

# A SIMBOLOGIA ANIMAL EM *O ASNO DE OURO*, DE LÚCIO APULEIO

## *THE ANIMAL SIMBOLS IN O ASNO DE OURO, FROM LÚCIO APULEIO*

Paulo Antônio Vieira Júnior<sup>1</sup> (UNIFESSPA)

**Resumo:** O presente estudo desenvolve leitura de *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio (125-170 d.C.), romance da antiguidade que enfeixa narrativas de origem popular, que alimentam a narrativa central: a metamorfose do narrador-personagem em asno. Nessa leitura, observa-se, especialmente, o vínculo entre as peripécias vividas pela personagem Lúcio e a simbologia animal que sugere o desenvolvimento de sua formação identitária. A presença de animais como o asno, o mocho, a formiga e o dragão sinalizam o desenvolvimento psíquico da personagem, além disso, a simbologia em torno desses animais converge com a simbologia constante no Bestiário Medieval, demonstrando que a tradição oral, desde épocas remotas, construiu um discurso complexo e significativo vinculando os indivíduos à natureza, sobretudo os animais e os minerais, criando uma visão cosmogônica do indivíduo e o contexto social e natural. As reflexões dessa pesquisa são desenvolvidas a partir das considerações de Junito Brandão (2005), Maurice Van Woensel (2001), Pedro Louzada Fonseca (2011) e Walter Benjamin (2012), dentre outros.

**Palavras-chave:** *O asno de ouro*. Animais. Bestiário. Oralidade.

**Abstract:** The present study develops a reading of *O asno de ouro*, from Lucio Apuleio (125-170), a novel of antiquity that fuses narratives of popular origin, which contributes to the development of the central narrative: the metamorphosis of the narrator-character in donkey. In this reading, we observe the link between the adventures lived by Lucio and the animal's symbolism that suggests the formation of his identity. The presence of animals such as the donkey, the owl, the ant and the dragon signify the psychic development of Lucio, besides the symbolism around these animals converges with the constant symbolism in the Medieval Bestiary, demonstrating that the oral tradition, from remote times, built a complex and meaningful discourse linking the humanity with nature, especially animals and minerals, creating a cosmogonic view of the individual with his social and natural environment. These readings are based on the theoretical contributions of Junito Brandão (2005), Maurice Van Woensel (2001), Pedro Louzada Fonseca (2011) and Walter Benjamin (2012) among others.

**Keywords:** *O asno de ouro*. Animals. Bestiary. Orality.

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Professor Adjunto I de Teoria Literária da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), atuando no Instituto de Estudos do Xingu (IEX). E-mail: pauloantvie@hotmail.com.

O romance de feição popular de Lúcio Apuleio, *O asno de Ouro*, é um mosaico de narrativas menores que alimentam e adensam a narrativa maior: a metamorfose da personagem Lúcio em asno e as aventuras que vive na pele de um animal.

As fontes mais confiáveis dão como data provável de nascimento de Lúcio Apuleio o ano de 125 d. C., e teria vivido até 170. Assim, o escritor escreveu entre o fim de uma religião que agonizava e o surgimento do Cristianismo. O fato de ter vivido em um período tão sincrético como o início do século cristão, justifica as fortes referências na obra de Apuleio à cultura grega, à tradição latina, aos princípios cristãos e à tradição popular das cidades que frequentou. Fluente em grego e latim, o escritor demonstrou através das historietas presentes em sua obra um profundo conhecimento da tradição oral de sua época.

Às narrativas com essa estrutura de encaixe Tzvetan Todorov (1970) deu especial atenção em um ensaio com o título de “Os homens-narrativas”, no qual entende que elas são obras célebres de palavras-personagens, a exemplo de *Odisseia*, *Decâmeron*, *As mil e uma noites*. *O Asno de Ouro* se inclui nesse grupo, pois cada personagem surgida na narrativa ocasiona uma nova história. É característico dessa estrutura o narrador-personagem obcecado pelos contos que conhece, sendo eles o maior alimento ou motivador da sua existência. Tais personagens, como é fácil perceber, sofrem grandes infortúnios, motivo que leva as histórias a adquirem um caráter anódino, ao mesmo tempo em que as conduz a um estágio de perenidade, pois a ausência de narrativa ocasionaria a morte da personagem, por isso as obras supramencionadas possuem inúmeras histórias que reforçam sua capacidade de existir. Nesse sentido, Todorov afirma que essas narrativas populares possuem três tempos: “conta-se”, “contou-se” e “contar-se-á”.

Importante notar que, esse “processo de enunciação reiterado”, nas palavras de Todorov, reforça e refunda o enredo principal, pois “a história contante torna-se sempre também uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra sua própria imagem” (TODOROV, 1970, p. 132). Essa percepção põe em dúvida ou relativiza o comentário de Junito Brandão (2005, p. 209), que entende que Apuleio “intercala várias historietas, que nada têm a ver com o enredo principal”. O que se observa é que as histórias intercaladas reforçam o enredo principal justamente em decorrência da relação especular que mantêm. As metamorfoses sofridas por Lúcio equiparam-se às metamorfoses sofridas pelas personagens convocadas para a obra em geral, além disso, são essas historietas que dão um caráter significativo à existência do narrador-personagem. O mesmo ocorreria na obra

homérica, os feitos heroicos de Ulisses serviriam para confirmar a personagem como o industrioso herói, o perito em astúcias. Portanto, não se pode negar a relação entre as narrativas interpoladas e o enredo principal na prosa popular da antiguidade, essa relação não é simplesmente gratuita, mas proposital, porque alimenta e reafirma a simbologia construída em torno do herói central.

Junito Brandão (2005) leu o episódio de Cupido e Psiquê, presente em *O asno de ouro*, observando que na antiguidade Apuleio é o único que verdadeiramente faz o registro escrito do mito de Eros-Cupido. Brandão nota que o drama de Psiquê culmina por conduzi-la ao processo de individuação. O drama de Lúcio também vai dirigi-lo ao processo de individuação. Na visão junguiana a individuação equivale ao crescimento psíquico, ao completar-se, à superação dos conflitos da personalidade. Nise da Silveira (1971, p. 87) explica que a individuação é um “movimento de circunvolução que conduz a um novo centro psíquico. Jung denominou este centro *self* (si mesmo). Quando consciente e inconsciente vêm ordenar-se em torno do *self* a personalidade completa-se”.

Na obra de Lúcio de Apuleio, o processo (ou os processos) de individuação é simbolizado através da presença de animais que encaminham as personagens para a superação. Fala-se em personagens tendo em vista Lúcio e a figura mitológica Psiquê. O conto de Cupido e Psiquê ocupa alguns capítulos da obra (Livros IV, V e VI), em que a jovem princesa enfrenta percurso que conduz à superação da condição conflituosa que vivia, equivalente ao percurso da personagem central da narrativa primeira. A estratégica presença de animais nessas narrativas, conforme se percebe, surge como reflexo de uma tradição que usa pedagogicamente a imagem de bestas, que remonta à antiguidade grega, desenvolve-se no início da era cristã e encontra seu auge no medievo.

O Bestiário do período medieval foi uma espécie de manual de pseudozoologia. Figuravam ali animais e espécies do mundo vegetal e mineral. A natureza, o ambiente e os traços comportamentais desses animais descritos correspondem à índole humana, às características humanas, assim a zoologia é de caráter simbólica e metafórica e sua interpretação está intimamente ligada à cosmovisão medieval e religiosa. Angélica Varandas (2006) explica que:

[...] o Bestiário remete para o modo de significação característico da Idade Média: nele os animais deixam de ser apenas animais para se assumirem como *exempla*, isto é, como símbolos de vícios ou virtudes e fonte de ensinamentos religiosos e morais.

Por este motivo, embora muitos críticos tenham defendido o caráter científico do Bestiário, a descrição dos animais nele apresentada não pretende ser factual. Na verdade, ele afasta-se em larga medida, dos Tratados de História Natural e até dos seus congêneres mais próximos (VARANDAS, 2006, p. 01).

A estudiosa não deixa de esclarecer que, enquanto gênero literário, o Livro das Bestas “se circunscreveu à época medieval que o viu nascer e morrer” (VARANDAS, 2006, p. 01). Mas fica evidente na história da cultura ocidental que a influência do Bestiário não se limita à Idade Média, pois exerce grande influência sobre a arte e literatura da Renascença e da modernidade, por exemplo, e já encontra seus protótipos séculos antes da circulação do primeiro Bestiário.

No Bestiário há uma evidente correlação entre fato, ficção e moralização de base cristã, em que a natureza é vista como um livro divino da Criação, cuja hermenêutica reafirmava a onisciência e o poder criativo de Deus. A ênfase na ferocidade dos animais era um traço distintivo da superioridade da natureza humana e inferioridade animal, mas essas bestas, por outro lado, adquiriam um caráter pedagógico ou moralizador, portanto um caráter filtrado pela filosofia bíblica, de modo a assumir modelos a serem seguidos ou refutados pelos medievalistas (FONSECA, 2011).

O *Physiologus* grego é a mais remota fonte do bestiário, e surgiu na sua forma escrita na Alexandria entre os séculos II e V. Era dividido em três partes, a saber: bestiário, lapidário e herbanário. Tinha função bíblica e cada seção iniciava-se com um excerto bíblico. Observando-se a data de registro das primeiras circulações do *Physiologus*, percebe-se que sua data é posterior ao período que viveu Lúcio de Apuleio (entre 125 e 170). Tendo em vista as referências a animais e suas correspondentes fábulas em *O Asno de Ouro*, que depois se repetem no *Physiologus* e no Bestiário, pode-se concluir sobre o caráter oral da descrição fabulosa das bestas, tradição que em muito antecede a era cristã. Outra prova da existência de uma forte cultura oral que antecede o *Physiologus* são as imagens da sereia e do centauro que já estão presentes em Homero.

No Livro I de *O Asno de Ouro* há um prólogo abrindo a narrativa de Lúcio, este ressalta que as fábulas ali apresentadas tem por objetivo deleitar, em seguida o narrador relata seu encontro, a caminho da Tessália, com um certo Aristômenes. Lúcio já se mostra bastante curioso em relação às narrativas dos companheiros de viagem, e o egeu Aristômenes conta que estando outrora em Hípata, cidade da Tessália, deparou-se com um amigo chamado Sócrates que havia sido dado como morto por conta de seu misterioso sumiço. Sócrates surge

aos olhos de Aristômenes em situação de mendicância e relata ao amigo que chegara a este estado por conta de uma perigosa feiticeira, chamada Méroe, de quem se tornara amante.

A fim de demonstrar o caráter nocivo da estalajadeira Méroe, Sócrates relata dois de seus feitos: “Um de seus amantes cometeu a temeridade de lhe ser infiel. Com uma única palavra, ela o transformou em castor a fim de que ele tivesse o destino daquele animal selvagem que, por temor do cativo, corta as partes genitais para se livrar dos caçadores” (APULEIO, /s.d./, p. 19). Note-se que o tom do discurso da personagem que relata esse episódio indica que a fábula em torno do castor é amplamente conhecida.

A respeito da natureza do castor, Maurice Van Woensel (2001) diz:

A descrição deste roedor em quase todos os bestiários corresponde às seguintes afirmações de Plínio. Os testículos do gentil animal contêm um precioso remédio para várias doenças. Quando é encurralado pelos caçadores, o castor corta com os dentes seus testículos e os joga para os caçadores, que desta forma lhe poupam a vida. Caso outro caçador perseguir um castor, assim automutilado, basta-lhe mostrar-lhe a cicatriz para ter a vida salva. É óbvio que os bestiários tiravam desta descrição uma invariável e devota lição: o cristão deve preferir o sacrifício da castidade ao castigo eterno por causa do pecado mortal. (WOENSEL, 2001, p. 195)

A vingança da feiticeira em relação a seu amante, portanto, indica o conhecimento popularizado na época em relação à “natureza” do castor, que será séculos mais tarde, conforme demonstra o excerto retirado do estudo de Woensel, aproveitado dentro da visão cristológica do bestiário. A distinção entre a referência de Apuleio e os registros dos bestiaristas reside no fato de no primeiro a automutilação do castor ocorrer simplesmente pelo temor do animal ao cativo. Não há indicação aqui, como demonstra Woensel, se os caçadores estavam em busca dos testículos do castor para fins medicinais. O que fica evidente é a adaptação da fábula à visão do homem medieval e o tom moralizador acrescentado, quando em Apuleio inexistia esse viés moralizador em torno da atitude da besta. A fábula é convocada para que a personagem Sócrates demonstre em que medida sua amante representava perigo.

Na sequência, Sócrates conta que Méroe transformara em rã a um dono de bordel seu concorrente: “Agora, o velho nada no tonel e mergulhado no limo, saúda com toda a cortesia, com os seus coxos roucos, aqueles que outrora vinham beber do seu vinho” (APULEIO, /s.d./, p. 19). Woensel (2001) registra que as rãs aparecem nos bestiários latinos como sendo pertencentes a dois tipos: as que vivem em terra, sofrem com o calor do verão, e

morrem ao contato com as chuvas; e as que vivem na água e encontram refrigério nas águas quando atingidas pelos raios do sol.

Essa mesma feiticeira havia transformado outro amante, que era advogado, em carneiro: “e agora temos um carneiro que advoga” (APULEIO, /s.d./, p. 19). Em latim, o carneiro recebeu o nome de *áries*, nome do deus grego da guerra. A relação do carneiro com o deus da guerra justifica-se devido ao feitiço “brigão” do animal, que vive a chifrar e perseguir quem encontra pelo caminho. Assim, nessa figura do “carneiro que advoga” pode-se perceber um teor humorístico que aproxima a figura da besta ao do advogado, cujo trabalho sempre o envolve em contendas.

Ao que parece, as sucessivas metamorfoses de humanos em animais, na narrativa de Apuleio, trabalham no sentido de aproximar atitudes “humanizadas” das bestas. Percebe-se no Bestiário medieval um empenho em identificar posturas exemplares que os cristãos deveriam adotar, conforme demonstrou Angélica Varandas no excerto anteriormente citado. Tal princípio parece decorrer de um sentimento, constante no cerne das historietas de *O Asno de ouro*, que identifica uma correlação ou correspondência entre todas as criaturas da terra e o homem. Assim, o próprio Lúcio se apresenta, pois suas aventuras se iniciam no momento em que, motivado por extrema curiosidade, acompanha o andarilho Aristômenes para ouvir suas histórias.

Lúcio se define como sendo não um sujeito curioso, mas sempre “ávido de novidades” e que gosta “de saber tudo ou pelo menos, o mais que for possível” (APULEIO, /s.d./, p. 16). Essa característica torna-se interessante devido ao animal que ele pretendia se metamorfosear, a coruja (ou mocho), paralelamente ao que ele se transformou, o asno. A coruja é símbolo de curiosidade por estar sempre à espreita ou a observar tudo ao seu redor. Tal simbologia parece ter surgido do aspecto físico dessa animália que é capaz de girar o pescoço a 180 graus sem mudar o corpo de posição. Quanto ao burro, Lúcio encontra na anatomia da besta um aspecto profícuo a alimentar sua curiosidade: as orelhas grandes. O narrador personagem informa ter tomado conhecimento de muitas histórias, que pode contar a seus leitores, devido às grandes orelhas que havia adquirido estando na pele de um burro, e assim as palavras lhe chegavam facilmente aos ouvidos: “restava-me, na cruel deformidade, uma única razão de consolo para me levantar o ânimo: é que, graças às minhas longas orelhas, eu ouvia tudo sem o menor esforço, mesmo a considerável distância” (APULEIO, /s.d./, p. 145).

Ao final do Livro I, Lúcio chega à Tessália e procura Milão, o avaro, a quem apresenta carta de recomendação de Deméias, seu amigo. Na casa desse seu anfitrião, Lúcio conhece a escrava Fótis, que servia aquela residência. Lúcio torna-se amante da moça, e por isso toma conhecimento dos segredos da casa. Por intermédio da escrava, Lúcio descobre que Panfília, esposa de Milão, é uma poderosíssima feiticeira e, movido pela curiosidade, o narrador-personagem, sorrateiramente, assiste à metamorfose de Panfília em mocho.

Lúcio pede a Fótis que facilite a realização de seu desejo: metamorfosear-se ele também em mocho. Pede, ainda, que a escrava lhe ensine como reverter a metamorfose, pois não pretendia ter o final trágico comum a esse tipo de animália:

Demais, lembro-me agora de uma coisa: uma vez que, graças a este unguento, eu me transforme nessa ave, terei de me manter distante de qualquer habitação. Que belo e galante amoroso, com efeito, o mocho, e muito bem-dotado para fazer a felicidade de uma mulher! E então? E não vemos que quando essas aves da noite penetram em qualquer casa, tomam o cuidado de as agarrar e de as pregar sobre a porta, a fim de que as calamidades com as quais seu vôo de funesto presságio ameaça a família, sejam expiadas por sua crucifixão? (APULEIO, /s.d./, p. 54)

O mocho é uma espécie de coruja, a respeito dela diz Maurice Woensel:

Outra ave de triste fama, desde os tempos antigos tida por arauto da morte. Acreditava-se que paira sobre os túmulos e que vive em espeluncas. Já que seu reino é a noite, foi associada à escuridão espiritual e em especial ao povo judeu, que rejeitou Cristo. Entre os rudes camponeses da Europa existia até no século passado o costume de pegar uma coruja e de “crucifica-la”, pregando-a de asas abertas na porta da granja, como uma espécie de vingança da morte de Cristo pela qual os judeus eram tidos como responsáveis. (WOENSEL, 2001, p. 198)

Comparando a narrativa de Apuleio com as informações de Woensel sobre o bestiário, e dos costumes cristãos acerca da coruja, percebe-se que já à época de Apuleio a coruja era um animal agourento, e que pregadas sobre a porta das residências, acreditava-se que seus maus presságios eram expiados. Esse costume, ao que tudo indica, foi adaptado pelo pensamento cristão que associou a coruja aos judeus; enquanto a crucificação do pequeno animal, que antes figurava como forma de purgar os funestos hábitos e aspectos da ave, passou a simbolizar a vingança dos cristãos em relação ao povo que condenou Cristo.

A escrava Fótis oferece a Lúcio, então, os unguentos mágicos de Panfília e o orienta a alimentar-se de rosas para desfazer o feitiço. O rapaz, afoito, unta-se com a pomada mágica e se transforma, não no animal desejado, o mocho, mas em um asno. Um assalto à

casa de Milão intensifica suas penas, pois é levado junto com os outros animais pelos larápios.

Lúcio é conduzido ao acampamento dos ladrões, e assim iniciam-se suas aventuras na pele de um animal. No acampamento encontra uma velha que trabalhava para os ladrões, em seguida uma mocinha por eles raptada. A jovem incomoda a velha com seus lamentos e a anciã, a fim de distrair a moça, propõe-se a contar velhas histórias. Inicia-se aí o relato mitológico de Cupido e Psiquê e a personagem Psiquê figura tanto para a moça raptada, quanto para Lúcio, como símbolo da superação humana e dos dilemas da existência.

A narrativa mitológica de Cupido e Psiquê, inserida nesse momento, lança luz sobre uma série de pontos da narrativa apuleiana. As histórias de Lúcio, por si só, já são atravessadas pelos fios de Eros, como se pode perceber na alta voltagem erótica de seu texto. O erotismo ali se encontra não só no enredo das histórias narradas como, também, na forma. Note-se o grande número de encontros eróticos narrados por Lúcio durante toda a obra, as sugestões libidinosas, bem como, a comunicabilidade de seu discurso, o que leva ao entendimento de que sua escrita é “erotizada”, porque provoca a fruição do leitor. As historietas contribuem, ainda, para o leitor de nossa época ter ampla visão dos hábitos sexuais comuns em fins do Império Romano e nascimento da era cristã, e considerar as modificações desses hábitos ocorridas nos séculos seguintes.

A narrativa sobre Cupido e Psiquê informa que a bela princesa havia desafiado a deusa do amor, Vênus, por ser adorada por muitos como sendo portadora de uma beleza que se equiparava à da deusa. Vênus envia seu filho Cupido para vingar a afronta da mortal em relação à deusa, mas o deus efebo é seduzido pela beleza de Psiquê. O deus Amor conduz a jovem princesa, então, para um palácio no qual mantêm um casamento inusitado: Psiquê não vê a imagem do esposo, mas vivencia voluptuosas noites de amor com ele. As invejosas irmãs da jovem colocam em dúvida a figura do esposo e Psiquê, tomada pela insegurança e pela curiosidade, termina por desobedecer à ordem de Cupido, ela vê a imagem do esposo durante a noite, enquanto ele dormia. Acidentalmente, Psiquê fere o esposo com o óleo usado no lume, e é ferida pela flecha do deus Amor. Cupido abandona a esposa, enquanto esta inicia uma peregrinação em busca do seu amado.

Esses fatos já permitem verificar algumas correspondências entre Lúcio e Psiquê: a metamorfose e a peregrinação de ambos foram motivadas pela curiosidade que igualmente

habitava um e outro<sup>2</sup>. Ambos iniciam um percurso rumo à resolução de seus dilemas, que pode ser lido como trajetórias para a individuação. Vários trabalhos são impostos às personagens antes de completarem tal ciclo, eles recebem o auxílio de divindades através de animais e elementos da natureza para levarem tais empreitadas a cabo.

Vênus impõe a Psiquê quatro trabalhos redentores para que a moça cumpra. No primeiro deles, a bela jovem deve separar um monte de grãos diferentes. Trabalho realizado por um exército de formigas diligentes. Significativo esse primeiro trabalho imposto a Psiquê, porque a formiga é símbolo do trabalho incansável, o que aponta para um caráter que Lúcio e Psiquê terão de adotar durante o percurso empreendido: trabalhar incansavelmente até alcançarem redenção<sup>3</sup>.

Maurice Van Woensel informa que no bestiário medieval a formiga possui três naturezas, todas positivas:

Carrega o grão dentro da boca de forma que a rival que ficou sem grão não lhe possa tirar. Corta cada grão em dois: assim, quando armazenado por algum tempo, o grão não germina e a formiga poderá se alimentar no inverno. Quando vai catar grãos na época da safra, a formiga reconhece o trigo bom pelo cheiro e somente leva daquele, deixando atrás a cevada, o centeio e a aveia, que são forragem de gado (WOENSEL, 2001, p. 201).

Tais aspectos das naturezas da formiga encontram evidentes correspondências em Lúcio e Psiquê, especialmente devido ao caráter irredutível que adotam, mas também pela persistência em alcançar os objetivos almejados. No caso de Lúcio, a personagem dedica-se aos trabalhos que lhe são impostos como forma ardilosa de preservar sua existência, já que seria eliminado caso os donos não percebessem sua utilidade (enquanto burro). Também está à espreita do momento oportuno de desfazer o feitiço: na primavera, quando as rosas retornam, e longe do olhar de pessoas que o possam acusar de bruxaria.

---

<sup>2</sup> A curiosidade de Lúcio é por ele mesmo afirmada em diversos momentos da narrativa: “como sempre ávido de novidades, eu lhes disse” (APULEIO, /s.d./, p. 16), “eu considerava cada objeto com olhar curioso” (p. 28), “eu, com a minha habitual curiosidade” (p. 30).

<sup>3</sup> Note-se que essa é uma simbologia recorrente no conto de fadas tradicional, gênero fortemente influenciado pelo conto mitológico registrado por Apuleio. A heroína do conto de fadas, para alcançar sua formação identitária e o casamento com o príncipe, que resultará no “felizes para sempre”, deve executar uma série de funções, trabalhos e atividades manuais. Assim, Branca de Neve e Cinderela realizam trabalhos domésticos, já a filha do moleiro, em “Rumpelstiltskin”, trabalha como fiandeira. Tal fenômeno parece atender ao direcionamento pedagógico tomado pela literatura infantil, direcionando o leitor mirim para a exemplar dedicação ao trabalho. Nesse sentido, a incondicional dedicação ao trabalho, símbolo da formiga, torna-se representativa no imaginário coletivo do Ocidente desde tempos imemoriais.

Psiquê trabalha sempre na intenção de promover seu reencontro com Cupido, porém, mesmo prestando vassalagem à Vênus, não deixa de desafiá-la ao perceber que parte da beleza de Prosérpina, contida dentro da caixa com a qual descera até os infernos, era sua por direito e lhe ajudaria na reconquista do amado.

Em resumo, o que aproxima Lúcio e Psiquê da natureza das formigas é que tais personagens são motivadas por Eros, uma vez que Eros é, também, impulso de vida, conforme definição de Hesíodo na *Teogonia*. Fenômeno justificado por Vênus que acredita que Psiquê recebera o auxílio de Cupido em todos os trabalhos que realizou (a jovem recebeu ajuda de Juno, Cibele, Pã e da águia de Júpiter), e pelo impulso que direciona Lúcio, mesmo em momentos extremos, a resistir e preservar sua vida.

Psiquê e Lúcio são acometidos pelo desânimo em alguns episódios, durante seus percursos, e pensam em suicídio. A esposa de Cupido é salva pelas divindades que saem em seu socorro, enquanto Lúcio, além de contar com as limitações próprias de um asno, conta com intervenções surpreendentes, como a chegada do noivo de Caridade, a jovem raptada pelos ladrões, no acampamento em que se encontravam.

Interessante notar outra aproximação entre Lúcio e Psiquê, concernente à esterilidade na natureza de ambos. Em primeiro lugar, porque Eros causa uma intoxicação sexual estéril, o que acentua seu caráter odioso e figura como traço distintivo de sua mãe, pois Afrodite configura um desejo cujo fim é a fertilidade. Conforme demonstra a filosofia socrático-platônica, Eros parece ter sido o deus dos relacionamentos homoafetivos, o que foi paulatinamente sendo modificado (mesmo dentro da filosofia do platonismo), ao ponto de as funções de Eros e Afrodite serem confundidas, pois ambos passaram mais tarde a figurar como deuses do amor.

Junito Brandão esclarece que o tema central do mito de Cupido e Psiquê é o embate entre Vênus (Afrodite) e Psiquê:

A rivalidade se inicia, quando os homens, adorando a beleza de Psiquê, negligenciam o culto e os templos da deusa. A contemplação pura da beleza contraria inteiramente o princípio representado por Afrodite, que também é bela e configura a beleza, mas esta é um meio apenas para se atingir um fim. Se este parece sintetizar-se exclusivamente no desejo e na intoxicação sexual, na realidade esse fim é a fertilidade: Afrodite é também uma Grande Mãe, como Deméter, e Hera [...] geratriz da vida e da fertilidade das coisas vivas. (BRANDÃO, 2005, p. 234)

Portanto, a beleza ostensiva de Psiquê impõe a esterilidade em suas relações, fato

que a condiciona a ser a única filha do rei que não consegue se casar por ser alvo da contemplação dos outros. Isso a opõe à fertilidade de Vênus. Paralelamente, o burro, animal no qual Lúcio se metamorfoseia, é igualmente um animal estéril, como é próprio dos animais híbridos. Assim, essa esterilidade coincidente nas duas personagens os direciona a um percurso que se divide em cinco partes. Essa divisão é identificada por Junito de Souza Brandão e parece se adequar, igualmente, ao itinerário percorrido por Lúcio: “Como se pode observar, o mito [de Cupido e Psiquê] se divide em cinco partes: a introdução; as núpcias da morte; a tentação de Psiquê e sua paixão; as quatro provas e o desfecho feliz, com a imortalização da heroína” (BRANDÃO, 2005, p. 221).

Em *O Asno de ouro* essas cinco partes podem ser também apontadas, consistem no prólogo, na metamorfose como expulsão do paraíso e consequente desejo de morte, no trabalho intenso, nos ritos à deusa Ísis e, enfim, o desfecho que imortaliza Lúcio, em decorrência de sua superação e do registro escrito que faz do que viveu.

Os penúltimos donos do asno Lúcio foi um grupo de invertidos, ou efeminados, conforme denomina o narrador, que cultuavam divindades frigias (a deusa Síria, o Santo Sabázio, Belona e a Mãe Ideia com seu Átis) e eram versados em diversas artimanhas. O olhar de Lúcio sobre tais personagens é de censura, e parece sinalizar o fim de um ciclo de “esterilidade” da personagem. Ao se libertar do domínio dos invertidos, o asno Lúcio torna-se comensal do próximo dono e mantém relação sexual com uma mulher (a quem ele chama de nova Pasífae). Ao fugir desse último cativo, Lúcio alcança o mar, onde se banha depois de um sono reparador, encontra a deusa Ísis, a quem obedece fielmente e presta-lhe culto e, por fim, passa a se dedicar integralmente. O último capítulo de *O Asno de ouro* é todo dedicado ao encontro com Ísis e o culto que Lúcio lhe presta após se ver novamente convertido em homem. Identifica-se aí o fim de um período de esterilidade justamente por conta da anulação do feitiço que o manteve na forma de um burro, e pela intervenção da deusa da fertilidade e da maternidade, protetora da magia e da natureza.

A imortalidade de Lúcio parece figurar como recompensa à sua resistência à dor, à fome e aos aviltamentos por ele sofridos. A infertilidade de outrora é convertida na fertilidade que condiz com a índole de Ísis (por isso Lúcio também presta culto ao esposo-irmão Osíris), enquanto a indolência e sensualidade decorrentes de uma natureza erótica e fálica, porém inútil, que caracterizou sua condição de asno, é convertida em uma fertilidade que lhe faculta transpor suas experiências para a forma escrita, para nela conquistar sua

imortalidade. Em tempo, registre-se que o burro na tradição popular oral é símbolo de ignorância e estupidez, o que pode ter se originado não só da sua natureza obstinada e de sua indolência, mas também da esterilidade que o confirma enquanto animal falho e inútil. O período no qual Lúcio permanece metamorfoseado em asno, portanto, pode ser entendido como um percurso iniciático, como o empreendido por Psiquê, que culmina no conhecimento ao se livrar da anatomia e da condição de asno. Fase de conhecimento e autoconhecimento, assinalando que o indivíduo precisa entregar-se a uma condição humilde, marcada pela inferioridade, para assim alcançar a formação plena de sua identidade.

A redenção de Psiquê é alcançada através do amor. A redenção de Lúcio é facultada pelo conhecimento e obediência (aos Mistérios de Ísis). Em relação ao mito grego, diz Junito Brandão:

Com essa redenção através do amor, Psiquê completou suas quatro tarefas e, destarte, perfez o itinerário dos iniciados através dos quatro elementos. Curioso, todavia, é que Psiquê feminina não deve simplesmente peregrinar pelos quatro elementos, como os iniciados masculinos nos Mistérios de Ísis. Ela terá que torná-los *seus* através de sua práxis e de seus sofrimentos, assimilando-os como forças auxiliares de sua natureza: as formigas, que pertencem à *terra*; o caniço, que pertence à *água*; a águia de Zeus, que pertence ao *ar* e a *ígnea* e celestial figura do próprio Eros redentor, o próprio *fogo* (BRANDÃO, 2005, p. 249, grifos do autor)

Em Apuleio encontram-se diversas referências a ritos iniciáticos dos Mistérios de Ísis: o burro que pertence à *terra* onde pasta; o mocho, no qual o protagonista pretendia se transformar, relacionado ao *ar*; a rã e o banho purificador no mar, no início do último capítulo, sinalizando a *água*; e o *fogo* (de Eros), que atravessa todo o percurso de Lúcio.

Outro registro de bestas em *O Asno de ouro* é o do dragão. Lúcio informa que um dos homens da tropa que ele acompanhava atendeu ao pedido desesperado de um ancião para salvar seu único neto caído numa fossa:

O velho designou com o dedo, não longe dali, moitas espinhentas. O jovem acompanhou o ancião sem hesitar. Mas depois que acabamos de pastar, e eles de cuidarem de si, tendo todos restaurado suas forças, cada qual apanhou sua pequena bagagem para se pôr ao caminho. Primeiro chamaram o moço pelo nome, com grandes gritos, por diversas vezes. Depois, inquietos por sua demorada ausência, enviaram um dos seus à sua procura, para advertir o companheiro de que já era tempo de partir, e para leva-lo. Mas o emissário dali a pouco voltou: pálido como o buxo, e trêmulo, trazia acerca do outro extraordinárias notícias. Tinha-o vislumbrado, deitado de costas, meio devorado, e, agachado sobre ele, um dragão que o mordía. Quanto ao desgraçado ancião, não o vira em parte alguma: desaparecera (APULEIO, /s.d/, p. 131).

Maurice Van Woensel (2001) informa que a fábula em torno do dragão como devorador de homens remonta aos mais antigos registros da cultura clássica, obtendo grande disseminação popular. No bestiário, o dragão se torna um monstro em forma de serpente que mata a vítima com a cauda e simboliza o Diabo. Woensel entende que essa simbologia sofre influência, provavelmente, do livro do *Apocalipse*, quando o dragão surge como inimigo da Igreja cristã, sendo vencido pelo Arcanjo Miguel. Devido à referência bíblica, o dragão passa a ser um dos piores monstros do bestiário, e por isso é pintado com sete cabeças, que representam os sete pecados capitais. Na cultura clássica, conforme demonstra Apuleio, o dragão é uma das inúmeras bestas que habitam regiões desconhecidas, como também ocorre com a figura da sereia. Sua presença na narrativa de Lúcio é significativa por demonstrar que o herói frequentou regiões perigosas e sobreviveu até mesmo aos perigos do mundo sobrenatural. A presença do monstro não deixa de sinalizar, ainda, que Lúcio superou suas fraquezas, não só os perigos do mundo.

Assim, o que se percebe é que o bestiário medieval utilizou de forma bastante eficiente fábulas em torno das bestas para edificar suas bases. Tais fábulas foram desenvolvidas no “coração do todo”, para usar uma expressão dos Irmãos Grimm, encontrando sua origem nas mais remotas civilizações. Aspecto esse que influi positivamente na riqueza do bestiário.

Ao estudar o *Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil*, Pedro Carlos Louzada Fonseca percebeu que “[e]sse imaginário bestiário medieval foi resultado de uma formação exegética extremamente complexa, para a qual contribuíram formas e motivos figurativos e simbólicos referentes aos animais, desde as mais remotas civilizações” (FONSECA, 2011, p. 22). Na sequência, Fonseca chama atenção para o fato de esse imaginário ter sido impulsionado em grande medida pelas viagens por regiões desconhecidas.

A viagem é um aspecto que em muito contribui para a construção das fábulas em *O Asno de ouro*. Isso porque, segundo consta, Lúcio muito viajou e muito conheceu, e nesse processo de absorção de conhecimentos esteve na pele de um burro, que na simbologia por ele (re)criada, foi de grande valor para que a personagem alcançasse sua redenção e se tornasse um profundo conhecedor de histórias. O burro, portanto, figura como um animal “de ouro” devido à condição humilde e orelhas grandes que possui e lhe propiciou as condições

necessária para absorver muitas informações. O asno é assimilado, desse modo, ao símbolo do ouro porque representa a condição que predispõe a personagem ao conhecimento e à formação identitária. Por ter vivido na condição de burro, Lúcio torna-se um “homem-narrativa”, cujas histórias e informações que absorveu assinalam sua existência e sua permanência.

Em tempo, note-se que esse viajante que acumula diversas experiências, em decorrência da sua índole de andarilho, denominado por Walter Benjamin (2012) de “narrador autêntico”, é colocado na modernidade “em vias de extinção”. A modernidade colocou as experiências “em baixa”, conforme indica a crítica benjaminiana: “A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 2012, p. 198).

Nesse sentido, Lúcio Apuleio recorre à tradição oral e a usa como fonte para construir uma narrativa escrita na qual ele imprime sua marca. O autor recolhe as narrativas criadas por narradores anônimos e oferece a elas um tratamento que faz da história de todos a história de um, ele mesmo. Dentro da acepção benjaminiana, Lúcio seria aquela espécie de narrador que muito viajou e por isso tem muitas histórias de diferentes tradições para contar, denominado “marinheiro comerciante”. A viagem, ressalte-se, promove maturidade psíquica, pois possibilita ao viajante conhecer diversas narrativas e fenômenos que trazem uma sabedoria profunda. O detentor dessas narrativas seria, igualmente, um indivíduo que detém uma sabedoria singular.

Por ter vivido diversas experiências comunicáveis, segundo Benjamin, o narrador autêntico torna-se um homem profícuo em dar conselhos, uma fonte segura de sabedoria. O narrador de Apuleio exerce um trabalho manual ao narrar, isso o aproxima da atividade do artesão, e por isso suas narrativas são uma forma artesanal de comunicação, carregadas de autoridade e sabedoria:

Assim, definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 2012, p. 240)

Essa forma artesanal de comunicação, o bestiarista também não se furtou a imprimir em seu trabalho. Ao acrescentar princípios bíblicos às formas populares que recolheu da tradição, o bestiarista uniu uma fonte de sabedoria a outra, e isso culminou em um gênero literário que exerceu forte preponderância sobre os cristãos do medievo. Essa simbólica do animal e dos elementos da natureza, entretanto, não foram criados isoladamente por um indivíduo ou por uma mente criativa, elas foram gestadas por uma coletividade, por uma sabedoria popular. Algo valorizado na narrativa de Lúcio Apuleio, que condiciona seu desenvolvimento pessoal, intelectual, espiritual e identitário à sua peregrinação e, principalmente, à interferência de elementos da natureza, mas isso de acordo com o que a crença e as narrativas de cunho popular preconizavam, sobretudo no que concerne aos animais como o burro, o mocho, a formiga e o dragão, importantes figuras para a autoformação de Lúcio.

Nesse âmbito, pode-se dizer que em *O asno de ouro* concebe-se o desenvolvimento psíquico dos indivíduos dependendo da sabedoria coletiva, sendo a simbologia animal o elemento privilegiado para o indivíduo reconhecer-se em harmonia com a natureza e com a coletividade. Fenômenos que a modernidade técnica e produtiva colocou em vias de extinção ao alijar os indivíduos da natureza, dos animais e do espírito de coletividade.

*Para o Pedro Louzada,  
mestre de inspiradora  
sabedoria.*

## REFERÊNCIAS

- APULEIO, Lúcio. **O Asno de ouro**. Tradução de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, /s.d./.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega vol. II**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil**. Bauru, SP: Edusc, 2011.
- SILVEIRA, Nise. **Jung: vida e obra**. José Álvaro Editor – INL: Rio de Janeiro, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VARANDAS, Angélica. **A Idade Média e o Bestiário**. 2006. Disponível em: <[www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista](http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista)>. Acesso em 10/09/2011

WOENSEL, Maurice Van. **Simbolismo animal na Idade Média: os bestiários**. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2001.

Recebido em 30/09/2017

Aprovado em 21/12/2017