

João da Costa Domingues

FEMINA DOMINATRIX
QUEDA E REDENÇÃO
NO *ASINVS AVREVS* DE APULEIO

COIMBRA
Faculdade de Letras
1992

ADDENDA ET CORRIGENDA

- 23 n.2 leia-se: *introeuntibus*
 26 l.5 « *sermonis*
 36 l.8 « *succinctula*
 36 l.11 « *lumbis*
 46 n.1 « *abluci*
 58 l.13 onde se lê «desta personagem». leia-se: da mulher do
 horteirão
 64 l.13 onde se lê *uitae*. leia-se: *ui ac*
 64 n.4 leia-se: 5.6
 67 n.6 « *various*
 76 l.15 « *cunctorum*
 77 n.3 « 8.22
 78 n.2 « 7.16
 80 l.11 onde se lê «com o». leia-se: ac
 80 l.18 onde se lê «10,9». leia-se: 10.19
 81 n.3 leia-se: 9.14
 82 l.5 « *praesidis*
 83 l.6 *suprima-se* «a»
 83 l.8 « *sete*
 84 n.4 leia-se: 9.14
 88 l.11 « *consciscere. a*
 93 n.1 « 11.30
 96 n.4 onde se lê «Lúcio, cuja curiosidade lhe valera». leia-se:
 Lúcio. A curiosidade valera ao caçador
 99 n.1 leia-se: 11.29
 103 l.4 « *sacerdoti*
 103 l.6 « *uisu*
 105 n.1 « 11.17
 106 l.5 « *religiosam*
 107 l.10 « *rennuente*
 107 l.20 « *exitum*
 108 l.9 « *absolutus*
 112 Entre os estudos de MULLER e de CARL, inserir: MARI, J.,
Il romanzo di Apuleio e i modelli greci. Bologna, Pitagora, 1983.
 113 Entre JOURNOUD e MANTZOU, inserir: LACUS, J., "Curiositas et
 préoccupations spirituelles chez Apulée": *RHR* 160 (1961): 25-46.
 (Artigo a que não tivemos acesso, mas vemos citado com apreço.)
 115 Entre JANOT e SCHLAF, inserir: CALZOGGI, J., *Le "Metamorfosi"*
di Apuleio. Milano, Renon, 1951. (Obra a que não tivemos acesso,
 mas que foi marco importante na abertura de novas perspectivas.)

João da Costa Domingues

FEMINA DOMINATRIX
QUEDA E REDENÇÃO
NO *ASINVS AVREVS* DE APULEIO

Tese de Mestrado em Literatura Latina,
apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade de Coimbra.

COIMBRA
Faculdade de Letras
1992

IN LIMINE

Não deverá o leitor estranhar a quase ausência, no nosso trabalho, de referências às interpretações "canônicas", que normalmente relegamos para as notas, de personagens como Fótis, Psique e Cárite. Com o intuito de evidenciar a influência das personagens femininas na dolorosa odisséia de Lúcio, preferimos aprofundar os campos onde poderíamos dar o nosso contributo pessoal.

Ao Prof. Doutor Walter de MEDEIROS, que aceitou a orientação deste trabalho e foi, sempre, um guia tão dedicado, bem como ao Prof. Doutor Louis CALLEBAT, sempre solícito: a estes meus dois professores e mestres, o testemunho do meu sincero reconhecimento.

Bem hajam!

À NATHALIE.

INTRODUÇÃO

Apuleius' romance is much more than a
jocose Latin rendering of a timeless Greek
story.

WALSH, *Rom. novel*, 142.

Numerosos estudos dedicados ao *Asinus aureus* de Apuleio dão especial importância ao significado do romance.¹ Outros, porém, chocados pelo aspecto claramente sensual e erótico de alguns passos - as cenas de Lúcio com Fótiis, do Burro com a Dama de Corinto, e mesmo da representação de Vénus, na cena de anfiteatro que precede a fuga de Lúcio -, preferem realçar os aspectos narratológico e lúdico do romance. Estes negam, conseqüentemente, que haja, em Lúcio (e na intenção do autor), qualquer maturação espiritual ou moral, que pudesse tornar previsível a conversão narrada no último livro.² O carácter unitário do romance, a existir, passaria por outros fios condutores que não o significado "edificante" da obra.

Ao estudar o carácter dominador das figuras femininas no romance e a sua influência sobre a orientação e o sentido da saga do protagonista, estamos no trilho daqueles que entendem que existe, por detrás dos lenocínios formais de Apuleio, uma preocupação profundamente crítica, reflexiva e mesmo de tendência espiritualista.

Após um breve prefácio (1,1), que declara, de forma intencionalmente ambígua, as intenções do autor, o romance de Apuleio pode ser repartido em três secções maiores que compreendem os dez livros de aventuras, mais a descrição final do retorno de Lúcio à forma humana e a sua iniciação.³ É quando se dirige para Hípata que Lúcio ouve a história de magia que introduz a primeira secção (1,2-3,28), destinada a culminar com a sua metamorfose.

1. Contam-se, entre estes, especialistas como: GRIFFITHS, "Isis in the *Met.* of Ap.": *Aspects*, 141-166; MARTIN, "Le sens et la signif. du rom. apul.": *REL* 48 (1970) 332-354; PENWILL, "Slavish pleasures": *Ramus* 4 (1975) 49-82; TATUM, *Apuleius and the "Golden Ass"*, 88-91.

2. Por exemplo: HEINE, "Picaresque novel versus allegory": *Aspects*, 25-42; SANDY, "Book 11: ballast or anchor?": *Aspects*, 123-137; WINKLER, *Auctor & actor*, 251-322.

3. SCHLAN, "Sex and sanctity": *Aspects*, 95.

A viagem do Burro com os ladrões e a sua tentativa de fuga abrem a segunda secção (3,29-8,14), que inclui a mais longa das histórias secundárias, o conto de Amor e Psique. Após a morte de Cárite, o Burro é levado pelos escravos que abandonam a casa, numa viagem cheia de horrores, que introduz o terceiro e mais variado grupo de aventuras (8,15-10,35). Ao fim da terceira secção, a fuga veloz de Corinto para Cêncreas, embora apenas brevemente mencionada (10,35), fornece a ligação com o livro onze, último do romance.

Este tipo de divisão do texto é reforçado pelo aparecimento das personagens femininas: «Photis along with the witches, including Pamphile, in the first part, Charite and Psyche in the second, the adulteresses and vengeful women as well as the «matrona» in the third, and Isis in Book 11.»¹

A concepção que temos da funcionalidade das personagens femininas, nesta narrativa, é muito próxima da de Hijmans,² quando afirma que, «when we move to Apuleius *Metamorphoses*, it is quite clear to us that we are dealing with a series of fictional events purporting to be told by an individual who claims to have experienced them or to have heard them told at first or second hand. To that extent there is nothing very strange in the situation of this work: it is quite the usual thing for such fictional material to be presented as if it were true, and it is the very point of fictionality that it wants to be inferred, not stated.»³

Quanto ao modo de introduzir a narrativa, o que Apuleio diz aos leitores, em jeito de *captatio*, é apenas isto: «Leitor, presta atenção, vais divertir-te.» O aspecto ficcional e divertido que se promete, logo no início, «enables an author to present not that which is true, but that might (in some sense) be true, not a series of events as they happened, but as they might happen. in the meantime paying some attention to the role of Fortuna or *Scaeuus Euentus* or *Inuidia*.»⁴

A intencionalidade da obra é denunciada pelo claro interesse de Apuleio pelos nomes falantes

-
1. SCHLAM, art. cit.: *Aspects*, 95.
 2. HIJMANS, "Significant names": *Aspects*, 107-122.
 3. Id., art. cit.: *Op. cit.*, 108-109.
 4. Id., art. cit.: *Op. cit.*, 109.

e seu significado alegórico: as personagens não se evidenciam pelo que têm de verdadeiro ou falso, pela sua maior ou menor verosimilhança, mas antes enquanto encarnação de mensagens: são modelos, símbolos, no sentido filosófico do termo. É deste ponto de vista que vamos tratar alguns aspectos da *femina dominatrix* no *Asinus aureus* de Apuleio.

O romance de Apuleio não é apenas uma obra de entretenimento, mas também uma fábula,¹ isto é, mais mito do que história, mais mensagem do que diversão:² é - ousamos dizê-lo - a *fabula aetatis Lucio peracta*.³ E os seus elementos - histórias, acontecimentos e personagens - são, portanto, portadores de determinados conteúdos significativos que é preciso esclarecer, para a compreensão da obra e das possíveis intenções do autor. Diversão e mensagem entram em simbiose tão perfeita, que é quase impossível cindi-las sem deixar resquícios de uma na outra.

A frequência e o relevo, em quase toda a obra, das personagens femininas é um dos elementos que nos importa compreender.

Convenhamos, desde já, que Apuleio aparece como relativamente feminista:⁴ dá como exemplo o carácter viril de Plotina, mãe e esposa exemplar, que não hesita em vestir-se de homem para seguir o marido na desgraça; apresenta em Cárite o carácter mais vigoroso de todo o romance; não se coíbe de ridiculizar os misóginos, quando o Burro, chocado com a aparente leviandade de Cárite, afirma: «era assim que, neste momento, todo o género feminino e a sua moralidade dependiam do julgamento de um burro.»⁵ Exemplos e reflexão que exprimem com limpidez a posição de um autor que, no fim do romance, faz depender de uma divindade feminina a redenção do herói.

1. WALSH, *Rom. novel*, 176.

2. PARATORE, *Hist. da lit. lat.*, 816: «... deixa o leitor suspenso entre o sorriso e o receio, hesitando se há-de irromper numa risada ou abandonar-se à sugestão exterior da narrativa.»

3. «O drama da vida jogado por Lúcio, até ao fim.»
Cf. CIC., *CM* 64: *fabulam aetatis peragere*.

4. PICARD, *La civ. de l'Afr. rom.*, 244-245.

5. *As. aur.* 7,10.

CURIOSITAS ET VOLUPTAS

1. Da curiosidade à provação.

De viagem para a Tessália, Lúcio junta-se a dois vian-
dantes. Um deles, chamado Aristómenes, conta as desventuras
de um seu amigo, Sócrates: despojado, pelos salteadores, de
quanto levava consigo, procura refúgio na locanda de uma
velha taberneira, uma feiticeira sem escrúpulos que o
acolhe, o seduz e, quando Sócrates tenta escapar aos seus
enleios, lhe corta a cabeça.

Esta história está diegeticamente afastada da trama
principal da narrativa, que é constituída pelos erros de
Lúcio. Seria, à primeira vista, apenas uma daquelas histó-
rias contadas para fazer esquecer a dureza da caminhada.¹
Poderia mesmo não conter nada de verdadeiro: mas Aristómenes
tinha jurado, pelo Sol que tudo vê, que nada diria que não
fosse autêntico.

1. *As. aur.* 1,2: *simul iugi quod insurgimus aspritudinem fabularum lepida iucunditas leuigabit.*

Desaparecido havia muito tempo, sem dar qualquer notícia, nada mais natural que Sócrates tivesse sido assaltado e morto. A esposa chora a sua morte, e assume o estatuto de viúva. Acerca desta, diz Aristómenes:

*uxor persolutis feralibus officiis luctu et maerore diuturno deformata, diffletis paene ad extremam captiuitatem oculis suis, domus infortunium nouarum nuptiarum gaudiis a suis sibi parentibus hilarare compellitur.*¹

Seguiu, por conseguinte, os trâmites normais da viuvez. Em nada diminui a dignidade da personagem o facto de se preparar para segundas núpcias. Trata-se de uma esposa legítima - *uxor*, que fez o que tinha a fazer em memória do marido desaparecido: *persolutis feralibus officiis luctu*. Sofreu a separação. Agora os familiares impelem-na para segundas núpcias. Não lhe é entregue a responsabilidade dos filhos para quem foram arrançados tutores, segundo a lei; e, para não ficar desamparada nem ser pesada à família, deve, pois, enveredar por um segundo casamento.

Desta mulher não temos qualquer descrição física. Presume-se que seja relativamente jovem pelo facto mesmo de os filhos terem precisado de tutores. Do ponto de vista psíquico, diz Aristómenes que ela por muito tempo se consumiu em luto e aflicção, ao ponto de quase perder a vista de tanto chorar. Quanto ao seu estatuto narrativo, ela não passa de um figurante, referida uma única vez no romance; mas é, juntamente com Plotina, de quem falaremos mais tarde,

1. *As. aur.* 1,6.

o exemplo mais claro, que nos dá Apuleio, da mulher esposa no Império Romano do século II da era cristã.

A análise deste passo revela que as atitudes da esposa abandonada foram, propositadamente, sublinhadas por Aristómenes, para causar impacto no seu interlocutor. Sócrates, que deveria sentir-se ainda mais envergonhado com o seu procedimento. Isto não impede que a descrição desta personagem seja perfeitamente verosímil. Parece que era mesmo assim que devia reagir uma esposa cujo marido desaparecesse, coisa não invulgar nesta época.

À parte a expressão um pouco exagerada sobre as consequências físicas do choro da pobre esposa¹ - *diffletis paene ... oculis suis*,² o passo é como que um resumo protótipo deste tipo de situações. O acumular de ablativos e de frases substantivas³ justapostas confere-lhe este carácter de síntese: faz-se referência, num só período, aos ritos fúnebres, ao sofrimento da viúva, às consequências físicas e à mudança de vida para a qual os seus familiares a arrastam.

O reverso da medalha desta personagem, moralmente intocável, é a estalajadeira Méroe com quem vive maritalmente Sócrates. Maritalmente é bem o termo, pois que ele, quando diante de Aristómenes tenta justificar o injustifi-

1. Note-se que já *maerore diuturno deformata* (1,6) se ressentia de um certo "patetismo".

2. *As. aur.* 1,6.

3. Embora essa concentração de notações seja típica do estilo apuleiano, o passo não deixa, por isso, de impressionar o leitor.

cável. e o seu estado miserando, afirma: «eis o estado a que me reduziram a boa esposa e a má sorte».¹

O termo *uxor* aparece aqui carregado de sarcástica ironia: para definir a mesma personagem ocorrem, lado a lado, as expressões de construção paralela, mas semanticamente opostas: *bona uxor / et mala fortuna*.

O domínio de Méroe sobre Sócrates revela-se em todos os campos, desde o económico até às palavras que este, inadvertidamente, deixa escapar em jeito de desabafo: e é por estas que vai pagar mais caro.

Para Méroe, velha mas atraente - *admodum scitula*.² Sócrates, despojado pelos ladrões de quanto levava consigo, foi uma presa fácil: comida, promessa de aconchego e "cama com ele". A expressão é coloquial, mas o texto latino não é menos cru:

*quae me nimis quam humane tractare adorta
cena gratae atque gratuita ac mox urigine percipi-
ta cubili suo adplicat.*³

Bom acolhimento e assalto sexual não entram aqui em contradição, antes aparecem como sequência lógica. Quaisquer que sejam as razões e as atenuantes, os factos deixam entrever a falta de resistência da parte de Sócrates. As aventuras extraconjugais não representavam, ao tempo, nada de excepcional, quase nem sequer condenável; basta, para

1. *As. aur.* 1,7: *istam faciem ... bona uxor et mala fortuna perduxit.*

2. *As. aur.* 1,7. Este termo é carregado de significação erótica. Confronte-se a passagem com duas ocorrências muito significativas deste mesmo vocábulo: 3,15; e 7,21.

3. *As. aur.* 1,7.

isto, lembrar todos os condicionalismos económicos e sociais que envolviam, na época, a instituição "casamento": o seu elo principal não era, de modo algum, para a maior parte, a ligação amorosa.¹ O problema, neste caso, foi o carácter de subjugação sem saída.

De notar é o termo utilizado para caracterizar o desejo de Méroe: *urigine percita*. O que a move, ao seduzir Sócrates, é um ardor exagerado e puramente físico que a "excita". O vocábulo é usado apenas duas vezes por Apuleio; a segunda para referir as relações homossexuais dos sacerdotes da Deusa Síria: *infandis uriginibus*.²

Depois de o ter explorado fisicamente, Méroe acaba até por lhe tirar os trapos que os *boni latrones* lhe haviam deixado. A expressão é irónica, mas, ao mesmo tempo, bem ilustrativa do que sente Sócrates em relação a Méroe: considera "benévolos" os ladrões que lhe haviam roubado tudo, em comparação com o que lhe fez depois a estalajadeira. Nem os trapos com que se cobria escaparam à avareza de Méroe. Desde então, o pouco que ia ganhando tinha destino idêntico. E nem pensar em desobedecer-lhe!

Sócrates não fora a única vítima sua: a um dos amantes que ousara ser-lhe infiel, com uma só palavra transformou-o em castor; a um taberneiro vizinho que lhe fazia concorrência, transformou-o em rã, que agora coxa dentro dos próprios odres; a um advogado que falara mal dela, fez dele um carneiro; e à esposa queixosa de um dos seus amantes,

1. Lembremos ainda que, em latim, *amare* significa, em primeiro lugar, «ser amante» de alguém. GRIMAL, *L'amour à Rome*, 158.

2. *As. aur.* 8,29.

prolongou para sempre a gravidez. Foi mesmo capaz de trancar toda a cidade indignada com o número crescente das suas vítimas, e impedir que os habitantes saíssem das suas próprias casas. Ao organizador da conspiração, juntamente com toda a casa, muros, solo e alicerces, transportou-o para uma outra cidade bem longe. Para realizar tudo isto, procedeu a certas devoções sepulcrais¹ sobre um túmulo, e fê-lo em plena noite.

Da morte de Sócrates, foi Aristómenes testemunha e vítima ao mesmo tempo. Encontrou o amigo errante e sem vontade própria: tentava escapar à tirania de Méroe e encontrava-se na mais completa miséria. Aristómenes cuida-o, alimenta-o e leva-o para a sua estalagem. Quando dormiam num quarto comum, a meio da noite, a porta é arrombada e eis que entram duas mulheres já de uma certa idade.² Uma trazia a lucerna, a outra uma esponja e uma espada. Sócrates continuava adormecido e só Aristómenes acorda, com o estrondo, e acaba por ficar debaixo da tarimba que se revirara.

Méroe, que Aristómenes reconheceu imediatamente pela descrição que dela lhe fizera Sócrates, apresenta o pobre Sócrates à sua companheira Pantia, como se do seu favorito se tratasse:

*Hic est, soror Panthia, carus Endymion, hic
Catamitus meus...*³

1. *As. aur.* 1,10.

2. *As. aur.* 1,12: *video mulieres duas altioris aetatis.*

3. *As. aur.* 1,12.

A referência simultânea a uma série de figuras lendárias, como o belo pastor Endimião, Catamito ou Ganimedes, Ulisses e Calipso, acusam a intromissão constante, quase obsessiva, do pensamento do autor na voz das suas personagens, nos seus discursos e reacções. A referência simultânea a três mitos, o carácter gradativo da sequência e a carga de ironia que a repassa, não são produto, certamente, do engenho de uma mente ocupada em sexo e vingança, como a de Méroe: revelam a teimosia do autor em estar sempre presente em tudo quanto criou.

A relação que existe entre Méroe e Sócrates é, de facto, de suprema superioridade da senhora sobre o objecto querido das suas paixões. O facto de ela se comparar a uma Calipso, que chora na solidão o abandono a que a votou o seu Ulisses, pertence ao mesmo tipo de discurso em que acusa Sócrates de ter desfrutado noites e dias da «tão tenra» idade dela! Uma espécie de ironia sardónica a que nos vai habituando o autor.

O nome de Méroe não nos diz grande coisa, a não ser, talvez, uma alusão ao *merum uinum* de que seria, por gosto e por profissão, uma óptima apreciadora:¹ os seus feitos contara-os ela mesma a Sócrates um dia que estava embriagada. Menos clara ainda é a escolha do nome de *Pantia*², dado

1. Sem esquecermos, no entanto, que Méroe era um topónimo egípcio - passado a antropónimo, neste caso, mas cujo significado continua, para nós, incerto.

GRIFPITHS, "Isis in the *Metamorphoses* of Ap.": *Aspects*, 143: Méroe, topónimo, estaria, segundo Juvenal, ligado ao culto de Isis.

2. É provável que *Pantia* derive do grego *Pan-theia*, isto é, «toda divina» (entenda-se: «a cem por cento maga»): Cf. *Oeno-thea* - Enótea, «deusa do vinho» em Petrónio. E cf. WALSH, *The Rom. novel*, 149, n.2.

à irmã, enquanto outras mulheres bem mais importantes, como a esposa do moleiro, desconhecemos como se chamavam.

Sócrates foi degolado, as feiticeiras arrancaram-lhe o coração e puseram no seu lugar uma esponja; depois desapareceram. Sócrates vai acordar como se nada tivesse acontecido, e é ao tentar, já ao longo da viagem, beber água num riacho, que a cabeça lhe cai e ele morre; é que Pantia, ao colocar-lhe a esponja no lugar do coração lhe dissera: «esponja, tu que nasceste do mar, livra-te de atravessar um rio.»¹ É claro que se trata de magia negra de que só encontramos paralelo, de algum modo, em Pânfile, na história dos odres animados, e na mulher do moleiro, no livro IX.²

Quanto ao sentido da inclusão desta história, parece-nos que se tratará de exemplificar poderes maléficos extraordinários, opostos à acção benéfica que virá da deusa Ísis.³ Esta oposição observa-se a dois níveis:

— Sócrates diz que ela é uma *saga*, ... *et diuina, potens caelum deponere, terram suspendere, fontes durare, montes diluere, manes sublimare, deos infimare, sidera extinguere, Tartarum ipsum inluminare.*⁴

O domínio sobre os deuses, o mundo natural e até o reino dos infernos, também Ísis o atribui a si própria.⁵

1. *As. aur.* 1,13.

2. *As. aur.* 9,29.

3. SCHLAK, "Sex and sanctity": *Aspects*, 105, n.22: Méroe é a perversão dos poderes divinos.

4. *As. aur.* 1,8.

5. *As. aur.* 11,5.

O modo e a finalidade do uso desses poderes é que se opõem entre si, isto faz-nos pensar em Méroe como um "antitipo da deusa".¹

Quanto ao que ela fez concretamente com Sócrates, a explicação é menos linear. Grimal, num dos seus estudos sobre o *Niloticus calamus* de Apuleio,² liga este episódio ao da ressurreição temporária do morto, graças à acção do profeta Zatzlas; mas é por contraste, pois o ambiente de magia é totalmente diferente: trata-se de "magia branca", destinada a restabelecer a verdade.

A origem do episódio da morte de Sócrates e as práticas mágicas aí exercidas conduzem-nos a um domínio muito diferente do ambiente egípcio. O modo como Méroe matou o amante, o golpe do lado esquerdo, o arrancar do coração, o recolher todo o sangue da vítima têm, indubitavelmente, uma significação mágica. É o próprio autor que no-lo deixa entrever ao pôr na boca de Aristómenes um comentário deste género à actuação de Méroe: «pois, para que nada alterasse, julgo, do carácter sacrificial desta vítima ...»³ Em busca de uma solução para esta atitude da feiticeira Méroe, Grimal refere um estudo de Jean-Paul Roux sobre a morte entre os povos altaicos.⁴ Estes matavam os animais abrindo-lhes o peito,

1. SCHLAK, art. cit.: *Aspects*, 96.

2. GRIMAL, "Le cal. égypt. d'Ap.", 14-17.

3. *As. aur.* 1.13: *Nam etiam, ne quid demutaret, credo, a uictimae religione. ...*

4. ROUX, *La mort chez les peuples altaïques*, 78: cit. por GRIMAL, "Le calame égypt. d'Ap.", 15.

e arrancavam-lhes o coração sem desperdiçar uma única gota de sangue.

Ainda no século XVIII um povo da Sibéria, praticante do xamanismo, matava a vítima sacrificial, um cordeiro, com um golpe no peito do lado esquerdo - tal como Méroe -, e, introduzindo a mão na ferida, arrancava-lhe o coração. Para cada uma destas atitudes existe uma explicação: por exemplo, o guardar o sangue da vítima que contém a alma desta, a força da vida, é para ser empregue pelos vivos fazendo do morto um servidor (zômbi). Sócrates morto tornar-se-ia, para sempre, um servidor de Méroe.

Olhando ainda para os poderes de Méroe referidos por Sócrates, vemos que ela é capaz de abalar a terra, provocar grandes distúrbios na natureza e até de transportar para longe a casa de um inimigo. Poderes semelhantes eram atribuídos aos sacerdotes do xamanismo,¹ bem como o de provocar um sono hipnótico nas vítimas enquanto actuavam sobre o corpo adormecido - como Méroe.

A intervenção da maga parece, aos entendidos na questão, provir da obra de Lúcio de Patras, ao passo que o recurso à necromancia por parte de Zatchlas seria obra de Apuleio. E Grimal conclui deste modo: «cette histoire nous donne peut-être la clef que nous cherchions: la magie néfaste de Méroé s'oppose à la "bonne" magie de Zatchlas - aux sorcières thessaliennes s'oppose la théurgie sacrée d'Isis, dont Apulée veut être, lui aussi, le "prophète".²

1. EGOTHELLER, *Chamanisme et guérison magique*, 6: cit. por GRIMAL, art. cit., 16.

2. GRIMAL, art. cit., 17.

Neste caso, Méroe seria, essencialmente, uma feiticeira má, fatora de actos infandos.

A história de Sócrates e, de modo especial, a acção de Méroe, na sua materialidade, não passa de uma história quase fantástica encaixada, uma vez que o único elo de ligação com a narrativa principal é Aristómenes, companheiro de viagem que Lúcio nunca mais viu. Mas tem, pelo contrário, um valor simbólico notável: trata-se de um primeiro grande aviso para Lúcio, que anseia por chegar a Hípata e contactar com toda essa magia que o seduz, mas de que pode sair lesado.

Na aparência, pelo menos, Lúcio não deu ouvidos à advertência: a história só serviu para o estimular ainda mais.

Ao entrar em Hípata, Lúcio pergunta a uma estalajadeira pela casa de um tal Milão, homem nobre da cidade. A resposta foi um sorriso, que se não estranha numa mulher habituada a receber toda a gente. Mas a sua finura de espírito denuncia a tendência insaciável de Apuleio para acutilar certos caracteres, particularmente do tipo de Milão. É por isso que, às vezes, as personagens causam uma certa surpresa no leitor que encontra, numa *quadam anu caupona*,¹ requintes de linguagem como este de jogar com o duplo sentido do termo *primores*. Lúcio considerava Milão um dos primeiros da cidade, em importância social; a taberneira, porém, joga com a palavra e diz que só se for por a casita dele ser a primeira, isto é, estar situada ainda fora da cidade.

1. *As. aur.* 1,21.

Como o episódio é provável invenção de Apuleio, e está situado logo após a narração dos malefícios de Méroe, também velha e estalajadeira, ele pode ser prenúncio de tudo quanto Lúcio poderá sofrer ao entrar nessa cidade; mas só para o leitor, visto que Lúcio não notou a coincidência.

Apesar de subtil e conversadora, a mulher mostrou-se recatada, pois nada disse sobre a esposa nem sobre a criada de Milão. Será que as desconhecia? Talvez que o sorrir dela seja provocado, não só pela interpretação que faz do termo «primeiro» aplicado ao avarento Milão, mas também por antever, em Lúcio, mais uma vítima dessa *calamitatis* [scil: *Milonis*] *comes* e da criada sua adjuvante. O episódio do barbeiro, no livro III,¹ mostra que as duas mulheres eram bem conhecidas.

Após a primeira noite passada em casa do seu anfitrião, duas coisas absorvem o espírito de Lúcio: a primeira é que foi aqui, em Hípata, que teve origem a aventura de Aristómenes;² a segunda é que ele se encontrava, finalmente, no coração da Tessália, região conhecida, no mundo inteiro, por ser o berço das artes mágicas.³ Ao sair de casa, curioso, Lúcio espera, a qualquer momento, ver, com os seus próprios olhos, produzir-se algum fenómeno extraordinário.

É neste estado de espírito que Lúcio se vai encontrar, por mero acaso, com Birrena. Quando a vê, descreve-a como uma senhora notável, rodeada de numerosa criadagem e nada

-
1. *As. aur.* 3,16.
 2. *As. aur.* 2,1.
 3. *As. aur.* 2,1.

mais.¹ O modo como a vê ornada de ouro e jóias leva-o a concluir que se trata de uma *matrona*. Ao vê-la passar, Lúcio acelera o passo e aproxima-se, mas não diz qual o motivo. Simples curiosidade? Em Birrena, Lúcio vai encontrar, não uma pessoa dedicada à magia, mas antes alguém que o vai prevenir contra os riscos de tal prática.

Advertida por um velho escravo, Birrena reconhece imediatamente, em Lúcio, a criança que ela própria ajudara a criar a uma parente sua, Sálvia. A descrição que Birrena faz da mãe de Lúcio resulta da sobreposição de duas imagens: a de Sálvia, pertencente ao domínio da memória, e a do próprio Lúcio, belo e elegante como a mãe, ali presente. Mesmo tomando por absolutamente normal o encómio da beleza de Lúcio, há a registar o seguinte:

— A descrição começa pela referência às qualidades morais de Sálvia, de quem Lúcio é apenas o espelho físico. Esta *probitas* generosa, no sentido original da palavra, refere-se à origem de Sálvia e, só por consequência, à de Lúcio, seu filho. Esta elegância, mas sem excesso,² uma encorpada esbelteza³, o rosto não muito corado, os cabelos louros deixados ao natural ...,⁴ são a imagem que Birrena

1. *As. aur.* 2,2: ...*mulierem quam piam frequenti stipatam famulitione.*

2. *As. aur.* 2,2: *inenormis proceritas.*

3. *As. aur.* 2,2: *suculenta gracilitas.* A tradução de Vallette, na edição de *Les Belles Lettres*, por «svelteesse bien musclée» parece atribuir esta caracterização ao homem Lúcio; mas, de facto, o que Birrena está a descrever não é o corpo de Lúcio, mas o de Sálvia de quem reconhece os traços no aspecto físico de Lúcio.

4. O adjectivo *inadfectatus* é usado apenas uma segunda vez em 10,31, para caracterizar os gestos naturais da jovem que representava Juno: *inadfectata gesticatione.*

guarda da mãe de Lúcio e que a presença do jovem lhe fez lembrar. Do ponto de vista funcional e semântico, este passo da obra inclui mais um figurante gerador de intimidade entre Lúcio e Birrena, e de verosimilhança na narrativa.

— Do ponto de vista apenas estético, e numa primeira leitura do texto, é possível atribuir esta caracterização simplesmente a Lúcio; e não seria de estranhar este tipo de quadros em Apuleio. É que a beleza do corpo de um jovem não era coisa desprezível, mesmo para os olhos masculinos do autor, diluídos nos de Birrena. Aliás, o próprio narrador faz, por várias vezes, referência à sua própria beleza física, predicado de que Apuleio se orgulhava também. Mas, à parte este aspecto de intromissão constante dos juízos do autor, é verdade que a descrição tão pormenorizada de uma pessoa ausente torna-a, não só verosímil, mas quase presente ali. É normal que se possam descobrir traços fisionómicos e psíquicos da progenitora num filho seu.

O artifício merece ser assinalado, já que permite tornar presente alguém através de um levantamento exaustivo dos traços dessa personagem a partir de outra. Como se de duplos se tratasse. Mas nada disto é de estranhar num autor que dá vida às próprias estátuas, através da sua capacidade imagética e da sua criatividade e minuciosidade descritivas.

Descobertos os laços de sangue e amizade que os unem, Birrena será uma protectora, em todos os campos, do jovem que se encontra só em terra estranha. A oferta da hospitalidade era o mínimo que Birrena podia fazer. Mais assinaláveis são, no entanto, as advertências que lhe faz, o modo como o recebe, e a história que manda contar a Télifron para que seja ouvida por Lúcio.

Na descrição do átrio da casa de Birrena, não podemos colocar as figuras da deusa Vitória e de Diana, que Lúcio ali encontra esculpidas, no mesmo plano das outras personagens femininas. Devem ser consideradas ao mesmo nível de outras figuras ilustrativas e simbólicas que aparecem uma só vez, numa posição "estratégica" e cuja aparição, portanto, tem algum peso no desenrolar da história de Lúcio. Queiramos ou não, tudo, no romance - personagens, figurantes e mesmo figuras mitológicas -, concorre para um mesmo fim: levar a história de Lúcio a um desfecho inalterável e predestinado; ao que parece, tudo ordenado pela personagem mais influente na vida de Lúcio, feminina também, e que se chama Fortuna.

Tomemos, portanto, estas figuras mitológicas ao nível de figurantes da narrativa.

A figura de Diana aparece no centro do átrio e evoca o castigo de Actéon, que ousara o que não lhe era permitido: observar a deusa enquanto esta se banhava. O pormenor da descrição tem por finalidade conferir um certo realismo e vida à encenação. Atente-se, de modo especial, na descrição dos cães que acompanhavam a deusa e ameaçam Actéon, já meio metamorfoseado em veado:¹

*his [sc. canibus] oculi minantur,
aures rigent, nares hiant,
ora saeuiunt.*²

1. Segundo o mito contado por Ovídio, *Met.* 3, 138, que é a versão mais conhecida, Actéon fora devorado pelos seus próprios cães. Em Apuleio, *As. aur.* 2,4, eles aparecem a proteger a deusa: *canes utrimquesecus deae latera muniunt.*

2. *As. aur.* 2,4.

O seu aspecto era tão próximo da realidade que, se se ouvisse ladrar nas proximidades, dir-se-ia que o som partira deles.¹ A noção de vida das figuras é ainda aumentada pela posição das patas dianteiras que parecem mover-se. Esta noção de inconstância e mobilidade das figuras é um dos aspectos principais do estilo barroco de Apuleio, onde tudo é pormenor, inconstância e mutação.

É neste quadro, misto de realismo e fantasia, que aparece a figura da deusa na iminência de castigar, com a maior crueza, quem ousou para além do razoável. Neste momento de declarada advertência a Lúcio, pelo que vê mas não entende, não há lugar para descrições de beleza ou sensualidade: pela sua colocação no átrio, a deusa dá a impressão de se plantar diante de quem entra; pela sua majestade, provoca veneração.² Como se estivesse ali, por sua própria vontade, para advertir o visitante.

Com a túnica exposta ao vento, a sua figura feminina não é feita para impressionar pela sua sensualidade, mas antes para provocar uma reacção de respeito e mesmo de um certo temor: «venerável pela sua majestade sagrada» é expressão que não deixa margem para dúvidas; a estátua impressionou Lúcio, no sentido literal da palavra. É assim esta *ars aemula naturae*, que mais se apropria à perfeição descritiva de Apuleio que não à coisa descrita; qual delas a mais real e a mais viva.

1. *As. aur.* 2,4.

2. *As. aur.* 2,4: *introentibus obuium [sc. signum] et maiestate numinis venerabile.*

O que, no entanto, prendeu a atenção do jovem, foi este Actéon castigado pela sua curiosidade. Mas a apreciação de Lúcio é antes estética: *identidem rimabundus eximie delectator*.¹

Por um lado, Lúcio experimenta um prazer extremo ao observar a obra de arte que considera atentamente - *rimabundus*. Por outro, é quando o observa nesta atitude que Birrena lhe diz: *tua sunt cuncta quae uides*.

Ao tentar ler, nas entrelinhas, as intenções dissimuladas de um autor tão subtil como Apuleio, precisamos de nos perguntar, não só pelo significado do que está no texto, mas também pelo que lá não está, mas podia estar. Se a afirmação de Birrena constitui apenas uma fórmula de cortesia para com o seu hóspede, porque não a diz em outro momento, por exemplo quando ele, por adulação, lhe gabasse a riqueza da casa? Se admitimos que algo se esconde por trás de uma expressão tão banal como esta, mas tão circunstanciada, não será de admitir que ela fala directamente daquilo que deleita, naquele preciso momento, a observação de Lúcio? Se não é uma advertência logo entendida por Lúcio, será, pelo menos, pressagiosa em relação a quem observa e indício do que vai ser o futuro próximo de um novo Actéon, Lúcio. Neste ponto, Birrena é, mais uma vez, protectora de Lúcio, porquanto o previne contra o que lhe poderá acontecer nesta terra onde reina a magia.

Se ainda nos restassem algumas dúvidas sobre a atitude de Birrena para com Lúcio, ela tornar-se-ia evidente no

1. *As. aur.* 2,5.

momento em que a dama o avisa do perigo que corre por causa da esposa de Milão:

*Per hanc ...deam, o Luci carissime, ut anxie tibi metuo et ut pote pignori meo longe prouisum cupio, caue tibi, sed caue fortiter a malis artibus et facinorosis illecebris Pamphiles illius.*¹

Birrena é conhecedora dos actos nefandos dessa feiticeira sem escrúpulos. Teme pela sorte de Lúcio como se de um filho se tratasse; e adverte-o *per hanc deam*, isto é, Diana. Pelo sentido, a expressão assemelha-se a uma súplica ou um juramento,² isto é, «em nome desta deusa». Torna-se assim inegável o valor simbólico e de pré-aviso da descrição do átrio de Birrena e também das suas advertências.

Por força do destino,³ Lúcio não faz caso da advertência: pelo contrário, quando Birrena lhe explica que essa mulher é uma maga de alto coturno,⁴ ele, movido por uma curiosidade sem limites, só anseia por se livrar, como de uma cadeia, de Birrena e dos seus cuidados.⁵

1. *As. aur.* 2,5: «Em nome da deusa aqui presente,... meu querido Lúcio, grande é o temor e a angústia que sinto por ti: e, como se fosses meu filho, desejo pôr-te de sobreaviso: tem cuidado, mas muito cuidado, com as artes perigosas e as criminosas seduções dessa Pânfile.»

2. Cf. *CIC., Off.* 2,5: *per deos*, «em nome dos deuses».

3. Note-se que, na vida de Lúcio, tudo acontece de uma forma irremissível. O jovem não tem possibilidade de mudar um único ápice do seu destino. Só a deusa que tudo pode é mais forte que o destino. Este é outro aspecto que não tratamos aqui, mas que é notório: o facto de tudo, na vida de Lúcio, estar pré-determinado.

4. *As. aur.* 2,5: *maga primi nominis*.

5. *As. aur.* 2,6: *At ego curiosus ... Festinus denique et uecors animi manu eius uelut catena quadam memet expedio.*

Antes do desaparecimento definitivo desta personagem, há ainda que assinalar o jantar que ofereceu ao seu protegido e a história de Télifron.

Nada melhor, para tentar convencer Lúcio dos perigos que corre, do que fazê-lo ouvir uma história da boca da própria vítima dos malefícios. Curiosamente, é Birrena que, neste passo, afirma não haver melhor lugar para viver do que Hípata, enquanto Lúcio diz abertamente temer as inevitáveis armadilhas da magia.¹ Vallette,² que notou a contradição e o inesperado temor de Lúcio, diz que este diálogo entre Birrena e Lúcio serve apenas para introduzir a história de Télifron.

Talvez possamos ir mais longe se tomarmos em conta que, à força de ouvir e de ver, de respirar a atmosfera de uma cidade de magia, algo foi entrando na cabeça de Lúcio, para mais iniciado por Fótis ... Chegaremos enfim à conclusão de que não é assim tão imprevista esta reacção de Lúcio! Ou talvez, no fundo, o que acontece aqui é que Birrena joga um papel invertido: o jovem Lúcio, irreverente, aparece a fingir cautela e temor, mas apenas como estratégia para saber mais, para que Birrena lhe dê mais informações que o fascinem.

Birrena parece ter compreendido o jogo e entra nele: como se nada tivesse ouvido do temor de Lúcio, fala-lhe antes da tranquilidade e do bem-estar que reinam na cidade, onde há quase tudo quanto se possa desejar. Ao mesmo tempo,

1. *As. aur.* 2,20.

2. VALLETTE, *Ap. Les Mét.*, 2,20, n.2.

porém, aproveita para pedir a Télifron que conte a sua história:

*Immo mi Thelyphron, ... fabulam illam tuam
remetire ut et filius meus iste Lucius lepidi
sermoni tui perfruatur comitate.*¹

Parece uma desilusão: Birrena, que tanto advertira Lúcio, agora não só toma a história de Télifron como um *lepidus sermo*, como diz que a sua intenção é oferecer a Lúcio a oportunidade de gozar por inteiro da amizade que une os convivas que partilham mesa, conversa e vicissitudes.

Em primeiro lugar, a história de Télifron nada tem de agradável. Birrena continua apenas o jogo invertido que fizera até ali, e uma *captatio benevolentiae* em duplo sentido: para que quem narra a história a conte bem ao sentir-se lisonjeado, e para que Lúcio a escute com atenção.

Mais ainda nos intriga o riso dos convivas ao lembrarem-se da história em que um deles ficou mutilado.² Qual o sentido da expressão *perfruatur comitate...sermonis*? será que é só para passar mais um bocado? para se deleitarem com uma história que afinal tem um desfecho infeliz? A prefixação de *fruo* confere-lhe um sentido de completude: «gozar inteiramente», «aproveitar completamente» da narração da história. Não será uma forma de chamar a atenção de Lúcio para o que pode ouvir de proveitoso, mais do que propriamente agradável? De qualquer modo, admitamos que, se assim

1. *As. aur.* 2,20.

2. O estudo do riso nas personagens do *As. aur.* poderia trazer-nos surpresas e esclarecimentos. FINKLER, *Auctor and actor*, 111, diz que o riso escarninho dos convivas pode dever-se ao papel de imbecil que Télifron teve na história.

é, a mensagem está dissimulada entre palavras que nos perturbam pela sua inadequação e ambiguidade, mas de que só damos conta depois de termos ouvido a história.¹

Nesta micronarrativa, que constitui a aventura de Télifron, a viúva assassina, cujo crime é denunciado pela própria vítima, é, como veremos, a imagem do mal castigado por intervenção de um sacerdote de Isis. E a inclusão desta história, imediatamente antes de Lúcio ser vítima na festa do Riso, deixa, por um lado, entrever a possibilidade de uma certa justiça vingadora das vítimas inocentes; por outro, antecipa já a intervenção benéfica de Isis.²

Na sequência de advertências-exemplos postos à consideração de Lúcio,³ surgidas aparentemente ao acaso, é possível discernir uma ordem crescente da gravidade dos desfechos e do modo como eles se produzem. A história de Télifron é a única em que a presença de Isis se faz sentir: a deusa intervém directamente na vida, para restabelecer a ordem possível, no caos provocado por uma mulher audaciosa *et mente sacrilega*.⁴ O tio da vítima acusa a jovem viúva de

1. É assim que a escrita de Apuleio "ondula" em intensidade de expressão, independentemente de quem fala. Esta inconstância bem característica do seu estilo barroco gera, no texto, um pouco daquilo que modernamente chamamos "suspense" e de que Apuleio terá sentido necessidade, até porque estava a tratar com temas do domínio popular e, portanto, já conhecidos.

2. SCOBIE, "The structure of Ap. Met.": *Aspects*, 52: «The Zatchias episode in Theliphron's tale is structurally very important: it clearly anticipates the beneficial intervention of Isis in book eleven and introduces themes prominent in book 8, 9, 10, adultery and poisoning.»

3. A história de Sócrates (1,6); a descrição do átrio de Birrena (2,4); a história de Télifron (2,21).

4. *As. aur.* 2,29.

ter envenenado o marido *in adulteri gratiam et ob praedam hereditariam*.¹ Diante da confirmação do crime, feita pela vítima reanimada por ordem do sacerdote de Ísis, e da apresentação de uma prova irrefutável - a revelação da mutilação de Télifron, facto que só ele conhecia -, não restam dúvidas quanto ao destino a dar à criminosa.²

Se Birrena pensou pedir a Télifron que contasse a sua aventura, para pôr de sobreaviso Lúcio, Apuleio não terá pensado menos no desfecho a dar à história, em vista do que com ela queria transmitir: por um lado, o perigo que significa ser aventureiro nesta terra onde reina a magia;³ por outro, torna-se claro que, mesmo conseguindo realizar o mal que havia premeditado - atingiu mortalmente a sua vítima -, a *dominatrix* que recorre às *malae artes* nunca leva a bom termo os seus intentos, isto é, não consegue disfrutar do mal que fez;⁴ sobretudo quando a "deusa vigilante" é suplicada para restabelecer a verdade. A *mala fortuna* faz sofrer, mas a sua vitória não é completa, e muito menos definitiva.

1. *As. aur.* 2,27.

2. A estranheza que sentimos, pelo facto de o público hesitar entre acreditar numa jovem mulher, ou crer na revelação de um cadáver miraculosamente redivivo, e ainda por este precisar de um facto incontestável para convencer os presentes, faz-nos pensar nos dez primeiros livros do romance como um grande sonho: é que, nesse domínio, as coisas passam-se, por vezes, dentro de uma lógica diferente daquela que construímos quando pensamos acordados. Mas muito haveria ainda que investigar para corroborar esta ideia.

3. O que aconteceu a Télifron não é de somenos importância na história, uma vez que ele é o verdadeiro protagonista. Aviso claro dirigido a Lúcio. WINKLER, *Op. cit.*, 111-112.

4. Neste aspecto, a sua história não difere das outras histórias de mulheres pérfidas.

Lúcio ouvira de Aristómenes a história de outrem, Sócrates, vítima de uma amante devassa, feiticeira e vingativa até à morte. Ouvira de Birrena múltiplas advertências, e da boca de uma vítima, Télifron, uma história de engano e feitiçaria. Se, no fim do romance, nos apercebemos que esta história é um pouco já a prefiguração da história do próprio Lúcio, com a intervenção da grande deusa, a mesma história, neste momento de narrativa, funciona apenas como exemplo vivo e narrado na primeira pessoa.¹

Ora, para que a iniciação de Lúcio se complete, só lhe falta sentir a provação na própria pele: é o que vai acontecer como desfecho da sua relação com Fótis.

1. FRY, "Phil. et myst.", 146-147, atribui à história de Aristómenes um sentido prefigurativo das infelicidades que espreitam o anti-herói. De acordo. Parece-nos, no entanto, que mais prefigurativa do seu destino é a história de Télifron, visto esta ter já presente o elemento de desfecho, a presença de Ísis, na intervenção do sacerdote Zatclas. Além de que, na história de Aristómenes, a acção das feiticeiras conduz à morte da vítima, ao passo que, na de Télifron, provoca apenas a mutilação ... E ele terá aprendido a nunca mais se aventurar em empresas que comportem feitiçaria. O paralelo com a história de Lúcio torna-se, assim, ainda mais evidente.

2. Fótiis e a iniciação de Lúcio ou as *serviles uoluptates*.

It is placed in the context of the struggle between male and female established by the tale of the magic and it leads directly to Lucius being changed in to an Ass.

SCHLAW, "Sex and sanctity", 98.

Antes de considerarmos a personagem Fótiis, importa esclarecer alguns pontos sem os quais não seria possível tomar posição quanto ao domínio exercido pela escrava sobre Lúcio, e em que campos ele se manifesta. São eles:

_ Houve ou não, por parte de Lúcio, verdadeiros sentimentos de apego a Fótiis?¹

_ Qual o significado do abandono, no livro XI, das *serviles uoluptates* a que se refere o sacerdote de Ísis?²

_ Fótiis deve considerar-se símbolo da vesânia sexual do jovem curioso ou da sua queda na falsa magia das feiticeiras?

O aparecimento desta personagem é gradual e progressivo. Primeiro ela é anunciada, depois Lúcio encontra-a, evoca-a, admira-a, é subjugado pela sua arte de dar prazer e, finalmente, ela torna-se a causadora da metamorfose do protagonista.

1. *As. aur.* 2,16.

2. *As. aur.* 11,19.

Quando Lúcio pergunta, à entrada da cidade, a uma estalajadeira, se conhece um certo Milão, ela diz-lhe que é um avarento que mora numa casita,¹ juntamente com a esposa e uma única *ancillula*. Essa criadita é quem atende Lúcio quando este bate à porta. Lúcio diz que foi atendido por *adulescentula quaedam*, a qual, em conformidade com os usos da casa, não foi nada acolhedora.² Quando Milão a chama para carregar as bagagens de Lúcio, lhe preparar o banho e o conduzir ao balneário, trata-a claramente pelo nome: Fótis.³ O mesmo faz Lúcio, quando pede à rapariga que compre feno e cevada para o cavalo.⁴

O termo *ancillula* tem, na boca da estalajadeira, um muito provável valor depreciativo. A mudança registada no modo como Lúcio, ao vê-la fisicamente, a descreve é subtil, mas assinalável: ela é uma *adulescentula*; *quaedam* certamente, porque nada mais sabe dela. De qualquer modo, é claro que Lúcio, desde início, não vê nela a criadita sem valor, mas antes «uma rapariguinha», expressão que não é completamente desprovida de agrado,⁵ e que até contrasta com o modo insolente com que Fótis o recebeu.

1. *As. aur.* 1,21: *exiguo lare*.

2. *As. aur.* 1,22.

3. VALLETTE observa: «...Apulée, sans qu'on en puisse préciser les raisons, modifie les noms de presque tous les personnages de l'original grec. Dans sa source, la servante s'appelait Palaïstra, nom probablement choisi à dessein, par allusion au combat que lui livrera Lucius.»: *As. aur.* 1,23, n.2.

4. *As. aur.* 1,24.

5. O termo é utilizado apenas mais uma vez, e esta segunda no masculino, para designar o jovem por causa do qual o adivinho esquece a clientela para o receber com beijos e abraços, que, aliás, não caíram em saco roto (2,13).

Parece-nos isto indicar que, desde o primeiro encontro, Lúcio se sentiu tocado pelo aspecto físico da jovem - o que prepara o caminho para o desenvolvimento da história -, embora sem sentir, por ela, nada de sério, e muito menos de profundo.¹ Na verdade, quando Lúcio chega do mercado, onde se encontrou com Pítias e viu o seu peixe esmagado, e ficou sem dinheiro nem provisão para o jantar, refere-se friamente à escrava, chamando-lhe *Photis ancilla*,² decerto porque a frustração era mais forte do que a atracção sexual.

Do que veio a acontecer entre Lúcio e Fótis, foi Birrena a causadora, embora involuntária: ao querer preveni-lo daquilo a que se expunha, ao morar na casa de Milão, Birrena revela-lhe a existência, nessa mesma casa, do que sempre o seduzira: a prática da magia.

Quando a encontrou pela primeira vez, Birrena ofereceu-se para o receber em casa, não como hóspede que é em casa de Milão, mas como filho.³ Lúcio diz que, sem haver razão de queixa, não ousaria deixar a casa de Milão (pois isso constituiria ofensa da hospitalidade).⁴ Porém, quando Birrena lhe conta o que há naquela casa, está, não a livrá-lo,

1. Ao contrário do que pensamos, WINKLER, *Actor & actor*, 177, entende que «Photis is first loved with all possible expression of tenderness and eternal commitment ...». Por isso, acha que é uma «completa surpresa» o ódio com que Lúcio trata Fótis após a sua metamorfose; resolve a situação classificando Lúcio de «hipócrita» e defende que houve «paixão recíproca», que aparece como «an unpremeditated surprise» (144).

2. *As. aur.* 1,26.

3. *As. aur.* 2,3: *accede itaque hospitium fiducia, immo uero iam tuum proprium larem.*

4. *As. aur.* 2,3.

mas a fazê-lo cair ainda mais depressa. Não queremos, com isto, dizer que foi Birrena a culpada, se é que há culpados, ou mesmo se há culpas; mas mostrar como, nesta obra, a cada momento, o que parece bom se torna mau, o que parece ajudar prejudica; em linguagem narratológica, um adjuvante torna-se, repentinamente, em oponente. O mesmo acontecerá com Fótis.

Após o encontro com Birrena, Lúcio regressa a casa de Milão. Pelo caminho, enquanto tentava arranjar modo de chegar ao objectivo - as artes mágicas de Pânfile, esposa de Milão -, sem quebrar as leis da hospitalidade,¹ pensa em Fótis. Quando a viu pela primeira vez, logo notou que era uma jovem na flor da idade; agora revê, um por um, os gestos dela e, para alcançar os seus fins, faz dela, com a ajuda da imaginação, o seu objecto desejado a todos os níveis.

Lúcio toma-a agora por *famula*, isto é, aquela que acompanha sempre a sua senhora e que, por isso, está em condições de lhe dar acesso às artes da feiticeira. Quanto ao seu aspecto físico, vê Fótis *et forma scitula et moribus ludicra et prorsus argutula*. O aspecto físico é o primeiro a ser referenciado; ele acha-a jeitosinha de corpo. Mas, mais do que a beleza, interessa, no entanto, registar que ela tem jeitos de gostar da brincadeira - *moribus ludicra* -, e até lhe parece ser francamente sabidota - *prorsus argutula*.² O uso do polissíndeto só na aparência exprime a ordem

1. *As. aur.* 2,6: *a nexu quidem uenerio hospitae tuae tempera et probi Milonis genialem torum religiosus suspice...*

2. *As. aur.* 2,6. Notar como Apuleio é «precioso» nos termos que aplica: *argutula* ocorre também uma única vez.

arbitrária e descosida pela qual as coisas vêm à memória: antes realça cada um dos três elementos e evidencia o aspecto gradativo.

Depois lembra-se também de que ela já tivera gestos provocadores e que ele menosprezou:

*...et in cubiculum te deduxit comiter et blande lectulo collocavit et satis amanter cooperuit et osculato tuo capite quam invita discederet uultu prodidit, denique saepe retrorsa respiciens substitit.*¹

Não há muito aqui a dizer sobre Fótiis, senão que ela revela uma face perfeitamente vulnerável que Lúcio vai tentar atingir e, por aí, chegar ao que verdadeiramente lhe interessa. Outro aspecto importante que convém deixar claro, desde já, e que aprofundaremos mais adiante, é o facto de Lúcio não sentir, por Fótiis, senão uma forte atracção física; e isso vai torná-lo ainda mais vulnerável - aparentemente escravo da escrava -, embora a sua docilidade e submissão escondam muito de cálculo.

Sandy vê, neste apego carnal de Lúcio a Fótiis, a forma de valorizar o desprezo a que Lúcio votará a sensualidade

1. *As. aur.* 2.6: «...conduziu-te amavelmente ao quarto e estendeu-te na caminha com todo o jeitinho e cobriu-te com doçura e deu-te o beijinho na testa, e foi a muito custo que se retirou. estava-lhe escrito nos olhos: enfim, muitas vezes ainda parou para se voltar para trás a olhar-te.»

Não há dúvida nenhuma de que quem mais se deleitou neste passo foi precisamente Apuleio, que aqui deu asas à sua tendência sensual. Quem lê o passo tem uma percepção visual e melíflua da cena. Mas quem analisa o texto vê o autor a plasmar na folha, papiro que seja, toda a sua verve e lascívia expressivas.

quando se entregar ao celibato como sacerdote de Isis.¹ Na realidade, Lúcio apenas vai aproveitar do que ela já, de certo modo, adiantou. O voto que Lúcio exprime antes de revelar a sua decisão - *quod bonum felix et faustum* - é típico de quem se lança numa empresa.² Para Lúcio, é claro: ele não vai começar uma aventura amorosa, mas uma aventura na conquista da arte da magia.³

A partir de agora, vão aparecer algumas afirmações de Lúcio que poderão denunciar algum sentimento, mas o leitor está preparado para entender todo o jogo do herói até à queda: o seu relacionamento com Fótiis é um «contrato desonesto», um caminho calculado para chegar a Pânfile.⁴

Ei-lo diante do seu objecto querido - *caram meam Photidem*.⁵ A caracterização repete-se. A expressão que acabamos de citar emprega o possessivo para designar a pessoa a quem interessa o "objecto"; o qualificativo realça o seu valor; o nome do próprio "objecto" designa a sua função: ela é que é

1. SANDY, "Ser. uolupt. in Ap. Met.": *Phoenix* 28 (1974), 234: «he develops a genuinely passionate attachment to her (2,16-17), without which his vow of celibacy in Isis' service would be less significant (11,19).»

Apoiado em JUNGHANNS e GRIFFITHS, SMET, "The erotic adv. of Luc. and Phot. in Ap. Met.": *Latomus* 46 (1987), 614, n.10, considera, pelo contrário, como puro «divertimento» a relação de Lúcio com Fótiis.

2. *As. aur.* 2,6. À letra: «Possa isto ser bom, feliz e próspero». Comentário em VALLETTE, 34 n.2.

3. Esse é, na verdade, o propósito que se manterá firme até à sua ruína, embora não possa excluir-se a "contaminação" desse propósito pelos atractivos sexuais de Fótiis, que são generosamente sublinhados.

4. WINKLER, *Auctor & actor*, 191: «Lucius's nexus with Photis is a dishonest contract. At least that seems to be the implication of his undertaking the affair as a calculated route to Pamphile.»

5. *As. aur.* 2,7.

a luz do erro, a que há-de iluminar o caminho a Lúcio, o acesso à treva, à bestialidade de um asno.¹

O olhar de Lúcio, que agora se poussa sobre Fótis, é um olhar intencional, penetrante e atento ao pormenor, ou melhor, aos pormenores daquela face vulnerável:

*Ipsa linea tunica mundule amicta et russea
fasceola praenitente altiuscule sub ipsas papillas
succintula illud cibarium uasculum floridis palmu-
lis rotabat in circulum, et in orbis flexibus
crebra succutiens et simul membra sua leniter
inlubricans, lumbris sensim uibrantibus, spinam
mobilem quatiens placide decenter undabat.*²

Apuleio não consegue descrever nada, seja pela boca de quem for, sem intrrometer juízos e considerações sobre assuntos que, muitas vezes, ainda o leitor nem sequer presenciou. Sentimo-nos forçados a concordar com os juízos do narrador, o que reforça a ideia de que esta obra tem um objectivo: Apuleio quer conduzir o leitor para onde bem entende. Mal Lúcio acaba de observar que Fótis tem uma túnica vestida, logo um juízo de valor - *mundule amicta* -; e se confiamos ingenuamente na descrição,³ acabamos por ser enganados, porque a descrição contradiz o juízo. Ela não está «com recato», mas antes com provocação; pelo menos é assim que

1. Como afirma GRIMAL, "À la recherche d'Ap.": REL 47 (1969) 98, «le nom de la servante a bien une signification sinon mystique, du moins symbolique, avertissant le lecteur qu'il existe une lumière de l'erreur, qui luit pour ceux dont l'âme n'a pas été préparée à discerner la vérité.»

2. As. aur. 2.7.

3. Uma túnica de linho podia sugerir pureza; era a veste dos sacerdotes de Ísis.

entendem os olhos interesseiros de Lúcio. O emprego deste diminutivo do advérbio é intencional: significa «asseadinha», com todo o sentido malévolo que o termo possa comportar.

O acumular de diminutivos é outra das técnicas de que Apuleio usa e abusa.¹ Note-se: *mundule, fasceola, altiuscule, papillas, succinctula, uasculum, palmulis*. Esta sequência constitui, só por si, um modelo de assonância;² a linguagem é profundamente afectada, cheia de musicalidade, sensualidade e pormenor. O significado destes diminutivos é dado pela carga erótica que comportam.

A referência à cor do sutiã, que sobressai de dentro da túnica, é certamente para tornar clara a intenção provocadora de Fótis. Quanto a Lúcio, o facto de ele descrever a actividade de Fótis, na tarefa da cozinha, nada teria de invulgar; e os movimentos do corpo dela nada significariam sem a presença interesseira de Lúcio: é o modo como reparou nela que transforma a atitude de Fótis num prelúdio claro ao jogo erótico. Assim é, aliás, entendido pelos dois.

À provocação directa e clara de Lúcio, ela responde sem se sentir minimamente intimidada: é o que percebemos, não só pelo que diz, mas também pelo juízo do narrador que, mais uma vez, se apressa a reagir.

1. ABATE, *Dim. in Ap. lat.*, 88-89: «They are one of the resources of Apuleian diction and stylistic techniques ... diminutives are an integral part of the verbal intensity, playfulness, and preciousity which are so characteristic of Apuleian style throughout the *Metamorphoses*.»

2. ABATE, *Op. cit.*, 69.

Eis o que lhe responde essa frecheira. *lepida*. essa menina marotinha - *dicacula puella*:¹

*Discede ... miselle, quam procul a meo foculo, discede. Nam si te uel modice meus igniculus afflauerit, ureris intime nec ullus extinguet ardorem tuum nisi ego, quae dulce condiens et ollam et lectulum suaue quaterere noui.*²

E o narrador acrescenta: *haec dicens in me respexit et risit.*

Em Fótis, a beleza seduz menos Lúcio do que a sua animação física e de espírito de que ele se apercebe com um olhar de «pintor, de escultor, de interessado».³

Neste momento, a descrição da cabeleira de Fótis surge com uma função electrizante, quase de encantamento mágico:

«mas, na minha Fótis, não era o requinte do penteado, mas o desalinho natural que lhe dava um suplemento de graciosidade. Abundantes como eram, os seus cabelos estavam docemente lançados para trás e descaíam sobre a nuca; depois, espalhando-se pelo pescoço, pousavam em macias ondulações na franja da túnica; e, pertinho do seu remate, eram recolhidos e apanhados por um nó no alto da cabeça.»

Esta descrição, voluntariamente impressionista e nebulosa, provoca a imaginação do leitor, sem definir um tipo concreto de cabeleira. A composição assenta num jogo de curvas que o olhar de Lúcio percorre sucessivamente, e em

1. CALLEGAT, *Sermo cotidianus*, 511: «Qualificatif plautinien appliqué à Photis dans deux phrases de tonalité souriante et légère.»

2. *As. aur.* 2.7.

3. AMAT, "Sur quelques aspects ... dans les *Mét. d'Ap.*": *REL* 74 (1972) 119.

sentido inverso.¹ seguindo o movimento ondulante e inebriante da cabeleira de Fótis. Diante de tal visão, e em perfeito deslumbramento, Lúcio ousa beijá-la na nuca: e a resposta é imediata:

*Heus tu, scolastice, ... dulce et amarum
gustulum carpis. Caue ne nimia mellis dulcedine
diutinam bilis amaritudinem contrahas.*²

Julgamos que é aqui, nestas duas réplicas de Fótis, que ela se autocaracteriza, e previne Lúcio do modo como actuará, caso ele ouse envolver-se. À primeira vista, tudo não passa de conversa libidinosa para a qual o desfecho é um só. Mas Fótis vai mais além. Senão vejamos:

Desde logo, e inesperadamente, Fótis assume uma atitude de indiscutível superioridade; repare-se que é a primeira vez que a ouvimos falar, e logo adverte: *discede, miselle*. Por um lado, o uso do imperativo para o afastar dela; por outro, o apelativo com diminutivo dúbio quanto à interpretação: pode ser entendido como um sinal de menosprezo e advertência no mesmo sentido de orientação que lhe chama *scolasticus*: uma ponta de simulado desdém num misto de piedade e provocação; ou ainda num sentido de pena³ pela

1. AMAT, art. cit., 116.

2. *As. aur.* 2,10.

3. ABATE, *Dim. in Ap. lat.*, 88-89: O diminutivo *misellus* pode, de facto, entender-se no sentido de pena, e até de uma certa simpatia e não desprezo. Aliás, na resposta que dá, Fótis revela ter entendido por inteiro os intentos do requestante; e o primeiro sentimento dela, como reacção, pode muito bem ter sido de pena: lamenta aquele "pobrezito" que desconhece a sabidona com quem está a meter-se.

pobre vítima que ingenuamente se entrega nas suas mãos.¹ O *foculus*, o *igniculus* são uma labareda para o pobre estudantinho.

O simples facto de uma escrava chamar «pobrezinho» a um hóspede da casa de seus senhores revela uma inversão total da situação e confere ao texto um tom carnavalesco. Em público, manda quem está investido de poder; mas na intimidade, na vida particular, domina quem realmente pode, quem foi investido de poderes pela natureza; e aqui é Fótis.

Lúcio chama-lhe *mea Photis*, ela diz-lhe que se afaste a *foculo* [sc. *eius*]. Fótis brinca com o significado do seu próprio nome. Acrescenta ainda que, se for atingido pela sua chaminha - *igniculus* -, ele arderá por dentro - *intime* -, e mais ninguém poderá extinguir-lhe esse fogo senão ela. É certo que toda esta linguagem pertence ao domínio tradicional do sentimento amoroso - *foculus*, *igniculus*, *afflare*, *ureri*, *ardor*. O que é importante notar é que, por um lado, não foi Lúcio que começou com estas imagens; ele apenas se ficara num outro campo, o da fusão da linguagem culinária com a amorosa. Fótis é que fez dessa fusão uma majestosa introdução ao seu discurso-resposta: resposta directa a Lúcio, com referência simultânea aos dois campos semânticos da cozinha e da cama: - *ollam et lectulum*, com a particular característica de que aquilo que se atribui a um se pode aplicar aos dois: *dulce condiens* e *suaue quaterere*.

1. Também Psique é designada por *misella* quando se quer suicidar do alto da torre (6,17); ou ainda quando Cupido a encontra atingida por um sono de morte, novamente vítima da curiosidade nefasta: *ecce, inquit* [sc. *Cupido*], *rursum perieras, misella, simili curiositate* (6,21).

No fim, Fótis ri-se ao olhar para Lúcio, como quem domina a situação. Ao jeito de quem tanto dá como tira, para manter tudo sob o seu domínio, após o beijo provocador de Lúcio, ela parece anuir com um olhar de través e um piscar dos olhos; mas aquilo que ela diz vai muito além da simples cumplicidade carnal. Na mente de Fótis, está latente algo de que Lúcio não se apercebe, obstinado como está na sua conquista.

O campo semântico a que Fótis primeiro alude é o da aprendizagem. *Scolasticus* lhe chama. Entende-se, portanto, que ela o toma por aprendiz naquilo em que está a tentar meter-se. Significa também que ela assume o papel de mestra. Mas de quê? Se fosse só da relação amorosa, porque falaria de fruto doce, mas amargo ao mesmo tempo? E a doçura de mel que pode transformar-se em amargor de fel? Por muito tempo - *diutinus* -, diz Fótis; a acentuação não é despicienda, como veremos. Que uma escrava, só pela sua beleza, pudesse pensar em cativar uma pessoa livre, a ponto de a fazer sofrer, é talvez sonhar demais. O facto, consciente ou não da parte do autor, de Fótis quase adivinhar os pensamentos de Lúcio, a ponto de responder às suas atitudes com as mesmas palavras que lhe serviram de pensamento - *mellitissimum ... sauium*¹ e *mellis dulcedine* -, dá-lhe uma posição muito superior. Chegamos, assim, a esta conclusão:

_ Por o tratar como inferior, por quase lhe dominar os pensamentos e tomar a iniciativa de o advertir, torna-se claro que ela sabe que pode dominá-lo completamente e por

1. *As. aur.* 2,10.

muito tempo; só não diz como, mas Lúcio teria com certeza desconfiado de tanta destreza, não fora a Fortuna cega tapar-lhe os olhos do entendimento. Os momentos que os envolveram foram de facto *mellitissimi*, de um *dulce ... gustulum* e de uma *mellis dulcedo*; o fruto colhido, porém, será bem *amarus*, uma verdadeira *bilis amaritudo*¹; e *diutinus* - por muito tempo: a sua metamorfose.

Lúcio não percebe, continua obstinadamente o assédio sexual e ela condescende: *bono animo esto ... nam ego tibi mutua uoluntate mancipata sum ... te compara ... tecum fortiter et ex animo proeliabor*.² O contraste da linguagem utilizada por Fótis em 2,7, e em 2,10, comparada com a do passo que acabamos de citar, parece esclarecedor: aqui não há senão linguagem erótica, no momento em que ela se faz escrava de Lúcio - *tibi ... mancipata sum* -, por livre vontade. Ela mesma o incita a preparar-se para o combate de Vénus. Há uma linguagem directa com recurso à metáfora guerreira, frequente na linguagem amorosa. Parece-nos isto corroborar a nossa ideia de que, inicialmente, ela não se referia apenas à ligação afectiva, que acaba por acontecer por vontade comum e também como trama "prevista" pela Fortuna...

A personagem Fótis torna-se tanto mais complexa quanto é difícil classificá-la como adjuvante ou oponente do protagonista. Quando parecia que ela estava a ser motivo da

1. GARSON, "The faces of love in Ap. Met.: *MusAfr.* 6 (1977-78), 38, interpreta este passo como um simples aviso de Fótis, que «remain relatively level-headed», a Lúcio completamente dominado pela emoção própria daqueles a quem falta a experiência.

2. *As. aur.* 2,10.

perda de Lúcio, é quando justamente lhe chegam os presentes de Birrena, afinal, para alimentar, em todos os sentidos da palavra, aquela ligação. Mais: Lúcio não esquece as advertências de Birrena contra Pânfile, que ele teme como aos infernos;¹ por isso recorre a Fótis.

Na noite em que esses dons alimentaram os seus amores, noite cuja descrição é pormenorizada² e na qual o narrador parece comprazer-se de modo muito especial, Apuleio introduz um novo elemento: Fótis coroa Lúcio e «recobre-o» de rosas.³ Ora as flores embelezam os amantes, acompanharão o Burro, embora inacessíveis, e permitir-lhe-ão, finalmente, retomar a forma humana. A queda não faz desaparecer a possibilidade da redenção, mas afasta-a o suficiente para que não seja acessível, até que se percorra o caminho predestinado. É assim que, no momento mais sensual, erótico, se vislumbra algo que aponta para mais longe. O facto de, no momento da metamorfose, Fótis lamentar não ter ali flores, como aquelas com que o havia coroado, mostra que são as "mesmas rosas": Fótis só está enganada porque ignora que não é a ela que o destino encarregou de concluir o processo desencadeado por seu intermédio.

Para ir jantar a casa de Birrena, Lúcio pede permissão a Fótis. Que significa esta submissão? Ela permite-lho, mas

1. *As. aur.* 2,11.

2. De salientar é, sobretudo, novamente o uso dos diminutivos, num ambiente de extrema sensualidade: Fótis bebe do copo de Lúcio, toda ela sedução: *poculum ... clementer inuadit ac relictum paullulatim labellis minuens meque respiciens sorbillat dulciter* (2,16).

3. *As. aur.* 2,16: *Ac me ... corollis reuincto ac flore persperso* .

adverte-o dos riscos que corre: e, por se não acautelar, Lúcio vai tornar-se a vítima da festa do Riso. Aqui a posição de Fótiis é muito complicada, pois não se vê até que ponto tudo foi obra do acaso e da magia de Pânfile, ou provocada por Fótiis e Birrena, conjuntamente.

A nossa hesitação, quanto à culpabilidade ou não de Fótiis, reside no facto de ela ter advertido Lúcio, como também fez Birrena, para algo que acabou precisamente por acontecer.¹ Como se ela pudesse prever o futuro; ou então estivesse por detrás como causadora. Mas este tipo de advertências, mais do que presságio, ou denúncia, são antes resultado da preocupação de verosimilhança da história por parte do autor. A ausência das longas descrições que encontramos em romances do nosso tempo era compensada com este tipo de «mise au point», na dupla preocupação de verosimilhança e unidade no romance de Apuleio.²

Inicialmente, Fótiis é confidente de Pânfile; é também cúmplice nos amores com Lúcio. Com o episódio da festa do Riso, ela revela-se cúmplice das actividades de Pânfile e confidente-reveladora no tocante a Lúcio. Este passo constitui a advertência mais forte sofrida por Lúcio, que é também a última antes da sua metamorfose.³

1. Fótiis adverte-o directamente para o perigo nocturno das ruas infestadas de vadios; Birrena, mais indirectamente, convida-o a fazer algo para a festa do Riso do dia seguinte.

2. Na sua brevidade, o romance aglutina indício sobre indício; e o autor, numa preocupação exagerada de tudo justificar, acaba por tornar demasiado previsível o evoluir da história.

3. Desta peripécia, Lúcio saiu notoriamente compensado, ao receber, para sempre, a protecção do deus Riso. Quanto à advertência de Fótiis - se de advertência se trata -. aparece confundida com a intenção apotropaica da festa (3,11).

Em Fótiis, após Lúcio ter sido vítima na festa do Riso (3,11), e no momento da metamorfose (3,25), a ousadia dá lugar ao arrependimento, a altivez à auto-humilhação, o prazer à tristeza e ao desejo de ser punida; porém, afirma nunca ter pensado em fazer sofrer Lúcio.

Amat descreve Fótiis como uma «véritable ingénue libertine, elle est aguichante, rusée, flatteuse, ou spontanée et légère.»¹ Mas o seu arrependimento e os seus sentimentos, bem como as suas enigmáticas advertências, parecem ser sinceros. Só ele, curioso e amante inveterado, nunca quis percebê-los. Convinha-lhe, aliás, não destruir este elo que o ligava a Fótiis e que lhe permitia pensar em aceder, por intermédio dela, àquilo que tanto desejava: o contacto directo com a magia. Por isso, a reacção de Lúcio, apesar de humilhado na festa do Riso, vai ser sempre no sentido de manter a harmonia anterior.

A mudança do comportamento de Lúcio só se verifica quando, depois de ter alcançado, por intermédio de Fótiis, o que desejava, se viu mal sucedido na empresa. Age como interesseiro e não como amante. Ela, por seu lado, domina-o, enquanto lhe concede os dons de Vénus,² e enquanto agente principal da implacável Fortuna cega sobre a vida de Lúcio.

Quanto à relação de intimidade entre os dois, no que toca a Lúcio, concluimos que foi puramente interesseira, a

1. AMAT, art. cit., 134-135.

2. WINKLER, *Op. cit.*, 175.

todos os níveis. O que mais poderia contrariar esta nossa opinião é o que Lúcio afirma em 3,19:

*sic ... [sc. tu] in servilem modum addictum
atque mancipatum teneas uolentem. Iam denique nec
larem requiro nec domuitionem paro et nocte ista
nihil antepono.*

Mas Lúcio esclarece que, ao ser assim atraído pelo físico dela, compreendera que era a arte mágica que nela o atraía, servindo-se da beleza e sensualidade de Fótiis. Ele fica cativo, de livre vontade - *mancipatum ... uolentem* -, não só dos encantos de Fótiis, mas essencialmente daquilo de que eles são o sinal exterior.

Finalmente, no nosso modo de sentir o texto, a frase conclusiva *iam denique nec larem requiro ... et nocte ista nihil antepono*, depende, ao mesmo tempo, do facto de se sentir *mancipatum* em relação a Fótiis e *magiae noscendae ardentissimus cupitor*. Neste caso, *nocte ista* parece aludir à noite em que espera contemplar, pessoalmente, os actos de magia.

Quanto a Fótiis, ela chega mesmo a confessar-lhe um certo amor: *amor is quo tibi teneor ...* E pouco depois confessa que, apesar do medo que tem da patroa, não fugiu de casa, porque se lembrou dele.¹

A afeição sincera de Fótiis torna-a mais cega e mais desprevenida quanto à queda iminente de Lúcio. É em nome dos seus sentimentos que condescende em mostrar a Lúcio a metamorfose de Pânfile; e o nervosismo explicará o erro que

1. *As. aur. 3,16: iam de fuga consilium tenebam, sed istud quidem tui contemplatione abieui statim.*

cometeu, quando se tratou de escolher o unguento próprio para a metamorfose de Lúcio.

Por outro lado, temos ainda o modo como, já sob a pele de burro, Lúcio recorda Fótiis. Decepcionado com o engano desta, queixa-se da sua atitude.¹ Vai ainda mais longe ao considerar-se vítima de uma *nequissima facinerosissima-que ... femina*,² a quem não sabe se há-de encher de coices ou dentadas: não só pelo facto de ter trocado os boiões da poção mágica, sabe-se lá se intencionalmente, na opinião do Burro, mas por tudo o que já sofrera por causa dela, nomeadamente no episódio da festa do Riso.³

Fótiis, apesar de parecer apaixonada por Lúcio, não deixara de rir à sua custa. Pelo contrário, no momento da metamorfose, manifesta grande pesar, esbofetando-se até - *percussit faciem suam manibus infestis*.⁴ Personagem complexa esta que não deixa nunca entrever claramente as suas intenções, uma vez que aquilo que afirma é contrariado pelo que resulta da sua actuação.⁵

1. *As. aur.* 3,25: *querens de facto Photidis ...*

2. *As. aur.* 3,26.

3. Psicologicamente, é de crer que a ideia do fracasso (humilhante) daquela metamorfose esmagasse outros pensamentos mais remotos. No entanto, sabemos como um estado de espírito, ou uma atitude, nunca são o resultado apenas da última condicionante. Neste caso, qual delas o mais traumatizante para Lúcio!

4. *As. aur.* 3,25.

5. *AMAT*, art. cit., 135, alude claramente a este aspecto da ambiguidade da personagem Fótiis: «Réactions paradoxales et imprévisibles, attitudes décevantes, instabilité, tels sont les traits qui confèrent aux personnages d'Apulée une troublante ambigüité. Celle-ci est, bien sûr, particulièrement sensible dans les personnages féminins.»

Tentemos agora resumir o conteúdo ideológico da personagem Fótis e da sua relação com o protagonista. Lúcio aproximou-se dela por uma razão tática e até de respeito social: servir-se da escrava e não da patroa para não desrespeitar o lar do seu hospedeiro. Esta aproximação proporcionou algumas noites de luxúria que Lúcio fruiu gostosamente. Mas as suas palavras mais denunciadoras de paixão são as mais falsas; têm por objectivo convencer Fótis, *nec rudis uel expers* nessas artes, a permitir-lhe o acesso aos frascos da divina ciência.

A declaração que lhe faz de a preferir a todas as mulheres¹ é caricata diante da sua afirmação: *scio istud et plane sentio, cum semper alioquin spretorem matronalium amplexuum*;² intencionalmente bajulador, Lúcio procura convencê-la de que ela é a única por quem sentiu uma atracção especial. Ainda que Fótis seja muito sabida nas coisas da paixão, talvez mais que Lúcio até, onde ela o supera, e ele é apenas um *scolasticus*,³ é noutro domínio: e nessas artes ela, o *igniculus*, pode queimá-lo. Tem, a meu ver, razão Sandy⁴ ao pensar que a queda de Lúcio foi um engano no objectivo por que ansiava, a queda na bruxaria em

1. *As. aur.* 3,23: *me nullam aliam meae Photidi malle.*

2. *As. aur.* 3,19.

3. Isto é. «um inexperiente»; é essa, pelo menos, a razão que dá o sacerdote de Isis: ele perdeu-se *lubrico uirentis aetatulae* (11,15).

SANDY. "Seruiles uoluptates in Ap. Met.", 241, diz que a queda de Lúcio num falso tipo de mistérios (3,15; 1,3; 1,20; 1,2) se deve à sua forte crença no sobrenatural, atraída pela falta de experiência.

4. SANDY art. cit. 141.

vez da aquisição da verdadeira ciência, que só através de Ísis se alcança.

Para a recuperação da figura humana, a "receita" foi-lhe indicada por Fótis, mas Lúcio só veio a recebê-la das mãos do sacerdote de Ísis. Se, por um lado, é lógico, visto que de Ísis lhe veio a salvação total, não deixa de ser importante o facto de Fótis a conhecer e lhe haver revelado, logo no momento da metamorfose. Como se esta fosse a "queda necessária", verdadeira iniciação primeira,¹ isto é, a queda num estado de carência quase total, que provoca a busca de um destino certo e seguro. Destino que será a iniciação nos mistérios de Ísis.

Digamos que o homem Lúcio só despido de todos os preconceitos físicos do humano, capaz mesmo de tudo sofrer, como se revestido de pele de burro, poderá captar o que a vida tem a ensinar-lhe, desde que mantenha a capacidade de entendimento. O homem Lúcio tão curioso, tão aberto à beleza e à solicitação sensual, não aprenderia nada. Outro aspecto da "pele de burro" que Fótis lhe proporcionou foi essa possibilidade de sofrer até quase à morte, mas com a consciência translúcida e com capacidade de reflexão e juízo crítico. Sofre como burro, mas pensa como homem.

1. Fótis é, sem dúvida, iniciadora de Lúcio; ela revela, por exemplo, «Pamphile's pursuits ... in terms of a religious initiation (*As. aur.* 3,15)»: SCHLAIN, "Sex and sanctity": *Aspects*, 98.

Acerca deste mesmo passo, sobre o carácter profético da linguagem de Fótis e do seu papel de anti-Ísis:

SCOBIE, "The structure of *Ap. Met.*": *Aspects*, 52; SANDY, "Book 11: ballast or anchor?": *Aspects*, 135.

Fótiis foi, pois, a primeira iniciadora de Lúcio.¹ Foi iniciadora pelo prazer e, por isso mesmo, agente de uma falsa iniciação. Por estranho que pareça, Fótiis só foi "boa iniciadora" quando, inopinadamente, provocou a queda de Lúcio no sofrimento, isto é, na sua metamorfose. Só nessa fase é que começou a verdadeira ascensão de Lúcio em direcção à verdadeira "ciência",² ao santuário de Ísis.

As rosas que lhe permitirão despojar-se, não só da pele de burro, mas também do apego à beleza física, às atracções físicas e à falsa religião - tudo isto constitui as *serviles voluptates* -,³ não foram dadas por Fótiis, como as que, uma noite, tinham servido para coroar as suas batalhas amorosas; também não foram aquelas que, no estábulo, eram dedicadas à deusa Épona; nem serão as do jardim, nem as do vale; mas as proporcionadas pelo sacerdote de Ísis, previamente avisado pela própria deusa. Fótiis, que, no início, tomou, só aparentemente,⁴ o papel de adjuvante do protagonista, tornou-se oponente ao provocar-lhe a metamorfose; mas o que ela foi, de facto, enquanto dominou Lúcio, foi um instrumento cego nas mãos da Fortuna.

1. Sem esquecer que, de certo modo, também Aristómenes e Birrena foram "iniciadores"; estes, porém, sem a componente carnal.

2. Ciência porque, para Lúcio, implica, antes de mais, conhecimento da verdade, em oposição à magia em que caíra. Sem esquecer que a espontaneidade de uma adesão religiosa implica, também, conhecimento; mesmo sendo, essencialmente, arracional, isto é, identificável com o amor.

3. SANDY, art. cit.: *Aspects*, 133.

4. Só aparentemente, pois em nenhum momento se poderá considerar "adjuvante" real quem o abismou nos prazeres da carne. Adjuvante, só na medida em que foi "instrumento cego" nos planos da Fortuna clarividente.

A verdadeira iniciação espiritual faz-se pela dor. Uma iniciação pelo prazer é, certamente, uma iniciação falsa, a uma falsa espiritualidade. Neste sentido, Fótiis é uma anti-ísis. Agora, para Lúcio caído, quanto mais fundo cavar a dor, maior será o poço para encher de felicidade.

Trata-se de uma ideia muito espiritualista, certamente. Mas Apuleio não nos engana, ele que foi sacerdote, com a sua leviandade artística.¹ A moral da época é outra que não a nossa; era outra a situação, outra a cultura e outra também a mentalidade. Mas os princípios básicos de toda a dinâmica espiritual são coincidentes e quase imutáveis ao longo dos séculos. O mesmo se verifica, aliás, quanto a esta simbiose de jogo, festa do Riso ou da Alegria e de sofrimento, afinal apotropaico. Sofrer até vencer a própria dor; pela dor e pela sua superação, esquecer o corpo humano de que se está revestido, para nos lembrarmos de que somos deuses, isto é, de que temos acesso a algo superior. A noção do dissídio espiritual/material, religião/mundo, prazer carnal/ascensão espiritual, que vemos ilustrada na relação de Lúcio com Fótiis, não é originariamente cristã; é algo que está, diríamos, inscrito na essência do Homem, pelo menos tanto quanto a sua sede de ascensão espiritual.

1. A leviandade de Apuleio parece mais uma complacência artística com a sua alma de mundano, e com as expectativas do leitor do tempo.

PÂNFILE

É certo que Fótiis tocou directamente a vida de Lúcio; aliás, ela fora "tocada" logo que Lúcio sentiu aquela atracção incoercível para o mundo da magia. Fótiis foi mais a "pedra de toque" para o desencadear das consequências; mas não é ela a maga. Fótiis é, via Pânfile, apenas um instrumento da magia negra.¹

Ao perspectivar a personagem Pânfile em relação ao protagonista, parece-nos mais correcto tomá-la a ela por anti-ísis, e não a Fótiis.² O modo como é apresentada, os poderes que lhe são atribuídos e o modo como actua é que nos levam a pensar deste modo.

Quando Pânfile se apresenta aos olhos de Lúcio, pela primeira vez, está sentada aos pés do marido, como mandavam os bons costumes.³ O facto de ela se ter levantado para dar lugar ao hóspede, ao mando do marido, parece indicar uma esposa obediente;⁴ afinal não passará de uma obediência que faz parte do seu papel de "dissimuladora", bem próprio de uma feiticeira.

Entretanto, Lúcio encontrou-se com Birrena que o advertiu contra os poderes dessa mulher:

*caue tibi, ... a malis artibus et facinorosis
illecebris Pamphiles illius ... Maga primi nominis*

-
1. SWET, "The erotic adv. of Lucius and Photis", 616.
 2. Convenhamos, no entanto, que Pânfile não tem, no romance, um realce artístico comparável ao de Fótiis.
 3. *As. aur.* 1,22.
 4. WALSH, *Rom. novel*, 151.

et omnis carminis sepulcralis magistra creditur, quae surculis et lapillis et id genus friuolis inhalatis omnem istam lucem mundi sideralis imis Tartari et in uetustum Chaos submergere nouit. Nam simul quemque conspexerit speciosae formae iuuenem, uenustate eius sumitur et ilico in eum et oculus et animum detorquet. Serit blanditias, inuadit spiritum, amoris profundi pedicis aeternis alligat. Tunc minus morigeros et uilis fastidio in saxa et in pecua et quoduis animal puncto reformat, alios uero prorsus extinguit. Haec tibi trepido et cauenda censeo. Nam et illa uritur perpetuum et tu per aetatem et pulchritudinem capax eius es.¹

A descrição dos poderes de Pânfile, feita por Fótiis, é exactamente paralela:

iam scies erae meae miranda secreta, quibus obaudiunt manes, turbantur sidera, coguntur numina, seruiunt elementa. Nec umquam magis artis huius uiolentia nititur quam cum scitulae formulae iuuenem quempiam libenter aspexit, quod quidem ei solet crebriter euenire.²

Note-se que até a ordem é quase igual, acabando ambas as descrições pela alusão ao objecto principal dos seus encantamentos: a sedução amorosa como prática inveterada.

1. *As. aur.* 2,5.

2. *As. aur.* 3,15.

Sócrates faz uma descrição mais abrupta e incisiva dos poderes de Méroe, que, no entanto, são os mesmos.¹

Os poderes de Pânfile, descritos em termos cósmicos, revelam a capacidade de inverter o curso normal da natureza, atributo que engrandece a personagem e lhe confere um estatuto mais temível do que respeitável. Este aspecto torna-se mais claro quando, ao atentarmos na actuação da personagem, nos damos conta de que esta se limita ao domínio sensual sobre outrem, que se rende vencido por esses *illecebris facinorosis*.

A referência aos *carmina sepulcralia* e outros meios alude às técnicas de sedução consagradas e atestadas por documentos que chegaram até nós. O grande poder desta *maga primi nominis* está, afinal, viciado pela sua obsessão no domínio da beleza física e do prazer sexual. O próprio nome de Pânfile - «toda paixão» - reforça essa obsessão erótica, geralmente também atribuída às feiticeiras.² Ela não resiste, logo que avista *speciosae formae iuuenem* e tudo faz até o possuir. Quando a sedução fracassa, a sua vingança pode ir até à morte do rebelde. A referência às transformações a que ela submete os insubmissos no amor nada traz de novo: apenas coloca a personagem ao nível das grandes feiticeiras como Circe.³

1. *As. aur.* 1,8.

2. SCHLAM, "Sex and sanctity": *Aspects*, 96.

3. E já não é pouco: Circe era filha do Sol!

Ora costuma dizer-se que Lúcio não fez caso nenhum desta advertência. Refere-se a propósito a primeira reacção dele que foi, não uma reacção de medo, mas antes a de alguém completamente dominado e seduzido, não por Pânfile, note-se, mas pelos poderes que ela encarna, a ponto de desejar, a todo o custo, tornar-se discípulo nessa arte: ... *gestirem tali magisterio me uolens ampla cum mercede tradere*.¹ Mas o facto é que ele a tomou, realmente, em consideração: ao vê-la depois, em casa de Milão, *Byrrhenae monitorum memor*, desvia dela o olhar, como se do lago das águas infernais se tratasse.² E, desde então, vai sempre condicionar as suas atitudes por aquilo que ouviu acerca de Pânfile. Por isso evita o cruzamento de olhares. Por isso recorre a Fótiis, e não a Pânfile directamente, para aceder às artes que o deslumbram. Lúcio não esquece que a dona da casa é *maga ... et ... magistra*; por isto mesmo ela domina, embora indirectamente, todo o comportamento de Lúcio, temível e sedutora ao mesmo tempo.

Outro aspecto importante nesta personagem é o carácter secreto dos seus poderes e acções. Por várias vezes se alude ao facto de ela tudo fazer em segredo. Como convém a uma maga, ela não diz quase nada, e nada faz de especial à vista de outrem.³ Fótiis diz mesmo que seria uma profanação -

1. *As. aur.* 2,6.

2. *As. aur.* 2,11.

3. *As. aur.* 2,12. A adivinhação do tempo pela observação do modo como arde a chama da candeia era, como observa o próprio Lúcio, algo de irrelevante, que qualquer iniciado era capaz de fazer.

- *grande flagitium*¹ - revelar aquilo que faz a sua senhora. Só quebra o segredo devido porque sabe que Lúcio já foi iniciado em vários cultos e conhece a sagrada lei do silêncio.²

É claro que Fótiis toma a revelação das artes da sua ama como uma outra iniciação³: Pânfile é a detentora dos poderes: Fótiis, a sacerdotisa - *famula* -; e Lúcio, o iniciado vítima, porque se trata de magia negra. É, aliás, mais esta a verdadeira razão do não contacto directo de Lúcio com Pânfile, do que o respeito moralista pelo lar do hóspede: este, há muito que fora definitivamente profanado pelas aventuras de uma esposa feiticeira e inveterada nas paixões.⁴ Também não se trata da moralização do mito dos

1. *As. aur.* 3.15.

2. *As. aur.* 3.15: *sanctam silentii fidem*. Como não há outra referência a estas iniciações no tocante a Lúcio, dir-se-ia que Apuleio deixou "escapar" uma nota autobiográfica.

3. De facto, Fótiis revela a Lúcio as artes e perseguições movidas por Pânfile como se de uma iniciação religiosa se tratasse: SCHLAW, art. cit.: *Aspects*, 98.

SCHWIDT, "Ap. Met. III.15 ...": *Mnemosyne* 35 (1982) 269-282, afirma que, neste passo, onde Fótiis revela a Lúcio os segredos da magia, os termos empregues têm uma tonalidade religiosa que lembra o vocabulário do livro XI. O leitor é assim levado a comparar as iniciações à magia e ao culto de Ísis; mas é para que ele note a diferença radical: enquanto se trata, no livro III, de uma iniciação perversa a uma falsa magia, a iniciação aos mistérios de Ísis, a verdadeira magia, é abençoada e salutar.

4. SCHLAW, art. cit.: *Aspects*, 98, entende que a verdadeira razão que levou Lúcio a não se aproximar directamente de Pânfile foi o não querer profanar o lar do hospedeiro: é o que Lúcio diz em jeito de zelador das leis morais ... que encobriam um real temor: *Milonis genialem torum religiosus suspice* (2.6). Mas basta ter presente a sua reacção ao vê-la, após a advertência de Birrena, para entender que ele tinha realmente medo de se lançar naquele abismo: *Eyrrhenae monitorum memor, et perinde in eius faciem oculos meos ac si in Avernium lacum formidans deieceram* (2.11).

amores de Júpiter, que não se inibe mesmo quando se trata de desrespeitar o lar anfitrião.¹

Como Méroe, Pânfile serve-se das suas artes para castigar os que lhe desobedecem, para seduzir e dominar, em oposição a Ísis que os usa de um modo muito superior, para redimir os errantes como Lúcio.

i. Este problema já não existe na relação Lúcio-Fótis, pois o contacto carnal com a escrava (não amante do patrão) excluía a profanação das leis da hospitalidade: Fótis era, juridicamente, "uma coisa", doável por Milão - se deste modo quisesse obsequiar o seu hóspede.

ASINVS PEREGRINVS

1. Errores da Fortuna.

Quando o Burro se defende do hortelão a quem comera a hortaliça, e o deixa meio morto, aparece uma mulher que grita para alarmar toda a gente, para «comover e causar a minha perdição»,¹ diz o narrador. Esta é a ideia que vai tornar-se obsessiva em Lúcio, a de que tudo o que fazem, em relação a ele, o coloca à beira da morte, ou é mesmo intencionalmente para o perder. As personagens femininas tomam, neste aspecto, papel preponderante: a mulher do hortelão, como a velha cozinheira dos ladrões, e mesmo Cárite, cujo castigo seria ter por sepulcro o burro desventrado; e todas as figuras femininas que lhe aparecem pela frente até ao fim do livro X.

Acerca desta personagem, diz o narrador:

*mulier quaequam, uxor eius scilicet, ...
ululabili cum plangore ... ut sui uidelicet mi-
seratione mihi praesens crearet exitium.*²

1. *As. aur.* 4,3.

2. *As. aur.* 4,3.

Esta personagem prima pela indefinição: não sabemos como se chama, é «uma mulher, ao que parece esposa do hortelão». Importante é a sua atitude de gritar em defesa do marido e perda do Burro agressor. Tal como na vida real, em que uma certa pessoa nos fica gravada, para sempre, devido a uma única atitude, num momento de risco, assim ficou esta na memória do Burro. Como que enviada pela Fortuna, esta personagem aparece aqui a impedir a fuga do Burro,¹ para que ele não fuja do caminho predestinado: não só as rosas que avistou eram venenosas, em vez de "redentoras", como nem a fuga lhe é permitida. Por muito secundário que seja, e apenas ocasional, o aparecimento desta mulher condicionou o evoluir da história do protagonista.

Bem diferente é o papel que desempenha a *anus quaedam*, a governanta dos ladrões. No modo de ver do Burro, ela é apenas uma mulher «curvada já pelo peso dos anos».² Os ladrões, seus senhores, insultam-na chamando-lhe «cadáver mais do que prometido à pira, vergonha dos vivos, único despojo que a própria morte não quer».³

O seu aspecto físico é ainda delineado por Cáríte ao referir-se aos seus cabelos brancos, e pelo narrador que caracteriza a sua voz como *stridenti uocula*, isto é, esgañaçada, desagradável. A nível comportamental, é tida como

1. Mesmo o aparecimento do hortelão foi, de certo modo, providencial, visto que foi ele que impediu o Burro desesperado de comer as rosas venenosas. *As. aur.* 4,3.

2. *As. aur.* 4,7.

3. *As. aur.* 4,7: *...busti cadaver extremum, et uitae dedecus primum et Orci fastidium solum ...*. As triplas substantivação e adjectivação superlativa traduzem bem a decrepitude da criatura.

ociosa e beberrona. Fica assim completo o retrato da velha dos contos tradicionais, verdadeira encarnação de todos os vícios, a começar pelo álcool. Quando deixa fugir Cárite e o Burro, o medo que sente dos seus senhores levá-la-á ao suicídio.

Por força das circunstâncias, a velha torna-se confiante de Cárite e, ao mesmo tempo, narradora do conto de *Amor e Psíque*. É sobre este aspecto que convém tecer algumas considerações:

_ A primeira impressão que temos, ao repensar esta personagem, é a de que Apuleio forjou aqui uma personagem-tipo com uma finalidade concreta: fazer dela o narrador da história - dentro - da - história, o conto de *Amor e Psíque*. Este conto aparece, pois, do ponto de vista estrutural, como exemplo das *narrationes lepidae anilesque fabulae*: uma historieta contada por uma velha para consolar a "menina triste". Mas, do ponto de vista do significado, as coisas vão muito além, como Apuleio já nos habituou a esperar.

_ A velha que os anos já curvaram é o narrador ideal, de uma história ideal, para o ideal receptor - a menina infortunada no momento em que se preparava para iniciar a sua vida como mulher feliz, ou Lúcio infortunado por ter sofrido uma falsa iniciação. Diríamos prosaicamente que, se Lúcio não estivesse atento a toda a história, não teria sido capaz de a contar *ipsis verbis*. Falaremos mais adiante desta sobreposição Cárite/Lúcio. Os dois não são apenas ouvintes do conto, mas também companheiros no caminho percorrido e sofrido, e até na morte, física ou não, como única saída para ambos. Depois da sua história, a velha revela um espírito mais viril do que feminino ao enforcar-se quando

deu conta que falhou na sua incumbência de guardar Cárite e o próprio Burro. Aliás, todas as personagens femininas, se são nobilitadas, são-no quando revelam qualidades viris.

PSIQUE

*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.*¹

Ou seja: «tal era a história que a velha encharcada em vinho e fora de si contava à jovem cativa; e eu, não longe dali, lamentava-me por não ter tabuinhas nem estilete com que escrever história tão bonita.»

Apesar do elogio - *tam bellam fabellam* -, o herói do romance, Lúcio, não parece aproveitar da narrativa senão um agrado passageiro. Não podemos, no entanto, ficar por aqui e não ver senão frivolidade neste conto.² Este passo é um misto de técnica e ironia do autor-narrador: a velha falava movida pelo vinho e, algo desvairada, diz coisas que a ultrapassam, que vão além daquilo que se propunha contar, uma *anilis fabula*.

O burro lamenta não ter com quê nem onde escrever, sem sequer se lembrar de que o seu físico de burro lho impedi-

1. *As. aur.* 6,25.

2. RAMBAUX, *Trois analyses de l'amour*, 177.

ria. E, se não registou a história em *pugillares*, registou-a na sua memória de humano, de tal modo que foi capaz de a reproduzir integralmente. Significa tudo isto que o conto foi narrado a Cárite, mas para ser ouvido pelo Burro, embora a velha não tivesse disso consciência. Por isso, pensamos que a longa digressão que constitui este conto tanto pressagia o futuro de Lúcio como o de Cárite; mais até do primeiro, porque foi Lúcio que, como Psique, conseguiu vencer, enquanto Cárite teve, como única solução para se unir ao bem-amado, o suicídio.

No seu núcleo fundamental, o conto não é da autoria de Apuleio. É, pelo contrário, um conto muito popular nessa altura, como testemunham a iconografia e os *papyri* mágicos.¹ Por isso, não podemos esquecer «que o conto faz parte de um romance e que corremos o risco de não captar o seu conteúdo real, se não procurarmos o que este romance lhe traz; e de igual modo o que o conto, por si mesmo, traz ao romance».² Tratá-lo-emos pelo seu valor de *fabula* e tentaremos analisar as personagens femininas, cuja caracterização revela um cuidado especial da mão de Apuleio, enquanto portadoras da "moral" da história, que a liga ao sentido global do romance; de um modo muito particular, a personagem Psique.

Sem querer optar por uma solução híbrida, que nem sempre é a mais correcta, e nunca a mais profunda, há que admitir, no entanto, a pertinência das múltiplas interpretações que especialistas na matéria deram deste conto.

1. RAMBAUX, *Op. cit.*, 188. SCHLAW, *Cupid and Psyche*, 4-8.

2. RAMBAUX, *Op. cit.*, 206.

O nome atribuído à protagonista denuncia e licita as interpretações psicanalistas e neoplatónicas que dele se têm elaborado.¹

A relação homem - mulher, e o enquadramento desta problemática no tempo de Apuleio, permite ver nele o modelo exemplar da maturação da mulher no casamento, do amadurecimento dos dois no amor, e, no desfecho da história, um conto exemplar do Amor ideal. Assim faz Rambaux. Tudo isto, repetimos, é lícito afirmá-lo do conto de *Amor e Psique*; mas será este o sentido que o narrador quis transmitir do conto enquanto parte integrante, funcional e semanticamente, do todo uno que é o romance? Talvez; mas não só.

Psique aparece, desde início, no topo da escala social, estética e material: filha de reis, possui uma beleza extraordinária, muito superior à das duas irmãs mais velhas, que leva até os homens a desdenhar a própria Vénus. Como aconteceu com Lúcio, que também pertencia à fina-flor da sociedade, esse privilégio não vai servir de escudo, nem a um nem a outro, contra as provações a que a Fortuna os vai

1. De modo especial RAMBAUX, *Op. cit.*, e PICARD, *La civ. de l'Afr. rom.*, 263; para este último, é incontestável a influência platónica neste passo - teoria do Amor divino e hermetismo (mania de tudo transmitir por símbolos e extravagância barroca - uma velha beberona como transmissora das verdades mais profundas).

GRIMAL, *Apulei Met. (IV,28-VI,24)*, introd., 12, afirma que « dans ce récit, tel que l'a écrit Apulée, tout ne vient pas de Platon, mais le souvenir du platonisme y est indéniable. » O mesmo autor cita ainda REITZENSTEIN, R. *Das marchen von Amor und Psyche bei Apuleius*, Leipzig 1912, e SCAZZOSO, *Le "Metamorfosi" di Apuleio*, Milan, 1951, para quem este conto representa o mito da alma. Para LANCEL, "Curiositas et préocc. spirit.": *RHR* 1961, 24-46, « Psyché symboliserait l'âme humaine, séparée brutalement, par l'incarnation, du monde des essences, et éprouvant le besoin confus de la retrouver. » Cit. por GRIMAL, *Op. cit.*, 20.

submeter. Será antes causa de perdição; queda temporária, porque assim quis a mesma Fortuna.

O domínio que Psique exerce, por intermédio das suas características físicas, sobre *ciues et aduenae*¹ provoca apenas admiração - *admiratio*, depois veneração. Impressiona, é reveladora de perfeição, mas é intocável, inatingível. Tem, como consequência directa, o ciúme de uma deusa preterida por uma mortal. A beleza de Psique permite-lhe ainda ser fortemente desejada - *cupita*, mas por um deus, Cupido.

Para dar cumprimento ao oráculo que pesava sobre a jovem Psique, celebram-se os esponsais e, no final, o cortejo abandona-a, segundo o mesmo oráculo, no cume de um monte escarpado. É daí que Psique é transportada, pelo Zéfiro, para o palácio do Amor. Embora nada lhe falte materialmente, sente-se só. Daquele que, sem se mostrar, a tomou por esposa, só consegue permissão para ver as irmãs graças a instantes "preces",² ou então *oscula suasoria ... uerba mulcentia*,³ ou ainda *uitae potestate uenerii susurrus*.⁴ Como que por encantamento - *decantatus*⁵ -, Cupido é dominado pelas palavras e ternos amplexos de Psique.

Possui o encanto de uma deusa, e o afago de um deus; mas nada disto lhe serve quando se trata de enfrentar o ciúme e a perfídia das irmãs. Note-se que estas não aparecem

1. *As. aur.* 4,28.

2. *As. aur.* 5,6.

3. *As. aur.* 5,6.

4. *As. aur.* 5,2.

5. *As. aur.* 5,13.

como detestáveis senão quando perdem o amor por ela:¹ e os seus casamentos foram felizes até que os atingiu, fatalmente, a inveja perante a situação da mais nova.

Psique não é completamente feliz, se ninguém sabe da sua felicidade; mas também elas não foram infelizes, enquanto não conheceram alguém em situação muito melhor: na justa medida em que as coisas precisam de ser conhecidas para se lhes atribuir uma existência real. Aproveitemos o ensejo para dizer que, em Lúcio, o domínio, o reflexo das personagens femininas sobre ele *in-sistit* mais do que existe, ou melhor: o domínio externo como o de Fótis com a metamorfose, ou o da mulher do Moleiro com o excesso de trabalho, são factos suportados por ele; mas o domínio de outras como Birrena, Psique, Cárite, vai *in-sistindo* até que se revela como "maná do deserto" para o Lúcio ... Madaurense convertido, que se tornou sacerdote de Ísis.

Levada pelas palavras ardilosas das irmãs, e pela crueldade do *Fatum*,² Psique, apesar de naturalmente débil, torna-se audaciosa. Convencida de que tem por marido um monstro, prepara-se para o matar.³ Em consequência surge a separação. O marido que acaba de perder só poderá reavê-lo com o concurso divino; e, até lá, muitas provações a esperam. As advertências de Cupido não tinham sido escutadas,

1. RANBAUX, *Op. cit.*, 206.

2. *As. aur.* 5,22.

3. Não se trata de ousadia criminosa, mas de ousadia "tout court". Psique tinha, de algum modo, direito de fazer o que fez: podia alegar, em sua defesa, o facto de não conhecer a aparência do marido; matava para se libertar do monstro, não para cometer homicídio.

porque ele não se justificou, ou melhor, porque ele não se revelou na totalidade: o mesmo acontecera com os avisos de Fótis a Lúcio, também por ele ter fechado o entendimento ao que ela revelava de si e da ama. Só depois da queda se vê que era possível não ter caído: curiosidade, obstinação e cegueira são facetas contínuas de uma mesma realidade, a "queda necessária".

Durante o tempo da provação, aparecem mais forças sancionadoras, forças maléficas e vingadoras, aqui encarnadas na deusa Vénus e seu séquito. O domínio destas forças conduz a vítima desde a queda até ao desenlace - que será "happy end" ou fim trágico, conforme o destino traçado pela Fortuna. A vítima trava um duelo de vida ou de morte em que se revela, após um acto de desespero realista,¹ um carácter decidido e auto-suficiente para se vingar das suas iguais,² mas insuficiente para chegar a bom termo sem a ajuda divina.

Vénus, que perdera para Psique a veneração que lhe vinha da beleza, *irata*, exige obediência ao filho, em nome dos laços da maternidade.³ Como havia feito com Páris, promete, a quem denunciar a sua rival, *septem sauiam et unum ... longe mellitum*.⁴ Ao ter Psique na mão, espanca-a

1. *As. aur.* 5,25.

2. *As. aur.* 5,26.

3. *As. aur.* 4,31: *Per ego te ... maternae caritatis foedera deprecor ...* O desfecho do pequeno encontro mãe - filho comporta, pelo contrário, um claro sabor a chantagem quase incestuosa: *Sic effata et osculis hiantibus filium diu ac pressule sauiata ...*

4. *As. aur.* 6,8.

brutalmente,¹ e depois, como deusa, submete-a a provas fatais para uma humana como Psique.

Para sobreviver a estas provações, não foi a coragem nem o vigor do carácter que assistiram Psique, mas antes as *formiculae*,² a cana, a águia³ e a torre,⁴ entidades portadoras dessa ajuda divina⁵ que assiste alguns, a outros esquece. A figura de Psique não sai diminuída, porque as provas eram, intencionalmente e na realidade, superiores a qualquer vigor humano. Mas o conto deixa entrever, como mostraremos no capítulo seguinte, que, acima de tudo, mesmo acima dos deuses, muitas vezes mais inconstantes que os humanos, domina a Fortuna.

A lição transita, em todos os sentidos, e de forma transparente, para o protagonista do romance. Tal como afirma Van Der Paardt ao interpretar a história contada por Aristómenes, «we think immediately of the parallel with Cupid and Psyche which was of more importance for the donkey than for Charite.»⁶ De facto, o paralelismo entre as

1. *As. aur.* 6.10.

2. *As. aur.* 6.10.

3. *As. aur.* 6.15.

4. *As. aur.* 6.17.

5. GRIMAL, *Apulei Metamorphoseis (IV,28-VI,24)*, introd. 21: «... les différentes épreuves imposées à cette âme perdue dans la nuit soulignent chaque fois la nécessité d'une grâce divine pour que se poursuive l'ascension libératrice. Réduite à ses seules forces, Psyché succomberait. Mais les voies sont tracées d'avance, et la Providence ... les lui désigne à temps. Cette idée est chère à Apulée: c'est ainsi que Lucius lui-même, au dénouement des *Métamorphoses*, sera guidé par la grâce d'Isis et trouvera un bonheur qu'il a longuement attendu, mais non pas, exactement mérité.»

6. VAN DER PAARDT, "Varius asp. of narr. techn. in Ap. *Met.*": *Aspects*, 84.

histórias¹ de Psique e de Lúcio é por demais evidente: «em ambos o vício da curiosidade, a ineficácia das advertências, a perseguição de um ente superior, os longos erros; e a protecção especial da Providência.»²

CÁRITE

Cárite e o seu duplo ideal, Psique, são as personagens femininas que permanecem mais tempo "em cena" e de quem sabemos mais. Conhecemos a sua origem, a sua vida e mesmo o desenlace das suas histórias.

Cárite, ao ser raptada, sofre um despojamento quase total: chega a estar na iminência de ser vendida como escrava ou "servente" de lupanar: despojamento semelhante àquele que Lúcio sofreu na sua metamorfose. Mas, enquanto Lúcio foi, de certo modo, culpado do que lhe aconteceu, de Cárite nada se sabe que devesse ser punível; como se o que cada um tem de sofrer não provenha de culpas ou de inocência, mas das linhas que a Fortuna traçou para cada um. Se a semelhança nas vicissitudes nos leva a aproximar Lúcio de Cárite, a

1. SCHLAW, *Cupid and Psyche*, 3: «The course of Psyche's fall through curiosity, of her wanderings and trials, and of her redemption through Cupid, parallels the career of Lucius, who, through lust and inquisitive meddling in magic, is transformed into an ass, endures misfortunes as he passes from owner to owner, and is finally saved by Isis.»

2. MEDEIROS, "Em demanda de uma rosa": *Máthesis* 1 (1991), 28.

influência desta sobre o primeiro reforça ainda mais esta aproximação.

Quando é arrastada para a caverna dos ladrões, o Burro nota a nobreza da donzela e diz que é uma *puella mehercules et asino tali concupiscenda*.¹ A observação, aparentemente de mau gosto, justifica, até certo ponto, acusações que ao Burro serão feitas posteriormente. Confere também verosimilhança a histórias de bestialidade como a da dama de Corinto; cria, enfim, e desde logo, um elo de ligação entre o Burro e Cárite: apesar de burro, ele vai interessar-se por esta personagem por quem se sente atraído.² Isto em consequência da *uoluptas ueneria* que em nada diminuiu com a metamorfose em burro, antes aumentou, quanto a potencial físico. Por outro lado, o Burro é sensível à desgraça da jovem raptada. O modo como ela rasgava as próprias vestes, se dilacerava e se lamentava, chegou mesmo a arrancar-lhe lágrimas.³

Cárite narra então à velha guardiã o rapto de que fora vítima e a consequente interrupção das cerimónias do casamento com o jovem amado desde a infância. Entretanto, o que mais a faz sofrer é o sonho que teve e no qual o noivo era assassinado. A velha tenta dissuadi-la dizendo que os sonhos

1. *As. aur.* 4,23.

2. Lúcio não se comporta exclusivamente nem como homem nem como burro. Serve-se normalmente da memória e entendimento humanos, e aguenta o sofrimento como um burro verdadeiro. Rejubila perante a possibilidade de cobrir as mulas da quinta em casa de Cárite, mas morre de vergonha e humilhação quando é condenado a copular publicamente com a multiassassina. A sua situação é bem a de um peregrinar errante, a purgar e a aprender, sob a pele de burro, de que não pode, entretanto, separar-se.

3. *As. aur.* 4,24.

são enganadores. O leitor fica assim na expectativa quanto ao desenlace da história; depois veremos que, em vez de enganadores, os sonhos tinham sido o prenúncio claro do que viria a acontecer.

Desde que a velha cozinheira começa a contar a história de *Amor e Psique* até ao fim, não há uma única interrupção por parte de Cárite, o que, além de denunciar a "colagem" desta história à narrativa principal, significa essencialmente duas coisas: primeiro, que a história é narrada não só para Cárite, mas para quantos a ouvem - e o Burro lá está à escuta; segundo, que ela vale pelo sentido global do conto, quer dizer, não é cada personagem e cada momento do conto que interessam para a globalidade da narrativa, mas é o sentido global de "exemplo" que deve servir para edificação ou advertência do ouvinte intra-narrativo - o Burro, mais do que para Cárite, diríamos nós. Tanto assim que, no fim do conto, é o Burro que lamenta não ter onde escrever a história, e a narrativa continua sem referir sequer a reação de Cárite.

Ao tentar a fuga, na ausência dos ladrões, o Burro é ajudado por Cárite a libertar-se das mãos da velha. Por seu lado, ele serve-lhe de montada para fugir. As vergastadas são "bons estímulos" para o Burro que não perde a oportunidade para acariciar com beijos os pés da donzela.¹ Depois vêm as promessas que esta lhe faz sem saber que o Burro entendera tudo. Neste momento, a subjugação de Lúcio é completa; e, quando seria preciso desobedecer, para se livrarem

1. *As. aur.* 6,28.

dos ladrões, ele não o faz, e voltam os dois ao cativeiro. Nem depois de transformado em burro consegue libertar-se da pressão feminina que se tornou, para ele, constante, obsessiva e prejudicial.

Em consequência da fuga malograda, os ladrões decidem matar e desviscerar o Burro, que servirá de prisão para Cárite, condenada a morrer fechada no ventre deste; exposta ao sol, à putrefacção e, finalmente, às garras das feras. Quando, porém, chega o falso ladrão, Hemo da Trácia, que logo se fez aceitar como novo chefe da quadrilha, as coisas mudam de figura, pois Cárite reconhece nele o noivo disfarçado. Quem nada percebe é o Burro, que fica escandalizado com o modo de reagir da rapariga com Hemo e pensa que ela está a brincar, não só com a própria vida, mas também com a vida dele. O equívoco, porém, não durou muito; logo o Burro se apercebeu de que Hemo era, afinal, o noivo, Tlepólemo; imobilizados os ladrões, com um sonífero que o jovem misturara no vinho, o Burro volta a servir de montada para a jovem libertada. A ligação da sua história com a de Cárite permitiu-lhe mudar de donos e confere-lhe um espaço de felicidade, embora por pouco tempo.

Outro aspecto da personagem Cárite, que importa considerar, é o do seu fim trágico. A história de Cárite libertada pelo noivo das mãos dos ladrões, parece aproximável da de Psique, cujos *amor et pudicitia* também obtêm correspondência. Os desenlaces são, porém, diferentes. Para nós, o final da história de Cárite revela-se importante, tanto a nível do significado, quanto a nível funcional: a sua libertação permite dar solução à história dos ladrões e o fim

trágico dá continuidade aos erros do Burro. E se o desenlace da história de Cárite abre caminho à nova peregrinação do Burro, ele não parte sem mais uma lição: tal como no caso da donzela, quando tudo parecia correr bem, surgem novas dificuldades, novas privações mandadas inesperadamente pela Fortuna. Mais: o destino de Cárite mostra ao Burro que nem sempre os desenlaces são os merecidos pelos protagonistas, como Cárite; mas poderão ser, sempre, pelo menos "dignos", isto é, à altura de quem os suporta, ainda que, por vezes, de uma forma trágica.

No romance de Apuleio, encontramos muito riso e divertimento, mas quase nunca gratuitos. Quanto aos desenlaces das histórias inseridas na macronarrativa, estes nunca são ao acaso; têm sempre, mais ou menos patente, uma mensagem profunda, um significado, por vezes muito concreto. Por isso julgamos vantajoso tentar analisar esta obra numa perspectiva endereçada essencialmente ao seu significado.

A jovem Cárite, além de mostrar uma *uirginalis pudicitia*, revela um *masculus animus*, na coragem com que enfrentou Trasilo e vingou a morte do marido. No monólogo que profere diante do primeiro, considera-se uma *pudica mulier*, alguém que toma em mãos a própria vida e que tem consciência de quem é, e das "virtudes"¹ que encarna. A decisão de pôr termo à própria vida, para se juntar ao bem-amado,² é um misto de vingança, desespero e amor levados até às últimas consequências. Claramente se aborda a temática trágica do

1. *As. aur.* 8,13.

2. *As. aur.* 8,13: *iam tempus est ut isto gladio deorsus ad meum Tlepolemium uiam quaeram.*

buscar para lá da morte o que se tornou impossível no mundo terreno. Como se fosse dito a Lúcio que talvez valha a pena sofrer com dignidade, mesmo que a saída se não encontre no mesmo nível de existência.

Cárite é uma personagem cheia de honra e poder, que mantém até ao fim. Trágica, certamente, porque só uma morte trágica a tornaria digna, para sempre, do marido que teve. O suicídio serve também para confirmar a sua versão da morte do marido e a vingança que toma por suas próprias mãos. Pois quem acreditaria nas verdades reveladas apenas em sonho? Como poderia a justiça condenar sem provas? Mas o que fizera Trasilo era bem merecedor do castigo que lhe infligiu Cárite. Finalmente, se não é um desfecho moralizador, para a nossa mentalidade cristianizada, é pelo menos honroso ao máximo. O próprio autor-narrador não deixaria que se desmoralizasse a obra das suas mãos, caindo num moralismo redutor, esteticamente. Como Séneca não deixa aniquilada Medeia, porque infanticida, deixando entrever uma réstia de reabilitação ao permitir-lhe a fuga no carro do Sol; em direcção a uma outra justiça? Como se o crime pertencesse mais ao *Fatum* do que à pessoa de quem o destino se serviu para o perpetrar.¹ Os desfechos felizes entram muitas vezes no domínio do utópico ou do agir divino, como no conto de Psique. Quando se dão entre os humanos, são tão esporádicos e breves que quase não merecem referência, como foi o caso de Plotina. Quanto ao nosso protagonista, o caso é diferente porque Lúcio é um predestinado.

1. Agradeço ao Prof. Doutor Walter de Medeiros o interesse que sempre mostrou em trocar ideias, sobre este e outros pontos controversos.

O mais constrangedor, para quem estuda esta obra, é sentir que tudo visa directamente o entendimento do Burro e, ao mesmo tempo, ver que Apuleio não deixa indícios de que o Burro entendeu: talvez por querer manter o jogo até ao fim, talvez por julgar que isso era já por demais evidente.

Se nos deixa inquietos a explicação do fim trágico de Cárite, em contraste com os de Psique e de Plotina (caso que trataremos a seguir), ficamos, pelo menos, com a certeza de que a história é assim muito mais significativa: e é também um claro presságio de tudo aquilo por que Lúcio terá ainda que passar, até ao despojamento total de si mesmo, na consagração à deusa salvadora.

PLOTINA

Et c'est alors que n'apparut le plus sage de mes bons génies: Plotine. ...ce fut durant les mauvais jours d'Antioche que sa présence me devint indispensable... L'amitié était un choix où elle s'engageait tout entière...

M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, 95.

Não é possível saber se Plotina, cuja história é referida pelo falso ladrão Hemo da Trácia, é uma personagem histórica ou não. Vários traços¹ manifestam que esta perso-

1. Sabemos, por exemplo, que, segundo Plínio ou Dión Cássio, a mulher de Trajano não tinha filhos. E mesmo sendo, no dizer de Plínio, a mais venerável das esposas, a sua conduta, para Dión Cássio, não é "irrepreensível". FAU, *L'émancipation féminine à Rome*, 166-168.

nagem se liga antes a uma tradição literária¹ e histórica das grandes senhoras romanas: basta comparar, a título de exemplo, o que Apuleio diz de Plotina e o que, por Plínio, sabemos de Fânia, esposa de Helvídio Prisco,² a quem seguiu no exílio:

«Estou perturbado com a doença de Fânia ... estou desolado por uma mulher verdadeiramente grandiosa vir a desaparecer da nossa vista.

É tão virtuosa, tão respeitável, tão corajosa! Seguiu duas vezes o marido no exílio e uma vez foi desterrada por causa dele. Nada disse que pudesse ter minorado os perigos que corria. Como é encantadora e delicada! Que deliciosa combinação - muito raramente encontrada - de amabilidade e respeitabilidade! Depois da sua morte será modelo para as nossas esposas: até nós, os homens, teremos algo a aprender com o seu exemplo de coragem.»³

De notar ainda é o facto de Plotina intervir num conjunto de histórias onde se pode reconhecer uma paródia de factos históricos. No romance de Apuleio, Plotina é um caso da *rarae fidei atque singularis pudicitiae femina*,⁴ ligada, pelas próprias circunstâncias da narração, à figura de Cárite.⁵ A mulher heroína em Apuleio é verdadeiramente leal

1. Um exemplo: SENECA, *Mar.*, 16.3.

2. Helvídio Prisco, envolvido numa conspiração contra Nero, fora por ele desterrado e exilado novamente sob Vespasiano.

3. PLÍNIO (séc. I d.c.), *Cartas*, 7: cit. por: MASSEY, *As mulheres na Grécia e Roma ant.*, 106-107.

4. *As. aur.* 7.6.

5. WALSH, "Petr. and Ap.": *Aspects*, 21.

ao marido e casta, chora-o amargamente se o perdeu (caso da esposa de Sócrates), vive com ele os piores momentos com nobreza de carácter (assim acontece com Plotina), e chega a segui-lo na própria morte, subtraindo-se voluntariamente à vida (o exemplo glorioso de Cárite).

Plotina é-nos apresentada como uma matrona ideal: fidelidade rara, singular castidade, deu ao marido dez filhos, despreza o luxo e a vaidade, partilha o infortúnio do marido. A decisão de rapar o cabelo, como disfarce para poder partir para o exílio com o marido, é significativo quanto ao desprendimento em relação à habitual garridice feminina. Há ainda um elogio ao senso prático desta mulher quando se refere que levava escondidas peças de ouro. Quanto à valia do seu carácter, não restam dúvidas:

*intrepida cunctarum periculorum particeps et
pro mariti salute pervigilem curam sustinens
aerumnas adsiduas ingenio masculo sustinebat.*¹

Este *ingenium masculum* ou *masculus animus*, que Apuleio atribui igualmente aos ladrões, a Cárite, a Plotina, deixa de ser uma "qualidade masculina" para ser o coroar de um espírito forte, o melhor do ponto de vista da coragem. Sentido que se torna um pouco abstracto para significar, ao mesmo tempo, dedicação, decisão e firmeza.

O facto de a grande aventura do falso ladrão ser, afinal, a história de Plotina denuncia a sua dupla função: iludir os ladrões e fazer pressentir as virtudes de Cárite.

As. aur. 7,6.

Hemo (como Apuleio) conta a história a olhar para Cárite: o Burro ouve a história da primeira e observa a segunda.¹

2. O domínio das sombras.

O recomeço da peregrinação do Burro, após a tragédia de Cárite, coincide com o início da parte mais sombria do romance: as obras das personagens femininas vão do simples crime até às monstrosidades mais abjectas. Compreende essencialmente os livros IX e X, mas já nos livros VII e VIII nos aparecem "sinais" evidentes do domínio do mal, como a crueldade da mulher do encarregado da estrebaria² e a escrava vingadora da infidelidade do marido.³

Ainda o Burro não tinha começado a desfrutar da liberdade que lhe fora acordada, como recompensa da sua cumplicidade na libertação de Cárite, e já alguém se encarregava de o torturar. A liberdade compreenderia, para ele, a possibilidade de encontrar rosas e, desse modo, voltar ao Lúcio de antes. Mas o que ele encontrou, de facto, foi uma *auara equidem nequissimaque ... mulier*,⁴ a esposa do palafrenero, que o atormenta todo o dia com o peso do jugo e com o ardor

1. WALSH, *Rom. novel*, 161-162.

2. *As. aur.* 7,15.

3. *As. aur.* 8,12-13.

4. *As. aur.* 7,15.

do chicote. As provações que o Burro sofre sob o domínio desta mulher, comparado com tudo o que lhe prometera Cárite, assumem o aspecto de uma nova queda, parecida com aquela que sofrera subjugado por Fótis, sem que Birrena conseguisse dar-lhe o que para ele desejava.¹ As situações quase se repetem, num outro contexto, certamente, mas, no domínio que exercem sobre o Burro, é sempre e ainda o mal que acaba por vencer.

A mulher do palafreineiro é *auara*, porque não só desdenha as instruções recebidas acerca do Burro, como o faz moer o cereal, até o que lhe era destinado como ração, para vender aos vizinhos; e ainda lhes alugava os serviços do próprio animal. *Nequíssima*, isto é, odiosa; porque, além de tudo, ainda o castigava frequentemente. O domínio exercido por esta personagem sobre o Burro é puramente físico, um domínio pela força. O Burro, por seu lado, ansiava pela sua ração de cevada torrada e por se ir juntar às éguas da quinta,² isto é, Lúcio reduzido a burro, sem mais. A tal ponto que, mesmo ouvindo o trágico desenlace da história de Cárite, não há o mínimo indício de reacção do homem que o Burro esconde.³

1. Talvez uma outra estrada para a salvação?

2. Desejo explícito em *As. aur.* 7,6.

3. De facto, a única apreciação que se faz, é a de que os camponeses ficaram muito sentidos com a situação: *grauiter adfectis rusticis* (*As. aur.* 8,15). Mas, se por um lado é inegável que Lúcio atinge, a partir daqui, a sua situação mais degradante, fica-nos porém a dúvida de que esta falta de reflexos, sobretudo no tocante às "histórias moralizadoras", talvez nem sempre seja sinal da obtusidade do Burro. Pode simplesmente tratar-se de imperfeição de um género incipiente, com muitas pequenas histórias inseridas na grande diegese; este tipo de imperfeições, de somenos importância, têm sido notadas e referidas com alguma frequência.

Alguns reflexos da personalidade viril de Cárite encontram-se também na escrava¹ cuja história nos é contada em 8.22.² No modo como ela vinga a infidelidade do marido, existe um certo paralelismo com a figura mitológica e trágica de Medeia.³ A atitude da esposa enganada é, na ocorrência, um misto de vingança - ao incendiar ao escravo as provisões -, de terrível castigo sentimental - ao suicidar-se juntamente com o filhinho que dele tinha -, e gera, conseqüentemente e por via da indignação do seu dono, um castigo físico dos mais horrendos que poderiam imaginar-se: o escravo adúltero é amarrado a uma árvore carunchosa e untado com mel, exposto às formigas, até que do condenado só reste a brancura dos ossos completamente desnudados.

O fim trágico de cada história torna-se um dado comum a todas elas; as personagens que desempenham a função central são femininas, e o seu carácter revela-se, normalmente, da maior coragem ou astúcia. Lúcio ouve, presencia ou sofre, na própria pele, as conseqüências dessas tragédias. A história da escrava vingadora da infidelidade do marido apenas o aterrorizou, como aliás a todo o séquito de camponeses fugitivos.

Outra é a situação do Burro quando a esposa do "cozinheiro desesperado" aconselha o marido a matar o animal,

1. Com as devidas distâncias, pois que, no caso da escrava, há insânia mórbida; alheia, portanto, a qualquer sentimento de justiça. É antes a força viril que é realçada.

2. *Celerrime denique longo itinere confecto pagum quendam accedimus ... Ibi coeptum facinus oppido memorabile narrare cupio.*

3. Esta, porém, não tem a cobertura divina de Medeia. É antes precipitada no abismo pelo desespero que a devora.

para substituir a coxa de veado roubada pelos cães. Diz Lúcio que foi nesse momento que a morte esteve, para ele, mais iminente.¹ De novo uma personagem feminina põe o Burro à beira da morte.

De um modo geral em toda a obra, mas particularmente durante a peregrinação do Burro, a representação das personagens femininas é gradualmente mais negativa; de um modo muito singular no livro IX, que já chamaram "livro infernal". A mesma ideia pode também estender-se ao livro X. Esta sobrecarga constitui, sem dúvida, um efeito calculado de oposição com o livro XI. Mas o que julgamos ainda mais importante é esta relação estabelecida entre as aventuras de Lúcio e o carácter das personagens femininas criadas ou recriadas por Apuleio.

Aparecem, umas a seguir às outras, a esposa do dono da jarra (9,5-6), a esposa do moleiro e suas companheiras, todas mestras em infidelidade e cacurgia (9,14-29), a madrastra envenenadora (10,2), a dama de Corinto (10,9) e, por fim, a multiassassina condenada às feras (10,23-28). Na passagem de uma história a outra, não há propriamente uma evolução da situação: há como o coroar de todo o mal que se pode experimentar, proveniente de criaturas femininas. A única evolução assinalável, ao longo destas histórias, é o desejo do Burro que, cada vez mais, à medida que mais nefandos são os feitos femininos, anseia por libertar-se da pele de burro que o reveste e voltar ao Lúcio que era antes.

1. *As. aur.* 8,31: *Hic ego me potissimum capitis periclitatum memini.*

Examinemos, sucintamente, o modo como estas personagens são tratadas.

Da esposa do dono da jarra diz-se que é de baixa condição social e económica - *uxorcula ...satis quidem tenuis*.¹ Não se lhe indica o nome, o que acontece, aliás, com mais quatro. São famosas pelas suas atitudes, não pelo nome pessoal ou de família.²

A esposa do moleiro é uma *pessima et ante cunctas mulieres longe deterrima coniunx*.³ O narrador chama-lhe também, ironicamente, *pudica uxor* e *uxor egregia*,⁴ precisamente quando narra os seus feitos mais nefandos, respectivamente, a sua infidelidade, o seu despudor e a preparação da morte do marido.

A denominação da terceira personagem é ainda mais vaga; fala-se de madrasta - *nouerca*,⁵ ou simplesmente «daquela mulher».

Sobre a dama de Corinto, a referência é um pouco mais complexa e trabalhada, embora aparentemente simples: *matrona quaedam pollens et opulens*.⁶ Ela é uma *matrona*, isto é, foi ou é casada. Ela é *pollens et opulens*, um jogo de palavras

1. *As. aur.* 9,5.

2. As razões de Apuleio são pouco límpidas, tanto mais que não hesita em dar nome a personagens secundaríssimas, como o intendente e a criada da envenenadora, na história de Telifron.

3. *As. aur.* 9,22.

4. *As. aur.* 9,23.

5. *As. aur.* 10,2.

6. *As. aur.* 10,19.

usado para frisar a nobreza social daquela dama, em oposição à ignomínia moral que vai revelar.

Daquela que está destinada a copular publicamente com o Burro, apenas se diz que é uma vil criatura condenada às feras - *utilis ... aliqua ... sententia praesidiis bestiis addicta*.¹ O carácter abjecto com que esta situação se apresentava aos olhos do Burro foi, em parte, o reponsável pela sua fuga para o «porto da salvação».

Apesar do carácter dominador que se revela na actuação destas personagens, sempre que se refere o sexo a que pertencem, faz-se com o intuito claro de salientar que é o sexo vulnerável, sujeito a todo o tipo de vícios, fraco na generalidade dos casos.

Assim, a esposa do dono da jarra vangloria-se dizendo que, apesar de ser mulher - *ego mulier*² e estar sempre fechada em casa, conseguira melhor negócio do que ele.

Quando o moleiro decide fazer justiça pelas próprias mãos, diz que «a equidade não suporta que a mulher mande mais do que o marido», afirmação cheia de trágica ironia, se pensarmos no seguimento da história, e sobretudo no repúdio por que passou. Ela, por seu lado, recorrerá às práticas de magia negra, *familiares artes feminarum*.³ A possibilidade de agir provocando a morte (embora por interposta pessoa) faz dela uma potência do mal. Arete, sua companheira de escola, cujo nome é, desde logo, denunciador de predicados que ela

1. *As. aur.* 10,23.

2. *As. aur.* 9,6.

3. *As. aur.* 9,29.

não tem, o narrador chama-lhe *puella*.¹ destruindo claramente todas as qualidades que deveria ter uma *matrona*, que ela era de direito, por ser casada. Mas o seu carácter é de uma *genuina leuitas*,² a ponto de, por algumas moedas, vender a própria honra. Quanto à mulher do pisoeiro, diz-se que, a certa altura, a *occulta libidine prorumpit*,³ deixando livre campo à falsidade e infidelidade, *facinus nefarium*.⁴

Da madrasta envenenadora, diz-se que é *seu naturaliter impudica*.⁵

Nesta amálgama de conceitos negativos, a mulher revela-se, naturalmente inferior, e também falsa, inconstante e capaz das maiores atrocidades. Será esta uma forma de dominar, aproveitando as próprias fraquezas? É que, apesar de débeis e extremamente negativas, são elas que mandam, ainda que acabem por ser mal sucedidas. Elas mandam enquanto o mal manda nelas e as torna fortes.

Quanto ao seu comportamento em relação às pessoas mais próximas, isto é, os respectivos maridos, todas elas foram infiéis, embora de algumas não se fale directamente: no caso da madrasta envenenadora, o desejo pelo enteado é equivalente à infidelidade, além de incestuoso; quanto à dama de Corinto, a bestialidade dos seus desejos dispensa maior

1. CLARK, *Women in the ancient world*, 21: Em Apuleio, o uso do diminutivo, para falar das esposas falsas e infiéis, traduz um misto de gozo e de desprezo pela personagem, por parte do narrador.

2. *As. aur.* 9,19.

3. *As. aur.* 9,24.

4. *As. aur.* 9,23.

5. *As. aur.* 10,2.

requisitório. A luxúria é o vício comum que a todas aproxima, mas muitos outros se lhe interligam.

Enquanto, dominada por uma *postrema lasciua famigerabilis*,¹ acolhe às escondidas o amante, a mulher do dono da jarra acusa a sua vizinha Dafne daquilo que ela própria faz: *edere, bibere, et amare*;² embora, *fallaciosa mulier*,³ se queixe de passar o dia a fiar e a tecer. A mulher do moleiro «tem todos os vícios»,⁴ é uma *procax et temeraria mulier*⁵ e consegue até aniquilar o marido.⁶ A madrasta é falsa,⁷ pérfida e assassina também. A condenada às feras, que começara apenas por ter ciúmes do marido -*riualitas*,⁸ aliás injustificados, comete, a partir daí, uma série de assassínios.⁹

Além dos crimes, há ainda outras formas de domínio, estas caracteristicamente femininas.

A esposa do pobre é *callida et ... perastutula*,¹⁰ ou lança-se num *aspero sermone*, conforme a necessidade do momento, para convencer o marido. Revela-se ainda menti-

-
1. *As. aur.* 9,5.
 2. *As. aur.* 9,5.
 3. *As. aur.* 9,6.
 4. *As. aur.* 9,11.
 5. *As. aur.* 9,26.
 6. *As. aur.* 9,29.
 7. *As. aur.* 10,3; 10,4.
 8. *As. aur.* 10,24.
 9. *As. aur.* 10,25.
 10. *As. aur.* 9,5.

rosa, maledicente, e engana servindo-se mesmo do riso.¹ A esposa do moleiro utiliza uma velha alcoviteira e confidente para enganar o marido² e, depois, da magia negra para enviar um espectro enforcá-lo. A madrasta, *ubertim adlacrimans*,³ mente ao marido e encobre-lhe o seu amor incestuoso, acusando o enteado.⁴ Também a condenada às feras tinha recorrido a *fictae mentitaeque lacrimae*.⁵

Um aspecto que pode ser revelador, embora indirectamente, de uma certa evolução no seguimento das histórias, é o sucesso ou insucesso obtido pelas infiéis criminosas:

A esposa do pobre consumou o adultério na presença do marido, revelando um impudor a toda a prova, e o marido nem sequer desconfiou. Mas já assim não acontece com a esposa do moleiro, embora se faça referência a um exemplo de sucesso, o da sua condiscípula Arete: o êxito desta ficou, porém, a dever-se à astúcia do amante e não a ela. Para a madrasta com desejos incestuosos, foi um fracasso total, o que aponta já para uma certa intenção "moralizadora" da narrativa. Pelos crimes praticados, a criminosa recebeu o castigo que a lei previa. O mesmo sucedeu à condenada às feras.

O caso da dama de Corinto revela um outro aspecto, que é o da encarnação do desejo sexual insaciável, em toda a sua brutalidade; mais: mostra a aberração a que pode chegar o

-
1. *As. aur.* 9,6.
 2. *As. aur.* 9,15.
 3. *As. aur.* 10,3.
 4. *As. aur.* 10,5.
 5. *As. aur.* 10,27.

ardor sexual. Já se não trata de ninfomania, mas de bestialidade. Trataremos do assunto ao falar dos reflexos das personagens sobre Lúcio, pois é aí que esse ardor se revela importante.

Quanto aos reflexos sobre o Burro, no caso da esposa do dono da jarra, não há propriamente uma influência directa. Mas ele ouviu a história atentamente, a ponto de poder contá-la. Mas para quê? Só para atrair o leitor? O facto é que é a única que ele introduz deste modo, talvez como se quisesse dizer: «não é isto que lhes quero mostrar, mas tenho de lhes contar um caso de manha perfeita, para verem do que são capazes as *feminae*; é para isso que *uos etiam cognoscatis uolo* esta história.»

Da mulher do moleiro, o narrador diz, desde logo, que ela odiava o Burro.¹ Esta aversão inicial agudiza a curiosidade do Burro em relação ao procedimento da mulher. Ao fim do dia, liberto dos antolhos, o Burro podia observar todo o engenho da depravada.² Pelo que vê, indigna-se e é ele que

1. *As. aur.* 9,15. A alusão de 9,14, referente ao monoteísmo provavelmente cristão, a que teria aderido esta mulher depravada, não seria de estranhar em algumas comunidades de falsos seguidores de Cristo: existiam, ao tempo, práticas pouco ortodoxas, encobertas por nomes como «partilha fraterna» ou do puro sentimento de ágape. Veja-se, a este propósito, I *Cor.* 5,11, onde Paulo fala dos falsos cristãos. Nesse caso, o ódio ao burro seria o ódio à encarnação do mal, contra o próprio deus do mal, Set, perdição dos pagãos, em oposição à adoração do único e verdadeiro Deus. A referência não é muito esclarecedora, mas a alusão ao monoteísmo é relevante, e sabemos como os cristãos dos primeiros séculos foram acusados de desprezar os deuses dos Romanos e de práticas sacrílegas.

Neste caso estariam, logo à partida, criadas as condições para que a mulher do moleiro e o Burro fossem inimigos figadais.

2. *As. aur.* 9,22.

vai provocar o desenlace da história.¹ Sobre a protagonista da primeira história, o narrador não dá sequer um juízo moral; mas à mulher do moleiro não se cansou de a amaldiçoar, até porque foi um dos atingidos pela maldade dessa mulher. O carácter dominador revela-se, por um lado, na vingança conseguida sobre o marido; por outro, no modo como deixou "estigmatizado" o coração de Lúcio: *mihi penita carpebantur praecordia;*² *me cruciatum...*³

A história da madrasta envenenadora aparece no seguimento da anterior e o Burro apenas conclui: *at ego tunc temporibus talibus fatorum fluctibus uolutabar.*⁴ A forma verbal utilizada transmite claramente o sentimento de descontrolo total, que o Burro sentia em relação à sua vida de Lúcio.

É diferente a questão da influência da dama de Corinto sobre Lúcio. O narrador (e Apuleio) compraz-se na descrição minuciosa da relação sexual do Burro com a dama, num deleite libidinoso e artístico. Movimentos, cores, odores, ornamentos e sensações, tudo é descrito até ao ínfimo pormenor. Não foi, realmente, uma boa iniciação a que lhe veio por Fótis, pois que o deixou cada vez mais escravo do prazer físico, e incapaz de se libertar dele por suas próprias forças. Em vez de considerar abjecta a dama de Corinto, parece temer apenas as consequências físicas do desencontro

1. *As. aur.* 9,26-27.

2. *As. aur.* 9,26.

3. *As. aur.* 9,27.

4. *As. aur.* 10,13.

de proporções; mas, de resto, acaba por se comprazer nesta relação "contra natura", carente como estava após tão longa continência.¹

Para um predestinado como Lúcio, as coisas não podiam, porém, continuar assim e é, mais uma vez, uma personagem feminina, ou melhor, o horror a uma personagem feminina que vai trazer o desenlace dos seus erros.

Ao pensar nos nefandos crimes da mulher com quem está destinado a copular publicamente, o Burro sente um *ingens angor*.² Preferia morrer - *saepius quidem mortem mihi met uolens conscire*,³ do que sofrer tal infâmia. Deseja suicidar-se; o corpo de burro não lho permite.⁴ Almeja as rosas para voltar a ser Lúcio; não as alcança. Perdura ainda o cativoiro.

No entanto, por muito que odeie e tema a situação em que se encontra, não deixa de admirar a beleza da representação de Juno, Minerva e Vénus, com seus acompanhantes. Como se, atraído pela beleza física da representação, pudesse aceder à inocência e bondade do transcendente ali representado. É certo que Lúcio se indigna contra a venalidade do juízo pronunciado por Páris. Porém, qualquer que fosse a escolha do pastor, ela seria sempre comprada com o presente prometido por cada uma das deusas. O facto de ele ter preferido o que lhe oferecia Vénus só corrobora a

1. *As. aur.* 10,21.

2. *As. aur.* 10,29.

3. *As. aur.* 10,29.

4. *As. aur.* 10,29.

superioridade do prazer em detrimento da ambição do ter e do poder, que as outras deusas lhe ofereciam. E não são, afinal, todos os erros de Lúcio uma consequência da sua cupidez venal de prazer e curiosidade? Parece que, no estado a que chegara Lúcio, só uma antevisão do divino poderia converter o Burro.¹

Para Lúcio, é tempo de amadurecer: prazer e sofrimento, viagem, admiração, conhecimento e reflexão, tudo fervilha numa mente castigada, provada e depurada, talvez. O que mais contou, para Lúcio, só o sabe a Fortuna, causadora de tudo. Mas, pelo que nos diz o narrador, é a figura da condenada às feras que atinge profundamente Lúcio, homem indignado com a torpeza da situação. Temia, além disso, pela própria vida, pois as feras não distinguiriam a criminosa do acompanhante.² Por fim, talvez maravilhado ainda com a representação, sensual e divina ao mesmo tempo, a que assistira, sob a pele de burro manso, foge, desta vez definitivamente, do "reino das sombras", para o «porto da salvação».

1. *As. aur.* 10,31-32. De modo especial a figura de Vénus, que tem certo paralelo com a aparição de Ísis no livro seguinte.

2. *As. aur.* 10,34.

A ANUÊNCIA DO PREDESTINADO

Yet the world of Apuleius is very definitely the world of the Mystery Religions, and in this novel any suggestion of an association with the Isiac cult must be accepted.

GRIFFITHS, "Isis in the *Met.* of Ap.":
Aspects, 148.

1. Prenúncios de um caminho.

Estendido na praia, o Burro desperta, subitamente, a meio da noite, e vê, em todo o seu esplendor, o círculo pleno da lua. O Burro dirige-se a uma deusa cujo nome não conhece, mas tem absoluta certeza de que ela é capaz de mudar a sua vida.¹ Sabe que ela é a divindade toda-poderosa - *summatem deam praecipua maiestate pollere*,² por isso a invoca; depois adormece. E quem lhe aparece, em sonho, emergindo das águas - como a lua -, é a deusa Ísis. No tempo de Apuleio, Ísis é, para os seus crentes, a deusa poderosa que governa o universo. Ela reúne em si as qualidades e atributos de todas as deusas e, invocada sob uma infinidade de

1. Quando Ísis lhe aparece, a deusa promete-lhe exactamente essa mudança. TATUM, *Apuleius and the Golden Ass*, 81-82.

2. *As. aur.* 11,1.

nomes, é adorada como divindade única em todo o mundo:¹ *en adsum ... totus veneratur orbis.*²

A avaliar pela revelação da própria deusa, Lúcio é tomado sob a protecção de Ísis de um modo completo e definitivo; a partir daqui, Lúcio nada mais terá a temer. Basta-lhe que obedeça às solicitações da deusa.

Nasce um novo dia e tudo acontece como a deusa predissera. A procissão realiza-se,³ e, durante o cortejo, o Burro vai comer, das mãos do sacerdote - também ele avisado em sonho pela deusa -, a coroa de rosas que o restitui ao Lúcio que era antes.⁴ Vestem-no, e o sacerdote, como por inspiração profética, descreve-lhe a nova vida que o espera.⁵ Os fiéis congratulam-se com ele,⁶ Lúcio acompanha a procissão e toma parte nas festividades, até voltarem ao templo de Ísis, em Cêncreas. Lá, como não pode separar-se da deusa, aluga uma habitação junto do santuário e partilha a vida dos sacerdotes da deusa; passa longas horas, todos os dias, a contemplar a estátua de Ísis. Além disso, quase todos os dias Ísis lhe aparece em sonho e o exorta a que se inicie como seu servidor.⁷

1. FESTUGIERE, "Lucius and Isis": *Pers. rel. among the Gr.*, 70.
2. *As. aur.* 11,5.
3. *As. aur.* 11,7-11.
4. *As. aur.* 11,12-13.
5. *As. aur.* 11,15.
6. *As. aur.* 11,16.
7. *As. aur.* 11,19.

Assustado pela austeridade da nova vida, hesita. Um dia, depois de um sonho, decide ir ter com o *primarius sacerdos*, para que o inicie nos mistérios da deusa.¹ Mas ninguém pode ser iniciado sem que a própria deusa tenha fixado o dia, escolhido o candidato, e indicado o custo da cerimónia. A iniciação é um acto verdadeiramente extraordinário: uma "morte voluntária", seguida de uma permissão para voltar à vida.²

Lúcio prepara-se, submetendo-se a rigorosa abstinência de alimentos impuros.³ Ísis, por seu lado, dá a conhecer a sua vontade e a iniciação realiza-se.⁴ Lúcio, no auge de felicidade, permanece ainda alguns dias no templo. Depois, após ter dirigido a Ísis uma fervorosa oração,⁵ e de ter beijado com ternura a estátua da deusa, volta à sua terra natal.⁶

Pouco depois, Ísis volta a aparecer-lhe e manda-o para Roma, onde continua a mesma vida que em Cêncreas. Passado um ano, é avisado, de novo em sonho, de que deve iniciar-se também nos mistérios do grande deus Osíris.⁷

Finalmente, Lúcio recebe ordem para se submeter a uma terceira iniciação. Lúcio obedece. É recompensado por

1. *As. aur.* 11,21.

2. *As. aur.* 11,21.

3. *As. aur.* 11,21.

4. *As. aur.* 11,23.

5. *As. aur.* 11,25.

6. *As. aur.* 11,25.

7. *As. aur.* 11,26.

Osíris, que lhe prediz uma alta carreira como advogado: e entra para o colégio dos *pastophori*.¹

Este é, em traços largos, o resumo da relação Lúcio - Isis, que nos descreve Apuleio no livro XI. Não podemos, no entanto, esquecer tudo o que está para trás, isto é, não podemos limitar a intervenção de Isis, sobre a vida de Lúcio, aos ritos da iniciação descritos neste livro. Como afirma Schlam, «serious themes, expressed through the juxtaposition of stories and patterns of motifs and symbols, relate the Isis-book to the previous course of adventure.»² Neste âmbito, é possível estabelecer múltiplas aproximações entre os primeiros livros e o livro XI; elas são, aliás, não só pertinentes, como até essenciais para a compreensão unitária do romance.

Convém, para começar, não esquecer o que sabemos do autor, que é Apuleio e do ambiente messiânico que se vive nesta era.³ Numa nota que denuncia, desde logo, a presença da tradição grega, Apuleio fala de *sermo Milesius*.⁴ O sentido deste qualificativo afastaria, à partida, qualquer possibilidade de encontrar um sentido profundo e sério na obra, ao aproximá-la, deste modo, das obras de Aristides.⁵ Parece-nos, no entanto, que o termo *Milesius* se refere, aqui, ao

1. *As. aur.* 11,29.

2. SCHLAM, "Sex and sanctity": *Aspects*, 95.

3. GRIFFITHS, "Isis in the *Met. Ap.*": *Aspects*, 153.

4. *As. aur.* 1,1.

5. ABATE, *Op. cit.*, 98: «O *As. aur.* é, esteticamente, um género grego contado com a vibração e com o requinte de um romanizado (de facto, e por paixão), que resultou neste romance latino.»

resultado exterior da concatenação das *variae fabulae* inseridas ao longo do romance;¹ também ao estilo da obra, à própria linguagem; mas não ao conteúdo interno do romance total.² É um *sermo Milesius* escrito por um cálamdo do Nilo, isto é, "orientado" pela grande deusa egípcia, Ísis. Esta sim, é uma afirmação que compreende o romance global e indica o sentido profundo a extrair da obra. Não é um *ridendo castigat mores* vicentino, mesmo *mutatis mutandis*; nem sequer um "plaire et toucher" raciniano. É mais subtil; e vai mais longe: tem antes um cariz religioso e existencial - e não apenas moralista "tout court".

Scazzoso³ defende que a primeira afirmação do texto, ao mencionar o papiro egípcio, já está a pretender "alertar" para o carácter egípcio do conteúdo do romance.

Somos ainda tentados a aproximar *papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam*⁴ de *Zatchlas ... Aegyptius propheta primarius*,⁵ que actua invocando os *incrementa Nilotica*. O sacerdote necromante - mediante um acto de magia branca, ligado à tradição egípcia - usa os seus poderes apenas para restabelecer a verdade, sem «tirar à terra o que

1. CIAFFI, *Il rom. di Ap. e i mod. greci*, 7: «*Sermo Milesius* allude a una tecnica di narrazione a cornice, e non a un contenuto specifico.»

2. GRIFFITHS, *The Isis-book*, 2.

3. Cit. por: GRIFFITHS, "Isis in the *Met. of Ap.*": *Aspects*, 48.

4. *As. aur.* 1,1.

5. *As. aur.* 2,28.

a ela é devido». Parecem ambas as afirmações pré-anunciar o culto da deusa egípcia, Ísis, no último livro.¹

Também as múltiplas alusões a outras divindades e religiões são compatíveis com a religião de Ísis. Logo no dia em que chegara a Hípata, Lúcio presenciou a cena do esmagamento dos peixes, que comprara por elevado preço no mercado. Sob o pretexto de castigar o vendedor, Pítias, amigo de Lúcio e edil na cidade, deu-lhe, com esta cerimônia, uma garantia de salvação, já que a cena podia simbolizar o triunfo de Osíris, protector de Lúcio, sobre os seus inimigos, o "elemento frio".² Outro exemplo é a deusa Épona, deusa celta, cujas estátuas eram adornadas com coroas de rosas. É a ela que o Burro, logo após ter sofrido a metamorfose em casa de Milão, tenta arrebatá-las para quebrar o "feitiço". É a primeira tentativa falhada de libertação, feita ainda no estábulo;³ outras se seguiram, mas em vão, pois a verdadeira redenção será trazida pelas rosas de Ísis, no fim do romance. Mas Épona é uma das múltiplas assimilações de Ísis.⁴ Ela está, portanto, como Providência, ao lado de Lúcio, desde o início das suas provações; mas só se manifestará visivelmente, dando-se a conhecer, quando vier, já no fim da viagem, em socorro do predestinado.

1. HEINE, "Picaresque novel versus allegory": *Aspects*, 25-42.

2. DERCHAIN - HUBAUX, "L'aff. du marché d'Hyp.": *AC* 27 (1958) 100-104, art. cit. por MEDEIROS, "Em demanda de uma rosa": *Máthesis* 1 (1991) 25, n.15.

3. *As. aur.* 3,27.

4. FRY, "Phil. et myst.": *QUCC* 18 (1984), 152.

Na descrição de Diana e Actéon, no átrio de Birrena,¹ a curiosidade de Actéon, e a sua conseqüente metamorfose, ligam-se ao tema básico do romance, a *curiositas*: por causa da curiosidade, sofreram igualmente Actéon, Psique e Lúcio. Diana pode realmente representar Ísis, se concordarmos com Schefold² na interpretação que faz da pintura de Ártemis e Actéon na casa de Loreio Tiburtino em Pompeios. No caso de Lúcio, ela seria a *Fortuna* e a *Providentia* que o redime do resultado da sua curiosidade e da concupiscência: o sacerdote refere que esses resultados eram moralmente esperáveis: *sinistrum praemium reportasti*.³ Actéon torna-se, assim, prenúncio da transformação de Lúcio em quadrúpede.⁴ Nesse sentido, viria também a profundidade da advertência de Birrena: *tua sunt cuncta quae uides*, a que nos referimos no capítulo primeiro. Para Fry,⁵ a presença de Diana - Ísis, na metamorfose de Actéon, é um símbolo de queda e salvação.

Sobre a presença das Vitórias no mesmo átrio, Peden⁶ afirma que «the statues are not Victoria, nor even Victoria-Fortuna, but a concealed epiphany of Isis in her role as Isis-Victoria-Fortuna.»

-
1. *As. aur.* 2.4.
 2. Cit. por: GRIFFITHS, "Isis in the *Met. of Ap.*": *Aspects*, 162, n.5.
 3. *As. aur.* 11.15.
 4. HEINE, art. cit.: *Aspects*, 33, fala do *curioso optutu* (2,4) de Actéon como um aviso a Lúcio, cuja curiosidade lhe valera a metamorfose em veado.
 5. FRY, art. cit., 152.
 6. PEDEN, "The statues in *Ap. Met.* 2.4": *Phoenix* 39 (1985), 382.

Sobre o conto de Amor e Psique, Schlam afirma lapidarmente: «The tale, both in language and incident, prefigures the account of Lucius' initiation in Book XI.»¹ Esta história aponta para a felicidade conseguida por Lúcio, através da intervenção divina, o que é, por si, parte dos ensinamentos da religião de Ísis.² Para Merkelbach,³ não se trata apenas de mito isíaco: o modo como são tratados os temas do amor e da curiosidade está em íntima relação com o papel de Ísis, no romance como um todo. Psique e Lúcio, ambos visitaram o reino das sombras, e ambos atingiram a serenidade da *unio mystica*.⁴ É ainda pertinente a aproximação das duas personagens Vénus e Ísis, apesar de, por vezes, Vénus se afastar, na sua *riualitas* mesquinha, da grande deusa. Apesar disso, ela é *rerum naturae prisca parens, en elementorum origo initialis, en orbis totius alma Venus*;⁵ descrição bem próxima da de Ísis: *rerum naturae parens, elementorum omnium domina, saeculorum progenies initialis*.⁶ Trata-se, aliás, como afirma Griffiths,⁷ de uma identificação explícita.⁸

1. SCHLAM, *Op. cit.*, 3.

2. GRIFFITHS, *The Isis-Book*, 30.

3. Cit. por GRIFFITHS, "Isis in the *Met. of Ap.*": *Aspects*, 164, n.67.

4. GRIFFITHS, art. cit: *Aspects*, 150.

5. *As. aur.* 4,30.

6. *As. aur.* 11,5.

7. GRIFFITHS, art.cit: *Aspects*, 151.

8. O modo como esta sobreposição foi elaborada é convincentemente explicado no texto e na nota 70: *Ibid.*, 164.

A referência à *curiositas*, por parte do sacerdote,¹ implica, só por si, a recapitulação de toda a história. A sentença do sacerdote torna claro que o último livro não é um apêndice inconsequente.²

Não propriamente por assimilação, mas por contraste, outras relações se podem ainda estabelecer. Por exemplo, várias características de Méroe lembram Ísis. Ela é, como Ísis, mestra de magia, tem o poder de metamorfosear, é capaz de inverter a ordem do cosmos: «Arme maléfique entre les mains des sorciers de village et leurre funeste pour une *curiositas* aveugle, la magie se trouve [em Ísis], réhabilitée à la lumière de la philosophie et de la religion.»³ Heine⁴ pensa que existe uma correspondência intencional entre a onipotência cósmica de Méroe⁵ e a de Ísis.⁶

Outro aspecto é ainda o contraste, realçado pelo mesmo autor, que resulta do paralelismo existente nas afirmações:

— *quod bonum felix et faustum itaque, licet salutare non erit,*⁷ monólogo de Lúcio, cujo sentido já explicámos, e que corresponde ao máximo atrevimento deste que não olha a meios para satisfazer a sua curiosidade.

1. *As. aur.* 11,15.

2. GRIFFITHS, *The Isis-book*, 248.

3. BEAUJEU, "Les dieux d'Ap.": *RHR* 200 (1983), 406.

4. HEINE, art. cit.: *Aspects*, 25-42.

5. *As. aur.* 1,8.

6. *As. aur.* 11,25.

7. *As. aur.* 2,6.

— *quod felix itaque ac faustum salutareque tibi sit,*¹
autêntica promessa de felicidade total para Lúcio, por parte da deusa.

Parece-nos claro que, desde o início do romance, Apuleio tinha previstos todos os acontecimentos, inclusive os do livro XI. O romance é a história de uma queda e da redenção, através da passagem do estado miserável ao estado de pureza.

Para além das múltiplas relações existentes entre os livros, como acabamos de salientar, Festugière apresenta duas razões de carácter mais conclusivo, para este tipo de interpretação:

a) «There are in the text itself very clear indications that the role of Isis in the XIth book is the conceived in opposition to the role of Fortune or Destiny in the rest of the novel, and that there is therefore a relationship of contrast intended between these two divine powers, with Isis triumphing in the end.»

b) «It is evident that the misfortunes of Lucius and his moral degradation are actually the consequences of a sin from which he is cleansed and saved by Isis, through whom he comes to lead a new life.»²

1. *As. aur.* 11,19.

2. FESTUGIÈRE, *Op. cit.*, 72.

2. Do sonho-revelação à realidade-compromisso.

Vejamos, por fim, o relacionamento directo de Lúcio com Ísis, a deusa que conduziu o protagonista, pelo sonho, à realidade de uma nova vida.

Quanto ao domínio da deusa sobre Lúcio, não há dúvida alguma: é ela quem se revela e se identifica,¹ quem o acolhe como predestinado seu, quem marca, enfim, o dia e a hora em que o quer receber como membro das suas hostes.²

Por parte do Burro, como observa pertinentemente Fry,³ ele começara, a dado momento, a reflectir com calma.⁴ achase diferente dos outros burros;⁵ a Providência emerge, para ele, e vai submergindo a Fortuna. O Burro está disposto a tudo, até à morte, se necessário for, para se livrar da má Fortuna que arrasta consigo. Não será isto já um indício das exigências da deusa?

Por outro lado, a descrição dos momentos de oração e iniciação revelam grande afectividade de Lúcio para com a deusa;⁶ mas não foi dele a iniciativa desta intimidade: foi Ísis que lhe apareceu; em sonho, é certo, mas sem prejuízo da integral intimidade gerada nesta "implicação" do divino

1. *As. aur.* 11,5.

2. *As. aur.* 11,23; 11,27; 11,29.

3. *FFP.* art. cit., 162.

4. *As. aur.* 9,14.

5. *As. aur.* 9,12.

6. *As. aur.* 11:17; 19-20; 22-25.

no humano receptivo.¹ Sandy² chega mesmo a afirmar que a experiência religiosa de Lúcio é um misto de emoções profundas e contraditórias, para serem descritas apenas por quem as viveu,³ de tal modo tudo reflecte intimidade profunda e vivência subjectiva, muito pessoal, neste relacionamento:

*pauore et gaudio ac dein sudore nimio permixtus exsurgo summeque miratus deae potentis tam claram praesentiam.*⁴

Quando dirigiu a sua prece à deusa,⁵ o Burro mencionou vários nomes e atributos de deusas, ansioso por não omitir o verdadeiro nome, ou o mais apropriado. «Mas a existência da pluralidade de nomes de ísis na auto-revelação é diferente: eles enfatizam a sua onnipresença e superioridade em relação às outras divindades, que são apenas expressões subordinadas da sua própria presença.»⁶ Quando o Burro se lamenta de não ter sido capaz de a implorar chamando-a pelo seu verdadeiro

1. GRIFFITHS, *The Isis-book*, introd., 54.

2. SANDY, art.cit.: *Aspects*, 134. No mesmo sentido vai a interpretação de BEAUJEU, "Les dieux d'Ap.": *RHR* 200 (1983), 392.

3. As interpretações autobiografistas fizeram época; e alguns elementos são, de facto, como este, tentadores. Mas, se o livro XI tem um carácter marcadamente autobiográfico, é só em 28,32 que, inesperadamente, Lúcio é substituído pela aparição do *Madaurensis*. É certo que o autor atribuíra ao protagonista não poucos traços do seu carácter; apenas mais um exemplo: a *studiorum gloria* prometida por Diófanes a Lúcio (3,12), e reafirmada por Osíris ao Madaurensis (11,30) são uma alusão directa e inequívoca do autor a si próprio.

4. *As. aur.* 11,7.

5. *As. aur.* 11,2.

6. GRIFFITHS, *The Isis-book*, 155.

nome,¹ vê-se que está por detrás a concepção do valor que tem chamar alguém pelo nome, e o que isso significa do poder sobre o "nomeado".²

Lúcio, envolvido nesta auréola de sagrado, vive momentos de profunda emoção. Sob a pele de burro, desejara, tantas vezes, rebeiar-se perante as injustiças praticadas, com ele e diante dele. Em momentos de profundo sofrimento, sob os tormentos da fortuna, desejou até invocar o nome de César, mas a sua voz não ia além do zurrar de um burro qualquer.³

Agora, de novo homem, novamente na posse desse maravilhoso dom da fala; agora que, como bem observa Winkler,⁴ podia revelar-nos o seu modo de entender os tormentos passados, nada diz, cala-se. O presente pertence à deusa. A única atitude razoável a tomar é a veneração e o louvor em agradecimento por tão grandes benefícios recebidos. Até porque, se o Burro implorou a deusa, foi apenas como solução extrema: pedia a salvação ou a morte.

1. Nem outra coisa seria de esperar, pois que não seria um Burro que iria invocar uma deusa pelo seu nome! Muito embora, para o leitor, este burro seja sempre o "disfarce" de um homem.

2. Lembre-se, a este propósito, *Gen.* 2,20 em que o domínio e o poder se patenteiam no acto de dar o nome a: Adão deu nome aos seres vivos, por isso é senhor da natureza.

Também, segundo uma lenda, Ísis tomara o poder de Re por ter descoberto o seu verdadeiro nome: BRIFFITHS, *Op. cit.*, 155, n.2.

3. *As. aur.* 3,29.

4. WINKLER, *Op. cit.*, 209.

Tudo o resto foi iniciativa da deusa: *en adsum tuis commota ... precibus;*¹ *meo monitu;*² *mea uolentia fretus;*³ *meo iussu.* Repetidas vezes as instruções são dadas pela deusa através do sonho: *sacerdotem meo per quietem facienda praecipio;*⁴ *sed sacerdos ... diuino monitu;*⁵ *nec fuit nox ... uiso deae monituque;*⁶ *deae ... benignitas ... monuit ... mihi;*⁷ *deae monitu.*⁸

Tudo o que Lúcio vai ter de fazer, fá-lo-á por estrita ordem de Isis:⁹ *memineris;*¹⁰ *semper tenebis mihi;*¹¹ *deae nutu.*¹²

1. As. aur. 11,5.

2. As. aur. 11,6.

Como afirma FUGIER, *Sur l'express. du sacré* 302-303, não é que se trate de uma palavra ou de uma ideia novas para um Romano - a advertência do deus -, mas é a frequência com que aparece num livro tão breve: 11,6; 11,14; 11,19; 11,24; e ainda: *monitio* em 11,7; *monere* em 11,22; *commonere* em 11,26; e *com-monefactus* em 11,27.

3. As. aur. 11,6.

4. As. aur. 11,6.

5. As. aur. 11,14.

6. As. aur. 11,19.

7. As. aur. 11,22.

8. As. aur. 11,24.

9. Lúcio segue, agora, o planeado e meditado curso de incubação que cada candidato à iniciação era, evidentemente, convidado a percorrer. FESTUGIÈRE, "Lucius and Isis": *Op. cit.*, 79.

10. As. aur. 11,6.

11. As. aur. 11,6.

12. As. aur. 11,21.

Até a própria vida, na sua totalidade, Lúcio deve entregar nas mãos de Ísis: *nec iniurium, cuius beneficio redieris ad homines, ei totum debere, quod uiues.*¹

O espaço de liberdade que resta a Lúcio é apenas o aceitar, de boa mente, o que a deusa lhe impõe; ou melhor, o convite que a deusa lhe faz, mas que, por jorrar de fonte divina, tem, logo à partida, o valor de imutável próprio da presciência divina. Digamos que Lúcio sabe, por inspiração divina, o caminho que vai decidir trilhar, antes mesmo de dar o primeiro passo. Lúcio é, por exemplo, convidado pelo sacerdote a inscrever-se na «santa milícia» - *da nomen*² -, mas antes já a deusa lho predissera; e o sacerdote convida-o porque mandado pela mesma deusa.

Mais forte ainda é o vínculo que Ísis, pela voz do sacerdote, deseja criar em Lúcio: *obsequio religionis nostrae dedica et ministerii iugum subi uoluntarium.*³ A ligação que se estabelece entre Ísis e Lúcio é numa relação senhor - - escravo; mais: o iniciado deve submeter-se, por própria e livre vontade, aos desígnios da deusa; isto é, uma ligação vitalícia, mas voluntária. Não uma escolha temporária, mas uma autêntica opção de vida. Na vida de Lúcio, o domínio total de Ísis compreende, sem contradição, anuência expressa por um acto de vontade do submetido: em contraste com a

1. *As. aur.* 11,6.

2. *As. aur.* 11,15. Trata-se de uma ordem militar pela qual o soldado ficava a pertencer à milícia; apesar de ter o carácter de ordem, pede-se a Lúcio um movimento pessoal, uma adesão da vontade.

3. *As. aur.* 11,15.

magia negra que domina pela força, sem conseguir, no entanto, uma atitude concordante dos subjugados.

Finalmente, a noção de *iugum* desvanece-se, quase por completo, quando o sacerdote conclui: *cum coeperis deae seruire, tunc magis senties fructum tuae libertatis*.¹ Ficar para sempre ao serviço da deusa é ser livre, afastado de tudo o que o impedia de ter e ser aquilo que sempre desejou.

A primeira vista, ninguém hesitaria em aproximar esta noção de liberdade proposta a Lúcio, da concepção platónica da alma, que luta para se libertar das limitações do corpo, que a encerra, como Lúcio teve de fazer,² em parte; não fora sabermos que Osíris³ vai ordenar a Lúcio que continue a sua carreira de advogado em Roma, com todas as preocupações físicas e materiais inerentes ao exercício de uma função pública. Na verdade, na mentalidade religiosa dos Egípcios, e mais precisamente dos isíacos, preocupações materiais e espirituais não estão necessariamente dissociadas.⁴

1. *As. aur.* 11,5.

2. PICK, "L'Isis des Mét. d'Ap.": *RPh* 65 (1987) 44.

3. *As. aur.* 11,30.

4. FREDOUILLE, *Apulei Met., Liber XI*, introd., 12-13.

3. Da Fortuna ou de Ísis.

O sentimento de liberdade sobressai em todo este processo de iniciação.¹ Mas uma boa dose de determinismo e predestinação acompanhou, desde início, o protagonista:

*sed utcumque Fortunae caecitas, dum te pessimis periculis discruciat, ad religiosum istam beatitudinem improuida produxit malitia.*²

Foi a Fortuna cega quem conduziu Lúcio a esta felicidade religiosa, na justa medida em que é possível escrever direito por linhas tortas, à Força que dá liberdade, mas que é, simultaneamente, Providência. A Fortuna cega faz sentir a sua maldade sobre Sócrates, Télifron, Cárite, Psique e Lúcio. Mas como explicar tanto sofrimento desencadeado por tão pequena queda? É que «ceux qui ont à souffrir de la Fortune, comme Lucius, comme Psyché, sont ceux-là même qui, dès leur naissance, sont chéris des dieux.»³ E Fick acrescenta: «c'est pour les discipliner que *Fortuna fustige* les âmes trop avides des élus.»⁴

A Fortuna apresenta, por vezes, um carácter necessário: Sócrates, por exemplo, convencido de que não vale a pena lutar contra o que desde sempre lhe fora destinado, afirma:

1. FAU, *L'émanc. fém. à Rome*, 100-101.

2. *As. aur.* 11,15.

3. FICK, "L'Ísis des *Mét.* d'Ap.": *RBPh* 65 (1987) 41.

4. FICK, art. cit., 42.

*fruatur diutius tropaeo Fortuna quod fixit ipsa.*¹ A impossibilidade, para o Burro, de colher as rosas salvadoras é também um sinal evidente de que a Fortuna lhe impusera, como necessários, todos os erros por que o fez passar. A *Necessitas* não é, no entanto, mais do que o «instrumento utilizado pela divindade para obrigar o homem a cumprir o seu destino.»²

Ela é ainda imutável, por se identificar com a *diuina uoluntas*:

*nimirum nihil Fortuna renuente licet homini nato dexterum provenire nec consilio prudenti uel remedio sagaci diuinae prouidentiae fatalis dispositio subuerti uel reformari potest.*³

Ísis foi, para Lúcio, *caeca Fortuna*, ao impor o sofrimento como instrumento de purificação e a queda como verdadeiro início de redenção.

Ao longo do romance, Ísis foi também *Bona Fortuna*, por exemplo, para os filhos de um pai que tivera a má sorte de ter casado com uma pérfida mulher: *famosa atque fabulosa fortuna prouidentiae diuinae condignum accepit exitium.*⁴ Cárite também sentiu, na sua libertação, a presença da *diuina prouidentia.*⁵

1. *As. aur.* 1,7.

2. *FRY.* art. cit., 141.

3. *As. aur.* 9,1.

4. *As. aur.* 10,12.

5. *As. aur.* 6,29.

Quanto ao Burro, por várias vezes nota que a Fortuna lhe quer sorrir - em casa dos dois irmãos;¹ depois, quando o cozinheiro lhe acha graça.² Quando, enfim, se revela, Ísis diz a Lúcio: *iam tibi inlucescit prouidentia mea dies salutaris.*³ E Lúcio reconhece que só com a ajuda divina lhe fora possível superar todas as provações: *deae maximae prouidentia adluctantem mihi saeuissime Fortunam superarem.*⁴ Ele é um protegido da Fortuna, *sed uidens;*⁵ por isso é que *pristinis aerumnis absolutis Isidis magnae prouidentia gaudens Lucius de sua Fortuna triumphat.*⁶

Em Lúcio morreram, definitivamente, as *seruiles uoluptates*, para nele germinar uma *Voluptas inexplicabilis*,⁷ que o invade ao contemplar Ísis.

-
1. *As. aur.* 10,13.
 2. *As. aur.* 10,16.
 3. *As. aur.* 11,5.
 4. *As. aur.* 11,12.
 5. *As. aur.* 11,15.
 6. *As. aur.* 11,15.
 7. *As. aur.* 11,24.

CONCLUSÃO

O romance apresenta-se, simultaneamente, como obra de divertimento e de iniciação: enquanto entretenimento, algumas personagens femininas estão carregadas de ironia, cómico de situação (o modo como enganam os maridos), de sátira, espírito sádico e grotesco; enquanto fábula, há caracteres e atitudes que devem ser entendidos em termos alegóricos, em função da compreensão da saga de Lúcio. Apuleio diverte, deleita e ensina: é o que fazem as personagens femininas a Lúcio. O próprio narrador adverte desde início: *lector, intende: laetaberis*; mas também *ut mireris*,¹ isto é, algo mais profundo do que o princípio clássico que encontramos em Horácio:

*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo.*²

Quanto ao protagonista, a Providência oferecia, na sua presciência, vários caminhos possíveis. Lúcio trilha os caminhos do abismo, prefere-os, na sua obstinação. Talvez as advertências de Birrena, a festa do Riso, o esmagamento dos

1. Repare-se que a expressão parece apontar directamente para o que se passou com Lúcio, visto que ele é a única personagem que "vemos", em todo o romance, transformar-se em animal e voltar à forma humana: *As. aur.* 1,1: *figuras fortunasque hominum in alias imagines conuersas et in se rursus mutuo nexu relectas ut mireris*. Ao passo que *laetaberis* parece mais generalizador, uma *captatio* dirigida ao leitor. Apesar de que, segundo sugestão do Prof. doutor Walter de Medeiros, até a afirmação *laetaberis* poderia significar, encobertamente, «encontrarás motivos de alegria»; neste caso, seria aproximável do final *gaudens obibam*.

2. *Ars poetica*, 343-344, cit. em GRIFFITHS, art.cit.: *Aspects*, 142.

peixes na praça pública, fossem, para Lúcio, outras tantas hipóteses de saída, uma possibilidade de escolha. Ele preferiu a magia que a sua curiosidade buscava, a todo o preço. Por isso, também teve de pagar "todo o preço" da sua redenção - «a maceração dos erros e a ciência do sofrimento»,¹ até que, exausto, preferiu a luz à treva.

É escusado quereremos ver, ao longo da obra, o Burro consciente de que aquilo por que está a passar é uma provação, um peregrinar lustral. Aquilo que, em Lúcio, vai mudando não lhe é perceptível; é uma mudança inconsciente que, lentamente, o conduziu ao clímax da náusea, quando decide fugir para evitar o acto horrendo em público. Todas as outras considerações ou reflexos sobre o Burro são mais indícios de frustração do que reflexão de Lúcio sobre a sua condição de Burro. Como o leitor primeiro não vê senão histórias de encantar, escandalosas ou macabras, assim o Burro não via senão satisfação da sua curiosidade, da sua libido, ou obra da Fortuna cega. É reflectindo juntamente com Lúcio, novo homem, que o leitor atento se apercebe de que é de verdadeira provação que se trata, de que a obra tem um sentido profundo, de que Apuleio, a cada passo, fruiu, reflectiu e espelhou, no romance, as inquietações mais profundas do ser humano: desde a existência frente à *Necessitas*, à opção religiosa como caminho seguro para a verdadeira *Voluptas*.

Quanto às personagens femininas, mais do que da posição social da mulher, Apuleio fala-nos daquilo que elas

1. NEDEIROS, "Em demanda de uma rosa": *Méthesis* 1 (1991) 21.

eram na mentalidade masculina, até que ponto e por que meios dominavam o sexo oposto: beleza, sedução, encantamento, magia? É o sempiterno problema do relacionamento homem - - mulher diante do fenómeno prazer - sofrimento, vida - - morte, cujos constituintes são tão inexplicáveis um como o outro: o primeiro, por tudo o que comporta de inesperado, fluido e efémero, tal como a Fortuna; o segundo, pelo que tem de definitivo, inexorável e absurdo ao mesmo tempo. Para além, só fica uma saída: aquela por que Lúcio opta, a visão espiritualista da vida, a crença na Providência, em Ísis, seu "Porto de Salvação".

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES

- FREDOUILLE, J.-C., *Apulée: Métamorphoses Livre XI*, Paris, P.U.F., 1975.
- GRIMAL, P., *Apulée. "Métamorphoses" IV.28-VI.24 (Le conte d'Amour et Psyché)*, Paris, P.U.F., 1963.
- GRIFFITHS, J. G., *The Isis book*, Leiden, Brill, 1975.
- ROBERTSON, D. S. e VALLETTE, P., *Apulée, Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1989 (edição de referência).

ESTUDOS

- ABATE, F. R., *Diminutives in Apuleian latinity*, Ann Arbor, University Microfilms, 1978.
- AMAT, J., "Sur quelques aspects de l'esthétique baroque dans les *Métamorphoses* d'Apulée": *REA* 74 (1972) 107-152.
- BEAUJEU, J., "Les dieux d'Apulée": *RHR* 200 (1983) 385-406.
- BEAUJEU, J., "Sérieux et frivolité au II^e siècle de notre ère: Apulée": *BAGB* (1975) 83-87.
- BOHM, R. K., "The Isis episode in Apuleius": *CJ* 68 (1972-1973) 228-231.
- BOSCOLO, V., "L'invocazione ad Iside (Apuleio, *Met.* 11.2)": *Acme* 39 (1986) 25-39.
- CALLEBAT, L., "La prose des *Métamorphoses*: genèse et spécificité": *Aspects of Apuleius' "Golden ass"*, Groningen, Bouma, 1978, 167-187.
- CALLEBAT, L., "Nihil impossibile arbitror. Diversité et cohérence de l'oeuvre d'Apulée": *Filologia e forma letteraria. Studi offerti a F. della Corte*, Urbino, Università, 1987, IV 105-122.
- CALLEBAT, L., "*Sermo cotidianus*" dans les "*Métamorphoses*", Paris - Caen, Faculté de lettres et Sciences Humaines, 1968.
- CLARK, G., *Women in the ancient world, Greece & Rome*. New surveys in the classics n°21, Oxford University Press, 1989.
- COOPER, G., "Sexual and ethical reversal in Apuleius: the *Metamorphoses* as anti-epic": *Studies in Latin literature and history*. Bruxelles, Latomus - Les Belles Lettres, II, 1980, 436-466.
- DEFILIPPO, J. G., "Curiositas and the platonism of Apuleius' *Golden ass*": *AJPh* 11 (1990) 471-492.
- DERCHAIN, PH. - HUBAUX, J., "L'affaire du marché d'Hypata dans la *Métamorphose* d'Apulée": *AC* 27 (1958) 100-104.
- DOWDEN, K., "Psyche on the rock": *Latomus* 41 (1982) 336-352.

- EBEL, B., "Apuleius and the present time": *Arethusa* 3 (1970) 155-176.
- ENGLERT, J. - LONG, T., "Functions of hair in Apuleius' *Metamorphoses*": *CJ* 68 (1972-1973) 236-239.
- FAU, G., *L'émancipation féminine dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- FESTUGIÈRE, A.-J., *Personal religion among the Greeks*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1954 (1960) 68-84 (158-166 [notes] + 179-180 [index]).
- FICK, S., "Du palais d'Éros à la robe olympienne de Lucius": *REL* 47 (1970) 378-397.
- FICK, S., "La magie dans les *Métamorphoses* d'Apulée": *REL* 63 (1985) 132-147.
- FICK, S., "L'Isis des *Métamorphoses* d'Apulée": *RPh* 65 (1987) 31-51.
- FINKELPEARL, E., "The judgment of Lucius: Apuleius, *Metamorphoses* 10.29-34": *ClAnt.* 10 (1991), 221-236.
- FRANGOULIDIS, S. A., "Charite dulcissima: a note on the nameless Charite at Apuleius' *Metamorphoses* 7.12": *Mnemosyne*, 44, Fasc. 3-4 (1991) 387-394.
- FRY, G., "Philosophie et mystique de la destinée. Étude du thème de la Fortune dans les *Métamorphoses* d'Apulée": *QUCC* n. s. 18 (1984) 137-170.
- FUGIER, E., *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- GARSON, R. A., "The faces of love in Apuleius' *Metamorphoses*": *MusAfr* 6 (1977-1978) 37-42.
- GRIFFITHS, J. G., "Isis in the *Metamorphoses* of Apuleius": *Aspects of Apuleius' "Golden ass"*, Groningen, Bouma, 1978, 141-166.
- GRIMAL, P., "À la recherche d'Apulée": *REL* 47 (1969) 94-99.
- GRIMAL, P., "Le calame égyptien d'Apulée": *REA* 73 (1971) 343-355.
- GRIMAL, P., "La fête du Rire dans les *Métamorphoses* d'Apulée": *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, Catania, Università, 1972, III 457-465.
- HANI, J., "L'Âne d'or d'Apulée et l'Égypte": *RPh* 47 (1973) 274-280.
- HEINE, R., "Picaresque novel versus allegory": *Aspects of Apuleius' "Golden ass"*, Groningen, Bouma, 1978, 25-42.
- HERRMANN, L., "L'Âne d'or et le christianisme": *Latomus* 12 (1953) 188-191.
- HICTER, M., "L'autobiographie dans l'Âne d'or d'Apulée": *AC* 13 (1944) 95-111 e 14 (1945) 61-68.
- HIJWANS JR., E. L., "Significant names and their function in Apuleius' *Metamorphoses*": *Aspects of Apuleius' "Golden ass"*, Groningen, Bouma, 1978, 107-122.
- HOOPER, R. V., "Structural unity in the *Golden ass*": *Latomus* 44 (1985) 398-401.
- JOURNOUD, S., "Apulée conteur: quelques réflexions sur l'épisode de l'âne et de la corinthienne (*Met.* 10.19.3 - 22.5)": *ACD* 1 (1965) 33-37.
- MANTEG, T., "La Psiche apuleiana e i giuramenti d'Amore": *Maia* 26 (1974) 127-139.

- MANTERO, T., *Amore e Psiche. Struttura di una "fiaba di magia"*. Genova. Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1973.
- MARIN CEBALLOS, M., "La religión de Isis en las *Metamorfosis* de Apuleyo": *Habis* 4 (1973) 127-179.
- MARTIN, R., "Le sens de l'expression *asinus aureus* et la signification du roman apuléen": *REL* 48 (1970) 332-354.
- MASON, B. J., "*Fabula Graecanica*. Apuleius and his Greek sources": *Aspects of Apuleius' "Golden ass"*, Groningen, Bouma, 1978, 1-15.
- MASSEY, M., *As mulheres na Grécia e na Roma antigas*. Europa-América, s.d.
- MEDEIROS, W. DE, "Em demanda de uma rosa. Crónica de uma redenção anunciada": *Máthesis* 1 (1991) 21-33.
- MORESCHINI, C., *Apuleio e il platonismo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1978.
- PAARDT, R. TH. VAN DER, "Various aspects of narrative technique in Apuleius' *Metamorphoses*": *Aspects of Apuleius' "Golden ass"*, Groningen, Bouma, 1978, 75-94.
- PAARDT, R. TH. VAN DER, "The unmasked 'I' (Apuleius, *Met.* 11.27)": *Mnemosyne* 34 Fasc. 1-2 (1981) 96-106.
- PARATORE, E., *História da literatura latina*, trad. de Manuel Losa, S.J., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- PEDEN, R. G., "The statues in Apuleius' *Metamorphoses* 2.4": *Phoenix* 39 (1985) 380-383.
- PENWILL, J. L., "Slavish pleasures and profitless curiosity. Fall and redemption in Apuleius' *Metamorphoses*": *Ramus* 4 (1975) 49-82 (artigo a que não tivemos acesso, mas nos aparece citado com apreço).
- PERRY, B. E., *The ancient romances. A literary-historical account of their origins*, California Press, 1967.
- PICARD, G.-CH., *La civilisation de l'Afrique romaine*, Paris, Études Augustiniennes, 2^e 1990.
- RANBAUX, C., "Le conte de Psyché (Apulée, *Met.* 4.28 - 6.24)": *Trois analyses de l'amour*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, 177-210.
- SANDY, G. N., "Knowledge and curiosity in Apuleius' *Metamorphoses*": *Latomus* 31 (1972) 179-183.
- SANDY, G. N., "*Serviles uoluptates* in Apuleius' *Metamorphoses*": *Phoenix* 28 (1974) 234-244.
- SANDY, G. N., "Book 11: ballast or anchor?": *Aspects of Apuleius' "Golden ass"*, Groningen, Bouma, 1978, 123-140.
- SCHLAW, C. C., *Cupid and Psyche: Apuleius and the monuments*, Pennsylvania, The American Philological Association, University Park, 1976.
- SCHLAW, C. C., "The curiosity of the Golden ass": *CJ* 64 (1968-1969) 120-125.
- SCHLAW, C. C., "Sex and sanctity. The relationship of male and female in the *Metamorphoses*": *Aspects of Apuleius' "Golden ass"*, Groningen, Bouma, 1978, 95-105.
- SCHWIDT, V., "Apuleius *Metamorphoses* III, 15 F. Die Einweihung in die falschen Mysterien": *Mnemosyne* 35 (1982) 269-282.

- SCOBIE, A., "The structure of Apuleius' *Metamorphoses*": *Aspects of Apuleius' "Golden ass"*. Groningen, Bouma, 1978, 43-61.
- SMET, R. DE., "The erotic adventure of Lucius and Photis in Apuleius' *Metamorphoses*": *Latomus* 46 (1987) 613-623.
- STEPHENSON, W. E., "The comedy of evil in Apuleius": *Arion* 3 (1964) 87-93.
- TATUM, J., *Apuleius and "The Golden Ass"*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1979.
- THOMAS, J., *Le dépassement du quotidien dans l'"Enéide". les "Métamorphoses" d'Apulée et le "Satiricon". Essai sur trois univers imaginaires*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- WALSH, P. G., "Lucius Madaurensis": *Phoenix* 22 (1968) 143-157.
- WALSH, P. G., "Petronius and Apuleius": *Aspects of Apuleius "Golden ass"*, Groningen, Bouma, 1978, 17-24.
- WALSH, P. G., "The rights and wrongs of curiosity (Plutarch to Augustine)": *G&R* 35 (1988) 73-85.
- WALSH, P. G., *The Roman novel. The "Satyricon" of Petronius and the "Metamorphoses" of Apuleius*, Cambridge, University Press, 1970.
- WINKLER, J. J., *Auctor & actor. A narratological reading of Apuleius' "Golden ass"*, Berkeley . Los Angeles . London, University of California Press, 1985.

ÍNDICE DE PERSONAGENS

- Actéon, 21, 23, 96
 Amor, 5, 60, 63, 64, 70, 97
 Arete, 82, 85
 Aristómenes, 7, 8, 9, 12, 15, 17, 29, 67
 Birrena, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 32, 33, 43, 44, 52, 55, 65, 78, 96, 109
 Burro, 4, 5, 6, 43, 47, 58, 59, 60, 61, 62, 69, 70, 71, 72, 74, 77, 78, 79, 80, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 100, 101, 102, 107, 108, 110
 Calípo, 13
 Cárite, 5, 6, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 106, 107
 Cupido, 64, 65
 Dafne, 84
 Diana, 21, 24, 96
 Épona, 50, 95
 Fortuna, 5, 21, 42, 45, 50, 58, 59, 63, 64, 66, 67, 68, 72, 89, 96, 100, 106, 107, 108, 110, 111
 Fótis, 4, 5, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 65, 66, 78, 87.
 Hemo, 71, 74, 77
 Ísis, 5, 14, 16, 27, 30, 34, 48, 49, 50, 51, 52, 57, 65, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 111
 Juno, 88
 Lúcio, 4, 7, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 65, 66, 68, 70, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111
 Madaurense, 65
 Méroe, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 54, 57, 98
 Milão, 17, 18, 24, 31, 32, 33, 55, 95
Necessitas, 107, 110
 Osíris, 92, 93, 95, 105
 Pantia, 12, 13, 14
 Pânfile, 5, 14, 24, 33, 35, 43, 44, 46, 52, 53, 54, 55, 56, 57
 Pítias, 32, 95
 Plotina, 6, 8, 73, 74, 75, 76
 Providência, 68, 95, 96, 100, 106, 109, 111
 Psique, 5, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 96, 97, 106
 Riso, 27, 44, 45, 47, 51, 109
 Sálvia, 19
 Sócrates, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 29, 54, 76, 106
 Télifron, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 106
 Tlepólemo, 71
 Trasilo, 72, 73
 Vénus, 4, 42, 45, 63, 66, 88, 97
 Vitória, 21, 96
Voluptas, 108, 110
 Zatclas, 15, 16, 94

ÍNDICE DE AUTORES

- Abate, 37 n.1 e 2, 38 n.3, 93 n.5
 Amat, 37 n.3, 38 n.1, 44 e n.1, 46 n.5
 Beaujeu, 98 n.3, 101 n.2
 Bouteiller, 16 n.1
 Callebat, 37 n.1
 Ciaffi, 94 n.1
 Cícero, 6 n.3, 24 n.2
 Clark, 83 n.1
 Derchain, 95 n.2
 Dion Cássio, 74 n.1
 Fau, 106 n.1
 Festugière, 91 n.1, 97, 99 n.2, 103 n.9
 Fick, 105 n.2, 106 n.3 e 4
 Fugier, 103 n.2
 Fredouille, 105 n.4
 Fry, 29 n.1, 94, 95 n.4, 96 n.5, 98, 100 n.3, 107 n.2
 Garson, 41 n.1
 Griffiths, 4 n.1, 13 n.1, 35 n.1, 93 n.3, 94 n.2 e 3, 95, 96 n.2, 97 n.2,3,4 e 7, 98 n.2, 101 n.1 e 6, 102 n.2, 109 n.2
 Grimal, 11 n.1, 15 e n.2 e 4, 16 e n.1 e 2, 36 n.1, 63 n.1, 67 n.5
 Heine, 4 n.2, 95 n.1, 96 e n.4, 98 n.4
 Hijmans, 5 e n.2,3 e 4
 Horácio, 108
 Hubaux, 94
 Junghanns, 35 n.1
 Juvenal, 13
 Lancel, 63 n.1
 Martin, 4 n.1
 Massey, 75 n.3
 Medeiros, 68 n.2, 95 n.2, 110 n.1
 Merkelbach, 95
 Ovídio, 21 n.1
 Paardt, 67 e n.6
 Paratore, 6 n.2
 Peden, 94, 96 n.6
 Penwill, 4 n.1
 Petrónio, 13
 Picard, 6 n.4, 63 n.1
 Plínio, 74 n.1, 75 e n.3,
 Rambaux, 61 n.2, 62 n.1 e 2, 63 e n.1, 65 n.1
 Reitzenstein, 63 n.1
 Roux, 15 e n.4
 Sandy, 4, 34, 35 n.1, 47 e n.3 e 4, 48 n.1, 49 n.3, 99, 101 n.2
 Scazzoso, 63 n.1, 92
 Schlam, 4 n.3, 5 n.1, 14 n.3, 15 n.1, 30, 48 n.1, 53 n.2, 55 n.3 e 4, 62 n.1, 68 n.1, 91, 93 n.2, 95, 97 n.1
 Schefold, 94
 Schmidt, 55 n.3
 Scobie, 27 n.2, 48 n.1
 Séneca, 75 n.1
 Smet, 51 n.1
 Tatum, 4 n.1, 90 n.1
 Vallette, 19 n.3, 25 e n.2, 31 n.3
 Walsh, 4, 6 n.1, 13 n.2, 51 n.4, 75 n.5, 77 n.1
 Winkler, 4 n.2, 26 n.2, 28 n.3, 32 n.1, 35 n.4, 44 n.2, 100, 102 n.4

ÍNDICE GERAL

Introdução.....	4
I <i>Curiositas et uoluptas</i>	7
1. Da curiosidade à provocação.....	7
2. Fótiis e a iniciação de Lúcio ou as <i>seruiles uoluptates</i>	30
II <i>Asinus peregrinus</i>	58
1. Errores da Fortuna.....	58
2. O domínio das sombras.....	77
III A anuência do predestinado.....	90
1. Prenúncios de um caminho.....	90
2. Do sonho-revelação à realidade-compromisso....	100
3. Da Fortuna ou de Isis.....	106
Conclusão.....	109
Bibliografia.....	112
Índice de personagens.....	116
Índice de autores.....	117

