



Um mito latino sob as lentes do Guru: “Eros uma vez...”, de Millôr Fernandes

A latin myth under the Guru’s lenses: “Eros uma vez...”, by Millôr Fernandes

Giovanna Angela Agulha Sarti

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

gisarti@alumni.usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-5651-5925>

Resumo: O jornalista, humorista e desenhista carioca Millôr Fernandes (1923-2012) percorre em sua obra gráfica e literária diversas facetas da cultura ocidental; no mundo antigo, suas incursões resultam em narrativas sobre deuses e heróis da mitologia greco-latina, apresentadas em fábulas aos moldes esópicos. Em igual medida de pueril curiosidade e cáustico questionamento, essas recriações fabulares repercutem a permanência e transitoriedade de dinâmicas sociais, políticas e de gênero, assim propondo um novo olhar sobre os valores vigentes no seu Brasil do século XX e XXI. Partindo de tal contexto, propõe-se neste artigo a análise sobre a fábula “Eros uma vez...”, na qual o denominado “Guru do Méier” opera a recepção da literatura antiga. Em seu ativo diálogo com o conto de Cupido e Psiquê, parte integrante de *O Asno de Ouro* do romancista e filósofo neoplatônico latino Apuleio (Séc. II), essa nova fábula de Millôr transmuta a busca da alegórica alma humana pelo amor de Cupido em uma paródia sobre a incapacidade de elevação espiritual, em uma lição niilista sobre o despropósito da humanidade entregue às capacidades cúpidas que lhe são inerentes. Por meio da usual concisão, arquitetura errática e precisa da prosa e erudição escrachada, trilhamos junto ao fabulista brasileiro as possibilidades legadas na literatura de base, na constante consideração do mito como veículo de verdades, e também como relevante vetor no desmonte de toda sorte de *establishment*.

Palavras-chave: Millôr Fernandes; Eros uma vez; Apuleio; recepção da literatura greco-latina.

Abstract: Journalist, humorist and cartoonist Millôr Fernandes (1923-2012) explored several facets of Western culture in his graphic and literary works. Drawing influence from the classics, his forays resulted in narratives about gods and heroes of Greco-Roman mythology, presented as fables in Aesopian style. With equal amounts of childlike curiosity and caustic questioning, these fable-like recreations reflect the



permanence and transience of social, political, and gender dynamics, thus proposing a new perspective on the values prevalent in 20th and 21st century Brazil. Over this background, this article proposes an analysis of the fable “Eros uma vez...”, in which the so-called “Guru of Méier” engages in a particular manner of reception of ancient literature. In active dialogue with the tale of Cupid and Psyche, part of *The Golden Ass* by Latin Neoplatonic novelist and philosopher Apuleius (2nd century d.c.), Millôr’s fable transmutes the allegorical search of the human soul for Cupid’s love into a parody of the incapacity for spiritual elevation, as a nihilistic lesson on the absurdity of humanity surrendered to its inherent cupidic capacities. Through his usual conciseness, erratic and precise prose, and blatant erudition, we follow the Brazilian fabulist on his endeavour to shed light upon the possibilities bequeathed in the base literature, having myth both as an ongoing mean by which truths are broadcast, and also as a relevant vector for the dismantling of all sorts of establishments.

Keywords: Millôr Fernandes; Eros uma vez; Apuleius; reception of ancient Greek and Latin literature.

1 Introdução: o mundo mitológico de Millôr Fernandes

Antes dos anos 80 – década de publicação da coletânea *Eros uma vez...* – o diálogo erigido por Millôr Fernandes junto ao fundo mitológico greco-latino já se insinuava desde o início de sua carreira jornalística, no periódico *O Cruzeiro*. Entre os anos 40 (Prata, 2018) e 60 (Ortiga, 1992, p. 156), sua coluna “O Pif-Paf” encenava, como artifício de interpretação e questionamento da realidade brasileira, modalidades variadas de aproximação com diversas matrizes culturais e, em especial, junto à matéria clássica, ora remetendo ao imaginário dos antigos de modo disperso, ora reelaborando sua forma e matéria literária. Em meio à produção desta coluna, com assiduidade estabeleceu-se o quadro denominado “fábulas fabulosas”, em que Millôr lançava mão da tradicional fábula ocidental a fim de repercutir acontecimentos sob suas lentes tipicamente sardônicas. Entre as décadas de 60 e 70, possivelmente em virtude da “natureza fugaz da imprensa e da sensação de dispersão que ela provoca” (Vieira, 2023, p. 199), Millôr passou a compilar suas fábulas em coletâneas inicialmente homônimas à seção.

Neste contexto, a produção de base clássica de Millôr une a forma da fábula à matéria mítica preservada no imaginário e na literatura extante.



Tal como nas narrativas millorianas que, à moda estritamente fabular, repercutem as célebres tramas esópicas de “A raposa e as uvas” ou “A galinha dos ovos de ouro”, a categoria mitológica se escora na estrutura típica primeiramente vinculada à Esopo, em que um texto curto e alegórico, não raro protagonizado por animais e seres inanimados, é arrematado por uma moral que lhe serve como chave interpretativa. Sob tal configuração, as conhecidas desventuras de deuses e heróis da Antiguidade recebem um novo tratamento pelo artifício de Millôr: figuras como Ulisses, Prometeu e Afrodite habitam situações similares às altivas linhas da epopeia, ora despidas de idealização, legadas pela sátira à situação de paridade com o público e ao próprio Millôr que neles se identifica. É sob esta orientação que Millôr, então, revisita o conto de Cupido e Psiquê de Apuleio (Séc. II), conferindo-lhe novas dimensões em um mundo de niilista imprecisão de sentidos, em que tudo é passível do riso humorístico.

2 Literatura de base: Apuleio e seu romance

Dentre as diversas obras da literatura greco-latina reivindicadas pelo “Guru do Méier” no seu movimento fabular, “Eros uma vez...” estabelece *Metamorfoses* ou *O Asno de Ouro* como principal elo receptivo. Obra tardia (Duarte, 2019, p. 9) do filósofo neoplatônico, orador e sacerdote madaurense Apuleio, consta que este romance latino é ainda fruto de outro ato de recepção: a narrativa mais ampla sobre Lúcio, homem metamorfoseado em asno pela excessiva curiosidade quanto à magia, advém de um romance grego anterior.¹ Entremeadada a este arco, a aparente

¹ Provavelmente, o “Ovoç de Luciano de Samósata. Em nota, o escoliasta bizantino Fócio afirma ter tido acesso a duas obras gregas sobre um Lúcio transformado em asno pela ação das artes mágicas: o *Asno* ou “Ovoç de Luciano, e um *Metamorfoses* de Lúcio (Brandão, 2005, p. 68). Em geral, a crítica entende que o modelo para a narrativa de Apuleio advém da obra de Luciano (Cf. Sandy, 1972; Tatum, 1969). No entanto, alguns especulam que ambas as versões de Luciano e de Apuleio derivam da obra perdida de Lúcio de Patras (Kenney, 2004, p. 17). Joel C. Relihan (2007, p. XXVI-XXVIII) acredita ainda que as duas obras gregas sejam de autoria de Luciano, sendo *O Asno* uma compilação posterior de *Metamorfoses* que, segundo esta hipótese, também contaria com uma coleção de contos enquadrados em uma estrutura narrativa maior.



inovação² de Apuleio jaz na inserção de “fábulas [...] de estilo milesiano” (Apuleio, 2019, p. 37), isto é, “histórias de tom burlesco, satírico erótico ou referentes ao mundo sobrenatural” que criam uma “disposição favorável a fruição” (Teixeira, 2000, p. 32-33) e veiculam uma carga subterrânea de significação à jornada do homem-asno. A mais extensa e relevante dessas, o “Conto de Cupido e Psiquê”, ocupa a porção central do romance; a arquitetura estrutural oportunamente o aloca entre os livros 3 e 6 do total de 11 livros, sendo também o mais extenso e detalhado relato paralelo ao enredo principal. Para a porção mais recente da crítica, tal disposição indica sua relevância simbólica para o desenvolvimento do protagonista asinino: “a fábula recapitula em miniatura as experiências de Lúcio” (Edwards, 1992, p. 78, tradução nossa),³ e, em sua base neoplatônica, Apuleio traça paralelos com a jornada de Psiquê, de maneira a fornecer ao homem-asno um exemplo (Penwill, 1998, p. 163) profético e pedagógico (Teixeira, 2000, p. 71) sobre como enfrentar as provações até conseguir remissão de sua condição animalesca.

Ainda que espelhe o percurso de queda e ascensão de Lúcio, o conto em pauta é, de fato, protagonizado por uma personagem feminina. A ação se engendra com a princesa Psiquê – uma referência ao sopro vital dos gregos, ou, na interpretação contemporânea, a alma humana – que inadvertidamente suscita a perseguição divina: sua beleza é de tal modo extraordinária que faz os homens cultuarem-na como deusa, abandonando assim os templos de Vênus. Como punição, Cupido é enviado para fazer com que Psiquê se apaixone pela mais vil das criaturas.⁴ O que se segue, contudo, é a narrativa do enamoramento do deus da paixão pela princesa, pois Cupido traz Psiquê para junto de si e a toma como amante, na condição de que ela jamais o contemple. Apesar da felicidade conjugal, a solidão no palácio e a saudade da família levam Psiquê a pedir para que suas invejosas irmãs a visitassem. Na ausência de Cupido, elas então

² Além de um 11º livro à composição, que versa sobre o alçamento iniciático de Lúcio após a reconversão ao estado humano.

³ “*The fable recapitulates in miniature the experiences of Lucius*”. Com exceção de indicações contrárias, todas as traduções são nossas.

⁴ Como elaboramos alhures (Sarti, 2023), o próprio Eros poderia ser lido como a mais vil das criaturas, na sua manifestação *pandemios*.



incitam a inocente irmã mais nova a romper com o juramento, usando uma vela para descobrir a identidade do amante adormecido. Quando Psiquê põe o plano em ação, Cupido acorda e, sentindo-se traído, foge.

Assim se inicia a queda de Psiquê: frustrada na busca pelo amado, vaga indefinidamente e encontra deidades como Pã e Juno, que a encorajam a tentar a reparação pelos seus erros. Psiquê acaba por se submeter ao jugo de Vênus, mais colérica que nunca ao descobrir o caso de seu filho com a mortal. A deusa maltrata Psiquê, desfigura-a, e a submete a quatro⁵ provações extenuantes e, por vezes, letais: a separação de uma pilha de grãos, a retirada de lã de carneiros dourados e violentos, a recolha das turbulentas águas do rio Estige e, por fim, a descida ao Hades para requisitar à Prosérpina uma porção de beleza. Cada prova, inicialmente impossível de cumprir, conta com a ajuda de animais, plantas e objetos que, ganhando vida, executam o trabalho ou provêm orientação. Logo na conclusão da descida ao mundo inferior, no entanto, Psiquê cai em tentação e abre a caixa que levava a beleza divina, ato que a faz cair em um sono encantado. Neste momento de maior dificuldade, o saudoso Cupido vai ao seu encontro, literária e simbolicamente alçando-a para o mundo divino. Enquanto Psiquê entrega a caixa a Vênus, Cupido pede para que Júpiter auxilie no apaziguamento de sua mãe, assim abrindo caminho para o casamento com a amada. Em celebração, o conto finda no nascimento da filha de Cupido e Psiquê, a Volúpia. Sob este mesmo traçado narrativo, Millôr seleciona e condensa os principais eventos dispostos por Apuleio, inserindo sobre o texto mitológico e o subtexto moral uma outra orientação para a jornada de Psiquê.

3 A recepção do mito latino em “Eros uma vez...”

Antes de dar nome à fábula milloriana ora analisada, cabe notar que a alcunha *Eros uma vez...* intitula também uma compilação de 35 narrativas, primeiramente publicadas em 1987 pela Editora Nórdica. Seja

⁵ Para alguns autores, o número tradicional de três provações (Walsh, 1998, p. 212) seria mantido em Apuleio: a catábase daria continuidade à missão de recolha das águas do rio Estige (Kenney, 1990, p. 26).



por intenção de Millôr ou não,⁶ a presença do título tanto para a totalidade da obra quanto para a última de suas fábulas parece alinhar começo, meio e fim da organização editorial, emprestando-lhe uma noção de conjunto. Em virtude disso, as fábulas fabulosas desta edição comungam de alguns elementos aludidos pelo próprio título: a influência de narrativas populares, dada na associação ao conto de fadas, o direcionamento para o público adulto, na dimensão erótica evocada pelo termo “Eros” e a concomitante presença da recepção da literatura clássica. Não por acaso, esta coletânea reúne a maioria das narrativas fabulares sobre a matriz mitológica greco-latina entre as produções millorianas do século XX.

Este jogo de sobreposições temáticas retroage sobre o escopo específico da fábula “Eros uma vez...”, duplicando as expectativas quanto à elaboração dos elementos compartilhados por toda a edição. Assim, mais que a tônica fantasiosa, mitológica e adulta que empresta às fábulas adjacentes, o prenunciado título desta narrativa em particular a condecora como o paradigma para o conto de fadas. Retomando o que indica Elmar Aquino, “já no título, apresenta-se uma recriação da expressão introdutória *Era uma vez...* – usual nos contos infantis e nas fábulas. [...] a expressão [...] é modificada, ao se comutar a forma verbal pelo nome atribuído à divindade grega (*Eros*), por semelhanças de camada fônica” (2016, p. 202). Nesta breve associação entre contos infantis e fábulas, Aquino acidentalmente resvala em uma relevante questão subjacente à literatura de base: o conto de Cupido e Psiquê tem como principal influência as narrativas populares e orais que vieram a se consolidar mais tarde como “contos de fadas” (Finkelppearl, 1974, p. 343). Paralelamente, como “Cupido e Psiquê” ganhou um *status* autônomo e passou a ser lido em separado da inserção no romance latino (Duarte, 2019, p. 11), veio a servir de molde para outros elos subsequentes da recepção do conto de fadas: como veremos, o percurso de Psiquê encontra equivalências com *Cinderela*, *Bela Adormecida* e, principalmente, *A Bela e a Fera*.⁷ De fato,

⁶ Não há informações sobre a atuação de Millôr na escolha do título para a coletânea, mas o efeito da associação do título às demais narrativas permanece o mesmo.

⁷ De *Cinderela*, as irmãs más de Psiquê (Kenney, 1990, p. 17); da *Bela Adormecida*, o *topos* do encanto sonífero rompido pelo amado (James, 2014, p. 324); de *A Bela e a Fera*, o enredo do amante monstruoso que se metamorfoseia em belo homem (Sandy; Harrison,



à moda dos Irmãos Grimm, tanto Apuleio quanto Millôr apresentam na alegoria das desventuras de Cupido e Psiquê narrativas bastante impróprias para o público infantil, denunciando como a inveja, a lascívia e o apego material da natureza humana resultam na submissão da alma à soberania do mundo de Vênus. Com isto, a fábula brasileira se ampara em uma longa tradição de narrativas alegóricas à serviço de orientação à vida adulta; pela chave de mordaz crítica, a releitura milloriana sobre os “contos de fadas” parodia temáticas como sociedade, casamento e dever, ao passo que se vincula especificamente ao exemplo na protagonista do conto latino.

Entre a queda e ulterior alçamento de Psiquê, portanto, as mesmas linhas basilares regem o conto apuleiano e sua recriação brasileira. Para um eficaz resgate da matéria antiga, Millôr transpõe quase dois milênios desde o texto-fonte, propiciando seu leitor por meio de “uma nova narrativa do mito grego,⁸ adaptando-o a um registro de linguagem mais coloquial” (Aquino, 2016, p. 202). Nesta releitura, prima-se pela clareza lexical, tendo ainda como principais mecanismos a precisão e economia vocabular – contando, claro, com a capacidade do público em otimizar a codificação de referências a partir de um mínimo de informações. Assim, Millôr propõe atalhos na elaboração das figuras míticas, articulando o texto em torno da concisão. Evidentemente, a modalidade fabular praticada pelo autor brasileiro não dispõe da extensão de quase trinta páginas do tradicional “Conto de Cupido e Psiquê”, de modo que o esforço de adaptação passa primeiro por um despir-se do que é tangencial à intencionalidade (re) criativa de “Eros uma vez...”. A complexidade da trama é reduzida ao mais básico, atendo-se ao retrato da cólera de Vênus, à paixão de Cupido e Psiquê, à separação, às provações e à remissão da protagonista.

4 A caracterização de Vênus e o envio de Cupido

A abertura da fábula já revela o modo compactado da releitura milloriana: retirando-se o pano de fundo lendário sobre uma princesa de um reino

2008, p. 297) e que posteriormente resulta em objeto de redenção por meio do amor (Dowden, 1982, p. 336), entre muitos outros elementos paralelos nos contos de fadas modernos.

⁸ Neste caso, de fato, o mito é latino – não há referências anteriores a Apuleio, de modo que a crítica especializada o aponta como criador (Kenney, 2004, p. 18).



distante, passa-se imediatamente ao plano divino. Em uma espécie de *in media res*, narra-se que “Um dia,⁹ Aphrodite, posteriormente fonetizada como Afrodite (e traduzida para Vênus), não aguentou mais” (Fernandes, 1987, p. 85). Conforme desenvolvido anteriormente (Sarti, 2023, p. 7), tal modalidade de nomeação¹⁰ propõe um passeio conciso na ancestralidade da personagem, angariando do conhecimento popular uma referência greco-latina bastante renomada como ponto de partida. Esse dispositivo revela a justificada preocupação de Millôr quanto à recepção de seu texto, de modo que o esclarecimento “acerca dos nomes das personagens, fazendo associações” (Aquino, 2016, p. 202) tem o intuito de engajar o público na matéria antiga, colocando-o a par do conhecimento que o narrador possui e pretende desenvolver.

Assim, desde as primeiras palavras, a fábula imerge no mundo de Vênus. Tal como indicam seus brados encolerizados, a deusa se manifesta como a “Afrodite Pandemia” (*Ἀφροδίτη Πάνδημος*) platônica (Kenney, 1990, p. 18-19), então retomada por Apuleio: é uma potência lasciva, vaidosa e vingativa, incapaz de aceitar qualquer associação com Psiquê, seja por comparações estéticas, seja por laços matrimoniais. Tal como na literatura de base, Vênus é a força motriz por trás do enredo, e seu instrumento de perseguição se traduz em seu filho, Cupido: “Pombas, qualé? Que é que adianta ser Deusa e linda, se toda hora tenho que entrar em concurso pra ver se ainda sou a mais bonita? Agora é essa tal de Psychê! Vai lá e dá uma flechada nela, meu filho” (1987, p. 85).

Em consonância com a máxima de concisão narrativa milloriana, a fala resume o crime de Psiquê aos olhos de Vênus: a *hybris*, ou desmedida. O termo “Deusa” é uma alusão ao quinhão cultural que a

⁹ A rigor, um duplo início de carochinha: o título “Eros uma vez” se combina ainda à expressão “Um dia”, (re)lançando a narrativa aos domínios atemporais de reinos e reis incógnitos.

¹⁰ A explicitação dos diferentes nomes, além de estabelecer o referencial mítico, justifica a diferença entre o gracejo no título que referencia *Eros*, e a preferência pelo termo “Cupido” no desenvolvimento da narrativa, que preserva assim sua origem literária latina. Ao longo do artigo, privilegiou-se o uso dos nomes latinos como referência às deidades, por consonância com o uso de Apuleio e Millôr (por mais que o autor privilegie o nome “Aphrodite” nas menções à deusa, e use de modo variável *Eros*/ Cupido). A exceção é para instâncias em que se abordam fontes literárias, culturais e iconográficas arcaicas, clássicas ou helenísticas. A grafia de “Psychê” foi mantida somente em citações diretas do texto de Millôr.



moça inadvertidamente usurpa, custando-lhe a fúria divina no conto latino (Sandy, 1999, p. 107): “Então, a mim [...], Vênus, reduziram-me a esta condição de partilhar com uma mortal as honras devidas à minha majestade!” (Apuleio, 2019, p. 173). Porém, em “Eros uma vez...”, ganha maior relevo a disputa sobre a beleza, algo que em Apuleio é meramente uma instância composicional dos domínios de Vênus; no conto latino as lamúrias da deusa remetem ao famigerado episódio do Julgamento de Páris, como confirmação legítima de sua agência sobre o lote da beleza: “Foi em vão que aquele pastor, cuja imparcial justiça foi aprovada pelo grande Júpiter, me preferiu, pelos meus atrativos sem par, às demais deusas mais eminentes” (Apuleio, 2019, p. 173). Já na fábula brasileira, Millôr amplia a relevância do episódio para o conflito que se desenha, retratando uma Vênus já fastidiosa por ter de reiteradamente competir pela beleza. A recriação joga luz sobre uma outra dimensão da rivalidade que ora se encena, pois Psiquê reaviva em Vênus a famigerada disputa anterior que deságua na guerra de Troia.¹¹

Outro aspecto tradicional retomado na recriação milloriana é a estreita relação de Vênus e Cupido. Na sequência apuleiana dos acontecimentos, a convocação de Cupido como algoz de Psiquê repercute a submissão aos desígnios de sua mãe: demandando-lhe reverência tanto por ordem hierárquica¹² quanto por devoção filial, relata-se que

[Vênus] Imediatamente, chamou o filho [...]. Se bem que ele já fosse impudente por natural velhacaria, ela o excitou ainda mais com seus discursos [...]. Fez-lhe também um relato completo dessa rivalidade em beleza [com Psiquê]. Por fim, gemendo, trêmula de indignação, disse: ‘Eu te conjuro pelos laços do amor materno, pelas doces feridas das

¹¹ Conforme desenvolvido em outra ocasião (Sarti, 2023, p. 6), Millôr ativa em Apuleio ainda uma outra hipótese de leitura: talvez estejamos lidando com uma reencenação indireta das artimanhas afrodisíacas que, por fim, resultam na guerra de Troia. Pelo prisma da subjugação de Psiquê na narrativa de Apuleio, isso significa que a alma estaria fadada ao desastre pelo envolvimento com o lado beligerante de Vênus desde o ciclo troiano.

¹² Afinal, mesmo sendo uma potência cosmogônica primária em Hesíodo, Eros passa a compor o séquito de Afrodite quando a deusa nasce (Calame *apud* Ragusa, 2013a, p. 16). Isto é, mesmo em não havendo laço materno, Eros se configura como hierarquicamente submetido a Afrodite.



tuas flechas [...], vinga aquela que te deu à luz, mas vinga-a completamente [...]' (2019, p. 175).

Nesta mesma vertente, Millôr mantém a filiação anteriormente adotada no conto latino e lhe imputa ainda uma nova camada de interação. Ao invés de acatar de modo silente o desígnio de Vênus, o Cupido milloriano agirá tal como qualquer filho comum quando interpelado por um pedido materno: “Cupido ainda tentou sair pela tangente: ‘Por que a senhora não chama o Pires,¹³ perdão, o Papai, que é o Deus da guerra’ [para dar uma flechada em Psiquê]? Mas a mãe, venérea como era, apenas mandou ele xarape¹⁴ a boca” (1987, p. 85). Nesta elaboração, o que antes era um discurso incendiado pela indignação e retribuição divina seguido de pronta obediência se torna uma pitoresca interação dialógica entre mãe e filho, ao sabor de uma brasilidade tipicamente informal, indolente e até mesmo debochada.

Sem muita consideração pela distância hierárquica, o Cupido milloriano formula uma réplica bastante elucidativa ao pedido de Vênus, ao que a deusa redarguiu de modo categórico. De um lado, o trecho reforça a natureza vil e imperiosa da Vênus fabular, face da *Aphrodite Pandemios* platônica demarcada ainda pela adjetivação “venérea” – termo que de imediato presentifica doenças sexualmente transmissíveis e que, por isso, carrega ampla carga de negatividade em virtude dos efeitos adoecedores da paixão propiciada nos domínios afrodisíacos. Por outro lado, o

¹³ Considerando a datação da antologia *Eros uma vez...* (1987), o sobrenome pode se referir a duas figuras ligadas às eleições presidenciais de 1989: Waldir Pires, advogado e político baiano que Millôr cita nominalmente como “o único político moderno” da época (Hoje em dia, 2014), ou Leônidas Pires Gonçalves, general de exército brasileiro durante o governo José Sarney (1985-1990) (Aragão, 2009). Ainda que a alusão ao deputado possa ter relação com o âmbito eleitoral em que se deu a disputa de beleza de Afrodite, é possível que a aproximação entre “deus da guerra” e o cargo militar de Gonçalves façam-no melhor candidato à referência de Millôr. Vale assinalar ainda que o nome de Pires não aparece na vontade última do autor, com a versão da fábula em *100 Fábulas Fabulosas* (2003), por tratar-se de uma referência já não inteligível aos propósitos que pretendia projetar. Prevalece somente a menção de Eros ao “deus da guerra”. Novamente, Millôr atualiza suas referências para o público com quem dialoga a cada reedição de suas fábulas.

¹⁴ Outra evidência da retórica democrática de Millôr: pelo contexto, o leitor comum deduz que Vênus mandou o filho se calar. Porém, o leitor que conhece os jargões anglófonos pode ler, sem muito esforço, a famosa expressão “*shut up*”.



burlesco diálogo aponta para uma resolução antes desconhecida quanto à paternidade de Cupido na literatura de base,¹⁵ que assoma à herança materna ainda outra camada de malevolência na constituição filial. Ao estabelecer Cupido como filho do “Deus da Guerra”, Millôr naturalmente pretende suscitar a associação com Marte.¹⁶ Por meio desta caracterização, o extravasamento para além dos moldes apuleianos sinaliza a observação de Millôr para as fontes familiares do imaginário proveniente do mundo greco-latino, onde a paternidade de Eros se consolidou em Ares (Ragusa, 2013b, p. 16), dada a popularidade de sua associação matrimonial com Afrodite (Gantz, 1993, p. 4). Conhecedor da literatura antiga, o autor brasileiro retira da tradição a filiação marcial com fins de potencializar a parcela beligerante do amor,¹⁷ tal qual desenvolvido na adjetivação formulada por Simônides (c. 556-468/64 a.e.c.) no fragmento 575:¹⁸ “ó cruel criança da ardilosa Afrodite, / que de Ares, artífice de ardis, ela

¹⁵ Há uma única menção a tal fato no texto latino: enfurecida ao descobrir o enlace com Psiquê, Vênus lança um duro sermão para Cupido, prometendo substituí-lo, “adotarei um dos meus pequenos escravos domésticos e lhe darei essas *asas*, essa *tocha*, e o *arco e flechas*, *todo o aparelhamento* que me pertence e que eu te confiei sabes para que uso. Pois seguramente *tua herança paterna não contribuiu em nada para esse equipamento*. [...] Bateste-me frequentemente [...] sem temor nenhum de teu *padrasto*, esse grande e valente guerreiro” (Apuleio, 2019, p. 213-215, grifos nossos). Tendo o trecho em vista, supõe-se que a paternidade do Cupido apuleiano possa ser de qualquer deus, com exceção de Marte, conforme observa ainda a nota de rodapé de Ruth Guimarães à tradução. Apesar da dica, aparentemente Apuleio pretende deixar a herança paterna indefinida, pois vem ainda correlacionada a três elementos: asas, tocha, e arco e flecha. Talvez sejam possíveis alusões a amantes diversos de Afrodite na tradição, como Hefesto (em oposição ao que supõe a nota de Guimarães) pelo fogo e armas forjadas, e talvez até mesmo Hermes, em virtude do caráter alado do deus mensageiro.

¹⁶ Filiação esta que dialoga com a dimensão da “moral da história”: se Psiquê busca Cupido, e a cupidez advém em parte dos domínios da guerra, também assim a alma humana sempre se associa ao conflito, ao lado nocivo e pernicioso das disputas no âmbito da materialidade. Novamente, é um caminho diametralmente oposto à suposta moral apuleiana.

¹⁷ Note-se ainda que em *Vênus, a deusa da amora* – outra fábula milloriana em que Vênus aparece – Marte também será o pai e Cupido será desenvolvido similarmente quanto a sua cupidez: “Desse amor de ferro e fogo Vênus teve um filho, Cupido, que, como o nome indica, era extremamente cúpido” (Fernandes, 1987, p. 76).

¹⁸ Segundo Timothy Gantz, o primeiro registro remanescente de Eros como filho de Ares (1993, p. 4).



gerou...” (trad. Ragusa, 2013a, p. 210). Cupido recebe o epíteto por submeter os humanos à paixão em condições inelutáveis (Fuentes, 2002, p. 12), de modo que, sem surpresa alguma, sua atuação é costumeiramente formulada como doença na linguagem erótica tradicional.¹⁹

Ainda sobre a insidiosa tríade de mãe, pai e filho, vale atentar para a fala de Cupido na objeção à mãe. Segundo a moral posta em Millôr, Psiquê é condenada à cupidez ao fim de sua jornada – ou seja, o instrumento da punição é o enamoramento propriamente dito, de si ou de outrem. Contudo, a reação de Cupido ao pedido da mãe revela uma distinção quanto a essa pena: se pretendia transferir sua tarefa para o pai, deus da carnificina e da guerra, então a intencionalidade que Cupido interpreta em Vênus estaria antes associada a uma flechada em acepção literal. Destarte, a formulação milloriana solidifica a mera alusão de Apuleio à letalidade de Vênus, conforme a ameaça proferida em seu discurso inicial: “Aquela que por toda parte apresentará minha imagem é uma moça que está para morrer” (2019, p. 173).

5 Cupido “pune” Psiquê

Após a cena da convocação filial, a narrativa latina retorna para o âmbito mortal, onde os pais de Psiquê são orientados pelo oráculo Apolíneo a

¹⁹ Como comenta Ward Hooker sobre a caracterização de Cupido em Apuleio, ele é um *daimon* de inspiração platônica, pois ao mesmo tempo que aspira à elevação, também é propenso ao mal, dado que desperta o amor como uma doença (1955, p. 28). Do mesmo modo, o próprio Apuleio desenvolve em *O Asno de Ouro* dois contos milésios de inspiração euripídiana, tecendo o amor como doença (Tatum, 1969, p. 521). Para citar ainda outros exemplos: na era arcaica, é descrito como aquele que sacode os sentidos da *persona* poética no fr. 47 de Safo, em alusão ao comprometimento das faculdades mentais (2020, p. 95); na Era Clássica, a Dejanira sofocliana denomina sua paixão como doença (Thornton, 1997, p. 34), do mesmo modo que ocorre para com a Fedra euripídiana, em que *Eros* atua como enfermidade que a consome; na Era Arcaica, tal qual Simônides no Fragmento 541, Teógnis (Séc. VII a.e.c.) retoma o epíteto *doloplókos* (δολοπλόκος), “tecelã de ardis”, dado a Afrodite por Safo pela primeira vez no Fragmento 1, e de possível cunhagem da poeta (Ragusa, 2005, p. 167), para demonstrar “como Afrodite submete a alma prudente dos homens sem que ninguém possa escapar, por mais sábio ou forte que seja (cómo Afrodita somete el alma prudente de los hombres sin que ninguno pueda escapar, por sabio o fuerte que sea)” (Fuentes, 2002, p. 16).



abandoná-la como sacrifício (Apuleio, IV. 32-34). Em seguida, Psiquê é alçada a um plano superior, onde Cupido finalmente ressurgue em cena, recebendo-a em um palácio como amante encoberto (V. 2-3). Assim, a articulação que se sucede entre os deuses é um dado ao qual não há acesso direto pela narrativa de Apuleio, ficando subentendido que o deus se apaixona propositalmente por Psiquê (Frangoulidis, 1994, p. 68), manipulando o oráculo para tomá-la (Walsh, 1998, p. 202). Em contraste, o desenvolvimento da fábula brasileira se detém sobre o momento em que Cupido pretendia perpetrar a punição sobre Psiquê, preenchendo as lacunas obscuras de Apuleio: “Eros, assim que avistou Psychê, caquerou-lhe uma flecha nos cornos, mas era tão ruim de pontaria que a flecha acertou-lhe no próprio coração.” (Fernandes, 1987, p. 85).

Em tal desenvolvimento, Millôr prima por uma diametral falta de sutileza com relação à contraparte latina, enfatizando na cena comicamente atabalhoada a estupidez e a inépcia instrumental de Cupido. Diferentemente do paradigma anterior, o personagem acabou por se apaixonar pela princesa em virtude de um lapso, não por decisão. Com efeito, a frase “caquerou-lhe uma flecha nos cornos” insinua que Cupido não apenas tinha plena intenção de cumprir o desígnio letal da mãe, como chegou a executá-lo – ainda que, na prática, “o feitiço tenha se virado contra o feiticeiro”. Ademais, o estratagema sutil e engenhoso do Cupido latino se torna um ato passional em Millôr, de modo especialmente revelador e hiperbólico do efeito erótico *pandemios* sobre o personagem fabular: “Desesperado de amor autoinfligido” (Fernandes, 1987, p. 85), o deus brasileiro logo se precipita para a ação, reivindicando Psiquê por suas próprias mãos. No contraste com a representação de Apuleio, em que o episódio conta não somente com a manipulação encoberta que leva à profecia oracular, mas também com o intermédio de Zéfiro e dos servos invisíveis no palácio divino, a interação de Cupido com Psiquê se delineia de modo abrupto e obstinado, à memória do rapto de Perséfone por Hades. Tal como se dá neste mito ctônico, da representação literária à iconografia, o conto de Cupido e Psiquê (Barrett, 1994, p. 83) também simboliza o rapto da moça para um outro plano de existência, remetendo à morte da moça virgem, a *parthenos*, e do ingresso da mulher no mundo do casamento, em uma nova fase da existência feminina (Ragusa *apud* Safo, 2021, p. 169). Não por



acaso, na literatura de base a primeira noite de Psiquê junto a seu amante encoberto é inaugurada pelo profundo temor da moça por sua virgindade e o enlace sexual a estabelece como consorte de Cupido.

Mantendo o caráter encoberto do deus latino, o Cupido fabular não é de todo desprovido de ardis: sorratamente, “esperou a noite ficar bem negra pra possuir Psychê, sem ser visto pela mãe, pelo público e – pasmem – até pela própria atriz convidada, que, contudo, diante da *performance* dele, exclamou *gratificada*: ‘Rapaz, sinceramente, nunca vi nada mais erótico!’” (1987, p. 85). Assim, a ocultação antes destinada à preservação de sua identidade e à proteção da fúria de Vênus ganha aqui outros desdobramentos: pela menção de um público que assiste aos desenrolar dos eventos e também de uma “atriz convidada”, Cupido interage a um só tempo com a personagem do papel cênico de Psiquê e com a *persona* dramática que lhe representa. À diferença do mito latino, a atuação invisível de Cupido contraditoriamente se visibiliza pelas lentes millorianas, e a cena do rapto de Psiquê se escancara para o narrador e para o público-leitor. A um só tempo, a modalidade narrativa desvela o que se articula por trás das cortinas, metaliterariamente. Com isto, Millôr opera um distanciamento com relação à matéria mítica e a ocasião primeira de encenação, em possível remissão até mesmo à inaugural obra de Apuleio. Pela reconstituição artificial de cena, palco e público no auditório, descolam-se os personagens, atores e audiência primária do contexto de veiculação da fábula, como se o narrador estivesse reportando o que assistira anteriormente em uma peça teatral.

Essa nova dinâmica opera uma engenhosa inversão quanto ao jogo elucidado por Costas Panayotakis na interpretação do conto latino. Em virtude da simbologia neoplatônica, propõe o autor, “Cupido e Psiquê” continuamente se articularia na “justaposição dos motivos de luz eterna e de conhecimento perpétuo *versus* a cegueira da ignorância e a obscuridade da bruxaria” (2001, p. 577, tradução nossa).²⁰ Cupido, o amor, seria a visão da luz divina que guia Psiquê, a alma, em busca de elevação espiritual. Nesse sentido, o motivo da ocultação inicial do deus,

²⁰ “*juxtaposition in the narrative of the motifs of eternal light and of everlasting knowledge versus the blindness of ignorance and the darkness of witchcraft*”.



desde a ocasião do pronunciamento oracular até a posterior convivência palaciana com a amada, se daria em virtude de uma inaptidão de Psiquê em verdadeiramente contemplá-lo, pois ainda estaria subdesenvolvida no seu percurso rumo ao divino (Panayotakis, 2001, p. 579). Se, então, o Cupido milloriano está escancarado para os interlocutores do texto, há novamente uma cisão com relação a Psiquê e aos demais personagens envolvidos na trama. Por óbvio, não apenas Millôr teve por intuito operar a sempre polivalente democratização de sua escrita, como também pretendeu desmistificar a atuação do *daimon* filosófico. De determinado prisma, seu Cupido atua de modo claro, com motivações e estratégias bem conhecidas para o público que, por sua vez, é capaz de compreender à larga sua atuação. Com isso, o enfoque da fábula se detém muito mais sobre a figura de Cupido do que o que ocorre no conto latino.

Voltando à disposição teatral da fábula, por meio de tal elaboração Millôr rompe com as noções limítrofes de mito, representação e vida real, indicando como os efeitos deste Eros às avessas atravessam a protagonista em todas as dimensões envolvidas na encenação, projetando-se para além das fronteiras puramente dramático-literárias. Assim, a elaboração de Cupido sobeja em volúpia e imperícia, precipitando os acontecimentos que se sucederão sob sua condução da história. Portanto, se o Eros sublimado em amor divino conduz ao conhecimento em Platão (Hackforth, 1952, p. 108-109), a qualidade duvidosa do Cupido de Millôr ditará de modo análogo o desenvolvimento satírico da narrativa fabular.

6 As três irmãs e a queda de Psiquê

Sem as cenas de insegurança e medo que antecedem o encontro de Psiquê com Cupido, o tempo de desfrute idílico do casal é abreviado em Millôr, evidenciando-se somente o aspecto lascivo da relação. Aliado a isto, o autor carioca logo dispõe da intromissão das invejosas irmãs de Psiquê, salientando o nível “agatônico” (Penwill, 1998, p. 168)²¹ em que se desenvolve a narrativa deste Cupido rebaixado. Ao invés de um par de anônimas, Millôr estabelece uma significativa tríade de irmãs:

²¹ Como elabora L. J. Penwill, o amor de Psiquê estaria no nível do Eros desenvolvido por Agatão n’*O Banquete* de Platão – ligado às aparências e, portanto, superficial.



Porém, as irmãs de Psychê, chamadas Curiosidade, Perfídia e Prospecção, começaram logo a envenenar as relações da irmã com aquele desconhecido afirmando que devia se tratar pelo menos do Corcunda de Notre-Dame ou do Homem Elefante na versão original. Curiosidade dizia: ‘Se ele não se assume é porque tem medo das grandes claridades. Vai ver ele é o Eros-Close’. Perfídia ajuntava: ‘Uma noite manda Celacanto em teu lugar. Evita maremoto’. E Prospecção concluía: ‘Mata ele. Um pouquinho só. Se é Deus como diz, depois ressuscita em forma de butique’ (Fernandes, 1987, p. 86).

A nomeação das irmãs²² recupera aspectos importantes quanto ao caráter da própria Psiquê latina, de modo que cada qual vem associada de modo etiológico a um fenômeno negativo da alma humana.²³ Novamente, pelo expediente de máximo aproveitamento dos elementos textuais frente a brevidade do gênero, Millôr remodela a matéria literária sem abrir mão daquilo que é essencial na construção de sua narrativa: a caracterização do que faz Psiquê se rebaixar. Com isto, Curiosidade parece encabeçar a lista pela posição fundamental que ocupa já no traçado semântico do conto latino e, portanto, na simbologia global de *O Asno de Ouro*. Autores como Carl Schlam (1968), Gerald Sandy (1972) e Joseph G. DeFilippo (1990) entendem

²² Em Apuleio, além de Psiquê e de sua filha, Volúpia, as servas de Vênus também têm nomes que remetem a sentimentos humanos: Consuetude, Inquietação e Tristeza (VI. 8-9). Esse tipo de personificação foi muito bem aproveitado por Millôr, em nome da economia narrativa e da construção semântica de seu subtexto, como pretendemos desenvolver.

²³ Elmar Rosa de Aquino, nessa passagem, entende que as irmãs “parecem procurar aguçar as emoções de Psychê, persuadindo-a a desvelar o mistério de Eros” (2016, p. 203). Contudo, isso de certa forma conflita com o que o próprio Aquino estabeleceu anteriormente, quando apontou que “o jogo de palavras construído pelo autor [Millôr] por meio dos nomes das personagens nos leva a crer que, a exemplo das civilizações antigas, tudo o que estivesse relacionado ao comportamento e às emoções dos seres humanos ligar-se-ia a uma divindade específica, ou seja, uma *personificação* destes elementos” (2016, p. 202). Entre a ideia de que as irmãs aguçam os questionamentos de Psiquê e a de que são, *elas próprias*, personificações de sentimentos experienciados pela alma, há modos diferentes de compreender a funcionalidade das personagens. A nível *estrutural*, sua função é influenciar Psiquê; a nível *simbólico*, no que tange especificamente ao subtexto platônico da literatura de base, pode-se entender que o conjunto de moças – nisto tendo Psiquê inclusa, enquanto o “sopro vital” que provê ânimo aos vivos e que, portanto, é a instância responsável pela ação – são projeções das capacidades da alma humana.



que a curiosidade desmedida é justamente o tema unificante do romance de Apuleio, de modo que precipita as narrativas e também as finaliza, quando tal esforço intelectual é corretamente direcionado para a elevação da alma (Heller, 1983, p. 331). Como aponta ainda P. G. Walsh, Psiquê e Lúcio se alinham em sua excessiva *simplicitas* – isto é, simplicidade, no sentido de ingenuidade ou inexperiência pueril (Dowden, 1982, p. 341) – e, por essa inocência cedem à *sacrilega curiositas* que os condena a terríveis provações (Walsh, 1998, p. 191-192). Destacada da constituição interna de Psiquê, Millôr assim cria uma nova irmã com vistas a enfatizar esta temível²⁴ característica. Pela própria personificação do sentimento, fazendo-o influir sobre a narrativa de Psiquê como mais que mero excesso em saber, essa é a irmã que, por excelência, inicia a derrocada da protagonista.

De modo análogo, também a segunda irmã da Psiquê brasileira, Perfídia, se corporifica, potencializando-se a partir de um aspecto notório da literatura de base. Ao contrário da curiosidade, é uma qualidade antes associada às próprias irmãs no conto latino: em advertência a Psiquê sobre as terríveis maquinações articuladas por elas, Cupido as designa como “pérfidas lobas” (*perfidae lupulae*) em V.11 (2019, p. 192-193). Por fim, a irmã dada como Prospecção é a que materializa o impulso da ação errônea de Psiquê, traduzindo sua tendência em desrespeitar os desígnios divinos e procurar saber mais sobre o amante encoberto. Assim, por justamente ceder às mentiras de suas irmãs, “Psiquê, débil, por natureza, de corpo e de alma [...] foi procurar a lâmpada e apanhou a navalha” (Apuleio, 2019, p. 203). Sob tal prisma, é possível então conjugar ambas Perfídia e Prospecção às irmãs já presentes em Apuleio, de modo que Millôr somente as identifica com os sentimentos que suscitam em Psiquê.

É bem verdade que nas duas narrativas as irmãs de Psiquê agem de forma igualmente vilanesca. Envenenando sua mente com imagens monstruosas, anunciam no conto latino que:

²⁴ Steven Heller (1983), Carl Schlam (1968, p. 123-124) e muitos outros apontam que a curiosidade intelectual não é condenada, mas deveria ser redirecionada dos assuntos profanos, de magia e interesses lascivos, para o âmbito da busca de conhecimento por meio da conversão isíaca.



[...] soubemos de uma fonte segura, e não pudemos escondê-lo de ti [...] uma horrível serpente, um réptil de tortuosos anéis, com o pescoço estufado de baba sanguinolenta, de um veneno temível, a goela hiante e profunda, eis aí o que repousa à noite, furtivamente, a teu lado. Lembra-te do oráculo do deus de Delfos e da besta monstruosa que sua voz profética te assinalava como esposo. Numerosos são os lavradores, caçadores das redondezas, e vizinhos que a viram voltando à noite do pato próximo [...] (2019, p. 199).

Além do claro paralelo constituído junto à monstruosa serpente latina, cada qual das irmãs abrazeiras acrescenta sobre a argumentação um ponto compatível com a característica de seu próprio nome. Curiosidade é novamente a primeira a interferir, como que se precipitando da própria inquietação de Psiquê quanto ao anonimato do amante. De modo malicioso, associa-o nominalmente à modelo e atriz Roberta Close (Aquino, 2016, p. 203), ícone e pioneira do transfeminismo no Brasil dos anos 80, assim ponderando se Eros esconde ser transexual.²⁵ Em seguida, Perfídia formula uma possível solução para o impasse, aconselhando Psiquê a enviar Celacanto²⁶ em seu lugar. No engodo, desvela-se o gérmen de uma ação que resultará na revelação forçada de Cupido; antes disso, porém, a passagem ludicamente remete à enigmática frase “Celacanto provoca maremoto”, um fenômeno de arte urbana que certamente constituiu a imediatidade de Millôr (Aquino, 2016, p. 204) nos anos 70. Apesar do furor gerado quanto à sua mensagem, ponderou eloquentemente Arnaldo Jabor, “a frase não queria dizer nada e justamente por isso ficou famosa. Nós sempre queremos significados e explicações. Por isso estamos em pânico” (2011). Deste modo, a formulação de Jabor parece ir ao encontro da tônica fabular paródica de seu conterrâneo: de modo niilista, também Millôr parece acenar para o desgoverno do acaso

²⁵ Evidentemente, essa associação pode ser entendida na atualidade como uma postura transfóbica, especialmente em se considerando a inserção da fala após a menção ao Corcunda de Notre Dame e ao Homem Elefante.

²⁶ A construção semântica sugere um ser mítico, mas celacanto é uma espécie de peixe que se acreditava extinto “há 66 milhões de anos antes de ser inesperadamente encontrado vivo, e bem, em 1938 na costa leste da África do Sul” (Dunham, 2021).



que rege o universo e os maremotos, celebrando-o humoristicamente como um dos agentes por trás das hipóteses do quarteto-alma.

Finalmente, dando forma ao plano, Prospecção conclui que Psiquê deve matar o amante. Por um lado, argumenta, a morte resolveria o medo que a moça tinha de um amante monstruoso, por outro, a ressurreição²⁷ resultaria em uma tranquilidade para Psiquê, sem que houvesse significativa mudança para o amado. Clandestinamente, por óbvio, a morte faria cessar a inveja fraternal, enquanto a sobrevivência do marido de Psiquê atestaria sua possível qualidade divina – algo que poderia ser capitalizado pelas irmãs, conforme se aduz de Apuleio:

E assim falou Psiquê: ‘Lembraí-vos do conselho que me destes? A esse monstro que, sob o nome enganador de marido, passava comigo as noites, vós me convencestes a matá-lo [...], mas quando a lâmpada cúmplice me mostrou seu vulto, eis que vejo [...] Cupido em pessoa [...]. Mas eis que, por um acidente funesto, a lâmpada espirrou na sua espádua [...] ele, vendo-me armada com a flama e o ferro, disse: ‘Como castigo do teu crime abominável, divorcio-me de ti [...]. Eu desposarei tua irmã [...]’. Psiquê não tinha ainda acabado de falar e a outra, sob o agulhão de uma paixão libidinosa, e agitada pelo estímulo de um maligno ciúme [...] foi direto ao rochedo, e [...] disse: ‘Recebe oh! Cupido, uma esposa digna de ti [...]’ (2019, p. 209-211).

Em todo caso, Prospecção formula uma solução perfeitamente concorde com seu caráter – afinal, fosse pela morte ou pela vida, faz acreditar que o resultado prospectado seria sempre favorável para Psiquê. E, como é usual na acepção negativa do termo homólogo ao seu nome, a prospecção importaria ainda em uma espécie de lucro dissimulado para quem, de fato, calcula e titereia a situação.

A reiterada ordem em que as irmãs aparecem possivelmente remete à construção de um processo de pensamento e desconfiança de Psiquê. Se, como mencionado, o par de irmãs apuleicas já foi tido como

²⁷ A formulação “Se é Deus como diz, depois ressuscita em forma de butique” não deixa de ser um aceno à história de Jesus, conforme a matriz judaico-cristã em que Millôr está inserido.



uma transposição do mito da parelha alada em *Fedro* (2016a, 247d), a visão do conjunto fraternal poderia sumarizar capacidades distintas da alma humana. Nesse sentido, e retornando à tese da visão em Panayotakis, “as ardilosas irmãs de Psiquê são um exemplo excelente de almas que não dirigem corretamente sua visão e não olham para onde deviam” (2001, p. 580),²⁸ ou ainda, remetem às partes da alma²⁹ que, simbolizadas pelos cavalos desgovernados em Platão, fazem-na decair. Destarte, é possível interpretar na condução de Millôr que a Curiosidade da alma alegórica, imbuída de Perfídia, acaba por formular hipóteses errôneas sobre o amante oculto, e, em nome da Prospecção, a Psiquê – novamente, sopro vital que anima os corpos, no léxico antigo – age.

7 As tarefas de Psiquê

Concorde com o aforismo popular “o amor é cego, mas casar lhe devolve a visão”, a próxima etapa narrativa consolida a queda de Psiquê, ao sair do mundo da obscuridade. Motivada pelas irmãs invejosas tanto no conto latino quanto na fábula brasileira, a moça se aproxima de Cupido com uma lamparina a óleo e uma faca, pronta para golpear quem acreditava ser um monstro. No entanto, mediante a revelação, a Psiquê de Apuleio se toma de

²⁸ “Psyche’s cunning sisters are an excellent example of souls that do not direct rightly their vision and do not look where they should”.

²⁹ Segundo Carlota Boto, especificamente em *Fedro* “a alma é estruturada em três partes – racional, apetitiva e irascível –, uma pessoa equilibrada não se deixaria dominar por qualquer das demais partes da alma; procurando guiar-se apenas pela razão” (2020, p. 63). Esta tese se escora ainda em outros diálogos platônicos, como a *República*, onde há um importante desenvolvimento com relação à curiosidade: “as partes da alma individual (as partes racional, espiritual e *apetitiva*) se confundem quando uma interfere com qualquer outra. Esse tipo de curiosidade é particularmente ameaçadora à porção racional, que idealmente deve mandar sobre as demais. Para Platão, então, a curiosidade debilita ambas a sociedade e a alma individual – certamente, razão suficiente para que um platonista reflita e adapte isso como motivo central em um romance (the parts of the individual soul (the rational, the spirited, and the appetitive parts) get confused when one of them meddles with any other. This kind of curiosity is particularly threatening to the rational part, which ideally should rule the others. To Plato, then, curiosity undermines both society and individual soul – surely reason enough for a Platonist to reflect on it and adapt it as central motif in a novel)” (Tilg, 2014, p. 69).



ainda mais curiosidade e, com isto, “tirou uma flecha [de Cupido] da aljava, provou a ponta no polegar [...], picou-se [...]. Foi assim que, sem saber, Psiquê se tomou ela própria de amor pelo Amor” (2019, p. 205). Em Millôr, ao contrário, a própria visão³⁰ é o suficiente para fazê-la se apaixonar, ficando mais evidente o caráter lascivo que o emocional da protagonista: “Porém quando a luz bateu em Cupido e Psychê viu aquele gatão ficou tão excitada que...” (1987, p. 86). Em seguida, ambas narrativas apresentam a fuga de um Cupido traído, abandonando Psiquê à própria sorte e precipitando-a, com isso, a um processo de reorientação por meio de uma série de tarefas.

Ignorando as interações educativas junto ao deus Pã (Apuleio, V. 25-26) e o período de servidão voluntária a Ceres (VI.1-3) e Juno (VI. 3-4), a narrativa milloriana parte logo para a entrega de Psiquê ao jugo da encolerizada Vênus. Em Apuleio, Psiquê decide ir para o Olimpo em virtude de um mandado de busca emitido por Mercúrio em nome da deusa, com explícita anuência de Júpiter. Já na fábula brasileira, entram em cena somente as personagens até então envolvidas, corroborando para o caráter mais intimista e econômico a que a elaboração fabulesca se propõe. Nesse sentido, a Psiquê de Millôr “subiu ao Olimpo pela escadinha dos fundos e implorou a Aphrodite: ‘Minha querida sogra, por favor, me dá de volta Cupido, que perdi por seu muito cúpida’” (1987, p. 86). Tal caracterização quanto ao acesso para o palácio divino não deixa de reverberar o *status* subserviente da protagonista latina, já que é tratada por Vênus nos seguintes termos: “já há algum tempo, procuro em vão uma serva minha que se escondeu” (2019, p. 225). Com isso, não apenas a interação de nora e sogra se articula em termos muito mais corriqueiros em Millôr, como também consideravelmente mais cordiais. Ao modo de tratamento dos servos na Antiguidade, a Psiquê de Apuleio é açoitada e desfigurada por maus-tratos, sem proferir sequer uma única palavra; já sua contraparte brasileira pede por Cupido e logo recebe uma devolutiva positiva de Vênus: “Está bem, vou te dar três tarefas” (1987, p. 86).

³⁰ Curiosamente, é pelos olhos que entra Eros, conforme os motivos desenvolvidos na literatura e iconografia grega. Millôr parece ter se atentado a isso mais que Apuleio, que sentiu sobretudo a necessidade de explicitar o enamoramento como fruto das armações de Cupido – assim, possivelmente, evidenciando como o deus conduz toda a trama de sua narrativa, até os mínimos detalhes.



A tríade de provações enfrentadas se mantém em Millôr, mas são majoritariamente reformadas para desvelar seu escarnecimento e crítica política. Se em Apuleio são inerentemente impossíveis de serem cumpridas, sendo letais ou inexecutáveis, em Millôr projetam efeitos variados de acidez e humor sobre a narrativa. A esse respeito, a primeira prova tem claro intuito de servir de alívio cômico à cena: em lugar de ordenar pilhas de grãos, a Vênus milloriana instrui Psiquê a “enfiar o dedo no nariz de outra pessoa com o mesmo prazer com que você enfia no seu” (1987, p. 86). Se no texto de base configurava-se como uma tarefa humanamente inviável, contando com a ajuda de formigas para a resolução, Millôr brinca com esta impossibilidade e a atribui a uma ação ao mesmo tempo escatológica e tola.

Já para a segunda tarefa, o narrador direciona a provação para o extremo oposto do gracejo a que se dispunha: Psiquê é instruída a “transformar 85 torturadores do governo que termina em outros tantos perfeitos democratas do que se inicia” (1987, p. 86). Este expediente pouco parece dialogar com a recolha de lã dourada no texto latino, dado que a transformação de criminosos do governo militar é cinicamente assinalada como uma função dessa estúpida Alma, ao mesmo tempo em que se apresenta como um tortuoso desafio para aquele que se propuser a cumpri-lo. Nas entrelinhas, Millôr obviamente acena para o contexto transicional no fim da ditadura militar, em 1985, que é imediato à ocasião da publicação de *Eros uma vez...*, em 1987. Deste modo, a tarefa seria inegavelmente árdua, pois demandaria uma reforma de criminosos, oferecendo-lhes não apenas a anistia como a conversão em agentes públicos. De modo sarcástico, indica Millôr com “perfeitos democratas”, esta não seria uma mudança de teor, mas somente a nível de aparência – para serem criminosamente recompensados pelos abusos, os torturadores passaram a meramente travestir-se de democratas, inaugurando outra fase da política brasileira.

Voltando ao texto latino, o sentido alegórico da queda e subseqüentes punições de Psiquê é também o de operar uma reforma. A fim de expurgar sua curiosidade sacrílega em uma pavimentação do caminho do conhecimento, as provações são necessárias rumo ao divino. Na contramão disto, a fábula brasileira inverte o ônus do simbolismo do conto: em vez de prova edificante, Vênus dispõe de uma tarefa eticamente aviltante. Novamente, a deusa vem travestida de tons negativados pela volúpia, vingança e pelos desejos obscuros



da humanidade, dando vazão às demandas de setores da sociedade que, à época do fim da ditadura, urgiam a transformação social e política a qualquer custo. Ainda neste sentido, a jornada simbólica de ambos Lúcio e Psiquê em *O Asno de Ouro* traduz uma mudança na apreensão da realidade, conforme ilustra Steven Heller: “é a função de Ísis combater essa tendência de caos (Tífon em Plutarco, *fortuna cega* em *Metamorfofes*) e liderar os homens do mundo do tornar-se para o mundo do verdadeiro Ser” (1983, p. 327, tradução nossa).³¹ Deste modo, se recorrermos ao nível “agatônico” em que está a narrativa milloriana e, especificamente, essa prova, fica patente como a própria Vênus se apresenta como uma deidade ardilosa, não pretendendo imputar provações que tragam qualquer elevação espiritual para Psiquê. Logo, a deusa do amor procura condenar a Alma à permanência no mundo da mutável *Fortuna caeca*, onde a enganosa percepção da realidade busca converter a tortura em democracia.

No entanto, a Psiquê milloriana – ou ainda, a Alma brasileira – não parece ser construída em tamanha malícia. Ao desprezar as duas primeiras tarefas, a protagonista não se deixa tomar pelo afã bobalhão, e também não envereda pela vilanesca saga política que se desenrolava no Brasil. Com efeito, a tarefa que realmente lhe importa afinal é a catábase ao mundo inferior. À parte a dicção tipicamente escrachada, nota-se como Millôr pretere a árdua jornada para a morada de Hades, bem como as figuras ctônicas, a decisiva presença de Prosérpina e o conteúdo da caixa no conto latino. Em Apuleio, é Vênus quem entrega a caixa (VI. 16), de modo que Psiquê serve somente como portadora de um quinhão de beleza; a personagem latina bem conhecia o conteúdo e, movida por *vanitas* ou *curiositas* (Hooker, 1955, p. 33), decide abri-la. Diferentemente da conotação épica emprestada a este episódio na literatura de partida, a cena milloriana é encurtada e apequenada. De fato, a passagem angaria maior correspondência com relação ao mito de Pandora, como expresso verbalmente no comando de Vênus: “descer aos infernos e me trazer a caixa (também conhecida como Tomaso Busceta) de Pandora” (1987, p. 86). Em virtude disso, parece abandonar a feição de jornada heróica e parte para o domínio do mito de criação, passando a imputar à humanidade os resultados dessa interação entre a Alma e o Amor.

³¹ “*It is Isis’ function to combat this tendency toward chaos (Typhon in Plutarch, caeca Fortuna in the Metamorphoses) and to lead men out of the world of becoming to true Being*”.



A nível superficial, não há como furtar-se à conotação sexual que emerge da remissão de Millôr ao mito hesiódico. Conforme ilustra Froma Zeitlin, “é difícil escapar da conclusão de que a abertura da jarra equivale à violação da virgindade [de Pandora], enquanto o fechamento que encerra a *Elpis*³² marca o começo da gestação” (1995, p. 53, tradução nossa).³³ O famigerado paralelo entre o dom da primeira mulher e a sexualidade encontra ainda maior ênfase na referência mobilizada por Millôr, que a designa como “a caixa de Tomaso [Busceta]”, em evidente associação com o termo pejorativo para a genitália feminina. Não por acaso, após a abertura da caixa fabular, a própria Psiquê se torna prototipicamente Pandora, passando a ser esposa e mãe através da conjunção com Cupido, o desejo sexual:

Eros se materializou no mesmo momento, mais apaixonado do que nunca, e, olhando na caixa, viu que nem tudo estava perdido. Bem no fundo, escondidinha, lá estava a esperança. Por isso ele se casou com Psychê e tiveram três filhas – Volúpia,³⁴ Titila e Tara – e três filhos – Aconchego, Deleite e Espasmo (Fernandes, 1987, p. 87).

Os filhos do casal, aos moldes das irmãs de Psiquê, personificam instâncias da capacidade romântica e sexual dos seres humanos, assim encerrando um mito etiológico aparentemente singelo sobre o enlace do Amor com a Alma.

Em uma segunda análise, contudo, a abertura da caixa em Millôr tem implicações diametralmente opostas aos termos de “final feliz”. Conforme indica Elmar Aquino sobre a prole resultante – e, por extensão, sobre a humanidade advinda desta “Pandora” –, a narrativa fabular sugere

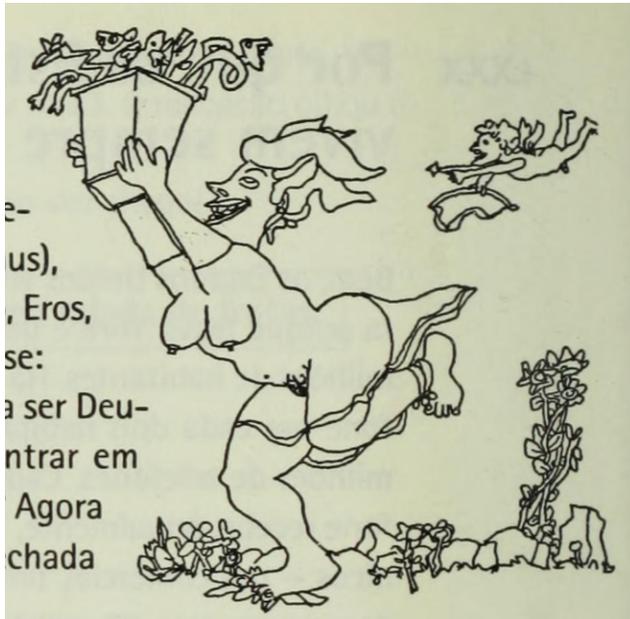
³² De caráter ambíguo, sagrou-se “esperança” no imaginário popular. Conforme aponta Zeitlin, “*Elpis* funciona como ainda outra qualidade ambígua que compartilha neste mundo de bens e males misturados um sinal de incerteza sobre o futuro a que a vida humana está agora entregue (*Elpis* functions as yet another ambiguous quality that also shares in this world of mixed good and evil, a sign of uncertainty of the future to which human life is now consigned)” (1995, p. 53).

³³ “*If the implicit analogy between Pandora and her jar holds true, then it is difficult to escape the conclusion that to open the pithos is equivalent to the breaching of her virginity, while to close the jar upon the Elpis that remains within marks the beginning of pregnancy, not yet brought to term*”.

³⁴ Já presente em Apuleio como a única filha de Cupido e Psiquê.

“mais uma aproximação do prazer carnal do que do sentimento puro e casto” (2016, p. 206). Note-se sua ilustração na coletânea de 2003, que apresenta Psiquê desnuda, correndo com um sorriso desvairado. Em posse da caixa na qual pululam os males da humanidade, a voluptuosa figura feminina parece ser de algum modo orientada pelas setas do pequeno Cupido alado ao fundo. Esta vertente interpretativa que advoga pelo rebaixamento dos amantes curiosamente harmoniza com a leitura dissonante de L. J. Penwill sobre o conto de Apuleio: em chave negativa, postula o crítico, a narrativa serviria como um antiexemplo para a conduta ideal do *Asno de Ouro* que ouve a narrativa, pois “o mito conta como a alma foi escravizada pelo desejo sexual” (1998, p. 177, tradução nossa).³⁵ Da mesma maneira, a fábula vem permeada de expedientes satíricos e irônicos, indicando como a alma está submetida às instâncias negativas no mundo governado por uma Vênus vilanesca.

Figura 1: ilustração da fábula “Eros uma vez...”



Fonte: (Fernandes, 2003, p. 184).

³⁵ “The myth tells how the soul is enslaved to sexual desire”.



A esse respeito, além de propor um jogo indecoroso com relação à acepção simbólica da caixa de Pandora, Tommaso Buscetta figura também como uma referência importante no caminho crítico que subjaz à fábula. Conforme reporta Pino Arlacchi, sua atuação foi decisiva no desvelamento da sociedade criminal da “*Cosa Nostra*, uma seita nascida na Sicília há mais de um século [...], que reemergiu e sobreviveu às mudanças, mantendo sua identidade escondida até 1984. [...] Mas não veio à luz, antes que Buscetta decidisse “falar” com [o magistrado Giovanni] Falcone” (2000, p. IX, tradução nossa).³⁶ Na conjunção à atuação cataclísmica do mafioso italiano, a caixa da fábula milloriana culmina nas derradeiras consequências desoladoras para a humanidade, como um vespeiro que encerra uma infinidade de males relacionados ao mundo da criminalidade, da sociedade do século XX e da política. Retomando a segunda tarefa proposta por Vênus, estes males não estão convertidos aos tempos de democracia; são ainda os torturadores que, escancarados, habitam o mundo. Como diria Millôr no ano de 1979, ainda antes da reabertura política: “Enquanto se discutem abstrações político-sociais, carrascos e torturadores, de todos os lados do quadrante, agem com prisão e perversidade, interferindo de modo decisivo no curso da vida humana” (2002, p. 575).

Ademais, e em aparente contradição, a caixa também origina elementos que se suporiam positivos e essenciais à ordem democrática que então se instaurava no Brasil: “fugiram todos os males do mundo que estavam presos – a inveja, a preguiça, o colégio eleitoral e o jornalismo brasileiro” (1987, p. 87). No contexto transicional da política brasileira, a liberação das eleições e a constituição de uma imprensa livre importaria em um passo evidentemente importante na redemocratização. No entanto, Millôr o formula em chave sarcástica, como que provindos da mesma origem de outros males do mundo. Neste mesmo sentido, como os torturadores³⁷ estão à beira de tornarem-se democratas nos planos de

³⁶ “*Al centro di questa storia si colloca Cosa Nostra, una setta segreta nata in Sicilia oltre un secolo addietro con il nome di «Carbonari» e poi di «Beati Paoli», che è riuscita a sopravvivere a tutti i cambiamenti mantenendo nascosta fino al 1984 la propria identità. [...] Ma non è mai venuta alla luce, prima che Buscetta decidesse di «parlare» a Falcone [...]».*

³⁷ Outra variação entre as versões de 1987 e 2003: já não mais em transição entre ditadura e democracia, Millôr desloca os torturadores do governo para a polícia. Infelizmente,



Vênus, de nada adiantaria o surgimento do colégio eleitoral. No cômputo geral, a democracia se vê ante um sistema que preza pela aparência e perpetua uma vilanesca injustiça, de modo que “da ditadura à abertura cada vez há menos diferença – trocamos o doze por uma dúzia” (2002, p. 167). E como bom questionador cético, assoma-se à veemente crítica milloriana sobre a democracia também a profunda desconfiança sobre a imprensa brasileira. Já não seria a primeira vez que o guru do Méier põe em xeque o próprio meio no qual se fez:

Imprensa. Destinada a publicar todos os fatos, muitas vezes omite os principais. Toda a verdade é o lema apregoado, uma mentira como tantas que orgulhosamente veicula. [...] Dizendo-se isenta é totalmente partidária, não raro em proveito próprio. [...] Na simples exposição e arrumação, [...] eis toda uma escolha – e fabricação – de valores que o público leitor não percebe mas da qual participa como inocente útil. [...] E, não raro, cala e consente. Influente na paz, pode facilmente destruí-la com um noticiário negativamente interessado, com a cobertura de um crime político maldosamente deturpado, com informações corrompidas e participações equívocas. [...] Promove heróis falsos, esquece os verdadeiros, cansa rápido de qualquer causa nobre, é perspicaz por conveniência, caolha por temor, maledicente quando se pretende irônica. [...] Enfim, a mais perversa, falha e desonesta forma de comunicação e poder inventada pelo homem – excetuando, naturalmente, todas as outras (2002, p. 339-340).

Ou ainda, em um de seus sagazes aforismos, sumariza: “em qualquer roda é fácil reconhecer um jornalista: é o que está falando mal do jornalismo” (2002, p. 371).

8 Considerações finais

De modo alegórico, é com este panorama ditado por aparências e desgoverno travestido de legalidade que a fábula se assenta. Em ativo diálogo com seu Brasil imediato, Millôr retoma a narrativa latina sobre

após décadas, a barbárie segue institucionalizada, como bem assinala a transposição.



o surgimento da íntima relação do amor com a alma para lançar seus questionamentos sobre a condição atemporal da humanidade. Assim, consolada pelos prazeres do amor lascivo de um Eros *Pandemios*, Psiquê ignora a repercussão dos males que libera sobre o mundo, do mesmo modo que o fez com as provações de Vênus. Na incessante busca erótica, enfim, não se atenta aos males sociopolíticos que legou aos homens. Para arrematar tal noção, estabelece a moral fabular, “a psiquiatria sempre acaba associada com a cupidez”³⁸ – isto é, a alma em todo seu dissenso e insanidade sempre encontra uma parceria perfeitamente destrutiva na vaidade, cobiça e lascívia promovidas por Cupido. Sob a alegoria mitológica, Millôr assim atualiza o desencontro dos amantes em uma peça centrada no grande palco de Vênus, onde materialidade, vulgaridade e violência acorrentam a alegórica alma humana à busca infrutífera por um ideal que se passa por sentimento nobre, mas nada mais é que tendência à destruição. Com isto, o autor carioca demonstra como a humanidade continuamente revolve em torno dos mesmos vícios, reiterando assim o mito como profícua ferramenta na tentativa de (des)ordenação da realidade.

Referências

APULEIO. *O Asno de Ouro*. Tradução de Ruth Guimarães; apresentação e notas adicionais de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora 34, 2019.

AQUINO, E. R. *A interdiscursividade/ intertextualidade nas Fábulas Fabulosas de Millôr Fernandes*. 2016. 261 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/6153>. Acesso em 25 ago. 2022.

ARAGÃO, M. *Verbete de Leônidas Pires Gonçalves*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2009. Base de Dados. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/leonidas-pires-goncalves-1>. Acesso em 13 mai. 2023.

ARLACCHI, P. *Addio cosa nostra: i segreti della mafia nella confessione di Tommaso Buscetta*. Milão: Bur, 2000.

³⁸ Conforme definição no dicionário Michaelis: “1. Que revela intensa cobiça; ambicioso, ávido, ganancioso / 2. Que demonstra desejo amoroso ardente” (Melhoramentos).



BARRETT, C. The Marriages of Charite and Psyche in the Context of Apuleius' *Metamorphoses*. *The Classical Bulletin*, v. 70, n. 2. St Louis: Ansbury College, 1994. p. 73-88.

BOTO, C. O Fedro na obra de Platão: amor, retórica e educação em diálogo. In: EUZEBIO, M. S. P. ALMEIDA, R. (orgs.). *O Mundo Antigo, o Livre Falar e o Livre Pensar*. São Paulo: FEUSP, 2020. p. 59-78. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/9786587047126>. Acesso em 24 jun. 2021.

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

CUPIDEZ. In: *Dicionário Michaelis*. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cupidez/>. Acesso em 7 mai. 2023.

DEFILIPPO, J. G. Curiositas and the Platonism of Apuleius' Golden Ass. *The American Journal of Philology*, v. 111, n. 4, p. 471-492, 1990.

DOWDEN, K. Psyche on the Rock. *Latomus*, v. 41, n. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p. 336-352.

DUNHAM, W. Peixe que foi rotulado como “fóssil vivo” surpreende cientistas novamente. *CNN Brasil*, 18 jun. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/peixe-rotulado-como-fossil-vivo-surpreende-cientistas-novamente/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

DUARTE, A. S. Apresentação. In: APULEIO. GUIMARÃES, R. (trad., introd. e notas). Duarte, A. S. (apres. e notas adicionais). *O Asno de Ouro*. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 7-22.

EDWARDS, M. J. The tale of Cupid and Psyche. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bd. 94, p. 77-94, 1992.

FERNANDES, M. *Eros uma vez....* São Paulo: Círculo Editorial, 1987.

FERNANDES, M. *Millôr definitivo: a Bíblia do Caos*. Porto Alegre: L&PM, 2002. Edição digital.

FERNANDES, M. *100 Fábulas Fabulosas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FINKELPEARL, E. Psyche, Aeneas, and an Ass, Apuleius *Metamorphoses* 6.10-6.21. *Transactions of the American Philological Association*, v. 120, p. 333-347, 1990.



FRANGOULIDIS, S. Venus and Psyche's Sisters in Apuleius' Tale of "Cupid and Psyche". *The Classical Bulletin*, v. 70, n. 2. St Louis: Ansbury College, 1994. p. 68-72.

FUENTES, C. B. La expresión del sentimiento amoroso en Simónides. *HUMANITAS*, v. LIV, p. 9-33, 2002.

GANTZ, T. *Early Greek myth: a guide to literary and artistic sources*. 1. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

HELLER, S. Platonic Dualism, and Eleven. *The American Journal of Philology*, v. 104, n. 4, 1983. p. 321-339.

HOJE EM DIA. É tempo de lembrar Millôr Fernandes. Hoje em Dia, 4 ago. 2014. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/entretenimento/e-tempo-de-lembrar-millor-fernandes-1.269655>. Acesso em 6 jun. 2023.

HOOKER, W. Apuleius's "Cupid and Psyche" as a platonic myth. *The Bucknell Review*, v. 5, n. 3, 1955, p. 24-38.

JABOR, A. Celacanto provoca maremoto. *Estadão*, Cultura, 22 mar 2011. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/celacanto-provoca-maremoto-imp-/?srsltid=AfmBOoraRpQ8voYU8SwcbODvhsUaIP5Ov4ptveW7C1qXFrQkHGzTkBV6>. Acesso em 11 dez. 2023.

JAMES, P. Apuleius' *Metamorphoses*: A Hybrid Text? In: CUEVA, E. P. BYRNE, S. N. (eds.). *A Companion to Ancient Novel*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2014. p. 317-329.

KENNEY, E. J. Introduction. In: APULEIO. KENNEY, E. J. (ed., trad. e introd.). *Cupid and Psyche*. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. p. 1-38.

KENNEY, E. J. Introduction. In.: APULEIO. KENNEY, E. J. (trad.). *The Golden Ass or Metamorphoses*. Londres: Penguin, 2004. p. 11-37.

ORTIGA, O. C. *O riso e o risível em Millôr Fernandes: o cômico, o satírico e o "humor"*. (Tese de Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/76869>. Acesso em 25 ago. 2022.

PANAYOTAKIS, C. Vision and Light in Apuleius' Tale of Psyche and Her Mysterious Husband. *The Classical Quarterly*, v. 51, n. 2, p. 576-583, 2001.



PENWILL, J. L. Reflections on a ‘happy ending’: the case of Cupid and Psyche. *Ramus*, v. 27, is. 2, p. 160-182, 1998.

PLATÃO. HACKFORTH, R. (trad., introd. e comentários). *Plato’s Phaedrus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.

PLATÃO. SOUZA, J. C. (trad.). *Fedro*. São Paulo: Editora 34, 2016.

PLATÃO. SOUZA, J. C. *O Banquete*. São Paulo: Editora 34, 2016.

PRATA, Antônio. Millôrzinho Fernandesão. *Quatro cinco um*, 29 out. 2018. Disponível em: <https://quatrocinco.um.com.br/resenhas/humor/millorzinho-fernandesao/>. Acesso em 9 abr. 2025.

RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na Lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

RAGUSA, G. (org. e apres.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.

RAGUSA, G. Afrodite em Simônides (Frs. 541 e 575 P). *Letras Clássicas*, v. 17, n.1, p. 3-33, 2013.

RELIHAN, J. C. Introduction. In: APULEIUS. RELIHAN, J. C. (trad. e introd.). *The golden ass, or, A book of changes*. Indiana e Cambridge: Hackett Publishing Company, 2007. p. IX-XLI.

SAFO; RAGUSA, G. (org. e trad.). *Hino a Afrodite e outros poemas*. 2. ed. revista, ampliada e bilíngue. São Paulo: Hedra, 2021.

SANDY, G. Knowledge and curiosity. In: Apuleius’ *Metamorphoses*. *Latomus*, v. 31, n. 1. Cambridge, 1972. p. 179-183.

SANDY, G. Apuleius’ *Golden Ass*: from Miletus to Egypt. In: HOFMANN, H. (ed.). *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*. Londres/ Nova Iorque: Routledge, 1999. p. 68-86.

SANDY, G.; HARRISON, S. Novels ancient and modern. In: WHITMARSH, T. (ed.). *The Cambridge Companion to The Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 299-320.

SARTI, G. A. A. A Vênus de Millôr. *Nuntius Antiquus*, v. 19, n.1, p. 1-28, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/47650. Acesso em: 07 dez. 2025.



SCHLAM, C. C. The curiosity of the Golden *Ass*. *The Classical Journal*, v. 64, n. 3. Los Angeles: The Classical Association of the Middle West and South, 1968. p. 120-125.

TATUM, J. The tales in Apuleius' *Metamorphoses*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 100, 1969, p. 487-527.

TEIXEIRA, C. *A conquista da Alegria: estratégia apologética no romance de Apuleio*. Lisboa: Edições 70, 2000.

THORNTON, B. S. *Eros: the myth of ancient Greek sexuality*. Boulder: Westview Press, 1997.

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

VIEIRA, A. M. Poesia, dispersão e antologia em Millôr Fernandes. *Cadernos CESPUC de Pesquisa. Série Ensaios*, n. 42. 2023, p. 198-220. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/373352128_Poesia_dispersao_e_antologia_em_Millor_Fernandes. Acesso em 21 mai. 2024.

WALSH, P. G. *The Roman Novel*. Bristol: Bristol Classical Press, 1998.

ZEITLIN, F. The economics of Hesiod's Pandora. In: REEDER, E. D. (ed.). *Pandora: Women in classical Greece*. Baltimore e Nova Jérsei: The Walter Art Gallery e Princeton University Press, 1995. p. 49-55.