



miguilim

revista eletrônica do nefli

volume 9, número 3, set.-dez. 2020

A INSTÂNCIA DA VIOLÊNCIA EM *O ASNO DE OURO*: COMPREENDENDO A CELEBRAÇÃO DO DEUS RISO



THE INSTANCE OF VIOLENCE ON THE *GOLDEN ASS*: UNDERSTANDING THE LAUGHTER'S CELEBRATION

Vinícius Medeiros dos SANTOS
Universidade Estadual Paulista, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR

RECEBIDO EM 30/06/2020 • APROVADO EM 17/10/2020

DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v9i3.2565>

Resumo

Este estudo investiga a manifestação da violência em *O asno de ouro*, de Apuleio, ligada mais especificamente às festividades em homenagem ao deus Riso. Para tanto, realizamos uma investigação sobre a violência, a prosa literária antiga, o autor e a obra elencada. Como resultados, apontamos para a instância da violência como um elemento literário motriz tanto para a constituição desse evento em particular, de modo direto, quanto para a metamorfose da personagem protagonista em burro, de maneira indireta.

Abstract

This study aims to reflect about the instance of violence in *The Golden Ass*, by Apuleius, restricted specifically to festivities in honor of the god Laughter. To do so, we conducted an

investigation on violence, ancient literary prose, the author and the corpus. As a result, we point to the instance of violence as a literary element that provide both the constitution of this event, directly, and the metamorphosis of the main character into a donkey, indirectly.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: *O asno de ouro*. Apuleio. Deus Riso. Violência.

KEYWORDS: The Golden Ass. Apuleius. God Laughter. Violence.

Texto integral

O romance *O asno de ouro*, escrito por Apuleio na segunda metade do século II d.C., proporciona diversas leituras em razão de sua elaborada organização narrativa (WINKLER, 1991). Neste artigo, enveredamos especificamente pelas festividades em honra do deus Riso, compreendendo a instância da violência como elemento literário que não só organiza e estrutura essa festividade, mas também proporciona as ações por meio das quais elas se desenvolvem. A compreensão desse recorte textual é necessária em virtude de que é justamente do âmago da complexa elaboração narrativa dessa festividade que podemos entender alguns motivos para a metamorfose da personagem protagonista Lúcio em um burro.

A INSTÂNCIA DA VIOLÊNCIA

No entender de Michaud (1989), o estudo acerca da violência é dificultado em razão da falta de registros físicos de sua manifestação durante a história humana. De pensamento semelhante está Arendt (1969) que também faz críticas para a falta de preservação de informações sobre esse assunto, mencionando que todos aqueles que se debruçam sobre a história e a política observarão a relevância da expressão da violência nas atividades humanas, muito embora seja surpreendente, em sua opinião, a constatação de que, no passado, os estudiosos não tenham reconhecido a violência como um objeto de estudo.

Para Arendt (1969), essa (falta de) preocupação em estudos é motivada, uma vez que a violência era normalizada, ou seja, entendida como parte do cotidiano, sendo a sua reflexão, portanto, negligenciada. Além disso, Arendt (1969) também menciona que, quando olhamos para como a violência era entendida, havia uma concepção de que a expressão da violência não era um evento central, mas um fenômeno marginal.

Em relação ao reduzido estudo realizado sobre essa temática durante os séculos, Barker (1993) entende que no ocidente, desde o Iluminismo certamente e desde a Renascença possivelmente, termos como violência e cultura são compreendidos como antitéticos. Na opinião do estudioso, cultura não se opõe necessariamente a um poder político e a uma desigualdade social, mas pode estar

em conluio com eles, não no sentido de antídoto para a produção de uma violência generalizada, mas como uma de suas estratégias mais sedutoras.

Já Avelar (2004) aponta que os estudos sobre o fenômeno da violência adquiriram um caráter aprofundado atualmente, de modo a ocupar uma posição central no pensamento ocidental. Todavia, Michaud (1989) destaca que o registro da violência nunca ocorre de modo neutro ou sem intenções, mas, pelo contrário, os grupos que detêm os meios de comunicação ou os modos de armazenamento de dados podem diminuir ou exagerar as ações violentas de grupos opostos ou de grupos aliados.

Quando refletem sobre esse fenômeno em si, Aijmer; Abbink (2000) consideram que a expressão da violência sempre tem o poder de uma força criativa ou constituinte nas relações sociais, de modo a desconstruir, redefinir ou remodelar uma ordem social, seja de maneira intencional ou não.

Já para Black (2015), a violência é o uso da força física contra pessoas ou propriedades, incluindo ameaças ou ataques. Segundo o estudioso, embora ela seja, em sua maioria, moralista, na forma de controle social, a violência ainda pode ser predatória, quando a força é utilizada a fim de obter-se recursos de outros, recreativa, quando praticada como esporte ou divertimento, e ritualística, quando parte de uma iniciação em um grupo criminoso ou em um evento religioso.

Ao considerar os significados do termo violência nos dicionários de língua francesa, Michaud (1989) aponta que eles orientam-se em torno de duas acepções, quais sejam, a de fatos e ações que são uma oposição a uma ordem, a uma paz e a uma maneira de ser oriunda de uma força, de um elemento natural ou de um sentimento.

Ainda, para Michaud (1989), justamente pela violência deixar-se definir por meio de duas acepções, isto é, como uma força física e como um elemento transgressivo, sua acepção não é exatamente simples. Juntamente com essa dificuldade de delimitação, temos de considerar que, segundo Michaud (1989), quando a violência é uma manifestação física, o seu reconhecimento é bastante perceptível, porém quando ela é entendida como um descumprimento de uma norma, daí a complexidade de compreensão aumenta, pois qualquer expressão pode ser apreendida como violência, nos dizeres do pesquisador.

Por fim, Zizek (2014) reconhece o contexto social e histórico como condição essencial para a manifestação da violência. Para o estudioso, a violência organiza-se em torno de três acepções: a violência subjetiva, que é a parte mais perceptível e reconhecível desse fenômeno, a violência simbólica, manifesta intrinsecamente por meio da linguagem e suas formas e a violência sistêmica, que é o resultado do funcionamento do atual sistema econômico e político.

Na opinião de Ray (2018), uma definição para violência não é possível de maneira direta. Todavia, o estudioso também entende que o contexto social é extremamente importante não só para a performance, mas também para o entendimento desse fenômeno.

Quando pensamos especificamente acerca da expressão da violência em *O asno de ouro*, há estudos que apontam características etimológicas da linguagem

verbal utilizada por Apuleio (GARRAFFONI, 1999), suicídio enquanto elemento temático (MICHALOPOULOS, 2002), tradição dos contos de criminalidade (MACKAY, 2007). Todavia, poucos estudam pensam na instância da violência manifesta no interior das festividades em homenagem ao deus Riso. É justamente sobre essas reflexões que se trata este artigo.

A PROSA FICCIONAL ANTIGA

Considerando-se o processo de surgimento da prosa ficcional, podemos apontar as reflexões de Anderson (1984), o qual considera que ela seja mais uma recontagem, de maneira artística, de histórias populares antigas, do que uma invenção particular, de criação pessoal.

De modo geral, podemos destacar que, desde o seu surgimento, a prosa ficcional era considerada menor do que a poesia. De acordo com Brandão (2005), esse desprestígio deve-se a uma ampla percepção comum da prosa como um suporte inadequado para a veiculação da ficção, ainda que a ficção em prosa já fosse produzida também naquele período. Para o pesquisador, na Antiguidade, há um consenso de que a ficção é um elemento inerente à poesia, tornando-se por isso confusa, para os pensadores, a compreensão de sua manifestação em prosa

Segundo Harrison (2013), a prosa de ficção era notavelmente omitida em grande parte da crítica literária antiga. De acordo com o estudioso, Macróbio já a classificava como um elemento literário que não deveria ser considerado sério, cujos conteúdos eram vazios e falsos, quando comparados com a verdade da filosofia.

De acordo com Walsh (1995), a ficção em prosa era amplamente entendida como um gênero sub-literário, cuja atividade não era esperada e nem bem vista quando realizada por intelectuais. Segundo o pesquisador, os antigos sequer compreendiam essa ficção como um meio para discutir condições humanas, mas, sim, somente como um objeto para promover relaxamento ou práticas esportivas.

Como menciona Pinheiro (2005, p. 24), a teoria literária antiga compreendia três tipos de classificação para textos de cunho narrativo, de acordo com a veracidade de seu conteúdo, sendo eles, *fabula*, em que “Os [conteúdos] que se desviam da realidade (...) ou que são inteiramente falsos”, *historia*, em que “Os [conteúdos] que são conformes à realidade”, e *argumentum*, em que “ Os [conteúdos] que são inventados, mas que, ainda assim, se assemelham à realidade”.

Ao refletir sobre os postulados aristotelianos, Brandão (2005) destaca a relevância do pensamento do filósofo grego, pois ele realiza uma diferenciação do historiográfico e do literário, quando discute sobre os gêneros textuais, que não é a forma, ou seja, o verso ou a prosa, que diferenciam poesia e história, mas fatores intrínsecos, inerentes da categoria de discurso.

Para Brandão (2005), Aristóteles aproxima, ainda que diferencie, poesia e história, porque ambas são gêneros narrativos. Segundo o pesquisador, essa

constatação faz Aristóteles avançar frente a Platão, pois este considerava que apenas poetas poderiam compor narrativas.

Dessa maneira, Brandão (2005) conclui o pensamento aristoteliano, descrevendo três características que diferenciam a narrativa literária da narrativa histórica. Como aponta o pesquisador, por um lado, na narrativa literária, os argumentos são universais, considerando fatos passíveis de acontecer, ela orienta-se de acordo com preceitos da verossimilhança e da necessidade, além de que, a narrativa literária objetiva-se para a produção do sentimento de prazer. Por outro lado, a narrativa histórica, em que os argumentos são particulares, tendo em vista fatos que aconteceram, estrutura-se de acordo com a maneira pela qual os eventos ocorreram num determinado período, apresentando-se como o seu principal objetivo o de ser útil, de apresentar utilidade.

De acordo com Brandão (2005), uma outra concepção importante que contribui para a diferenciação entre narrativa histórica e narrativa literária é a compreensão do conceito de verdade (*alétheia*) em oposição ao conceito de mentira (*pseûdos*), ou também entendida como ficção no contexto da literatura.

Dessa vez, o pesquisador pauta-se nas articulações de Luciano, cujas indagações refletem o motivo pelo qual o ser humano se satisfaria com a invenção, isto é, com a ficção (*pseûdos*), apreciando histórias inventadas quando ele poderia usufruir tão somente de histórias verdadeiras. De acordo com Brandão (2005), Luciano reconhece tipos variados de *pseûdos*, como por exemplo, aquele provocado por uma necessidade, promovendo então o uso de uma mentira. Para o pesquisador, essa articulação do uso do *pseûdos* estaria mais próxima da historiografia, pois a sua finalidade pode ser percebida por meio de um viés utilitário. Um segundo tipo de *pseûdos*, não relacionado à condição de necessidade, teria a sua justificativa como resultado de uma *ánoia* (que o pesquisador compreende como estupidez). Já um terceiro tipo de *pseûdos* pode ser compreendido como uma narrativa de histórias que representam mitos de um povo.

No interior desse entendimento, os *pseûdos* não podem ser classificados como negativos, no sentido de *mentira*, pois eles refletem as angústias e as aspirações de toda uma comunidade, a sua *alma*. A partir dessa configuração, Brandão (2005) esclarece que Luciano não estaria em busca de estabelecer juízos de valor para a mentira (no sentido de ficção) ou para a verdade, mas apenas buscava reconhecer como cada uma delas era formulada com uma finalidade distinta, a depender do contexto em uso.

Nesse sentido, os postulados de Luciano superam os postulados de Aristóteles, de acordo com Brandão (2005), pois aquele produz um estatuto para a ficção. Na compreensão de Luciano, o poeta não precisa mais se limitar ao que possivelmente aconteceria, tampouco precisa se adequar à verossimilhança, gozando conseqüentemente da pura liberdade. Além disso, o discurso poético não precisa mais ser considerado em um âmbito utilitário, uma vez que sua finalidade seria o de promover a sensação de satisfação.

Como percebemos, ainda que discorremos sucintamente apenas sobre alguns pontos da complexa discussão sobre a produção ficcional em prosa na

Antiguidade, a concepção acerca desse gênero inicia-se pela negação, isto é, ela não era considerada uma obra literária pelos estudiosos da época. Depois, compreendemos que a sua forma, a prosa, outrora responsável por sua exclusão dos estudos literários, não é mais determinada como carente de qualidades poéticas, pois o que as configuram são fatores inerentes à produção do gênero, mais especificamente a capacidade da narrativa de ficção de produzir seus próprios argumentos. Ponderando sobre o(s) seu(s) modo(s) de expressão, Aristóteles estabelece então uma relação entre narrativa literária e narrativa histórica, pois elas são pertencentes ao gênero narrativo, ainda que as diferencie pelos seus argumentos.

APULEIO

De Apuleio, como indica Haight (1927), há poucos registros. Para Corte (1997), não há nem mesmo documentos que confirmem o primeiro nome do escritor, sendo reconhecido atualmente, portanto, apenas por meio de seu cognome. Além disso, como analisa Haight (1927), não se sabe exatamente quando o autor nasceu ou morreu, apenas se considera que ele viveu em torno dos anos de 125 d.C. a 171 d.C. Não se sabe exatamente se sua língua materna foi a púnica, o latim, em uma variedade provincial, ou a grega. Ademais, a data da escritura de sua obra-prima, *O asno de ouro*, também é especulativa. No entanto, apesar dessa falta de informações essenciais, ou por causa delas, Gaselee (1947) informa que Apuleio é uma das figuras mais curiosas da literatura romana.

No entender de Albrecht (1997, p. 1458), Apuleio era extremamente exigente com a sua própria escrita, enquanto assumia a função de autor. Já para Tatum (1979), Apuleio era um escritor espirituoso dotado tanto de um incomum e afinado senso de ironia quanto de um gosto bem desenvolvido pelo ridículo.

Sandy (1999) ainda aponta que Apuleio adaptou tratados biológicos de Aristóteles, produzindo diversos neologismos em latim, uma vez que os termos aristotelianos especializados necessitavam do uso desse recurso linguístico. Em relação a isso, Fletcher (2014) compreende que a prática da tradução está constantemente presente em todos os trabalhos do autor antigo.

Além disso, como menciona Albrecht (1997), Apuleio foi um conhecido orador itinerante, além de ter sido agraciado com a construção de diversas estátuas em sua homenagem, ainda em vida, sendo Apuleio, então, um dos sofistas regulares do Império romano, segundo Gaselee (1947).

Para Fletcher (2014), grande parte do corpus apuleiano está perdida, além de que, alguns textos que foram tradicionalmente atribuídos a ele, são atualmente questionáveis em relação à sua autoria. Nesse sentido, Sandy (1997) entende que há duas maneiras de organizar os trabalhos apuleianos que não sobreviveram até os dias atuais, os mencionados pelo próprio autor, na obra *Apologia*, e os citados por autores de épocas posteriores. Entre aqueles, podemos indicar poemas líricos e épicos, tragédias, comédias, adivinhações, sátiras, tratados históricos de diversos

tópicos e diálogos filosóficos escritos em grego e em latim, entre estes, podemos apontar compilações científicas de diversas temáticas, de ictiologia à astronomia.

Para Fletcher (2014), a qualidade profissional de Apuleio é ampla, tanto que se pode questionar uma série de atributos profissionais apuleianos, se ele é um romancista que é platônico ou um sofista, se é um orador, um artista literário, um intelectual ou um filósofo.

Não por acaso, como aponta Carver (2007), Apuleio influenciou diversos autores, de um passado distante, tais como Boccaccio, Milton, Spenser, Petrarca, Shakespeare, dentre outros escritores. Além desses, influenciou outros artistas, de um período mais recente, tais como Collodi, Vaz e Azevedo (SANTOS; AQUATI, 2018; SANTOS, 2019).

O ASNO DE OURO E O SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Como aponta Winkler (1991), o romance *O asno de ouro*, escrito no século II d.C., discorre justamente sobre esse período. Quando considera esse momento histórico, Gual (2005, p. 12) aponta que, em seu íterim, houve uma intensa renovação da cultura helênica, por meio do renascimento intelectual protagonizados pelos principais expoentes da Segunda Sofística.

Não por acaso, como menciona Tatum (1979), esse período foi tão profícuo para literatos ambiciosos, reconhecidos como sofistas, mas que na época também eram identificados como oradores ou filósofos, que entretinham, com os seus discursos, os habitantes do Império. Segundo Harrison (2013), esse século fora marcado como uma época em que os escritores, mais do que em períodos anteriores, desenvolviam uma recorrente prática de auto-promoção e auto-exibição.

Para Sandy (1997), a imitação literária e o saudosismo eram a base de todo o empenho erudito do século II d.C.. Concorde está Grimal (2005, p. 110), que aponta que, no século II d.C., a literatura romana já não produzia obras-primas como na época de Augusto e Nero, sendo apenas os autores gregos que mantinham certa produtividade. Segundo o estudioso, os poetas latinos não estavam no mesmo nível dos seus predecessores. Porém, Grimal (2005) faz uma ressalva, que também é realizada por Sandy (1997), comentando que a única exceção a essa falta de grandes escritores desse período fora Apuleio, com sua obra escrita em latim, denominada *O asno de ouro*.

De acordo com Albrecht (1997), na obra apuleiana, em direta harmonia com os gostos da época, manifesta-se uma prosa consistente, artisticamente construída, mas nunca redigida em verso. Como aponta o estudioso, *O asno de ouro* contribuiu para construir uma nova direção para o gênero romance, por meio de discussões sobre a filosofia e a religião.

Na opinião de Shumate (1996), o romance apuleiano tem uma linhagem bastante híbrida, uma vez que Apuleio inclui vários gêneros literários dentro da

sua narrativa. Segundo o estudioso, Apuleio tanto transgride limites genéricos quanto combina valores genéricos.

Tatum (1979) ainda aponta que a narrativa apuleiana lembra, em diversos sentidos, a *Odisseia* de Homero, algo muito natural e até mesmo esperado, uma vez que esse poema serviu em larga medida como um paradigma para os escritores da Antiguidade.

Para Harrison (2013), as contribuições de John Winkler foram muito importantes para a visão contemporânea da obra apuleiana, entendida como um trabalho narrativo pós-moderno e de ideologia ambígua. Antes de J. Winkler, menciona Shumate (1996), a fortuna literária de *O asno de ouro* era dividida em praticamente duas opiniões: aqueles que consideravam a obra um mero romance cômico, uma fonte de prazer e de entretenimento lascivo e aqueles que viam a narrativa de maneira “séria”, como uma leitura em torno de um esquema, moral, religioso e filosófico. Segundo Harrison (2013), *O asno de ouro* pode ser entendido como uma produção literária intensamente alusiva, complexa e esteticamente organizada.

Nesse sentido, podemos apontar que, embora *O asno de ouro* tenha sido escrito por volta do século II d.C., as discussões sobre sua organização textual continuam até os dias atuais, pois ela ainda impressiona estudiosos e especialistas em decorrência da qualidade de sua escrita, extremamente bem elaborada e produzida.

ANÁLISE SOBRE A FESTIVIDADE EM HOMENAGEM AO DEUS RISO

Lúcio é informado sobre a existência e a relevância do festival em homenagem ao deus Riso somente ao final do *Livro II*, por intermédio de Birrena, enquanto a personagem protagonista está desfrutando da ceia na casa de sua anfitriã, como se verifica em

'É amanhã', disse ela, 'a festa anual cuja instituição remonta à fundação desta cidade. Nesse dia, invocamos o favor do Venerável Deus Riso, santíssimo entre os mortais, por meio de tradicionais brincadeiras. Tua presença [de Lúcio] aumentará nosso divertimento nesse dia. Desejamos mesmo que tua própria alegria natural te inspire, para honrar o deus, alguma jocosa invenção, que torna mais completa nossa homenagem à divindade'. (AA. 1963, 2.31).¹

Ao ser informado não só da festividade, mas também do destaque de sua participação, o protagonista declara: “'Muito bem', asseverei, 'vou ter em conta a sugestão. Só espero, caramba, conseguir arranjar alguma ideia capaz de honrar à altura um deus assim tão importante’” (AA. 2007, 2.31).

Num primeiro momento, a fala de Birrena é misteriosa e, em certa medida, truncada. Ela anuncia que a presença de Lúcio será de grande prestígio para os moradores da cidade, porém não explica o motivo nem oferece maiores detalhes sobre a questão. Por sua vez, Lúcio parece não dar maior atenção àquilo sobre o que falara Birrena e, tampouco, ao motivo pelo qual sua participação seria tão significativa para essa cerimônia e para toda aquela gente.

Porém, assim que parte da residência de Birrena, acompanhado de seu escravo pessoal, Lúcio começa a viver os efeitos das celebrações em homenagem ao deus, embora não tenha consciência ainda disso, às quais aludira a amiga de sua mãe. Mal se aproxima da residência de Milão, local onde se hospedava, o protagonista surpreende uma tentativa de invasão da casa por três bandidos:

Aproximávamo-nos já, andando juntos, quando três valentes, de possante arcabouço, se lançaram com toda a força contra nossa porta, tão pouco intimidados por nossa presença, que, ao contrário, multiplicavam seus assaltos, rivalizando entre si em violência. Julgamos, eu sobretudo, não sem razão, que eram ladrões e dos mais empedernidos. (AA. 1963, 2.32).

Diante do perigo, Lúcio decide enfrentar, sozinho, os invasores. Do combate cabe vitória ao protagonista, por ter matado os três invasores, desmaiando logo na sequência e sendo auxiliado por Fótis, que o carrega para dentro da casa.

Na manhã seguinte, o rapaz acorda e sente-se totalmente perturbado com o ocorrido, recordando-se de suas ações e sobre elas ponderando:

à lembrança dos sucessos da véspera, a febre tomou conta de meu espírito. Com os pés colocados um sobre o outro, as mãos juntas e os dedos cruzados sobre os joelhos, acocorei-me no leito e chorei abundantemente, antevendo já o fórum, o tribunal, a sentença, o próprio carrasco, por fim. (AA. 1963, 3.1).

A preocupação de Lúcio não é casual nem exagerada, pois, afinal, logo em seguida, a casa é invadida pelos magistrados locais que o retiram de lá e o arrastam, primeiro, para o fórum municipal, e, depois, para o teatro da cidade a fim de que ele fosse julgado pelo suposto crime cometido.

Toda a população interessa-se pelo julgamento de Lúcio, especialmente o próprio prefeito da cidade, que assume o papel de promotor, por dizer-se, à abertura oficial do julgamento, muito preocupado com os contornos e os resultados violentos de toda aquela situação:

O presente caso, honrados quirites, não é destituído de importância. Trata-se da paz da cidade inteira, e é necessário que se dê um severo e salutar exemplo. [...] tenhais o cuidado de não

deixar o infame assassino escapar ao castigo dessa orgia sangrenta a que se entregou. Não me julgueis animado por um ressentimento privado, nem que ceda à violência de um ódio pessoal. Como prefeito, responsável pela custódia noturna da cidade, ninguém, até hoje, encontrou falha em meu zelo vigilante. (AA. 1963, 3.3).

Na sequência, Lúcio tem a oportunidade de explicar o que ocorrera, de fato, anunciando que, quando se aproximou, ouvira os planos dos bandidos, como se observa em

'Vamos, rapazes, a quem anima uma alma viril e que têm um braço alerta, ataquemo-los durante o seu sono. Para longe de nós qualquer hesitação ou covardia. Adaga em punho! E que corra sangue pela casa inteira. Quem dorme no seu leito que seja degolado. Quem procurar se defender, que seja abatido. Não sairemos daqui a salvo se deixarmos viva alguma pessoa nesta casa.' (AA. 1963, 3.5).

e, por isso, transtornado com a audácia do plano funesto, que possibilitaria a morte de Milão e todos os seus, Lúcio tomara a decisão de agir, enfrentando-os, num violento combate, na tentativa de proteger o seu anfitrião, como se verifica em

'Eis-nos em linha para o combate. O próprio chefe da súcia, e seu porta-insígnia, se atirou contra mim com todas as suas forças, me agarrou bruscamente com as duas mãos pelos cabelos e me virou a cabeça para trás, com o manifesto intento de a esmagar com uma pedra. Enquanto ele pedia com insistência que lhe passassem uma, eu o atravessei com mão segura e felizmente o estendi por terra. Um outro se agarrou às minhas pernas, mordendo-me. Com um golpe bem calculado, eu o atingi entre as espáduas, matando-o. Do mesmo modo matei o terceiro, que correu imprudentemente para mim. Golpeei-o em pleno peito.' (AA. 1963, 3.6).

Entretanto, ainda que se explique, acreditando ter realizado uma ação digna de um cidadão de bem, considerando a situação de perigo em que se encontrava, Lúcio padece em novas lamentações, não conseguindo o afeto nem a compaixão do público presente, incluindo o próprio Milão:

Acabado este discurso, minhas lágrimas jorraram de novo. Estendendo as mãos num gesto de súplica, implorei tristemente pela pública misericórdia a uns, por suas feições mais caras a outros. Acreditava-os já tocados de humanidade e comovidos com o meu pranto. Tomava por testemunhas os olhos do Sol e da

Justiça, recomendava à providência divina meu infortúnio, quando, erguendo um pouco mais os olhos, reparei que todo o povo reunido entregava-se a um louco riso geral. Até o meu bondoso hospedeiro e pai Milão, ria um enorme riso dissoluto. Vendo isso, disse eu comigo mesmo: 'Eis aí, por minha fé, o que se chama gratidão. Eu, por ter salvo o anfitrião, sou assassino e réu de uma acusação. E ele, não contente de ter-me recusado até o conforto de sua assistência, ainda escarnece da minha funesta sorte. (AA. 1963, 3.7).

Depois da explicação e da desestimulante surpresa de Lúcio, o julgamento prossegue, com a fala de uma testemunha de acusação, além da alegação, da parte de um dos magistrados presentes, de que o protagonista, pelo tamanho do feito, provavelmente não agira sozinho, mas, que tivera o auxílio de seu servo pessoal, uma vez que sozinho um homem não seria capaz de derrotar três, segundo a opinião desse magistrado.

Desse modo, eles decidem torturar Lúcio a fim de que ele confessasse onde se encontrava o seu escravo pessoal, que fugira antes do julgamento. Porém, antes cumprir-se essa vil ameaça, entre os familiares das vítimas distingue-se uma mulher que exige que o protagonista veja o corpo dos assassinados para que todos possam ter em mente a maldade causada por ele.

Embora contrariado a princípio, quando Lúcio, forçado, retira o pano que cobria os cadáveres jacentes sobre o esquife, ele descobre que não havia corpos esfaqueados ali, mas, surpreendentemente, odres perfurados. Nesse momento, todos os presentes começam a rir muito de Lúcio e do falso julgamento a que fora submetido, enquanto o rapaz segue sem compreender exatamente o que ocorrera, como se verifica em

Então, o riso, que alguns tinham tido a malícia de reprimir por um momento, explodiu livremente e se propagou na multidão. Uns, no excesso da alegria, cacarejavam, outros seguravam a barriga com as duas mãos para que não doesse, e foi com uma transbordante satisfação que todos deixaram o teatro, voltando-se para olharme. (AA. 1963, 3.10).

Com essa inesperada conclusão da audiência, Lúcio chora copiosamente, desolado em razão do que vivera, tanto que Milão precisa ajudá-lo a retornar para casa, pois o rapaz, com todos a sua volta a rirem-se dele, não tem condições emocionais para fazê-lo sozinho. Ainda que o usuário tentasse acalmar Lúcio, ele continuava bastante indignado e decepcionado, de coração profundamente entristecido.

Nesse ínterim, os magistrados chegam à residência de Milão, com a intenção de explicar o ocorrido a Lúcio, anunciando que todo o julgamento, assim como o combate da noite anterior, não passara de uma farsa em homenagem ao deus Riso, como se lê em

'Não ignoramos, Senhor Lúcio, nem tua classe, nem teu nascimento, nem o renome da ilustre família que é a tua e que se estende por toda a província. O que te aflige tão fortemente, não foi para te ofender que to fizemos suportar. Espanta do coração a tristeza e expulsa a amargura da alma, pois os divertimentos periódicos aos quais nossa cidade se entrega todo ano, em honra do Deus Riso, devem sempre seu sucesso a uma invenção nova. Foste tu a fonte e o instrumento do Riso. (...) Em reconhecimento pelo que te deve, a cidade inteira te prestará honras extraordinárias. Ela te nomeará seu patrono e decidiu te elevar uma estátua de bronze'. (AA. 1963, 3.11).

Diante dessa inesperada justificativa para os tormentos que o afetaram durante horas e dessa homenagem efusiva, Lúcio declara

'a gratidão que tenho por esta gloriosa cidade, única na Tessália, está ao mesmo nível das honras recebidas; no entanto, aconselho-vos a guardar as estátuas e as imagens para pessoas mais dignas e mais importantes do que eu'. (AA. 2007, 3.11).

Embora Lúcio continue sofrendo os efeitos colaterais de sua participação involuntária nas celebrações em nome do deus Riso, continuando assustado, triste, decepcionado e suscetível, esse diálogo entre o protagonista e os magistrados que encerra oficialmente esse evento na trama.

De acordo com sua organização e as suas particularidades, despontam algumas questões acerca dessa celebração divina.

Em primeiro lugar, a expressão da violência não só proporciona, mas, também, integra toda a constituição e a realização dessa festividade. Se não fosse a suposta invasão dos bandidos à casa de Milão, seguida pelo confronto com o protagonista e o pseudo-assassinato dos invasores, não haveria meios para a realização dessa própria farsa festiva, caracterizada como um julgamento público em um tribunal.

Durante essa audiência, Lúcio sofrera um torturante martírio, desde o agonizante sentimento de culpa, passando pelo agravamento de seu remorso, assim que ele ouve a fala dos moradores durante o julgamento, até o extenso encadeamento de emoções negativas resultantes da experiência desses sentimentos. Assim, se não fosse por intermédio da manifestação desse fenômeno, a violência, não haveria sequer as celebrações em homenagem ao deus Riso na trama.

Em segundo lugar, essa comemoração é orientada no todo narrativo, por meio de uma oposição entre *violentia* e *laetaberis*, numa junção de elementos contrários, sendo aquela o agente estimulante promotor desta. Quanto maior foi o sofrimento, a dor e a humilhação impostos a Lúcio, mais o público local deleitou-se

e regozijou-se, mesmo após a conclusão de toda a farsa. Ainda nesse sentido, entendemos que a intensa sensação de dor de Lúcio é equivalente ao prestígio que o Deus Riso tinha junto aos moradores da cidade, pois, afinal, todo o sofrimento do jovem foram promovido para a glorificação do deus.

Por exemplo, quando o protagonista é convidado por Milão para acompanhá-lo até a casa de banho, embora já finalizada a farsa, a chacota e a ridicularização dos moradores sobre Lúcio continuam, como se lê em

Eu falava ainda, quando Milão me agarrou com mão firme, e, ordenando que levassem atrás nossos utensílios de banho, me conduziu ao estabelecimento vizinho. Mas eu, para evitar os olhares do público e não me expor ao riso dos passantes, de que eu mesmo tinha sido o provocador, caminhava a seu lado, dissimulado. Como me banhei, como me enxuguei, como voltei para casa, a vergonha que eu sentia me fez tudo esquecer. Todos me designavam com os olhos, com a cabeça, com o dedo, e eu caíra num aturdimento estúpido. (AA. 1963, 3.12).

A reação pública é categórica, não importando literalmente o impacto vivido pelo jovem, uma vez que o objetivo fora alcançado, isto é, em apoio às comemorações, fazer de um pranto particular, de Lúcio, um sorriso coletivo.

Em terceiro lugar, uma vez que não há indícios que confirmem a existência histórica da festividade em homenagem ao deus Riso na Antiguidade (MILANEZI, 1992; MACEDO, 1997; PLAZA, 2006; PEREIRA, 2016), sendo ela, portanto, fruto unicamente de uma produção criativa e ficcional apuleianas, essa aproximação de elementos contrários, a saber, *violentia* e *risus*, ganha relevo quando considerada como um instrumento reflexivo.

Por meio dessa antitética constituição, a construção de um meio de entretenimento público e coletivo a partir do incentivo à prática da crueldade sobre alguns indivíduos, que se mantém mesmo depois de seu desfecho, Apuleio mostra aos romanos que e como era comum e bastante banalizado o uso da violência no dia a dia de seu tempo, e, no limite, por meio de uma brincadeira desumana, alertava para a necessidade de uma maior humanização das pessoas.

Além disso, na comparação entre as celebrações em homenagem ao deus Riso e a própria transformação em burro da personagem principal, observa-se que ambas são conduzidas e condicionadas pela manifestação da violência.

Inicialmente, precisamos ter em mente que a composição narrativa referente ao deus Riso não é exatamente estável, no sentido de ter seus limites fixos e imutáveis, o que acarreta diversas dúvidas e, por vezes, contradições.

Um entendimento mais apurado sobre a constituição das celebrações em homenagem ao deus Riso demanda muita reflexão em decorrência do fato de que a cerimônia em nome do deus Riso não ter sequer existido realmente. Embora alguns pesquisadores, como Plaza (2016), acreditem que a criação festiva do deus Riso apuleiano possa remeter a textos clássicos, como às sátiras de Horácio, por

exemplo, Macedo (1997, p. 96) menciona que “os latinistas comprovaram que a menção a essa entidade divina pertenceu apenas ao plano da ficção”, com que concorda Pereira (2016, p. 85), quando aponta que

Algumas narrativas presentes nas *Metamorfoses* têm valor como descrições de eventos religiosos da Antiguidade. No entanto, o Festival do Riso não costuma ser analisado por essa chave de interpretação, talvez pelo fato de os estudiosos entenderem a passagem como completamente fictícia: não há registro de nenhum festival dedicado ao deus Riso na Tessália, e a própria existência de uma divindade como essa na religião grega é questionável. Embora haja referências a personificações do Riso como divindade em alguns textos clássicos, é pouco provável que o Risus descrito por Apuleio tenha sido verdadeiramente cultuado.

Entretanto, também aponta Pereira (2016, p. 85),

O Festival do Riso é um episódio intrigante nas *Metamorfoses* de Apuleio. A natureza peculiar da narrativa, que trata de um evento, em princípio, muito diferente de qualquer festival de que se tenha notícia na Antiguidade, levou os estudiosos a interpretar essa passagem a partir de diferentes pontos de vista. Tradicionalmente, são feitos diversos paralelos entre este episódio e outras passagens das *Metamorfoses*: somos tentados a comparar o Festival do Riso e o Festival de Ísis (Met. XI) (...).

Apuleio parece não dar acabamento perfeito à sua narrativa sobre o deus Riso, como se ele não só permitisse, mas também convidasse o leitor a construir sua leitura acerca dessas festividades, desde que elas se apresentem como conjecturas teóricas plausíveis e respondam às leis internas de *O asno de ouro*, naturalmente.

Como entende Shumate (1996), apontando os estudos de J. Winkler, Apuleio elaborou uma produção literária de tal natureza que ela proporciona o efeito de uma “caixa de peças”, numa situação em que o leitor consegue encaixar essas peças de maneiras diversas, o que leva a pesquisadora a considerar, simbolicamente, que o romance é do tipo “faça-você-mesmo”.

Nesse sentido, podemos informar que até os indícios de abertura e de encerramento dessa passagem narrativa parecem ambíguos. Embora a primeira vez que Lúcio fica sabendo oficialmente acerca das festividades em nome do deus Riso seja quando a personagem Birrena comunica-lhe diretamente, como já tivemos a oportunidade de discutir, contraditoriamente essa não fora a primeira vez que a obra apuleiana mencionava o deus Riso.

Quando Telifrão, um dos convidados da festa de Birrena, finalizou o conto que narrava, despretensiosamente e sem oferecer maiores detalhes, a voz narrativa menciona, introduzindo-a na história principal, uma menção verbal aos deus Riso, como se lê em “assim que Télifron terminou o relato, os convivas, encharcados já de vinho, retomaram as gargalhadas. E enquanto pedem que se façam os brindes do costume ao deus Riso, Birrena dá-me as seguintes explicações” (AA. 2007, 2.31).

Desse modo, podemos destacar que a introdução sobre o deus Riso dá-se antes mesmo de seu início propriamente dito, do mesmo modo que a passagem textual na qual há a finalização dessa festividade não é o último momento, na trama, que se discute sobre ela.

Como já abordamos, depois da conclusão do julgamento, Lúcio recebe a visita dos magistrados, podendo enfim entender o que acontecera com ele naquele dia. Todavia, menções a essas festividades e seus efeitos não se encerram nessa passagem, tanto porque os habitantes da cidade continuam a rir às custas de Lúcio, sempre que o encontram, num local público, quanto porque, na sequência, o protagonista é informado, por Fótis, que o seu sofrimento somente ocorrera devido a um erro cometido por ela.

Segundo a escrava, ela estava a serviço de Panfília, esposa de Milão, que havia exigido que a moça recolhesse cabelos de um belo jovem a fim de que a bruxa pudesse realizar um feitiço de atração de seu pretendente. Porém, como Fótis não conseguira cumprir com o ordenado e, por isso, temia sofrer as consequências de sua limitação, ela roubara pelos de um odre feito de couro de cabra. E, ao mesmo tempo que esses seres conjurados por Panfília estavam tentando entrar na casa, Lúcio estava chegando da festa de Birrena, ocasionando o confronto entre eles, como se lê em

'Ela pronunciou em seguida encantamentos sobre entranhas palpitantes e derramou como oferenda de feliz presságio, sucessivamente, água da fonte, leite de vaca, mel das montanhas, por fim o hidromel. (...) E, de repente, pelo poder irresistível da ciência mágica e pela força escondida das divindades a seu serviço, os corpos, cujo pelo fumegava crepitando, tomaram uma alma humana: sentiram, ouviram, caminharam. Guiados pelo odor de seus despojos em combustão, dirigiram-se para a casa. Tomando o lugar do jovem beócio, tentaram entrar, forçando a porta. Foi então que, nesse momento, cheio de bebida e induzido em erro pela súbita escuridão da noite, tu corajosamente tiraste o teu punhal e te serviste de tua arma, como um Ajax quando massacrava rebanhos inteiros. (AA. 1963, 3.18).

Por sua vez, Lúcio acha a explicação de Fótis anedótica, mas, sem perder a oportunidade, solicita, então, que a escrava o leve para ver Panfília em ação. Ou seja, se Fótis não tivesse roubado pelos de um odre, a magia da Panfília não teria resultado no confronto entre Lúcio e os odres mágicos.

Agora, se é plausível que Fótis soubesse do que ocorrera com Lúcio desde o princípio, tanto que ela não aguenta a pressão e rende-se, revelando o seu segredo, ou seja, que ela fora a principal culpada do sofrimento do rapaz, abre-se também uma outra vertente interpretativa, pois, momentos antes de Lúcio ir até à casa de Birrena, a própria escrava alertara Lúcio para que ele tomasse cuidado com os perigos da cidade quando saísse. Ora, nesse sentido, entendemos que ela já contribuía para deixar o protagonista de sobreaviso, resultando num comportamento, da parte de Lúcio, mais apreensivo e defensivo, instigando-o indiretamente a agir imediatamente contra a iminência de uma ameaça, de algum perigo. Se assim o for, dá-se uma flexibilização nos limites da história sobre o deus Riso, com o início das festividades em nome desse deus retrocedendo ainda mais na narrativa.

Outro elemento sobre o qual podemos refletir, de modo geral, é a possibilidade de que as celebrações para o deus Riso não tenham ocorrido da maneira como foram apresentadas, dadas as incongruências da trama. Para melhor avaliar essas incongruências e contradições, é necessário examinar detidamente os fatos que integram as festividades.

Em primeiro lugar, Panfília, a bruxa e esposa de Milão, o anfitrião de Lúcio, é uma *persona non grata* em sua comunidade, como sabemos por meio das críticas que lhe faz Birrena, a qual busca aconselhar Lúcio a que fique longe dela, como se lê em “tem cuidado, tem especial cuidado com as malas-artes e as ardilosas seduções dessa Pânfilia (...)” (AA. 2007, 2.5). A antipatia da população em relação a Panfília também nos é informada indiretamente por Fótis, quando esta tentava explicar como se dera o *odricídio*, como se verifica em “Nós [Fótis e Panfília] já somos mal vistas na cidade, como gente dada à ciência dos malefícios” (AA. 1963, 3.16).

Diante dessa visão geral que se tem de Panfília, é estranho pensar que a população de Hípata solicitasse um auxílio justamente dessa bruxa, requisitando a transformação dos odres para o divertimento do público e a organização do falso julgamento, mesmo que fosse com intuito de honrar o deus Riso, pois, como vimos, há passagens que demonstram que eles repudiam intensa e completamente essa bruxa.

Além disso, ninguém da região de Hípata sabe exatamente quais são os limites do poder de Panfília. Mesmo que a população suspeite de suas façanhas terríveis, não sabe o modo mágico de como ela age, como indica a escrava Fótis, quando está prestes a contar a verdade para Lúcio, como se lê em

Assim, seja o que for que me aconteça confiar ao piedoso santuário do teu coração, guarda-o fechado nesse retiro seguro, e recompensa a franqueza de minhas revelações com uma discrição a toda prova. Trata-se de coisas que neste mundo só eu sei. É o amor por ti que me domina, e que me obriga a te contar isso. (AA. 1963, 3.15).

Como fica claro, embora os moradores não saibam que Panfília tem o poder de transformar fisicamente os objetos, fazendo odres parecerem seres humanos, eles gozaram de seus feitos, mesmo que não tenham realizado um pedido diretamente a ela, com o que, entende-se ampliar-se o paradoxo dessa situação.

Em segundo lugar, entendemos também, uma vez que está nítido na trama, que Panfília não fizera a conjuração desses *odres-bandidos* com intuito de auxiliar na farsa pública contra Lúcio, em homenagem ao deus Riso, mas, pelo contrário, eles são provenientes de um erro de Fótiis, que estava preocupada com a reação de sua senhora, quando voltasse para casa sem cumprir com a sua tarefa, como se lê em

Distanciava-me triste, com o temor de voltar com as mãos completamente vazias, quando vi um homem que tosava com uma tesoura uns odres de pelo de cabra. Eu os via ali, solidamente amarrados, cheio, e já pendurados. Os pelos que estavam no chão eram de um tom louro que lembrava a cabeleira de um jovem beócio. Levei uma certa quantidade e a entreguei à minha ama, disfarçando a verdade. (AA. 1963, 3.17).

Ou seja, não só não eram odres que deveriam ter sido conjurados, mas também o feitiço não tinha o objetivo de contribuir com um desejo coletivo, a saber, enganar Lúcio de modo que ele pudesse ser levado a júri, mas para concretizar um interesse particular, ou seja, mitigar o desejo sexual de Panfília.

Apesar dessas evidências, bastante claras em nossa opinião, contraditoriamente, todos os moradores agiram como se, de fato, soubessem dessa conjuração da bruxa, não só celebrando, mas também sendo informados, previamente, desse engano de Lúcio, da sua luta com odres mágicos que, por sua vez, possibilitou a farsa aplicada ao protagonista.

Conforme as incongruências elencadas, parece-nos impossível que as ações festivas pudessem ocorrer da maneira como foram apresentadas, pois as sequências narrativas contradizem informações presentes na própria obra.

Nesse sentido, destacamos que não acreditamos ter Apuleio cometido, sem perceber, uma sequência de erros grosseiros como esses, mas que ele agira conscientemente, deixando essas evidências pontuais em contraste com a trama em geral. Dessa maneira, apontamos mais um dos paradoxos apuleianos, dessa vez textuais, que alteram significativamente o todo narrativo, sobretudo quando associado com a manifestação do fenômeno da violência, por meio de enganos pontuais no interior de um engano amplo. Afinal, como aponta Tatum (1979), nada em *O asno de ouro* pode ser confiável, nem mesmo o que diz o narrador pode ser entendido como realmente verdadeiro.

De modo específico, se não fossem justamente as celebrações em homenagem ao deus Riso, mediadas pelo uso da violência em suas múltiplas facetas, não haveria sequer a transformação de Lúcio em burro em *O asno de ouro*,

considerando essas festividades como uma força indireta, mas fundamental, que contribui para esse acontecimento.

Embora Lúcio tivesse suspeitas sobre os poderes de Panfília, desde suas primeiras movimentações em Hípata, quando Birrena advertiu o rapaz, mencionando que ele estava hospedado na casa de uma bruxa, ele não sabia exatamente como agir de modo a usufruir dessa condição, uma vez que ele não queria se relacionar com a esposa de seu anfitrião. Porém, Lúcio pensou em estreitar interesseiramente relação com a escrava da casa, como se lê em

'Atenção', dizia a mim mesmo, 'atenção, Lúcio! Vigia e mantém alerta o teu espírito. Eis a ocasião sonhada. Teu antigo voto será cumprido. Vais poder fartar o coração com relatos maravilhosos. Banido os pueris temores, aborda o negócio às claras e de frente. Nada de intriga amorosa com a tua hospedeira. Respeita religiosamente o leito nupcial do honesto Milão. Mas a fâmula Fótis, podes resolutamente atacar. É uma bonita moça, gosta de rir e é viva. (AA. 1963, 2.6).

Ainda que Lúcio tivesse se relacionado com Fótis com o objetivo principal de conquistá-la para então tentar convencê-la a auxiliá-lo em seu plano, a saber, descobrir e ter contato com os poderes sobrenaturais invocados pela Panfília, até então ele continuava sem progredir com a sua estratégia, ou seja, o protagonista não tivera ainda nenhum contato com a magia.

Entretanto, justamente com a farsa organizada como cerimônia ao deus Riso, que afetou o protagonista, a situação de Lúcio muda completa e positivamente. Fótis, que se sentira culpada ao ver o frágil estado emocional e psicológico do protagonista após o incidente, decide contar como se deu tal ocorrência, como se lê em

Enquanto [Fótis] falava, passou os ferrolhos, firmou os ganchos, e depois, voltando-se para mim e cercado com os dois braços meu pescoço, disse baixinho, com voz quase imperceptível: 'Estou tremendo, estou cheia de horror, ao pensar em revelar o que sucede nesta casa, e ao pensar em desvendar os segredos misteriosos de minha ama. Mas não, eu tenho a mais alta opinião de ti, de tua educação, e, sem falar da generosa classe a que pertences por nascimento, ou da elevação do espírito, sei que, iniciado como és em mais de um culto, conheces seguramente a santa lei do silêncio. (AA. 1963, 3.15).

Em razão dos acontecimentos provocados pelo festival, Fótis decide revelar o segredo de Panfília. Ao ficar sabendo, e usando como desculpa o sofrimento que vivia, Lúcio consegue convencer a jovem escrava, que demonstrara muito remorso por haver provocado aquela situação a levá-lo ao estúdio de Panfília a fim de observar a bruxa às voltas com a sua prática mágica.

Portanto, dá-se um evento em cadeia: se Lúcio não tivesse ido bisbilhotar Panfília, ele não teria se transformado em um burro e ele apenas conseguiu essa *permissão* e auxílio de Fótis porque ele participara involuntariamente das festividades em nome do deus Riso, sendo esse, pois, evento o elemento desencadeador de sua transformação asinina.

Ao final do discurso dos magistrados, que explicam ao protagonista o motivo pelo qual ele fora escolhido e para qual intenção, Lúcio ouve a seguinte declaração de um deles, como se lê em

o favor e a amizade do deus [Riso] te acompanharão por toda a parte. Ele não permitirá jamais que tua alma prove nenhum infortúnio, mas sem cessar iluminará tua frente de serena graça e de alegria. Em reconhecimento pelo que te deve, a cidade inteira te prestará honras extraordinárias. (AA. 1963, 3.11).

Por conseguinte, se o desejo principal de Lúcio era experimentar o poder da magia e ele somente consegue fazê-lo após as honras prestadas para o deus Riso, temos a impressão de que fora o deus quem possibilitou a realização da vontade de Lúcio. O protagonista tem o favor e a amizade do deus; além disso, o senhor Riso não permitirá nenhuma infelicidade a Lúcio, uma vez que o acompanhará por toda a parte.

Como sabemos, o deus Riso aprecia um entretenimento violento, que cause dor e sofrimento ao seu escolhido. O que é um sacrifício ao ser humano, pois, é uma dádiva para o deus. E definitivamente não há violência maior em *O asno de ouro* do que a transformação sofrida por Lúcio em burro.

Enfim, momentos antes da entrada dos magistrados para levar Lúcio ao tribunal, logo ao acordar no dia seguinte ao *odricídio*, ele sente-se desorientado, desesperado, sem saber o que fazer nem que atitude tomar em relação ao ataque da noite anterior, que poderia incriminá-lo. Lúcio pondera, então, se não seria esse o infortúnio que lhe predissera o vidente Diófanes acerca de sua viagem para Tessália, como se lê em “está aí a gloriosa viagem que me anunciava, com tanta segurança, o caldeu Diófanes” (AA. 1963, 3.1). Na verdade, Lúcio se referia ao ouvir do próprio caldeu, como se lê em “eu teria uma fama estrondosa; seria, por outro lado, o herói de uma longa história, de uma fábula incrível, e para o futuro escreveria livros” (AA. 1963, 2.12).

Dessa maneira, a própria narrativa brinca com profecias, com realidades alternativas, dando indícios delas na própria trama, pois, como previra o vidente, é essa descrição justamente o conteúdo de *O asno de ouro*; as aventuras de um protagonista que vivera uma fábula espantosa, a sua transformação em burro. Tratando-se de um autor que indica, *erroneamente*, a sua cidade de origem para marcar onde nascera o seu protagonista, ainda que na abertura da obra ele indicasse outra pátria-mãe para a personagem principal dessa produção literária, não nos parece impossível essa *bênção* do deus Riso a Lúcio, permeada, evidente e completamente, por muitos tons violentos.

CONCLUSÃO

Por meio deste estudo, verificamos o modo como a instância da violência é fundamental para a organização das festividades em nome do deus Riso, sendo tanto a sua força propulsora quanto o alicerce para o seu desenvolvimento. Conferimos, também, que a trama relativamente à passagem em homenagem ao deus Riso é marcada por imprecisões e por discordâncias, reconhecidas quando à luz de uma leitura mais meticulosa, o que evidencia uma contrariedade de estruturas específicas, embora amplie a teia significativa da narrativa de modo geral.

Ademais, podemos verificar que é do âmago dessas contrariedades que se permite o evento violento máximo e principal em *O asno de ouro*, a transformação da personagem protagonista Lúcio em um burro. Ao utilizar um evento religioso ficcional de sua autoria, Apuleio faz Lúcio caminhar asinamente por um caminho marcado desde a bênção do deus Riso até a libertação físico-espiritual da deusa Ísis, já no final de sua narrativa.

Notas

1 Para este trabalho, trazemos as citações do texto apuleiano traduzidas para a língua portuguesa, mediante as obras *O asno de ouro*, de Guimarães (1963) e *O burro de ouro*, de Leão (2007). Para demarcá-las, trazemos as seguintes notações: (AA. 1963, <nº da página>), remetendo à tradutora brasileira, e (AA. 2007, <nº da página>), referenciando o tradutor português. A fim de aprimorarmos os nossos conhecimentos acerca da obra, além de desvelar determinados conflitos entre as traduções, tínhamos também acesso ao texto em latim, consultando-o frequentemente, sempre com o apoio de nosso Orientador. Embora não sejamos latinistas de ofício, a análise do *corpus* não foi comprometida, uma vez que utilizamos traduções consideradas de excelência em seus respectivos países e passamos pelo crivo de nosso Orientador.

* Este artigo apresenta parte dos resultados de uma pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Aspectos da violência em *O asno de ouro*, de Apuleio” e financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo por intermédio dos Processos nº 2018/19938-2 (Orientação do Prof. Dr. Cláudio Aquati/UNESP), no Brasil, e nº 2019/13798-7 (Supervisão do Prof. Dr. Delfim Leão/Universidade de Coimbra), no exterior.

Referências

AIJMER, G. ABBINK, J. Introduction: The Idiom of Violence in Imagery and Discourse. In: AIJMER, G. ABBINK, J. *Meanings of Violence: A Cross Cultural Perspective*. Oxford; New York: Berg, 2000, p. 1-21.

ALBRECHT, M. V. *History of Roman Literature* – volume one. Trad. Frances Newman e Kevin Newman. Leiden: E. J. Brill, 1997.

ANDERSON, G. *Ancient Fiction: The Novel in the Graeco-Roman World*. Sydney: Croom Helm Ltd, 1984.

APULEIO. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.

APULEIO. *O burro de ouro*. Trad. Delfim Leão. Coimbra: Cotovia, 2007.

ARENDRT, H. *Da violência*. Trad. Maria Cláudia Drummond. 1969.

AVELAR, I. *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics, and Politics*. New York; Houndmills, Basingstoke; Hampshire: Palgrave MacMillan, 2004.

BARKER, F. *The culture of violence: Tragedy and history*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

BLACK, D. Violent Structures. In: ZAHN, M. A.; BROWNSTEIN, H. H.; JACKSON, S. L. *Violence. From Theory to Research*. London and New York: Routledge, 2015, p. 145-158.

BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

CARVER, R. H. F. *The Protean Ass*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

CORTE, J. C. F. Apuleio – Apología y Florida. In: CODOÑER, C. *Historia de la literatura latina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, p. 665-670.

FLETCHER, R. *Apuleius' Platonism: The Impersonation of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

GARRAFFONI, R. S. *Bandidos e salteadores: concepções da elite romana sobre a transgressão social*. 1999. 113 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1999.

GASELEE, S. Introduction. In: APULEIUS. *The Golden Ass: Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*. London: W. Heinemann; Cambridge: Harvard University Press, 1947, p. V-X.

GRIMAL, P. *Historia de Roma*. Trad. Lucas Vermaal. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2005.

GUAL, C. G. Introducción. In: AURELIO, M. *Meditaciones*. Trad. Ramón Bach Pellicer. Madrid: Editorial Gredos, 2005.

HAIGHT, E. H. *Apuleius and his influence*. New York: Longman/Green and Co., 1927.

HARRISON, S. J. *Framing the Ass: Literary Texture in Apuleius' Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

MACEDO, J. R. Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na Alta Idade Média. *Boletim do CPA*, Campinas, nº 4, jul./dez. 1997, p. 87-111.

MACKAY, P. A. 'Kleptika': The Tradition of the Tales of Banditry in Apuleius. *Greece & Rome*, 2nd, vol. 10, n. 2., 2007, p. 147-152.

MICHALOPOULOS, A. N. Lucius' suicide attempts in Apuleius' *Metamorphoses*. *Classical Quarterly*, n. 52.2, 538-548, 2002.

MICHAUD, Y. *A Violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MILANEZI, S. Outres enflées de rire. A propos de la fête du dieu Risus dans les « Métamorphoses » d'Apulée. *Revue de l'histoire des religions*, tome 209, n°2, 1992, p. 125-147.

PEREIRA, B. C. O festival do riso nas Metamorfoses de Apuleio: um arquétipo de festival greco-romano? Aplicação de uma abordagem politética. *Hélade*. Dossiê: Religiões no Mundo Antigo. vol. 2, núm. 2, 2016, p. 84-91.

PINHEIRO, M. P. F. Origens Gregas do Gênero. In: OLIVEIRA, F.; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.). *O Romance Antigo*. Origens de um Gênero Literário. Coimbra; Bari: Imprensa de Coimbra, Lda. 2005, p. 9-32.

PLAZA, M. Nomen omen – Narrative Instantiation of Rhetorical Expressions in Apuleius' *Metamorphoses*. *Lectiones Scrupulosae*, 2006, p. 68-85.

RAY, L. *Violence & Society*. California; Singapore: Sage Publications Ltd., 2018.

SANDY, G. *The Greek World of Apuleius: Apuleius and the Second Sophists*. Leiden: Brill, 1997.

SANDY, G. N. Apuleius' Golden Ass: from Miletus to Egypt. In: HOFMANN, H. *Latin fiction: The Latin novel in context*. London: Routledge, 1999, p. 68-86.

SANTOS, V. M.; AQUATI, C. Lúcio, de Apuleio, numa perspectiva comparativa: retomadas e avanços. *Mosaico*, SJ Rio Preto, v. 17, n. 1, 2018, p. 321-342.

SANTOS, V. M. A manifestação da forma asinina: um estudo comparativo entre Apuleio e Shakespeare. *Mosaico*, SJ Rio Preto, v. 18, n. 1, 2019, p. 335-360.

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

TATUM, J. *Apuleius and The Golden Ass*. London: Cornell University Press, 1979.

WALSH, P. G. *The Roman Novel*. London: Bristol Classical Press, 1995.

WINKLER, J. J. *A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991.

ZIZEK, S. *Violência: seis reflexões laterais*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

Para citar este artigo

SANTOS, Vinícius Medeiros dos. A instância da violência em O asno de ouro: compreendendo a celebração do deus Riso. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 9, n. 3, p. 696-718, set.-dez. 2020.

O autor

Vinícius Medeiros dos Santos é graduando em Letras na Universidade Estadual Paulista e bolsista de Iniciação Científica da FAPESP. Foi bolsista BEPE por um período de 4 meses na Universidade de Coimbra, Portugal.