretamente à fala *ad spectatores* nas peças de comédia latina e se configura como uma espécie de zona nebulosa e de sobreposição de camadas de ficção e não-ficção, um espaço fluido cujas possibilidades de criação literária o romance latino explora intensa e deliciosamente.

Z. A. Cardoso (2010) afirma que o teatro é o “território da modalidade especial de imitação que consiste na simulação implícita”, no “engano intencional”, no “disfarce”. Sob esse olhar, o mundo do romance latino poderia ser igualmente percebido como a ficcionalização de um grande teatro – *Theatrum mundi*,²⁰ em que o mundo inteiro se converte em palco e todos os homens e todas as mulheres são personagens em performance, pois que, nesse universo, muito melhor do que registrar em prosa aquilo que realmente aconteceu, importa o que se acredita fazer sentido ter acontecido.

Considerações finais

O romance, como gênero transformacional, metamórfico, tem por traço basilar a inovação, que consiste em acolher e acomodar os diversos gêneros preexistentes e catalogados, sejam eles em verso, ou em prosa.

Na falta do rótulo “romance”, as *Metamorfoses* são, como já nos indicara Apuleio, no estabelecimento da matéria a ser narrada, um *sermo milesius*, formado por *varias fabulas*, em que se imiscuem técnicas e recursos de todos os gêneros, mas cujo produto final é uma obra que não se pode designar sob o rótulo de nenhum desses gêneros em particular.

Para todas as histórias narradas nas *Metamorfoses* de Apuleio, tanto as inseridas contadas por personagens narradoras como Aristômenes, Télifron, os ladrões, a velha do covil dos ladrões, ou o próprio burro, quanto as diretamente entretecidas às metamorfoses centrais – a transformação de Lúcio em burro e do burro em Lúcio, o desfecho é, via de regra, de padrão milesiano – exótico, erótico, inesperado, inusitado, insólito, fantástico, incrível; ou seja, espetacular em todas as acepções da palavra.

BIANCHET, S.M.G.B. Lucius' (per)formative path in Apuleius' *Metamorphoses*: The Golden Ass on stage. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 14, n. 1, p. 234-244, 2022.

²⁰ Cf. Cardoso, 2010, p. 110, sobre o *topos* do “teatro do mundo” em Plauto.

Referências

AGOSTINHO DE HIPONA. *De ciuitate Dei*. Texto latino disponível em www.thelatinlibrary.com. Acesso em 01 março de 2022.

APULÉE. *Les metamorfoses ou l'âne d'or*. Texte établi par D.S. Robertson, émendé présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2010.

APULEIO. *As metamorfoses de um burro de ouro*. Trad. (diretamente do latim) de Sandra Braga Bianchet. Curitiba: Editora Appris, 2020.

APULEIO. *O asno de ouro*. Trad de Ruth Guimarães, com notas adicionais de Adriane Duarte. São Paulo: Editora 34, 2019.

APULEIO. *O burro de ouro*. Tradução de Delfim Leão. Lisboa: Ed. Cotovia, 2008.

APULEIUS. *The Golden Ass*. Translated with an introduction and notes by P. G. Walsh. Oxford: Oxford University Press, 1994.

BIANCHET, S.M.G.B. O estatuto do satírico no *Satyricon* de Petrônio. In *1º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2006. p. 203-214.

BOYLE, A. J. *Tragic Seneca: an essay in the theatrical tradition*. London: Routledge, 1997.

BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Ed. UnB, 2005.

CARDOSO, I. T. Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Z. A.; DUARTE, A. S. (Org.). *Estudos sobre o Teatro Antigo*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 95-126.

CÁRITON DE AFRODÍSIAS. *Quéreas e Callíroe*. Trad. de Adriane Duarte. São Paulo: Editora 34, 2020.

CORPVS scriptorum historiae byzantinae: Constantini Manassis Breviarium historiae metricum. Recognovit I. Bekkerus. Ioelis Chronographia compendiaria. Recognovit I. Bekkerus. Georgii Acropolitae Annales. Recognovit I. Bekkerus. 1837.

GONÇALVES, R.T. Comédia latina: a tradução como reescrita do gênero. *Phaos* 2009 (9), p. 117-142.

HARRISON, S.J. The Milesian Tales and the Roman Novel. In: *Groningen Colloquia on the Novel*, nº 9, 1998. p.61-73.

LUCIANO. *Eu, Lúcio*: memórias de um burro. Pref., trad. e notas de Custódio Magueijo. Lisboa: Editorial Inquérito, 1992.

MACIEL, B.F. *Magister ludi*: mito e erotismo em Horácio. Tese (Doutorado em Letras). Belo Horizonte: PosLit/UFMG, 2021.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Ed. Crisálida, 2004.

PINHEIRO, M. P. F. Origens gregas do gênero. In: OLIVEIRA, F.; FEDELI, P. & LEÃO, D. *O romance antigo: origens de um gênero literário*. Coimbra/Bari: Universidade de Coimbra/Università degli Studi di Bari, 2005, p. 9-32.

TATUM, J. The tales in Apuleius' *Metamorphoses*. In: HARRISON, J. S. (Org.) *Oxford readings in the Roman novel*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

TILG, S. *Apuleius' Metamorphoses: a study in Roman fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

WARREN S. Smith, Jr. The Narrative Voice in Apuleius' *Metamorphoses*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, no. 103 (1972), p. 513-534.