

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

Antonio Marcos Gonçalves Pimentel¹

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

¹ 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 caçadora, com inúmeras flechas, Python, que pressiona, esticada, tantas terras com seu ventre pernicioso. Tu estarás satisfeito de provocar desconhecido que amores com tua tocha, e não de reivindicar nossas alegrias".

A isto que se alegria com os filhos do Amor, o filho de Venus: "O Amor, o pai sempre disse; (mas) o meu arco, crava-te"; diz e quando sempre diz: "Deves a mim, dada à luz os animais cedem todos a tanto menor 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 (diz): "permite a mim, pai caríssimo, ter o gozo pela virgindade perpétua; isso deu antes o pai a Diana". Verdadeiramente, ele cedeu; mas esta beleza proíbe seres tu, o que escolhes, e pelo (teu) desejo, tua aparência opõe-se.

Apolo, uma Daphne, desejava a que foi vista, e o que deseja, espera, e seus 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
 brachiaque 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 Patareaque 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>

