

## **APOLO E DAPHNE DE BERNINI: VEROSSIMILHANÇA DA LITERATURA MITOLÓGICA LATINA NA ESCULTURA BARROCA**

Antonio Marcos Gonçalves Pimentel<sup>1</sup>

### **Resumo**

O Mito de Apolo e Daphne é um dos mais recorrentes em toda a Antiguidade e também um dos que apresentam várias versões. Em todas elas, o ponto em comum é a fuga de Daphne das investidas amorosas de Apolo, culminando com a sua transformação em Loureiro. É esse o momento que Bernini immortaliza em sua escultura, que compõe o grupo borghesiano integrando o conjunto que retoma uma série de narrativas míticas. Influenciada pela cultura helenística e pelas estátuas desse período do qual faz parte o Laocoonte, a estátua de Bernini se caracteriza pelo movimento espiralado e pelo dramatismo da cena representada, típico da representação desse período que valorizava o ápice da ação, seu clímax. O momento em que todo o drama se revela conferindo um ar teatral à cena. Além disso, deve-se notar o extremo realismo com que essas obras foram dotadas: as texturas das carnes, a riqueza de detalhes e a construção dos rostos. Nesta comunicação, pretendemos fazer um cotejo entre a descrição do mito de Apolo e Daphne descrito na literatura latina nas *Metamorfoses*, de Ovídio, através da análise profunda do léxico latino utilizado por esse autor, relacionando-a com os detalhes escultóricos de Bernini. Embora a questão da *mimesis* permeie nosso cotejo literário-escultural, seja ela considerada pelo lado platônico ou aristotélico, a questão artística, considerando-se também a questão da presença ou não da *imitatio* latina, já se constitui numa realidade: a verossimilhança *inter artes*, a literatura e a escultura. É essa verossimilhança que pretendemos analisar e discutir até que ponto a escultura de Bernini foi fiel ao texto latino, ou se fez dele apenas um ponto de partida, preservando apenas, senão o texto, a emoção do momento que este conseguiu imprimir em suas linhas.

**Palavras-chave:** Literatura Latina, Mitologia Greco-Romana, Verossimilhança

### **I. Introdução**

Seriam os processos de criação de diferentes obras de arte os mesmos, em se tratando de uma escultura e um texto literário? O martelar de um cinzel e o deslizar de uma pena, excetuando-se esses próprios materiais e suas técnicas (ou não?), traduzem labores diferenciados? Em que se baseou o escritor, por em quê? Pode-se reconstruir com tinta e pergaminho mitos tradicionalmente orais sem desconfigurá-los? O texto decreta a morte da oralidade ou a destaca espaço-temporalmente? Ou antes: os mitos, criados e mantidos pela oralidade, pressupõem uma consistência e uma imobilidade temática impossíveis de serem ressignificadas? Homero – e ainda se discute sua real existência – teria recolhido, em texto, de forma fiel, o que a tradição oral perpetuou por séculos em suas *Ilíada e Odisseia*? O vasto acervo escultórico que a humanidade produziu, e que tem como base essa temática greco-romana – para mencionar apenas este recorte – está a que níveis interligado à tradição oral pré-homérica?

É o caso, por exemplo, de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), séculos depois de Ovídio (43 a.C. – 17). Mantiveram-se intactos os mitos com que aquele autor latino já trabalhara e que agora concretizam-se no mármore renascentista? De onde partiu Bernini

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras pela UFF/RJ.

para sua *Apolo e Daphne*? Do mito de Daphne das *Metamorfoses* ovidianas? Foi fiel ou apenas se baseou no texto em latim para, então, deixar livres as asas de sua criatividade? Serviu-lhe de inspiração o texto latino ou de modelo? Quais as relações teóricas existentes entre o mito, o mito na tradição oral, a tradição oral no texto e, finalmente (mas não por último), o texto realizado escultoricamente?

Todas essas questões nos podem apenas fazer especular. Há limites que a teoria da literatura e a filosofia, entre outras áreas, não podem ultrapassar; a própria Teoria da Recepção, que possibilita um alargamento do horizonte de expectativas das subjetividades, não é capaz de dar conta, satisfatoriamente, de uma gênese artística; gênese esta, aliás, que muitos autores (quicá todos?), pelo menos conscientemente, não saberiam explicar.

Este trabalho limitar-se-á ao cotejo entre o que a literatura latina de Ovídio e a escultura renascentista de Bernini podem ter em comum, analisando-se uma de suas temáticas em comum: o mito de *Apolo e Daphne*. Para esta tarefa, pretendemos investigar de forma breve se seria plausível pensar essas duas obras de forma conjunta, no sentido de identificarmos nelas, e entre elas, os processos de mimesis, verossimilhança e inspiração.

## II. Mimesis, Verossimilhança e Inspiração

Como se sabe, muitas são as correntes teóricas que pensam a mimesis e a verossimilhança, articulando esses conceitos com o que seja real e o que seja imitação desse real. Platão e Aristóteles, mesmo eles, tinham suas definições quanto às questões ligadas tanto à mimesis quanto à verossimilhança, incluindo-se aí a inspiração, a tragédia, o drama e a τέχνη. Até hoje prosseguem os debates e multiplicam-se as definições e as abordagens desses conceitos. No entanto, objetivo da questão: a mimesis é o processo de imitação do real que conterà ou não um maior ou menor grau de verossimilhança, inserindo-se nesta equação a subjetividade do observador e a inspiração do autor. Ao contrário do que possa parecer – um encadeamento simplista da questão –, essa nossa opção contempla o mecanismo básico que atende a todas as correntes que trabalham com a questão: uma realidade é artisticamente retrabalhada e posteriormente ressignificada.

Isso posto, para nossa rápida reflexão da escultura de Bernini a partir do texto de Ovídio, devemos começar entendendo este último elemento de nosso cotejo como uma realidade primeira. Dizemos primeira porque, se seguirmos Aristóteles, ela já é uma realidade segunda, imitação de um universal: o trágico. Esse trágico, como lemos em Ovídio, é precisamente um dos universais mais comuns e que mais inspiraram a arte na história da humanidade: o amor, e o amor não-correspondido, conflituoso, negado, trágico. Bernini propusera-se a imitar esse sentimento através da escultura, e sua tarefa não era fácil: como captar o momento mais emblemático dessa ação dramática? Imitar exatamente o quê? Que realidade transpor para o mármore? A fuga de Daphne? Sua transmutação em árvore? O desapontamento de Apolo ou sua paixão cega e irracional? Bernini tinha ainda outros problemas, como a própria estrutura da língua latina, muito condensada em Ovídio, aberta a "visualizações" mais amplas. O latim é uma língua pictórica, está muito mais para o intérprete que para o autor. É imperfeito no sentido de traduzir idéias – como o são todas as línguas, mas, em sendo uma língua sintética, peca muito mais – mas também é perfeito pela amplitude interpretativa que oferece ao leitor. Ovídio não deve ter tido o mesmo problema: para ele, a questão foi muito mais de verossimilhança do que de mimesis, já que o seu "real", seu ponto de partida era extremamente flexível: a tradição oral. Nela já estava contido o drama, o trágico, mas não sua forma mimética. Para Bernini, o real já tinha forma, já era mimesis, sua tarefa era a concisão da tragédia, o momento sublime a ser imitado: o resgate de um universal reconhecível pela τέχνη escultórica. Em outras palavras:

a mimesis de Bernini deveria conter, para se configurar como obra de arte, a *poiesis* já estabelecida pelo texto de Ovídio.

Mas como se trabalha uma *poiesis* não-original? É possível, pela mimesis, reconstruir também uma mesma *poiesis* primeira, quando o próprio conceito de *poiesis* está na imitação também primeira de uma dada realidade? Ou será que a *poiesis* original mantém-se a despeito de seu *topos* artístico deslocado?

É nesse momento que Bernini precisa trabalhar com a questão da verossimilhança. A mimesis é processo de criação artística e dele o artista, seja ele o primeiro, o segundo ou o terceiro e assim por diante (re)produtor do real, não pode prescindir. A verossimilhança, contudo, é como um índice, um elemento quantitativo, esse sim prescindível ou não à medida que o autor deseje ou não sua identificação em sua obra. Em outras palavras, a verossimilhança é opcional, um elemento que auxilia o artista no processo de ressignificação de sua obra no sentido de facilitá-la ou não ao observador. Teremos então a verossimilhança interna e a verossimilhança externa, onde a primeira é um conjunto de signos que produzem coerentemente um sentido, onde há a presença de um operador lógico qualquer. Esse operador lógico previamente significativo pode até não ressoar no horizonte de expectativas do observador, mas, enquanto conjunto significativo interno, é coerente: é verossímil. Quando a figura do observador passa a fazer parte do processo de ressignificação da obra de arte, dizemos que esta está imbuída também de verossimilhança externa, por que é compatível com toda uma história significativo-cultural do observador ou de um grupo de observadores, e citamos Aristides Alonso cuja explicação e referência podem nos auxiliar naquilo que estamos pretendendo mostrar:

Na verossimilhança externa, a referência é bastante explícita ou pelo menos de mais fácil verificação. Na interna, depende da composição, do arranjo das partes entre si e da significação que pode então produzir. Segundo Luiz Costa Lima, 'verossimilhança (...) sempre resulta de um cálculo sobre a possibilidade de real contida pelo texto e sua afirmação depende menos da obra que do juízo exercido pelo destinatário. A obra por si não se descobre verossímil ou não. Este caráter lhe é concedido de acordo com o grau de redundância que contém' (Luiz Costa Lima, Estruturalismo e Teoria da Literatura, Vozes, 1973). A partir desse foco, a especificidade do que seja artístico fica na dependência da ordem de interpretação ou recepção do destinatário com que ele dialoga. (ALONSO, S/D).

Mas, diante de todas essas conjecturas, fica de fora a inspiração do artista? Quando o artista parte para a imitação da imitação, já não há função para a musa? Ou, do ponto de vista moderno, a genialidade do artista fica menor frente a uma "simples" técnica da imitação? Não necessariamente. Pode, na mimese da mimese, não estar presente a originalidade temática ou a representação primeira de um universal, mas sua ressignificação e sua (re)construção são uma escolha possível entre tantas outras. Neste sentido, visualizar e fazer a escolha mais verossímil pode ser a porção de inspiração de que necessita o artista.

Sendo assim, vamos analisar o texto latino contrapondo-o, agora, com algumas imagens de *Apolo e Daphne*, de Bernini. O roteiro já o propusemos: é uma imitação "fiel"? Contém todo o trágico de um universal já desvelado por outro artista? É verossímil? Pode-se ler um pelo outro? Compreende-se um pelo outro com facilidade? São imitações inter-reconhecíveis? Cabe, agora, a cada um de nós, fazermos nossos julgamentos, onde todos serão válidos, porque válidas são todas as leituras.

### III. O Mito de Apolo e Daphne

"Primus amor Phoebi Daphne Peneia,  
 quem non  
 fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis  
 ira,  
 Delius hunc, nuper victa serpente  
 superbus,  
 viderat adducto flectentem cornua  
 nervo: 455  
 'quid' que 'tibi, lascive puer, cum  
 fortibus armis?'  
 dixerat: 'ista decent umeros gestamina  
 nostros,  
 qui dare certa ferae, dare vulnera  
 possumus hosti,  
 qui modo pestifero tot iugera ventre  
 prementem  
 stravimus innumeris tumidum  
 Pythona sagittis. 460  
 tu face nescio quos esto contentus  
 amores  
 inritare tua, nec laudes adserere nostras!'  
 filius huic Veneris 'figat tuus omnia,  
 Phoebe,  
 te meus arcus' ait; 'quantoque animalia  
 cedunt  
 cuncta deo, tanto minor est tua gloria  
 nostra.' 465  
 dixit et, eliso percussis aere pennis,  
 inpiger umbrosa Parnasi constitit arce  
 eque sagittifera prompsit duo tela  
 pharetra  
 diversorum operum: fugat hoc, facit  
 illud amorem;  
 quod facit auratum est et cuspide  
 fulget acuta, 470  
 quod fugat obtusum est et habet  
 [sub harundine  
 plumbum.  
 hoc deus in nympha Peneide fixit, at  
 illo  
 laesit Apollineas traiecta per ossa  
 medullas;  
 protinus alter amat, fugit altera nomen  
 amantis  
 silvarum latebris captivarumque  
 ferarum 475  
 exuviis gaudens innuptaeque aemula

O amor mais importante de Apolo, Daphne Peneia, não produziu-o a sorte ignara, mas a ira selvagem de Cupido. Apolo de Delos, recentemente, orgulhoso pela serpente vencida, Vira Cupido curvando as pontas do arco pela corda firme e (diz): "O que, com fortes braços, menino atrevido, (fazes) a ti? Essas armas convêm a nossos ombros com as quais podemos lançar ferimentos certos às feras, esconderijos das florestas e com as peles das feras capturadas é a imitação da castidade de Diana: um laço continua os cabelos dispostos aleatoriamente. Muitos pretendem aquela, ela os repeliu (os pretendentes); impaciente é livre de varão tua tocha, e não de reivindicar nossas alegrias".

A isto que se alegria com os filhos do Amor, disse o pai sempre assim; (mas) o meu arco, crava-te; diz e quando sempre diz: "Deves a mim, dada à luz os animais cedem todos a tanto menor e netos". Aquela, como que (isso) fosse um crime, odiosa aos casamentos de jugo por um ar comprimido pelas bater das asas, rápido, colocou-se na parte mais alta e defendendo-se nos braços carinhosos do pai Sombria do Parnaso; e tirou da arjava duas armas pontiagudas de usos diversos; esta gozo pela virgindade perpétua; isso deu a pele, aquela causou o amor. A que causa (o amor) e é dotada e brilha com uma ponta aguda; a que repere e grossera e possui que escolhes, e pelo (teu) desejo, tua diadema sob a haste. Cupido cravou esta aparência opõe-se; enquanto aquela, transpassada através dos ossos, feriu Apolo até as medulas! Imediatamente o outro oráculos o escondem. E assim como leves palhas serão consumidas pelos pêlos arrancados, assim como as sebes ardem pelas tochas que um viajante por acaso ou aproximou excessivamente ou então deixou(-as) sob a luz do dia, assim Apolo consumiu-se nas chamas, assim foi queimado em todo o peito e nutriu o amor estéril. Observa os cabelos sem adorno penderem no pescoço e (pergunta): "E o que é (dela) se enfeitar os cabelos?" diz. Vê os olhos brilhantes parecidos com os astros, vê as pequenas faces que não está satisfeito de ter visto; elogia tanto os dedos, e as mãos, bem como os punhos os braços nus em mais que meia parte; se são escondidos por ela, imagina(-os) melhores.

Phoebes:

vitta coercebat positos sine lege  
capillos.  
multi illam petiere; illa, aversata  
petentes  
inpatiens expersque viri nemora avia  
lustrat

nec, quid Hymen, quid Amor,  
[quid sint conubia curat.

480

saepe pater dixit: 'generum mihi, filia,  
debes,'

saepe pater dixit: 'debes mihi, nata,  
nepotes';

illa, velut crimen taedas exosa iugales,  
pulchra verecundo suffuderat ora  
rubore

inque patris blandis haerens cervice  
lacertis: 485

'da mihi perpetua, genitor karissime,'  
dixit

'virginitate frui! dedit hoc pater ante  
Dianae.'

ille quidem obsequitur, sed te decor  
iste quod optas

esse vetat votoque tuo tua forma  
repugnat:

Phoebus amat visaeque cupit conubia  
Daphnes, 490

quodque cupit sperat suaque illum  
oracula fallunt,

utque leves stipulae demptis adolentur  
aristis,

ut facibus saepes ardent, quas forte  
viator

vel nimis admovit vel iam sub luce  
reliquit,

sic deus in flammis abiit, sic pectore  
toto 495

uritur et sterilem sperando nutrit  
amorem.

spectat inornatos collo pendere  
capillos

et 'quid, si comantur?' ait. videt igne  
micantes

sideribus similes oculos, videt oscula,  
quae non

est vidisse satis; laudat digitosque

Aquela fugiu mais rápido que a brisa ligeira e não parou até essas palavras de chamamento: "Ninfa, suplico, Peneida, fica; não persigo como inimigo; fica, ninfa. Assim como o cordeiro, o lobo, assim como o cervo, o leão, assim as pombas evitam a águia com asa agitada. Cada uma, seus inimigos. O amor é-me a causa de (te) perseguir. Pobre de mim! Que não caias à frente, ou que espinhos não marquem as pernas, indignas; que não sejam feridas, e que não seja eu, a ti, causa de dor. Os lugares em que te lanças são ásperos; mais moderadamente, suplico, corre e detém a fuga; que eu mesmo te siga mais devagar. Contudo, procura descobrir a quem agrades; não sou habitante da montanha, não sou pastor, não guardo, rude, bois e manadas. Ignoras, imprudente, ignoras quem põe-se em fuga e a isto foges. A mim serviu a terra de Delfos, e os Claros, e os Tenedos e a Pataréia real; Júpiter é o criador; para mim está acessível o que foi, o que é e o que será; para mim harmonizam-se os cantos pelas cordas. O certo é que a nossa flecha é certa, contudo, uma flecha mais forte que a nossa, no peito vazio produziu ferimentos.

A medicina é meu engenho, sou consagrado benéfico para o mundo e a força das ervas está sujeita a nós. E a mim, porque o amor não é curável por nenhuma erva, nem as artes que servem a todos servem ao senhor".

manusque 500  
 bracchiaque et nudos media plus parte  
 lacertos;  
 siqua latent, meliora putat. fugit ocior  
 aura  
 illa levi neque ad haec revocantis  
 verba resistit:  
 'nympha, precor, Penei, mane! non  
 insequor hostis;  
 nympha, mane! sic agna lupum, sic  
 cervae leonem, 505  
 sic aquilam penna fugiunt trepidante  
 columbae,  
 hostes quaeque suos: amor est mihi  
 causa sequendi!  
 me miserum! ne prona cadas  
 indignave laedi  
 crura notent sentes et sim tibi causa  
 doloris!  
 aspera, qua properas, loca sunt:  
 moderatius, oro, 510  
 curre fugamque inhibe, moderatius  
 insequare ipse.  
 cui placeas, inquire tamen: non incola  
 montis,  
 non ego sum pastor, non hic armenta  
 gregesque  
 horridus observo. nescis, temeraria,  
 nescis,  
 quem fugias, ideoque fugis: mihi  
 Delphica tellus 515  
 et Claros et Tenedos Pataraeque regia  
 servit;  
 Iuppiter est genitor; per me, quod  
 eritque fuitque  
 estque patet; per me concordant  
 carmina nervis.  
 certa quidem nostra est, nostra tamen  
 una sagitta  
 certior, in vacuo quae vulnera pectore  
 fecit! 520  
 inventum medicina meum est  
 opiferque per orbem  
 dicor et herbarum subiecta potentia  
 nobis.  
 ei mihi, quod nullis amor est sanabilis  
 herbis  
 nec prosunt domino, quae prosunt

Peneia abandonou o muito a ser  
 dito com um movimento tímido e então a  
 que é vista formosa deixou para trás o  
 discurso inacabado com o próprio (Apolo),  
 os ventos desnudavam os corpos e  
 agitavam as vestes adversárias com brisas  
 afáveis. E arremessavam os cabelos  
 agitados para trás; a fuga tinha essa beleza  
 maior. Mas, de fato, o jovem deus,  
 ademais, não concebe perder as lisonjas e,  
 como mantinha o mesmo amor, foram  
 seguidas as pegadas pelos passos deixados.  
 Como um cão da Gália, viu uma lebre no  
 campo vazio e atacou essa presa com as  
 patas, aquela em bom estado; um (é)  
 semelhante ao que se fixará daqui por  
 diante e logo espera conseguir e contrai as  
 marcas do focinho arreganhado; o outro  
 está em situação incerta; talvez seja  
 agarrado e arrebatado por aquelas  
 mordidas e deixa para trás as bocas que  
 ferem. Assim o deus sente a virgem; esse,  
 pronto pela esperança, aquela, pelo temor.  
 Contudo, o que persegue é ajudado pelas  
 asas do amor, É mais rápido e nega o  
 descanso, e se aproxima da fugitiva e sopra  
 a cabeleira esparsada pelos ombros.

omnibus, artes!"  
 Plura locuturum timido Peneia  
 cursu 525  
 Fugit, cumque ipso verba imperfecta  
 reliquit,  
 tum quoque visa decens; nudabant  
 corpora venti  
 obviaque adversas vibrabant flamina  
 vestes  
 et levis impulsos retro dabat aura  
 capillos,  
 auctaque forma fuga est.  
 [sed enim non  
 sustinet ultra 530  
 perdere blanditias iuvenis deus, utque  
 monebat  
 ipse Amor, admissis sequitur vestigia  
 passu.  
 ut canis in vacuo leporem cum  
 Gallicus arvo  
 vidit et hic praedam pedibus petit, ille  
 salutem;  
 alter inhaesuro similis iam iamque  
 tenere 535  
 sperat et extento stringit vestigia  
 rostro,  
 alter in ambiguo est, an sit comprehensus  
 et ipsis  
 morsibus eripitur tanguntque ora  
 relinquit:  
 sic deus et virgo est, hic spe celer, illa  
 timore.  
 qui tamen insequitur pennis adiutus  
 Amoris, 540  
 ocior est requiemque negat tergoque  
 fugacis  
 inminet et crinem sparsum cervicibus  
 adflat.  
 viribus absumptis expalluit illa  
 citaeque  
 victa labore fugae spectans Peneidas  
 undas:  
 'fer, pater,' inquit 'opem! si flumina  
 numen habetis, 545  
 qua nimum placui, mutando perde  
 figuram!"  
 [quae facit ut laedar mutando perde  
 figuram.]

Estando os jovens esgotados, aquela empalideceu e, vencida pelo esforço da fuga ágil, contemplando as ondas Peneidas, diz: "Traz, pai, auxílio, se, como os rios, tivéreis a majestade a que agradei tão excessivamente; corrompe a (minha) aparência transformando(-a)". Apenas finda a súplica, um grande torpor tomou as (suas) articulações, os seios ternos foram cingidos por uma tênue casca, uma folhagem brota nos cabelos; ramos, nos braços; o pé veloz detém-se como em raízes preguiçosas, a cabeça e as faces são o cimo de uma árvore; permanece naquela (deusa) um certo brilho. Apolo também ama aquela (árvore) e sente, com a mão direita colocada no tronco, ainda agora trepidar o peito sob a nova (e) recém-crescida casca, e para os ramos, como membros, dá beijos nos braços pela madeira; contudo, a madeira recusa os beijos. Àquela, o deus disse: "mas, por que não podes ser minha esposa, certamente serás minha árvore; sempre haverá em ti folhagem; em ti, meus cantos, loureiro, (e) nossas aljavas. Tu acompanharás os chefes do Lácio quando cantes com alegria o triunfo e sejam vistas as grandes procissões no Capitólio. Figurará, essa guardiã fidelíssima, nas portadas de Augusto, ante as portas guardarás a coroa central. E assim como minha fronte juvenil possui cabelos por cortar, tu também produzirá sempre as belezas perpétuas da folhagem". Apolo Peão determinara; desse modo, o loureiro, com os ramos transformados, aquiesceu, e assim o cimo (da árvore) é visto ter-se agitado, como uma cabeça.

Vix prece finita, torpor gravis  
 occupat artus,  
 mollia cinguntur tenui praecordia  
 libro,  
 in frondem crines, in ramos bracchia  
 crescunt, 550  
 pes modo tam velox pigris radicibus  
 haeret,  
 ora cacumen habent: remanet nitor  
 unus in illa.  
 Hanc quoque Phoebus amat  
 positaque

[in stipite dextra  
 sentit adhuc trepidare novo sub  
 cortice pectus  
 complexusque suis ramos, ut membra,  
 lacertis 555  
 oscula dat ligno; refugit tamen oscula  
 lignum.  
 cui deus 'at quoniam coniunx mea non  
 potes esse,  
 arbor eris certe' dixit 'mea! semper  
 habebunt  
 te coma, te citharae, te nostrae, laure,  
 pharetrae;  
 tu ducibus Latiis aderis, cum laeta  
 Triumphum 560  
 vox canet et visent longas Capitolia  
 pompas;  
 postibus Augustis eadem fidissima  
 custos  
 ante fores stabis mediamque tuebere  
 quercum,  
 utque meum intonsis caput est  
 iuvenale capillis,  
 tu quoque perpetuos semper gere  
 frondis honores!' 565  
 finierat Paean: factis modo laurea  
 ramis  
 adnuit utque caput visa est agitasse  
 cacumen".

**(Ovídio, Met. I, 452)**

#### **IV. Conclusão**

Como dissemos no início desse trabalho, as conclusões a que se possa chegar são muito subjetivas, isto é, a verossimilhança estará mais ou menos presente de acordo com o



conhecimento prévio da realidade que Bernini pretendeu esculpir. Contudo, essa verdade fez parte de nossas premissas, isto é, trouxemos o texto latino para um confronto direto com a obra berniniana. Desse modo, fica mais fácil chegarmos a algumas conclusões. Parece-nos que o escultor barroco concluiu com mérito sua mimesis do texto latino: soube captar o momento mais significativo do mito contado por Ovídio dentro das capacidades de sua técnica e de sua arte: as expressões dos dois personagens, os detalhes das transformações de Daphne em loureiro, o movimento de ambos suspenso no ar sem a sensação escultórica própria de inércia. Soube capturar o trágico, o universal dramático. A verossimilhança interna está clara, e a externa complementou-se com o cotejo do texto latino. Sua inspiração guiou-o acertadamente na escolha do tema para a escultura. Lê-se, perfeitamente, o mito de Apolo e Daphne em Bernini a partir de Ovídio sem prejuízo da obra do poeta latino. Pode-se dizer que são obras complementares: a terceira dimensão do texto e a textualidade das formas. O que Ovídio escreveu e nos deixou entrever pelas frestas semânticas da língua latina é retomado pelas formas esculpidas de Bernini. Ovídio é o entorno; Bernini, o epicentro, e ambos compõem um único cenário: é o hipertexto realizado com séculos de diferença entre seus componentes: a mimesis que se desdobra nela mesma, refazendo-se, ressignificando-se sem perder a essência semântica, sem abandonar sua gênese na tradição oral. O mito de Apolo e Daphne pôde finalmente, com Bernini, ser experimentado quando antes poderia apenas ser sentido.

A conclusão definitiva, contudo, não depende de nosso trabalho, nem de Platão, nem de Aristóteles, nem de nenhuma teoria da literatura ou da arte: Bernini é genial.

### Referências bibliográficas

ALONSO, Aristides Ledesma. "Verossimilhança". In: CEIA, Carlos. Edicionário de termos literários.

<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/V/verossimilhanca.htm>.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CEIA, Carlos. "Mimesis". In: CEIA, Carlos.

<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mimesis.htm>

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MORAIS, Ana Isabel. "Inspiração". In : Carlos.

[Inspiracao.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/inspiracao.htm)

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Tome I, Livres, I-V. Texte établi et traduit par G. Lafaye. 3e tirage de la 8e édition revue par J. Fabre. Paris : Les Belles Lettres, 2002.

<http://www.thelatinlibrary.com/index.html>

<http://www.theoi.com/Nymphe/NympheDaphne.html>

