

# A MANIFESTAÇÃO DA FORMA ASININA: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE APULEIO E SHAKESPEARE

Vinícius Medeiros dos SANTOS<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é refletir sobre a manifestação da forma asinina em *O asno de ouro*, de Apuleio, e em *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, de modo a comparar de que maneira as produções ora compartilham determinados elementos literários, ora laboram com efeitos de sentido particulares. Os resultados da análise apontam para como a forma de burro assumida pelas personagens é o constituinte comparativo mais evidente, muito embora outros elementos narrativos corroborem para a composição intertextual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; Recepção dos Clássicos; Romance Antigo; Apuleio; Shakespeare.

## 1. Introdução

No interior do mundo fantástico criado por William Shakespeare em *Sonho de uma noite de verão*, cuja trama pode ser organizada em torno de três núcleos relativamente distintos, mas que por vezes se entrecruzam, destaca-se a manifestação da forma asinina vivida pela personagem Nick Bottom, o tecelão.

No decorrer dos estudos intertextuais, principalmente naqueles relacionados à recepção dos clássicos, a expressão da transformação humana em uma forma de asno remete, pelo menos indiretamente, ao romance *O asno de ouro*, de Apuleio. Nesse sentido, podemos considerar desde obras presentes já na Antiguidade, como *Lúcio ou o asno*, do Pseudo-Luciano, até produções textuais infantojuvenis como a italiana *As aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi, e a brasileira *O motoqueiro que virou bicho*, de Ricardo Azevedo, por exemplo.

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil, Orientador Prof. Dr. Cláudio Aquati, [vinicius\\_medeiros2@hotmail.com](mailto:vinicius_medeiros2@hotmail.com).

Desse modo, este estudo busca refletir se e como a escolha feita pelo dramaturgo inglês em desenvolver a temática da transformação asinina nesta peça teatral aponta para uma leitura intertextual para com a narrativa apuleiana, conferindo se há elementos literários presentes no hipotexto latino que são ressignificados no hipertexto inglês, e, havendo, como tal procedimento ocorreria.

## 2. A intertextualidade

De acordo com Cavalcante (2009), a intertextualidade é uma manifestação inerente à linguagem humana, uma vez que se expressa, de modo abrangente, por meio de diversos usos da linguagem. Para a pesquisadora, a intertextualidade é um fenômeno amplo, pertencente à natureza cognitiva do ser humano em razão do que é um objeto de estudo investigado não só na área da análise do discurso, da análise literária e da antropologia cultural, mas também da linguística textual, de acordo com Koch; Elias (2008). Ainda, para Worton; Still (1990), a intertextualidade é tão antiga como a própria civilização humana.

Apesar dessas reflexões iniciais indicarem como essa temática está constante e continuamente em nossas vidas, neste trabalho analisaremos sucintamente a manifestação intertextual apenas por meio de obras escritas, considerando-se que esta pesquisa teve como base somente produções textuais publicadas em livros.

Assim, podemos indagar, desde quando a intertextualidade é compreendida como objeto de investigação textual?

Para Worton; Still (1990), teorias sobre intertextualidade podem ser encontradas sempre que considerarmos textos sobre o discurso, mesmo na Antiguidade. Isso acontece porque não só os estudiosos já consideravam as relações intertextuais manifestas, mas também os leitores, cientes dessas relações, liam as obras à luz dessa percepção intertextual, ainda que ela não fosse definida nos termos com que o é atualmente.

Para os pesquisadores, os diálogos socráticos apresentavam reflexões muito similares a concepções intertextuais contemporâneas.

Cícero e Quintiliano, pensadores antigos, já propunham como as práticas da imitação podem ser compreendidas como manifestações intertextuais.

Se uma preocupação relativamente consciente acerca das relações intertextuais já acontecia na Antiguidade, é no século XX que esses estudos configuram-se de modo mais sistemático. É justamente a partir das reflexões de Bakhtin (1981) sobre a dialogicidade da linguagem que se assentam as teorias sobre a intertextualidade. Segundo o pesquisador,

A linguagem vive apenas na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas. (Bakhtin, 1981, pág. 158-159).

Considerando os pressupostos do autor e elaborando as suas próprias concepções, Kristeva (2005) determina como todo texto apresenta-se numa relação dupla; com a sociedade e com a história. Desse modo, “(...) o texto liga-se - lê-se - duplamente em relação ao real: à língua (alterada e transformada) e à sociedade (com cuja transformação ele se harmoniza).” (KRISTEVA, 2005, p. 12). Para a autora, o texto é marcado por sua relação com o sistema significante e com a situação contextual e social do momento de sua publicação. A partir desse modo de pensar, Kristeva (2005) verifica como o texto não é mais entendido como um todo linear, mas como o meio pelo qual se permite a dialética, a conversão, a recursividade, a pluralidade da significação. Assim, ela inventa o termo *intertextualité*, um neologismo em francês, e propõe uma definição para ele, como em “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (KRISTEVA, 2005, pág. 68).

Depois da noção criada por Bakhtin (1981) e pelo termo cunhado por Kristeva (2005), diversos pesquisadores, como Roland Barthes, Antoine Campagnon, Michael Riffaterre, Michel Scheneider,

Gerárd Genette, entre outros, refletem acerca da intertextualidade, na tentativa de (re)defini-la ou de melhor compreendê-la, como menciona Samoyault (2001).

Para Koch; Elias (2008), a intertextualidade é

(...) [um] elemento constituinte e constitutivo do processo de escrita/leitura e compreende as diversas maneiras pelas quais a produção/recepção de um dado texto depende de conhecimentos de outros textos por parte dos interlocutores, ou seja, dos diversos tipos de relações que um texto mantém com outros textos. (p. 86).

Posição consonante tem Alós (2006), pois, para a pesquisadora,

A intertextualidade mostra-se enfim como um fenômeno de interação entre diferentes modalidades textuais que mobiliza, ao mesmo tempo a natureza semiótica, ideológica e subjetiva, estabelecendo-se como uma das mais frutíferas categorias para a crítica literária. (p. 22).

De fato, para alguns estudiosos, a intertextualidade é uma qualidade inerente à própria literatura, de modo que esta não sobrevive sem aquela. Para Samoyault (2001),

O que é ela [a intertextualidade] (...) senão a memória que a literatura tem de si mesma? Entre retomada melancólica (...) e retomada subversiva ou lúdica, quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a precede, a literatura não para de lembrar e de conter um desejo idêntico, aquele mesmo da literatura. (Samoyault, 2001, p. 10).

Reflexão similar apresenta Jenny (1979), cuja constatação indica que “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida” (p. 05).

Já para Genette (1989), a concepção de intertextualidade é rebaixada, entendida somente como uma relação co-presencial entre dois ou mais textos, a manifestação efetiva entre textos, isto é, de um texto no outro. De certo modo, podemos sugerir o que para os demais

pesquisadores seja a intertextualidade, Genette (1989) define esse fenômeno como transtextualidade.

### 3. *O asno de ouro e o seu autor*

Ainda que Apuleio tenha contribuído significativamente para com a fundação e com o desenvolvimento da narrativa latina antiga, as evidências em torno de seu reconhecimento como exímio autor literário pelos seus contemporâneos são incertas. De certo modo, podemos considerar que Apuleio não foi devidamente celebrado por sua produção literária mais conhecida, *O asno de ouro*, pois o autor escreveu no século II d.C., num período posterior ao que ocorreram a elaboração e a categorização dos estudos literários da Antiguidade, no interior da reconhecida biblioteca de Alexandria, no século II a.C., como menciona Hoffman (1999). E, para Carver (2007), os estudiosos alexandrinos equivocaram-se ao escolher não tratar quer direta quer indiretamente as narrativas de ficção em prosa como objeto de estudo, como produtos literários, desconsiderando e desclassificando o gênero que se tornaria o mais influente de nossa atualidade, de acordo com Bakhtin (1981). Apesar desse não reconhecimento de sua contribuição literária, Apuleio, oriundo de família abastada, atuou e colaborou nas mais diversas áreas do conhecimento, segundo Haight (1927), tendo trabalhado como adaptador, tradutor, advogado, sofista, cientista, compilador e filósofo. Para além de seu interesse na área científica e secular, se pudermos determinar assim, o autor latino ainda apresentou um profundo desejo pessoal de conhecer a área dos estudiosos religiosos, sendo um grande admirador de religiões não-romanas, sobretudo daquelas de origem oriental, tanto que se tornou um sacerdote de Esculápio, o deus da medicina e da cura, de acordo com Sandy (1999). Não por acaso, a religiosidade, de influência egípcia, é uma temática bastante cara a sua obra *O asno de ouro*.

Estima-se, uma vez que não há registros físicos que comprovem essa informação, que o autor nasceu numa cidade chamada Madaura, localizada ao norte do continente africano, então sob domínio do

Império Romano. Segundo Carver (2007), ele viveu e conviveu nas principais cidades de seu tempo, Roma, Atenas e Cartago.

De acordo com Haight (1927), Apuleio é fruto direto de um universo greco-romano, algo observado tanto pela sua habilidade de exímia comunicação em grego e em latim quanto pelo seu domínio intercultural apresentado em sua produção literária. Para Sandy (1999), inclusive, o objetivo principal do autor era disseminar a produção literária tanto grega quanto latina. Ainda segundo Haight (1927), Apuleio viveu num mundo que presenciava uma intensa mudança cultural, política, social, econômica e, sobretudo, religiosa. Para a pesquisadora, a produção apuleiana sugere, de certo modo, como o Império Romano vivenciava as transformações espirituais da época de Apuleio, a partir da curiosidade, da insatisfação, da expressão da vida interna do próprio autor, por meio de sua obra.

Escrito provavelmente no século II d.C. e organizado em 11 Livros, *O asno de ouro* narra as aventuras de Lúcio, um rapaz pertencente a uma família bem sucedida economicamente, que decide experimentar os mistérios inerentes ao manuseio da magia e dos feitiços. Ao fazê-lo, ele transforma-se fisicamente em burro, o que promove a ocorrência das mais diversas aventuras, até seu retorno à sua forma humana, ao final da narrativa.

A qualidade da narrativa apuleiana é observada por diversos pesquisadores (HAIGHT, 1927), (WINKLER, 1985), (MASON, 1999) e, não por acaso, Carver (2007) afirma como a produção de Apuleio é uma obra literária para a qual voltam a sua atenção muitos autores importantes como Boccaccio, Milton, Spenser, Petrarca, Shakespeare, entre outros.

De acordo com Shumate (1999), entre as muitas qualidades literárias presentes na narrativa de Apuleio, pode-se indicar a manifestação ampla de um dispositivo de *inserção de contos*, cuja utilização era bastante característica do período de elaboração da narrativa, por meio do qual na história principal são inseridas diversas outras histórias, o que promove a ampliação das redes de significado manifestados na produção literária, tornando-a, portanto, mais complexa.

Para Haight (1927), *O asno de ouro* lida com as experiências do intelecto, do interesse na magia, no folclore e na religião, podendo ser compreendida como uma odisseia vivida pela alma de Lúcio.

Inclusive, a pesquisadora denomina a narrativa apuleiana como uma *half-hidden allegory*, que pode ser entendida como um meio pelo qual há o percurso do ser humano, que experimenta a vida e suas possibilidades, preso à forma animal de sua própria libertinagem, caminhando abaixo dos anjos e um pouco acima dos demônios, imerso na magia e conhecendo as mais diversas expressões religiosas, até o momento de ele ser salvo por meio da adoração divina, algo que em *O asno de ouro* é realizado por intermédio da deusa Ísis.

#### **4. Sonho de uma noite de verão e o seu autor**

William Shakespeare pode ser indicado como a principal referência literária em língua inglesa em razão da qualidade de sua produção, cujo *cópus* é objeto de diversas releituras e adaptações, e inspira várias outras obras no decorrer dos séculos. Segundo Galindo (2008), o dramaturgo pode ser também considerado como um dos principais organizadores da língua inglesa assim como a conhecemos hoje, tendo ele criado cerca de 1700 palavras. Contudo, embora o pesquisador destaque a genialidade de Shakespeare, faz uma ressalva: Shakespeare não criou exatamente todas essas palavras, mas, sim, foi o primeiro a registrá-las por meio da escrita, garantindo as suas ocorrências até os dias atuais.

Especula-se que Shakespeare tenha nascido em 1564 e falecido em 1616. De acordo com Leão (2009), a vida do bardo confunde-se e funde-se com mitos, lendas e crenças, uma vez que não há muitos registros históricos sobre ela, sobretudo no período considerado como os *anos perdidos*, de 1585 a 1592. Para Heliodora (1997), embora a primazia das obras de Shakespeare deva-se a sua genialidade, no entanto contribuiu muito para tanto o meio sociopolítico que ele vivenciou. Ainda segundo a pesquisadora, Shakespeare foi

(...) produto de determinada sociedade, de determinado tipo de visão e processo de educação, produto do precário mas fascinante equilíbrio entre a herança medieval, a redescoberta da Antiguidade, as descobertas de novos mundos geográficos e científicos, as perplexidades religiosas da Reforma e Contra-Reforma e as aberturas do humanismo (...). (HELIODORA, 1997, p. 7).

Como Heliodora (1997) destaca, muitas circunstâncias políticas e sociais ocorridas na Inglaterra promoveram situações sobre as quais Shakespeare baseou as suas ideias e os seus ideais, seja para afirmar ou refutar correntes ideológicas vigentes. Entretanto, dentre todas elas, uma das que mais se distingue certamente é a revolução religiosa inglesa.

De acordo com Smith (2008), a reforma religiosa que asseguraria o surgimento da igreja anglicana originou-se na busca pela independência real da tutela de Roma, o que teria desencadeado também uma série de concepções e ideias revolucionárias no interior da sociedade inglesa. Heliodora (1997) especificamente menciona como essa cisão entre Roma e Inglaterra, ainda que não imediatamente, mas dentro de poucas décadas, seria a principal responsável pelo produtivo ambiente cultural londrino.

Para Rocha (2008), o gênero artístico mais influente do período, o dramático, foi promovido e orientado justamente pela Reforma religiosa, pois a partir dela entendia-se como o ser humano tinha um contato direto com a divindade, não mais por intermédio de terceiros, e justamente esse individualismo absoluto seria parte constituinte do profícuo teatro elisabetano.

Ainda segundo Rocha (2008), no período do teatro elisabetano, a Inglaterra conservava a imagem de uma nação bem sucedida, muito embora convivesse com diversos problemas e conflitos, como os impostos excessivos, para custear os conflitos internacionais, o desemprego, as revoltas populares rurais e urbanas, as altíssimas taxas de inflação, entre outros.

Apesar dessas adversidades, o teatro teve seu alvorecer num período formidável, pois naquele momento não havia:



(...) museus, não havia concertos, não havia jornais ou revistas (...) o teatro era a caixa mágica onde se podia ouvir história sobre aventuras, descobertas, lugares remotos, que atendiam a uma sede imensa de informações de toda natureza” (HELIODORA, 2009, p. 79).

Como observamos, o surgimento do teatro elisabetano deveu-se a uma série de fatores, dentre eles, a revolução religiosa inglesa, culminando na constituição da Igreja Anglicana. Entretanto, quais caminhos, de fato, teriam percorrido os artistas do teatro para atingirem o apogeu no teatro elisabetano?

Segundo Heliadora (1997), desde o século X o drama litúrgico era praticado na ilha e, pouco a pouco, começa também a ser representado fora das instituições religiosas, quando a população percebe a influência desse novo gênero de entretenimento, que poderia abordar questões divinas, porém também discutir aflições humanas.

De acordo com Heliadora (1997), dentro dessa nova realidade, os atores precisavam se empenhar para agradar esse novo público consumidor em ascensão, pois os artistas dependiam do dinheiro da venda dos ingressos para viver. Consequentemente, as obras apresentadas necessitavam ser mais criativas, bem elaboradas, o que propiciou o surgimento da função do autor dramaturgo, pois era ele quem escrevia para esses artistas mambembes que viajavam apresentando-se de cidade em cidade pelo interior do país.

Para Heliadora (2008), não por acaso, os espaços das hospedarias londrinas foram o ambiente ideal para o desenvolvimento do teatro elisabetano, pois os artistas mambembes encontravam, em um só lugar, tanto um espaço aberto ideal (geralmente nos pátios, localizados no centro das hospedarias) para apresentarem as suas peças quanto um público consumidor garantido, uma vez que eles hospedavam-se nesses recintos. Ainda para a pesquisadora, a concepção posterior do teatro elisabetano somente se deu devido às características desses palcos improvisados das hospedarias, pois

(...) sem aquele palco despojado, projetado para o meio do público, com várias entradas e saídas, com suas áreas separadas de exterior, interior e superior, que podiam ser usadas em conjunto sempre que o autor assim o quisesse; sem aquele espaço cênico a céu aberto, sem cenografia, dependendo da palavra do poeta para estabelecer quando ou onde estavam ou existiam aqueles personagens, ou se desenrolava aquela ação, Shakespeare jamais poderia ter percorrido exatamente o caminho que trilhou (HELIODORA, 2008, p. 6).

Segundo a estudiosa, o palco do teatro elisabetano era marcado por sua neutralidade, isto é, nele não se disponibilizavam cenários, acessórios, cortinas, iluminações, dentre outros equipamentos, levando os autores a produzirem os mais diversos e criativos cenários e situações, apenas com a habilidade de fala do ator, por meio de sua palavra dita, influenciando os espectadores.

Com o decorrer dos anos, os artistas mambembes orientaram os seus trabalhos de modo mais profissional e sistemático, organizando-se em companhias, de três a quatro atores. E, como menciona Heliodora (1997), é nesse momento de organização do teatro elisabetano que Shakespeare começa a trabalhar como autor, tornando-se, inclusive, sócio de uma delas, na Companhia do *Lord Chamberlain's Men*, em 1594. Então, com a morte da rainha Elizabeth I, seu sucessor, James I, torna-se o patrocinador oficial do grupo teatral de Shakespeare, elevando-os à condição de *The King's Men*.

Ainda de acordo com a estudiosa, durante o seu trabalho nessas companhias, Shakespeare produz as suas 36 peças teatrais, sempre associando uma leitura acessível à complexidade de temas e situações.

Para Santos (2008), a dramaturgia de Shakespeare pode ser dividida entre poesia lírica e poesia dramática. Suas peças podem ser classificadas como trágicas, históricas e cômicas, e, embora as tragédias sejam as obras mais célebres e prestigiadas do autor, as comédias ocupam quase a metade de sua produção teatral. Dentre essas comédias, uma das mais prestigiadas é *Sonho de uma noite de verão*, escrita em 1595.

De acordo com Camati (2009), essa peça teatral é

(...) uma das comédias de maior apelo popular de Shakespeare (...) Ao longo dos séculos, esta obra foi inúmeras vezes levada à cena, apropriada, adaptada e reinventada nas mais diversas mídias, culturas e linguagens (...) (p. 269).

*Sonho de uma noite de verão* organiza-se por meio de três núcleos distintos; o da nobreza, no qual se apresenta Teseu e sua corte, o das fadas, constituída pelos reis Oberon e Titânia e pelos seus seguidores, e a dos plebeus, liderados por Peter Quince, o carpinteiro, e Nick Bottom, o tecelão, que estavam se preparando para encenar uma peça para o matrimônio real.

Segundo Camati (2009), ao trazer um grupo mambembe para o centro das aventuras dessa peça, Shakespeare utiliza-se de elementos metalinguísticos para falar do fazer teatral, conscientizando o público de sua complexidade. Assim, o bardo homenageia tanto o teatro medieval, período no qual essa prática teatral surge, quanto o teatro popular.

De acordo com Camati (2009), a linguagem é desenvolvida com precisão neste espetáculo teatral, pois cada um dos núcleos de personagens caracteriza-se por meio da fala, os nobres comunicando-se por meio de versos brancos, as fadas por meio de versos com organizações silábicas diversas e, por fim, os artesãos por meio da prosa.

## **5. As relações intertextuais entre as obras do córpus**

Uma análise comparativa entre *Sonho de uma noite de verão* e *O asno de ouro* pode parecer, à primeira vista, restrita somente à transformação parcial da personagem Nick Bottom, o tecelão, em um asno. Todavia, buscamos averiguar se é possível indicar outros elementos literários que sejam ressignificados na obra inglesa, remetendo à obra antiga.

Em certa medida, podemos sugerir como os especialistas parecem não ter mais dúvidas sobre o conhecimento que possivelmente Shakespeare teria acerca de Apuleio, tendo, inclusive,

lido os seus trabalhos, sobretudo *O asno de ouro*, tanto pela ampla formação clássica romana e grega obtida pelo bardo em seus tempos de escola, como indica Leão (2009), quanto pela relativa consagração da qual o autor romano já usufruía desde os primeiros séculos da Idade Média, como menciona Carver (2007).

Apesar de que um estudo no qual haja um cotejamento entre as obras elencadas não possa confirmar qual fora a real intenção de Shakespeare ao remeter uma transformação de um ser humano em asno em sua peça teatral, certamente, a percepção e a comparação entre as produções do *córpus* permitem um resultado possível, ainda que não o único.

Essas produções, lidas e reinterpretadas no Brasil do século XXI, podem apresentar certamente outras nuances significativas diferentes daquelas do momento de sua escrita, no caso da narrativa de Apuleio, e de sua encenação, no caso do espetáculo de Shakespeare. Também, há, talvez, interpretações sobre essas obras que hoje são dificilmente compreendidas, mesmo por especialistas, porque nem mesmo eles reconhecem certas situações cotidianas e condições culturais que seriam facilmente perceptíveis para os habitantes daqueles tempos.

Portanto, buscamos indicar uma maneira possível, certamente não limitada a somente essa, de compreensão intertextual entre as obras, considerando de que modo o hipotexto pode refletir para uma ampliação significativa do hipertexto, conferindo como a presença apuleiana provavelmente se manifesta no decorrer da peça inglesa. Vejamos, a seguir, como se dá essa relação intertextual.

De modo amplo, podemos perceber como as obras elencadas são bastante distintas já enquanto produções artísticas, uma vez que o próprio gênero observado não é o mesmo: *O asno de ouro* tem sido entendido como um romance, inclusive um dos primeiros romances latinos produzidos cuja integralidade sobreviveu até os dias atuais, e *Sonho de uma noite de verão* como uma peça teatral.

Dessa maneira, num primeiro momento, conferimos como Shakespeare provavelmente resgata um romance antigo latino, apropriando-se de um elemento bastante específico da obra, a

metamorfose de um ser humano em um burro, e utilizando-a em sua peça, por meio da transformação da personagem Nick Bottom. Desse modo, a interconexão estética resultante permite uma ponte de aproximação entre gêneros deveras distintos, o romance e o drama, ampliando de modo eficiente a rede semântica deste, valorizando como referência e influência cultural aquele.

Enquanto em *O asno de ouro* a aventura de um jovem transformado em burro é a força motriz tanto em torno da qual a história sustenta-se quanto por meio da qual toda a narrativa desenvolve-se, em *Sonho de uma noite de verão* essa metamorfose asinina integra apenas um dos diversos núcleos presentes na peça teatral, ainda que sua manifestação desloca-se nuclearmente a depender dos acontecimentos descritos.

Certamente, não há como comprovarmos até em que medida o público elisabetano poderia reconhecer todas as alusões referenciais presentes na peça shakespeariana, sobretudo as relacionadas à obra apuleiana.

Entretanto, se Shakespeare remete, e acreditamos que sim, à narrativa de Apuleio para então, a partir dela, produzir uma situação singular em seu drama, a metamorfose parcial de Nick Bottom, podemos sugerir como a presença referencial e imagética de Lúcio parece refletir em outras concepções presentes no decorrer do espetáculo, orientando o modo de percepção e fruição da obra inglesa.

Aliás, não só o modo pelo qual as personagens são transformadas em burros, mas também a maneira como essas metamorfoses concretizam-se são diferentes entre as obras. Enquanto Lúcio esperava e ansiava conscientemente pela sua mudança para a forma animal, ainda que o resultado do feitiço não fosse de acordo com o esperado pelo protagonista, Bottom não teve sequer a oportunidade da escolha, pois ele não estava ciente do que ocorreria com ele.

Na obra de Apuleio, Lúcio gostaria de transformar-se em um pássaro, tal qual Panfília. Para tanto, ele precisaria passar no corpo um produto, dentre os muitos disponíveis dentro do cofre da bruxa.

No entanto, Fótis equivoca-se, indicando uma pomada errada e besuntando o corpo do protagonista com esse produto, fazendo com que Lúcio se transformasse em um burro.

Na obra de Shakespeare, a mudança de Bottom ocorre aparentemente sem motivo algum, a não ser pela vontade de Puck de brincar com os pobres artesãos atenienses quando os encontram ensaiando, confundindo-os com o seu poder mágico. No entanto, logo depois da transformação, sabemos o motivo pelo qual Puck escolhe Bottom como objeto de seus divertimentos, pois segundo o seguidor do rei Oberon, Bottom é “O mais boçal de toda a triste história” (p. 63).

Assim, podemos comentar como tanto Lúcio quanto Bottom são transformados em burro por meio do poder mágico. Entretanto, enquanto o protagonista apuleiano é auxiliado por uma escrava, pois a decisão para a mudança na forma animal parte dele, a personagem shakespeariana transforma-se pela vontade do outro, pois ela é submetida forçosamente ao desejo do seguidor de Oberon, Puck.

Podemos sugerir também como o momento da metamorfose ocorre na esfera privada, em *O asno de ouro*, pois se manifesta dentro da casa de Milão, sendo vista apenas por Fótis, de modo particular. Já em *Sonho de uma noite de verão*, a transformação desenvolve-se em um ambiente público, no bosque real, cujo resultado é compartilhado de maneira coletiva, com todos os artesãos, que ensaiavam para a apresentação no casamento real, tanto que eles correm de pavor ao presenciar a mudança de Bottom.

Porém, essa transformação em cabeça de burro manifesta-se de maneira relativamente breve, ainda que não a vejamos. Quando Bottom retira-se do palco, indo para o que supostamente seria a coxia, se considerarmos os termos técnicos atuais, Puck decide amaldiçoá-lo, ainda que jocosamente, com o feitiço asinino.

Não vemos o momento da metamorfose de Bottom, nem o modo como ela se deu, talvez muito provavelmente pela limitação estética do gênero, pois seria complicado fazer a mudança da cabeça da personagem sem parecer que não foi colocada uma simples cabeça

de burro no rosto do ator, ainda mais no palco, à frente de toda uma plateia.

Já na narrativa apuleiana, temos, de modo detalhado, o instante da transformação em burro. Possivelmente por ser esse o ponto principal da obra, o narrador quis demonstrar para o seu leitor a maneira pela qual a metamorfose se deu, como em:

(...) meus pelos se espessaram em crinas, minha pele macia endureceu como couro, a extremidade de minhas mãos perdeu a divisão dos dedos, que se juntaram todos num casco único; da parte mais baixa da minha espinha, saiu uma longa cauda. Eis-me agora com uma cara monstruosa, uma boca que se alonga, ventas largas, lábios pendentes. Minhas orelhas, por sua vez, cresceram desmedidamente e se eriçaram de pelos. Miserável transformação (...) (p. 64).

Também podemos mencionar como, à medida que em *O asno de ouro* tivemos uma transformação integral, ou seja, a personagem principal mudou por completo a sua fisionomia, assumindo o físico de um asno, conservando apenas o consciente de ser humano, em *Sonho de uma noite de verão*, o protagonista sofreu uma metamorfose parcial, isto é, ele muda somente as características físicas de sua cabeça, agora com um aspecto asinino, resultando numa figura híbrida, isto é, corpo de homem e cabeça de burro, ainda que Bottom mantivesse o seu consciente e sua habilidade para a fala humanos, comunicando-se com as demais personagens na medida do possível, isto é, com aqueles que não tiveram medo dele.

Apesar dessas metamorfoses (ou justamente por causa delas?), desperta-se intenso fascínio em duas personagens femininas, quais sejam, uma matrona nobre, na narrativa latina, e a rainha das fadas, na peça inglesa, as quais demonstram um interesse especial por essas personagens transformadas em animais. No entanto, essa vontade de estar com os burros ocorre de maneira distinta, pois, enquanto no texto antigo há um desejo carnal, isto é, a matrona gostaria de relacionar-se sexualmente com Lúcio transformado em um animal, já no drama shakespeariano há uma vontade sublime, ou seja, a rainha apresenta um sentimento mais elevado por Bottom, o amor, ainda

que esse afeto fosse conduzido por poderes sobrenaturais. No texto de Apuleio, essa relação é completamente exposta e detalhadamente descrita, como percebemos em:

E, mesmo excitada até as pontas das unhas, como faria para receber os meus vastos órgãos genitais? (...) [a matrona] mostrou que minhas cogitações eram vãs, e sem fundamento os meus temores, pois, enlaçando-me com arte, ela me recebeu inteiro, mas todo inteiro" (p. 199).

Já no texto de Shakespeare, essa relação é velada e sugerida. Não ocorrendo em cena de fato, o máximo de sugestão que há no espetáculo é Titânia pedir para os seus servos levarem Bottom até os seus aposentos, como em "Levem-no agora para o meu recanto" (p. 62).

Dessa maneira, podemos conferir a valorização da figura asinina nas duas obras analisadas, cuja simbologia remete, da Antiguidade à Renascença, ao ímpeto sexual, devido ao tamanho exagerado de seu falo, o maior órgão genital entre os quadrúpedes, como indica Kott (1961). Na obra de Apuleio, temos a exibição do desejo sexual humano, com uma mulher praticando relação sexual com um animal durante dias, sempre com a indicação narrativa da extraordinária medida genital do burro. Nesse sentido, podemos conferir uma possível crítica de Apuleio ao prazer do ser humano pelo exagero, pelo excesso, pelo desproporcional. Apesar de no drama inglês não haver evidências pontuais do excesso relacionado à sexualidade, tal qual ocorrera no hipotexto, é interessante observarmos como a figura feminina de Titânia, acompanhada por um monstro, cuja imagem satisfaz intensamente a rainha, permite o vislumbre da tensão sexual latente, ainda que ela não tenha sido consumada de fato, uma vez que essa referência erótica, um ser feminino relacionando-se com um ser desconhecido, mesmo sendo uma fada, não uma mulher, permeia o imaginário coletivo europeu por séculos, como por exemplo, a história de amor entre Cupido e Psiquê.



Ainda, podemos investigar a maneira da salvação das personagens transformadas, isto é, de que modo elas conseguem retornar à forma humana. Em *O asno de ouro*, a proeza acontece por meio do poder da fé, pois por tanto clamar, Lúcio é ouvido pela deusa Ísis e ela concede-lhe a libertação da figura do burro, como em:

Venho movida de piedade por tuas desgraças. Venho a ti, favorável e propícia. Seca, pois, as tuas lágrimas, deixa-te de lamentos, expulsa o desgosto. Por minha providência, desponta para ti agora o dia da salvação. Então, presta às ordens que vais receber de mim uma atenção religiosa (p. 211).

Em *Sonho de uma noite de verão*, o retorno acontece a pedido de Oberon, que ordena a Puck que desfaça a magia realizada, como em “E, doce Puck, arranque esse focinho do escalpo desse pobre ateniense (...)” (p. 89).

Assim, percebemos como a religiosidade, a devoção, a crença, são temáticas caras à narrativa apuleiana, pois é somente por meio da presença divina que a personagem principal consegue se livrar, por fim, de seus tormentos asininos. No espetáculo teatral, a valorização do oculto, do feitiço, são as forças que movem não só a transformação, mas também o encerramento da maldição animal vivenciada por Bottom. Muito embora possamos considerar como uma linha bastante tênue o que seja um culto a uma figura divina e um culto a uma criatura mágica, pois nos dois casos temos a esperança humana depositada em uma entidade superior: aquela, escolhida por Apuleio, pode ser entendida como uma expressão do sagrado; esta, selecionada por Shakespeare, compreendida como uma manifestação do profano.

A transformação das personagens em animal movimentada as histórias vividas tanto por Lúcio, na narrativa apuleiana, quanto por Bottom, na peça teatral shakespeariana, ainda que a projeção, a duração e o resultado dessas metamorfoses variem conforme a obra analisada.

Por fim, mencionamos, de modo breve, como são as personagens diretamente afetadas pela transformação, quais seja,

Lúcio, em *O asno de ouro*, e Nick Bottom, em *Sonho de uma noite de verão*.

Depois da mudança em animal, a realidade de Lúcio e de Bottom muda imediatamente, ainda que a de Lúcio ocorra de modo intensamente negativo e a de Bottom aconteça de modo relativamente positivo, pois eles vivem diversas aventuras, de qualidades distintas entre si, até o momento de retornarem, por completo, às suas formas humanas, já no final das respectivas histórias.

Apesar de a voz narrativa não mencionar uma descrição física sobre Lúcio (no formato de homem), sabemos, por meio dos comentários de uma personagem feminina secundária, chamada Birrena, como o protagonista é bastante apessoado.

Na obra de Shakespeare, não há uma descrição, por meio das rubricas, sobre as características físicas de Bottom. Entretanto, a partir dos comentários de Quince, quando ele explica para Bottom o motivo pelo qual o tecelão não pode mudar de personagem na apresentação, apesar de ele querer muito, podemos sugerir como ele é um rapaz com fisionomia destacadamente bonita.

A acentuada harmonia física das personagens indicadas pode servir justamente como um contraponto para a metamorfose vindoura. Ainda que os ideais de beleza possam mudar no decorrer do tempo, as maneiras pelas quais tanto Lúcio quanto Bottom são descritas em suas respectivas obras evidenciam um perfil sublime, com traços belos e delicados e, sobretudo, proporcionais. Ora, não há nada mais não humano do que a desproporção e a deselegância estética, demonstradas, nesse caso em específico, pelas características físicas de um burro. Desse modo, o contraste evidenciado entre o(s) rapaz(es) bonito(s) e comedido(s) e o(s) animal(is) estranho(s) e exagerado(s) é um ponto de realce evidente nas obras, sobremaneira no espetáculo teatral, no qual a percepção visual dos espectadores é muito importante, ainda que não crucial, naturalmente.

Muito embora Lúcio apresente alguns comportamentos distintos de Bottom, parece-nos que ambas as personagens são descritas de modo a necessitarem de uma profunda transformação, cujo resultado imediato é a mudança física, na perspectiva de uma

mudança interior em sequência. Dito de outro modo, tanto Lúcio quanto Bottom não reúnem exatamente características de personagens positivas, pois apresentam-se, por vezes, como pessoas fúteis, superficiais, motivo pelo qual elas vivenciam as metamorfoses, no sentido de aprenderem mais sobre a vida, de despertarem uma nova perspectiva crítica sobre a realidade em que vivem. Tal condição torna-se mais evidente na obra shakespeariana, pois Puck seleciona Bottom justamente devido ao mau comportamento do rapaz.

Por meio da distinção social entre as personagens elencadas, podemos sugerir como Shakespeare retoma Apuleio, por meio da famosa personagem do autor antigo, mas assim o faz de maneira irônica. Enquanto Lúcio sofre os piores momentos de sua vida transformado em burro, desde tortura física e psicológica, além de vivenciar e evidenciar a estafa emocional e física comuns aos indivíduos mais ignorados pela sociedade romana, os escravos, Bottom aprecia a boa vida oferecida pela rainha das fadas apaixonada por um monstro.

É justamente metamorfoseado de asno o período, apesar de relativamente curto, em que a personagem shakespeariana vive os seus melhores momentos, tanto sendo bem alimentada, ainda que a escolha da alimentação seja sugestiva, quanto bem assistida, pois ela convive no conforto e na luxúria digna da nobreza, pois Bottom acompanha a rainha Titânia, inclusive sendo pajeado pelos seguidores dela, como ela ordena em “Mostarda, Mariposa, Ervilha, Teia! (...) Sejam gentis com este cavaleiro; saltem e dancem para que ele veja (...) Tudo com reverências e mesuras.” (p. 60-61). Dessa maneira, observamos como Shakespeare (re)cria, divertindo-se, com a imagem do homem transformado em animal, demonstrando como nem sempre tal maldição pode ser algo negativo, pelo contrário, podendo ser muito bem aproveitado. Também, podemos sugerir como o autor inglês pode criticar a sociedade de sua época, demonstrando como a vida do povo, a maior parte da população, é bastante difícil e de conforto limitado, tanto que o melhor momento da vida de um plebeu foi a sua transformação involuntária em um monstro, pelo qual ele obteve aconchego e comodidade.

As espacialidades manifestas nas obras convergem a um ponto comum, a região atualmente conhecida como Grécia. A quase integralidade da peça teatral shakespeariana e grande parte do romance apuleiano desenvolvem-se em território grego, sendo que neste, o protagonista caminha por um longo trajeto durante a progressão da narrativa, percorrendo por diversas regiões, enquanto naquela, as histórias apresentadas sucedem-se na capital, Atenas.

Entretanto, um outro elemento comum referente ao espaço parece dominante e semelhante tanto em *O asno de ouro* quanto em *Sonho de uma noite de verão*, isto é, a seleção de locais em que a magia e o sobrenatural parecem manifestar-se de modo pleno e dominante.

Na narrativa apuleiana, Lúcio caminha por áreas pelas quais fatos mágicos são bastante conhecidos, seja por serem temidos, seja por serem admirados pelos habitantes dessas regiões. Por exemplo, quando visita Milão, a negócios, Lúcio menciona a localidade do negociante como

(...) encontrei-me, pois, no coração da Tessália, nesse país que o mundo inteiro concorda em celebrar como o berço das artes mágicas e dos encantamentos, tendo ocorrido nessa cidade a origem da aventura do meu valente companheiro Aristômenes. (p. 32).

Também, quando, já transformado em burro, Lúcio está caminhando perdido pelas regiões montanhosas da Grécia, ele segue os seus donos por um local onde a magia é extremamente temida, tanto que, ao pedirem ajuda, eles são rechaçados pelos moradores locais, avisados da presença de um ser maligno, um bruxo que se transforma em dragão e devora transeuntes.

Também, mesmo em locais em que Lúcio fisicamente não caminhou podem ser apresentados como espaços onde a magia é possível, principalmente por meio dos diversos casos que o protagonista ouve no decorrer da narrativa, como, por exemplo, as aventuras de Telifrão, convidado na festa oferecida por Birrena, amiga de sua mãe, vividas com as bruxas.

Na obra shakespeariana, embora a história desenvolva-se no palácio de Teseu, na oficina de Peter Quince e num grande aposento real, onde se realiza a encenação teatral após o casamento, grande parte dos acontecimentos vividos pelas personagens é alocado no bosque real.

Por se tratar de uma localidade afastada do grande público, mesmo que dentro dos limites da propriedade real, o bosque por si só pode ser considerado como um local propício para o desenrolar das aventuras vividas pelas personagens, sobretudo por Nick Bottom. Ora, um misterioso espaço selvagem, de difícil acesso, cujos muitos moradores são desconhecidos, em que o perigo iminente está literalmente escondido por trás de cada árvore e cada arbusto, além de uma aura bucólica proveniente desse espaço parecem refletir num local ideal para o desenvolvimento das aventuras de amor e de rejeição, de aceitação e de ódio, de calma e de batalha, de magia e de feitiçaria.

Entretanto, o espaço apresentado, um bosque, parece se recobrir ainda mais de uma atmosfera mítica e utópica, pois essa espacialidade é ambiente de convívio das fadas, como em “Pela luz do luar, as matas são o domínio do rei das fadas e seus pequenos seguidores; adultos mortais são intrusos inadequados” (*tradução nossa*). Ainda, como menciona Kott (1961):

Sob a influência da tradição romântica (...) a floresta d’O Sonho aparece-nos sempre como uma réplica da Arcádia. Quando, na verdade, trata-se, antes, duma floresta povoada de diabos e de estriges, onde feiticeiras e mágicos facilmente podem encontrar tudo o que lhes é necessário para as suas práticas. (p. 249).

A partir dessa reflexão do autor, podemos sugerir como Shakespeare convoca, ainda que de maneira não aparente, uma espacialidade específica, na qual o terror, a bruxaria, o insólito integram a sua localidade. De certo modo, é possível considerarmos como o bosque torna-se um local sagrado, tanto porque sobre o seu solo é que fadas, sobretudo o rei e a rainha, caminham, passeando por ele, quanto devido justamente à presença desses seres malditos ou

benditos que a sacralidade manifesta-se em sua totalidade. Também, podemos considerar o bosque como um local de fronteira, isto é, um local por onde se delinea o espaço físico entre o mundo de cá e o mundo de lá, resguardando os limites espaciais ao mesmo tempo em que desintegra essas barreiras, permitindo a passagem livre, pelo bosque, para a travessia de seres nefastos, macabros e inesperados. Nesse sentido, não estamos mais em Atenas, considerando a espacialidade de um bosque real, mas podemos sugerir como esse local é, também, o mundo das fadas.

Por fim, podemos mencionar como enquanto Apuleio articula trajetos que Lúcio atravessa de modo a insinuar uma rota de percurso pela Grécia em que seres cujo domínio e manipulação das forças negras ocultas viveram ou vivem, Shakespeare focaliza essa temática mágica em seu drama, centralizando-a em um único local específico, no interior do bosque real.

Assim, tanto para Apuleio quanto muito mais para Shakespeare, uma vez que ele retoma, ressignificando, a metamorfose apuleiana, os espaços propostos são propícios, afinal, não é muito frequente, muito menos trivial, a transformação de um homem em uma forma asinina, motivo pelo qual a elaboração de espaços que não só reforcem a temática mágica, mas também justifiquem a sua manifestação parece ser o ideal para a aceitação do leitor/espectador.

Inclusive, se o bosque é o lugar de encanto e de mistério no e pelo qual seres mitológicos e mágicos caminham, dominando toda a área, um ponto importante é o momento pelo qual isso ocorre, no período noturno, afinal a importância desse ciclo é destacada já no título da peça, *Sonho de uma noite de verão*.

Ora, Shakespeare não inventou a concepção popular de que a escuridão permite a propagação de forças ocultas, do avanço de seres macabros, da factualidade do impossível, mas certamente o bardo inglês utiliza-se desse senso comum sobre os mistérios das trevas, para propagar os acontecimentos com as personagens de sua história.

Assim, podemos mencionar como esse feitiço, desde o momento da transformação de Bottom, passando pelos casos vividos por ele enquanto metamorfoseado, até o seu retorno à condição

humana são evidenciados e resultantes do poder das criaturas da noite, quando a passagem de seres macabros caminhando pela terra é permitida, mais especificamente pelo bosque ao lado do palácio de Teseu.

Diferentemente da maneira em que ocorre no texto dramático, na obra apuleiana os eventos envolvendo a personagem transformada em burro não transcorrem apenas no período noturno. Entretanto, podemos mencionar como os acontecimentos mais relevantes em torno dessa metamorfose, a saber, os momentos da transformação em forma animal, da partida, quando Lúcio assume de vez a sua situação asinina, e o do pré-retorno à condição humana, isto é, quando ele pede e alcança a benção de sua libertação, acontecem no período noturno.

Em *O asno de ouro*, a transformação de Lúcio ocorre também num momento oportuno para o domínio e manipulação das forças mágicas, durante a noite, pois era nesse período que Panfília, a bruxa esposa de Milão, transformava-se. O momento da partida de Lúcio, isto é, quando ele inicia de fato as suas aventuras asininas, também ocorre no período noturno. Uma vez transformado em burro, o protagonista precisa esperar na estrebaria até o amanhecer, quando Fótis poderia sair e buscar o antídoto para ele, uma vez que o feitiço não fora realizado como o esperado pelo protagonista. No entanto, durante a madrugada, um grupo de ladrões assalta a casa do usurário Milão e leva seus pertences, incluindo Lúcio. Por fim, muito embora o retorno à forma de homem não aconteça no período noturno, é nele em que a personagem principal se despoja de toda a ambição humana e solicita o auxílio de um ser mítico, oriundo da noite, como conferimos no início do Livro XI:

Foi por volta da primeira vigília da noite. Despertado por um súbito pavor, vi o disco da lua cheia, que nesse momento emergia das ondas do mar, tudo iluminando com uma viva claridade. Com a cumplicidade da sombra da noite silenciosa e secreta, sabendo também que a augusta deusa exerce um poder soberano; que as coisas humanas estão inteiramente governadas por sua providência; que não somente os animais domésticos e as feras selvagens, mas também os seres inanimados são vivificados pela

divina influência de sua luz e do seu poder tutelar; que os próprios indivíduos, na terra, no céu, no mar, crescem com os seus lucros e a seguem docilmente em suas perdas; vendo que o destino, por fim saciado dos meus numerosos e cruéis infortúnios, me oferecia, embora tarde, uma esperança de salvação – resolvi implorar socorro à imagem veneranda da deusa presente aos meus olhos. (p. 208-209).

## 6. Conclusão

Conforme conferimos, a relação intertextual entre *O asno de ouro* e *Sonho de uma noite de verão* está além da transformação asinina, embora ela seja uma representação evidente entre as obras. Além de analisarmos o processo de transformação, assim como certas características físicas e psicológicas das personagens metamorfoseadas, compreendemos como o gênero textual, a espacialidade e a temporalidade manifestas no hipertexto parecem remeter ao hipotexto, ora de modo mais aproximado, ora de modo mais distanciado.

Ainda que Nick Bottom seja uma criação ficcional de autoria de Shakespeare, certamente o dramaturgo orientou-se para essa criação a partir das experiências vividas por Lúcio, de Apuleio. Nada mais natural, afinal a transformação asinina apuleiana é um marco para a tradição literária ocidental e, ao sugerir uma possível conexão de sua personagem grega com a personagem antiga, Shakespeare amplia a rede de significados de sua obra, além de tornar o drama vivido por Nick Bottom mais intenso e, por que não, mais poético.

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

### THE MANIFESTATION OF ASININE' FORM: A COMPARATIVE STUDY BETWEEN APULEIUS AND SHAKESPEARE

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to reflect on the manifestation of asinine form in *The golden ass*, by Apuleius, and *A midsummer night's dream*, by Shakespeare, in order to compare in



which ways the works could sometimes share some literary elements, sometimes produce particular meaningful effects.

**KEYWORDS:** Intertextuality; Classics Reception; Ancient novel; Apuleius; Shakespeare.

## Referências bibliográficas

- ALÓS, Anselmo Peres. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*. V. 4, n. 6, março de 2006.
- APULEIO. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- CAMATI, A. S. Sonho de uma noite de verão: o erudito e o circense em cena. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. (Orgs). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009, p. 269-290.
- CARVER, R. H. F. *The Protean Ass: The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 2007.
- CAVALCANTE, Sandra Maria Silva. O fenômeno da intertextualidade em uma perspectiva cognitiva. Tese (Mestrado em Letras). Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- GALINDO, C. W. Shakespeare e a língua e a língua e Shakespeare. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 81-104.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madri: Taurus, 1989.
- HAIGHT, E. H. *Apuleius and his influence*. New York: Longman/Green and Co., 1927.
- HELIODORA, B. A Inglaterra e o teatro elisabetano. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. (Orgs). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009, p. 17-22.
- HELIODORA, B. Falando de Shakespeare. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997.
- HELIODORA, B. Os teatros no tempo de Shakespeare. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 65-79.
- HOFMANN, H. *Latin Fiction: The Latin novel in context*. Londres: Routledge, 1999.
- JENNY, Laurent (ed.): *Poétique*, nº27 (1976), ed. port.: Intertextualidades (Coimbra, 1979).
- KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. *Ler e compreender. Os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2008.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

A MANIFESTAÇÃO DA FORMA ASININA: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE APULEIO E SHAKESPEARE

LEÃO, L. C. Apaixonados por Shakespeare: fato e ficção nas múltiplas faces do bardo. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. (Orgs). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009, p. 23-57.

MASON, H. J. The Metamorphoses of Apuleius and its Greek sources. In: HOFMANN, H. *Latin Fiction*. London: Routledge, 1999. P. 103-112.

ROCHA, R. F. O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e reforma. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 35-64.

SAMOYALTY, T. *A Intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, trad. Sandra Nitrini.

SANDY, G. N. Apuleius' Golden Ass: from Miletus to Egypt. In: HOFMANN, H. *Latin Fiction*. London: Routledge, 1999. p. 81-102.

SANTOS, M. S. A dramaturgia shakespeariana. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 165-206.

SHAKESPEARE, W. *A midsummer night's dream*. London: The Ballantyne Press, 1925.

SHAKESPEARE, W. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 2004.

SHUMATE, N. Apuleius' Metamorphoses: the inserted tales. In: HOFMANN, H. *Latin Fiction*. London: Routledge, 1999. p. 113-125.

SMITH, C. B. A vida de William Shakespeare. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 19-34.

WINKLER, J. J. *Auctor & Actor: a narratological reading of Apuleius's The golden Ass*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.

WORTON, M.; STILL, J. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press, 1990.