

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Dafne Di Sevo Rosa

Dafne: uma metamorfose sob diversos olhares

São Paulo
2011

DAFNE DI SEVO ROSA

Dafne: uma metamorfose sob diversos olhares

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Luiza Guarnieri Atik

São Paulo
2011

R789d Rosa, Dafne Di Sevo.

Dafne: uma metamorfose sob diversos olhares / Dafne Di Sevo Rosa. -

141 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

Bibliografia: f. 138-141

1. Metamorfose. 2. Mito. 3. Barroco (Literatura). 4. Artes.
5. Ovídio I. Título.

CDD 704.94

DAFNE DI SEVO ROSA

Dafne: uma metamorfose sob diversos olhares

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª Maria Luiza Guarnieri Atik
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profª Drª. Elaine Cristina Prado dos Santos
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profª Drª. Raquel de Sousa Ribeiro
Universidade de São Paulo

A meus pais, pelo incentivo constante e apoio incondicional.

Agradecimentos

A Deus por ter me dado a vocação de lecionar, a benção de eu ter descoberto, ainda jovem, o talento que me foi dado e a maturidade de exercer meu trabalho com responsabilidade e dedicação.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria Luiza Guarnieri Atik, por ter me aceitado como orientanda sem exitação e ter acompanhado com extrema dedicação todas as fases que envolveram a elaboração dessa dissertação. A ela agradeço, também, pela confiança e pelo incentivo constante, pela disponibilidade e por todas as conversas enriquecedoras que contribuíram para o meu crescimento como analista textual.

À Professora Doutora Elaine Cristina Prado dos Santos, minha eterna *magistra*, pela sugestão do tema, pela indicação bibliográfica de extrema importância e por ter me emprestado sua tese de doutorado, que tanto enriqueceu as análises de *Metamorfoses*. *Magistra*, por toda a admiração que tenho por você, desde a graduação, eu agradeço por me transmitir o facínio pelos mitos e por fazer parte da minha banca examinadora.

À Professora Doutora Raquel de Sousa Ribeiro, pela leitura minuciosa que fez do meu trabalho e por todas as críticas e sugetões pertinentes. Agradeço, ainda, pelo interesse imediato no tema desenvolvido na dissertação e por fazer parte da minha banca.

À minha mãe, Maria do Carmo Di Sevo, por todas as vezes que me acompanhou às bibliotecas e livrarias, por todas as leituras que fez da minha dissertação. Mãe, eu agradeço pela companhia, pelo apoio e pelo suporte que me deu. Sem a sua ajuda eu não teria conseguido.

A meu pai, José Joaquim Rosa, por todo o incentivo que me deu durante a elaboração deste trabalho e por ter escolhido meu nome, inspiração fundamental para o desenvolvimento da dissertação. Pai, você é o responsável por eu acreditar que seria capaz de concluir esta etapa tão significativa na minha vida.

Ao meu irmão, Guilherme Di Sevo Rosa, por ter compartilhado de todo o meu cansaço e ter me apoiado e incentivado, mesmo que em silêncio. Guilherme, apesar do seu jeito calado e tímido, eu sei que torceu pelo meu sucesso, afinal, você nunca me negou ajuda e jamais deixou de acompanhar todo o desenvolvimento da minha dissertação.

À minha amiga e irmã, Carla Juliani, companheira de tantos anos. Carla, você sempre soube me ouvir, ao longo desses dois anos se mostrou interessada no desenvolvimento da minha dissertação e sempre esteve pronta a me auxiliar no que fosse preciso. Você, mais do que ninguém, sabe o quanto eu me dediquei e sonhei em concluir o mestrado com excelência, eu agradeço, então, pelo companheirismo e pela força que me deu em tantos momentos difíceis que passei.

À minha prima, Cristiane Clotilde Di Sevo Tado Zanetic, por sempre ter acreditado na minha capacidade e ter valorizado todo o meu esforço. Cris, você sempre se mostrou interessada no meu crescimento e, agora, vendo você trilhar alguns dos meus passos, percebo o quanto me admira. Obrigada por ser testemunha das minhas conquistas.

À minha madrinha, Patricia Isabel Di Sevo, por todas as conversas e risadas que, infalivelmente, me ajudaram a relaxar e a ter forças para prosseguir.

Aos demais familiares e amigos, incluindo minhas primas Cláudia e Cintia, que sempre se interessaram no progresso do meu trabalho.

A Admárcio Rodrigues pela tradução da obra de La Fontaine, sem a qual a dissertação não teria sido concluída.

A todos os meus alunos que diariamente me deram o privilégio de ter certeza de que todo o meu esforço seria recompensado.

O mito é o nada que é tudo.
(Fernando Pessoa)

RESUMO

O mito de Dafne foi retomado, nas artes e na literatura, inúmeras vezes desde a Antiguidade Clássica, porém grande parte das obras responsáveis pela consagração do mito se concentra no século XVII e faz referência direta à obra *Metamorfoses* de Públio Ovídio Nasão (*Publius Ovidius Naso*). Apresenta-se, neste trabalho, o mito em um estudo interarte, salientando os aspectos que contribuíram para que a fábula de Dafne fosse imortalizada na história da arte e da literatura. Visando analisar o maior número possível de releituras do mito, foram escolhidas como *corpus* de trabalho cinco obras, das quais quatro são do mesmo período: o Barroco.

Palavras-chaves: metamorfose, mito, literatura, artes, Ovídio.

RESUMEN

El mito de Dafne se reanudó, las artes y la literatura, en numerosas ocasiones desde la antigüedad clásica, pero la mayoría de las obras responsables de la consagración del mito se concentra en el siglo XVII y hace referencia directa a la obra Metamorfosis de Públio Ovidio. Se presenta en este trabajo, el mito en un estudio de Interarte, destacando los aspectos que contribuyeron a la fábula de Dafne fuera inmortalizada en la historia del arte y de la literatura. Para analizar el mayor número posible de interpretaciones del mito, fueron elegidos como el cuerpo de trabajo cinco obras, de las cuales cuatro son de la misma época: el Barroco.

Palabras-claves: metamorfosis, mito, literatura, arte, Ovidio

Sumário

Introdução	11
Mito: Conceito	14
A metamorfose de Dafne (em Ovídio).....	32
A obra prima de Bernini.....	56
A releitura de Poussin	78
A versão de La Fontaine para o teatro	101
Considerações finais	135
Referencial bibliográfico	138
Referencial bibliográfico das imagens.....	141

Introdução

Desde as sociedades mais remotas, é da essência do homem observar a sua volta e buscar respostas que satisfaçam sua curiosidade a respeito dos mais variados assuntos. Preocupado em desenvolver explicações convincentes, o ser humano julgou necessário formar indivíduos, que dentro das comunidades têm por função encontrar tais esclarecimentos. A esses homens, deu-se, modernamente, o nome de cientistas.

Ao longo dos séculos, a humanidade evoluiu e junto dela a ciência talvez seja o campo que atingiu o nível mais alto de excelência. Com o auxílio da biologia, medicina, tecnologia e muitas outras ramificações da ciência, o homem sanou centenas de necessidades, porém todas as conquistas científicas foram insuficientes para responder às questões de cunho existencial.

O interesse em desvendar os mistérios que envolvem a existência ficou marcado ao longo da história por meio de obras artísticas e literárias que tiveram como inspiração os mais variados relatos míticos.

Tomando, como *corpus* de trabalho, cinco obras artísticas que reproduzem em diferentes contextos históricos o mito grego de *Apolo e Dafne*: o célebre poema de Ovídio intitulado *Metamorfoses* (século I a.C), uma peça de teatro *Daphné*, escrita por La Fontaine (1674), a escultura *Apolo e Dafne*, de Bernini (1598), o quadro homônimo de Poussin (1625) e *Apolo enamorado de Dafne* (1664), analisar-se-á, na presente dissertação, como cada uma das obras colabora para a interpretação do mito, atribuindo-lhe valores.

O grande número de versões estudadas se justifica pela plasticidade que a narrativa mítica de Apolo e Dafne adquiriu ao longo dos séculos. Observa-se que os cinco textos analisados são coerentes entre si, ou seja, todos se apropriam da mesma fábula¹, porém cada um de seus autores constrói obras originais, sem deixar de estabelecer um elo intertextual entre elas.

O diálogo existente entre cada uma das obras não é sustentado apenas pela semelhança temática, mas, principalmente, por ressaltar o caráter sagrado da narrativa e, assim, retomar a função de cunho social transmitida pelo mito.

¹ Aqui entendida como “o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra”. É a história, a matéria narrada. (Mesquita, 2003, p. 66).

Não se pode ignorar, entretanto, o modo como cada época se apropria do discurso ideológico presente entrelinhas no relato mítico. Visando a comentar como cada texto retoma a visão de mundo dos gregos ao construir o mito, faz-se mister analisar as obras, ressaltando a importância dos seus símbolos.

A análise simbólica e dialógica dos textos somente se faz relevante, pois se tem por meta que as narrativas míticas, geralmente, são sustentadas por imagens construídas por meio de associações simbólicas, que vistas em conjunto formam as alegorias representadas pelos deuses e seres sobrenaturais, personagens principais dos mitos de qualquer sociedade.

As narrativas estudadas abordam o mito valorizando o instante em que Dafne sofre a alteração de seu corpo. Por ser esse o clímax do relato, Dafne é apresentada, principalmente nos textos visuais de Bernini e Poussin, como um ser híbrido de mulher e árvore.

As sucessivas retomadas do mito nas artes (aqui representadas pela escultura de Bernini e tela de Poussin), evidenciando as duas personalidades manifestadas por Dafne na fábula, tornaram-se modelo para as reproduções posteriores da imagem da ninfa.

Tendo isso em vista, investigar-se-á qual o papel exercido pelo duplo no mito e porque dentro da narrativa ele é o elemento tratado com maior destaque nas versões artísticas e literárias.

Para cumprir com todos os objetivos e responder a todas as hipóteses aqui levantadas, a dissertação será dividida em cinco capítulos.

O primeiro deles discursará sobre o conceito de mito e sua importância para as sociedades arcaicas. Será abordada a ligação que o mito, nessas sociedades, mantém com o sagrado e, em que medida, esse elo é mantido na contemporaneidade. Como bibliografia básica deste capítulo, serão usados os livros de Mircea Eliade, Joseph Campbell e Mikhail Bakhtin.

O segundo capítulo buscará realizar uma análise do mito, apontando a importância da participação de cada personagem e os significados de cada um dos símbolos nele presentes.

Vale salientar que se considerará o texto de Ovídio, *Metamorfoses*, como aquele em que está contida a primeira transcrição da fábula², o que significa dizer que as outras quatro versões estudadas serão sempre comparadas a ele e a análise elaborada, no segundo capítulo, a ele se refere.

A bibliografia utilizada nesse segundo capítulo será, entre outros títulos, o *Dicionário de Mitos Literários*, de Pierre Brunel, o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e as contribuições de Otton Rank e Freud para a compreensão das manifestações da duplicidade na literatura e no comportamento humano, respectivamente.

Posteriormente, analisar-se-á a obra-prima de Bernini, *Apolo e Dafne*, buscando salientar a originalidade do artista ao esculpir a metamorfose da ninfa ainda em movimento. Para tanto, serão consultadas as obras de Ítalo Faldi, Francis Haskell e Simon Schama.

Na sequência, o foco se torna a análise das telas de Nicolas Poussin, artista francês que em 1625 pintou *Apolo e Dafne* e em 1664, *Apolo enamorado de Dafne*. Para que a leitura e interpretação da tela sejam feitas com embasamento, as colocações de Henry Keazor e Hermann Bauer são de suma importância.

A atenção dedicada à peça *Daphnè*, de La Fontaine, evidenciará que o autor francês se baseia não só na transcrição de Ovídio, como busca informações em outras versões do mito e acrescenta alguns detalhes, responsáveis por fazer da peça um texto inédito. A bibliografia consultada nesse capítulo será a mesma utilizada nos anteriores, acrescida das contribuições de Aduato Novais.

Após todos os levantamentos dos aspectos de cada um dos textos estudados, elaborar-se-á uma conclusão, em que serão expostos os resultados da análise, evidenciando o caráter dialógico que une cada uma das obras.

² Segundo Yves Giraud “a fábula de Dafne apareceu na Grécia na segunda metade do século III a. C., mas é de origem provavelmente oriental (indo – européia), muito mais antiga. [...] Mas é a Ovídio que Dafne deve toda sua celebridade”. (In: Pierre Brunel, 2005).

Mito: Conceito

Este capítulo tem por objetivo discorrer a respeito do mito e das diferentes funções que exerce na sociedade ao longo da sua evolução. Para tanto, faz-se mister compreender a importância da mitologia e, por sua vez, da transmissão do mito, tanto na sociedade grega e latina quanto na modernidade.

Sabe-se que a constituição de religião na antiguidade clássica era politeísta, uma vez que o poder divino dividia-se na figura de diversos deuses. Contudo, esses deuses eram hierarquizados de forma rígida e indiscutível.

Dessa forma, há, tanto na religião grega como na latina, três deuses supremos (Zeus/ Júpiter, Poseidon/ Netuno e Hades/ Plutão³), cada um responsável por um domínio físico da Terra (respectivamente: Ar, Mar, e Submundo).

Tem-se, nitidamente, uma diferença plausível entre esse conceito de religião e o praticado na sociedade contemporânea, pois a grande maioria das crenças religiosas concorda que Deus é uma entidade una e onipotente.

A divisão dos poderes e responsabilidades divinas em mais de um deus não torna as religiões dos povos antigos menos significativas. Como afirma Junito Brandão, (1986, p.39) a religião deve ser entendida como “o conjunto de atitudes e atos pelos quais o homem manifesta sua dependência em relação a potências invisíveis consideradas sobrenaturais”.

Em outras palavras, se o homem arcaico, com sua visão de mundo restrita aos poucos conhecimentos científicos disponíveis na época, subordinava sua fé a uma série de entidades responsáveis pela explicação dos fenômenos naturais, o homem moderno, em sua maioria, rejeita essa visão fragmentada da divindade, sendo fiel a um único deus, responsável pela criação e manutenção da natureza.

Tendo isso em vista, é de extrema importância a definição do que aqui se entende por mito. A definição adotada no decorrer deste trabalho é a desenvolvida por Mircea Eliade em várias de suas obras⁴. Para ele, mito é uma narrativa primordial de caráter sagrado, ou seja, o homem explica por meio dos mitos a

³Ao longo desta dissertação usaremos tanto a terminologia dos deuses gregos como latinos. Como diz Mircea: “[...] os múltiplos nomes dos deuses designavam uma só divindade, e todas as religiões (antigas) exprimiam a mesma verdade fundamental; só variava a terminologia.” (2008, p. 04)

⁴ Algumas das obras que defendem essa ideia de mito são: *Mito e Realidade* (2004), *O sagrado e o profano* (2008) e *O mito do eterno retorno* (1992).

existência de todas as coisas presentes no mundo, ligando-as aos deuses ou seres sobrenaturais. Nas palavras de Eliade:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (2004, p.11).

O mito torna-se, assim, uma história verdadeira, pois sempre se refere a algo que de fato existe. Por sua essência ser a narrativa, tem caráter atemporal.

As narrativas míticas presentes nas sociedades arcaicas podem ser divididas em duas categorias, segundo Eliade. A primeira, responsável pela explicação de como o mundo surgiu, denomina-se mito cosmogônico, e a segunda, os chamados mitos de origem, tem por objetivo justificar a existência dos seres que habitam o mundo.

A cosmogonia está presente em todas as religiões, sejam elas arcaicas ou contemporâneas, e como é de interesse do homem saber como a vida se iniciou, a gênese se assemelha muito em todas as religiões.

A maioria das histórias que contam a origem do mundo parte da ideia de que no princípio nada tinha forma e tudo era treva. Como diz James Dauphiné, os mitos cosmogônicos

estão presentes, em abundância, desde a mais alta Antiguidade, em textos literários de caráter filosófico, científico, religioso e esotérico. O que não é de admirar, o contrário é que teria sido surpreendente, pois tais mitos são por natureza ligados à ciência, ao sagrado e à ideia de uma revelação relativa à formação do mundo. A criação do universo, assunto inimaginável e extraordinário que escapa às normas humanas de apreensão intelectual, é seguida de uma problemática do imaginário cuja principal função consiste em racionalizar e visualizar, através de imagens, narrativas, mitos, o que

é sentido como inconcebível, em esclarecer o que se supõe ter sido o ímpeto, a força ou o poder divino que provocou o nascimento e a ordem do cosmo. (In: Pierre Brunel, 2005. p. 696).

Tomando como exemplos o *Gênesis* da *Bíblia* e *Metamorfoses* de Ovídio, é possível verificar a veracidade da afirmação anterior, pois, ambos os textos, mesmo sendo de culturas distintas, que adoram a deuses distintos, creem no poder de uma entidade superior responsável pela criação do universo: Deus.

Nos dois primeiros versículos do primeiro capítulo do *Gênesis* está escrito: “no princípio Deus criou os céus e a terra. Era a terra sem forma e vazia, trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.”. (1993, p. 3).

Em *Metamorfoses*, a criação do mundo ocorre quase da mesma forma, diz o poeta:

Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum
Vnus erat toto naturae vultus in orbe,
Quem dixere chaos: rudis indigestaque moles
[...]
Hanc deus et melior litem natura diremit;
Nam caelo terras et terris obscidit undas,
Et liquidum spisso secrevit ab aere caelum [...]⁵

(Ovídio, *Met*, canto I, versos 5-7 [...] 21-

23)

A semelhança entre as duas narrativas é estabelecida, principalmente, pois ambas mencionam a criação dos mesmos elementos que juntos põem fim as trevas e dão início à vida, ao Cosmo.

⁵ Antes do mar, da Terra, e céu que os cobre
Não tinha mais que um rosto a Natureza:
Este era o Caos, massa indigesta, rude,
E consistente só num peso inerte.
[...]

Um Deus, outra mais alta Natureza
À contínua discórdia enfim põe termo:
A Terra extrai dos Céus, o mar da Terra,
E o ar fluido, e raro abstrai o espesso. (Ovídio, Trad: Bocage, 2007, p.39)

Os chamados mitos de origem, por sua vez, têm por finalidade aprimorar a cosmogonia por meio do surgimento dos elementos presentes no planeta, sejam eles animais, vegetais ou outros.

Para Mircea:

Toda história mítica que relata a origem de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico. Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda a espécie de criação. Isso não quer dizer que o mito de origem imite ou copie o modelo cosmogônico, pois não se trata de uma reflexão concertada e sistemática. Mas todo novo aparecimento – implica a existência de um Mundo. [...] (2004, p. 25).

A *Bíblia* descreve os mitos de origem de forma breve, pois, segundo o texto, todos os seres existentes foram criados por Deus ao longo de sete dias. Em religiões arcaicas, como a grega e a latina, cada um dos seres tem uma história sagrada específica vinculada a um ou mais deuses do Olímpo.

Tanto os mitos cosmogônicos como os de origem têm a mesma função de fixar os modelos criados pelos deuses ou heróis sobrenaturais. Como assinala Mircea,

Os mitos preservam e transmitem os paradigmas, os modelos exemplares, para todas as atividades responsáveis a que o homem se dedica. Em razão desses modelos paradigmáticos, revelados ao homem em tempos míticos, o Cosmo e a sociedade são regenerados de maneira periódica. (1992, p. 09).

Para o autor, os homens são levados, por meio das narrativas míticas, a repetir as ações praticadas pelos deuses, sejam elas as mais rotineiras e banais (como a caça e a pesca, por exemplo) ou as presentes em rituais sagrados.

É importante mencionar que ao reproduzir as ações dos deuses, o homem reatualiza e recria o mito, ou seja, por meio dos mitos o homem entra em contato com a sacralidade, com os deuses que primeiro praticaram as ações e deram origem

ao Cosmo e, sendo assim, ao entrar em contato com a sacralidade do mito, o homem que o pratica transcende ao seu tempo e à sua história.

Joseph Campbell estabelece uma comparação entre o mito e um compasso, para explicar o que é a transcendência das narrativas míticas. Segundo ele, uma figura mítica se assemelha ao objeto, pois tem uma de suas pontas na esfera do tempo e a outra na eternidade. (2008, p. 19). Toda a mitologia estabelece, então, uma relação entre o presente e o passado, pois as narrativas sempre retomam no momento atual algum fato ocorrido no tempo das origens.

Ao retomar os mitos, por meio de rituais, o homem se transporta para o momento no qual pela primeira vez aquela ação foi praticada. No momento da transcendência, o homem sofre uma elevação, ele deixa de pertencer ao mundo profano e passa a entrar em contato com a sacralidade.

Em sua obra, *O Mito do Eterno Retorno*, Mircea discorre a respeito de como o ser humano retorna aos tempos das origens. Para ele,

Cada uma das construções (humanas) representa um começo absoluto [...] o homem sentiu a necessidade de reproduzir a cosmogonia em suas construções, fosse qual fosse a sua natureza; importa que essa reprodução o tornava contemporâneo do momento mítico do princípio do mundo, e que ele sentia a necessidade de retornar a esse momento, tão frequentemente quanto possível, de modo a se regenerar. (1992, p.76)

Nota-se que, ao praticar os ritos, o homem circula em dois tempos, sendo eles o tempo mítico (sagrado) e o tempo histórico (profano). O que diferencia cada um desses tempos é a sua duração.

A história tem por característica principal a delimitação do tempo, o que implica dizer que este é constituído de uma serie de acontecimentos, os quais não podem ser retomados. Com o mito ocorre exatamente o contrário. Por ser uma narrativa dos tempos primordiais, não apresenta data demarcada, sabe-se apenas que aconteceu no tempo das origens.

Uma das diferenças entre o homem moderno e o arcaico se estabelece, então, exatamente, no modo de encarar o tempo, pois o primeiro é regido pela história e o segundo pelos acontecimentos míticos.

Nas sociedades em que o mito desempenha papel essencial, o tempo histórico é praticamente anulado, pois para elas é irrelevante se posicionar temporalmente na história, já que os fatos significativos sempre aconteceram no tempo primordial.

Diante disso, pode-se afirmar que, enquanto o homem arcaico é regido pelo tempo mítico, vive no presente e se torna contemporâneo dos atos que reverencia, o homem moderno contempla acontecimentos passados, muitas vezes não vivenciados por ele. Esse fato explica por que o homem mítico muitas vezes é mais apaixonado pelas suas narrativas do que o histórico.

É importante mencionar ainda, que, segundo Eliade,

O homem ocidental moderno experimenta um certo mal-estar diante de inúmeras formas de manifestações do sagrado: é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo. Mas, não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *granz andere*. (2008, p. 17).

A colocação de Eliade contrapõe duas maneiras do homem se posicionar diante dos elementos da natureza. Se por um lado o homem arcaico reconhece as manifestações do sagrado de inúmeras formas e é submisso a elas, por outro, o homem moderno se distancia daquilo que venera, ou seja, na modernidade os deuses e seres sobrenaturais pertencem a uma esfera mais evoluída que aquela habitada pelo homem.

Percebe-se, assim, que o homem, com o passar dos séculos, perde a necessidade de praticar a sacralidade nos pequenos gestos e, por isso, deixa de reconhecê-la. O que ocorre é “uma diferença de experiência religiosa que se explica

pelas diferenças de economia, cultura e organização social – numa palavra, pela história” de cada época e sociedade (ELIADE, 2008, p. 22).

Entretanto, o fascínio que o homem antigo encontra em seus mitos não se deve apenas ao caráter atemporal das histórias ou ao fato dele assumir uma posição mais próxima àquilo que reverencia, mas também à importância da narrativa presente em cada um dos relatos.

Roland Barthes, estruturalista francês, define mito como “um sistema de comunicação, uma mensagem”. Mas apesar de ser uma fala, o mito, “naturalmente, não é uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito” (2009, p.199).

Fica claro, então, que o estruturalista francês elabora uma definição para o conceito de mito que complementa os posicionamentos de Mircea mencionados até o presente momento.

Eliade, por diversas vezes, afirma o caráter narrativo do mito, porém sem a intenção de associar a mitologia com uma estrutura linguística específica. A afirmação de Barthes é relevante, pois ao dizer que o mito é uma mensagem, salienta que há um objetivo a ser alcançado por meio dessas narrativas.

O discurso mitológico traz por meio de símbolos e alegorias ensinamentos primordiais para as sociedades em que estão inseridos, ressaltando valores e estabelecendo modelos que devem ser seguidos pela população. Sendo assim, a narrativa permite que, de uma forma geral, todos os indivíduos compreendam e pratiquem os ensinamentos nela contidos.

Levi- Strauss aponta que:

[...] Qualquer que seja nossa ignorância da língua e da cultura da população onde foi colhido, um mito é percebido como mito por qualquer leitor, no mundo inteiro. A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que é relatada. O mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a decolar do fundamento linguístico sobre o qual começou rolando. [...] (1967, p. 242)

As palavras do estruturalista reforçam a importância da linguagem para a constituição do mito, demonstrando seu caráter específico que não pode deixar de ser observado.

O que confere tamanha singularidade às narrativas míticas são os inúmeros símbolos nelas inseridos. Símbolo pode ser entendido, segundo Carl Jung, como “um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional [...]” (1964, p. 20).

Jung ainda desenvolve o conceito de símbolo associado à linguagem, dizendo:

[...] Uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. [...] (1964, p. 20).

As narrativas míticas são pautadas nas relações entre símbolo e linguagem, pois por não ter controle racional dos fenômenos relatados nas histórias, é que o homem passa a explicar as relações interpessoais, os surgimentos dos seres e do planeta, entre outros, por meio de alegorias.

O próprio Jung ressalta a importância do símbolo para a mitologia e a constituição do sagrado. Diz ele:

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. [...] (1964, p. 21).

Diversos conceitos de Jung são fundamentais para o entendimento do mito e sua importância para o homem, pois esclarecem os motivos psicológicos que levam o ser humano a criar tais fábulas e personagens.

Dois termos usados nos estudos do psicanalista são primordiais para o presente trabalho por estarem intimamente relacionados com a ideia de mito estudada e eleita como referencial teórico, sendo eles: arquétipos e inconsciente coletivo.

Os arquétipos jungianos são em muito semelhantes ao conceito de ideia platônica. Um dos motivos de haver tal aproximação de conceitos é o fato de ambos estarem vinculados à existência de um modelo original para aquilo que há de concreto no mundo.

Como o arquétipo está associado ao inconsciente e as suas manifestações em mitos e histórias sagradas, Jung estabelece uma distinção entre seus conceitos e os chamados instintos.

Chamamos instintos aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São a estas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem não é conhecida, e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por “fecundações cruzadas” resultantes da migração. (1964, p. 69).

É importante salientar que essa definição de arquétipo esclarece o motivo de várias religiões adotarem explicações mitológicas semelhantes para o mesmo fenômeno, como ocorre, por exemplo, entre o *Gênesis* bíblico e o trecho inicial de *Metamorfoses*, anteriormente mencionados.

O conceito de arquétipo não pode ser dissociado do que Jung denomina inconsciente coletivo, pois, como é possível notar, o modelo original estabelecido pelo arquétipo é de natureza coletiva e, de uma forma ou de outra, está presente em diversas culturas.

A concepção feita por Jung de inconsciente coletivo afirma que este “consiste de uma profusão de pensamentos, imagens e impressões provisoriamente ocultos e que, apesar de terem sido perdidos, continuam a influenciar nossas mentes conscientes. [...]” (1964, p. 67).

Tendo como ponto de partida a definição de inconsciente pessoal acima, pode-se, facilmente, criar um paralelo entre ele e o inconsciente coletivo, concluindo que assim como o indivíduo perde a consciência de certas referências que pautaram a sua vida, também o faz a humanidade como um todo.

Nas palavras de Jung:

o inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. (1964, p. 54).

O psicanalista relaciona o inconsciente coletivo aos arquétipos, dizendo:

o conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo o tempo e em todo lugar. A psique mitológica denomina-as “motivos” ou “temas”. [...]. (Idem, p. 53).

O vínculo entre arquétipo e mito é fundamental, pois ambos estão ligados ao inconsciente coletivo. O arquétipo é responsável pelos modelos e o mito transmite paradigmas que devem ser seguidos. Por essa razão eles são análogos e estão presentes nas manifestações religiosas das mais diversas culturas.

Joseph Campbell, ao mencionar o caráter transcendente do mito, refere-se ao arquétipo:

A eternidade não é nem futuro nem passado. A eternidade é uma dimensão do agora. É uma dimensão do espírito humano, que é eterno. Ache essa dimensão eterna em você e ela o ajudará a atravessar o tempo e todos os dias da sua vida. Os arquétipos mitológicos o ajudarão a refletir sobre o conhecimento dessa

dimensão transpessoal, trans-histórica do seu ser e da sua experiência, pois são símbolos eternos que vivem em todas as mitologias do mundo, os modelos que sempre deram apoio à vida humana. [...] (2008, p. 45).

Pode-se dizer, depois de todas as considerações a respeito do inconsciente coletivo e dos arquétipos, que se o homem busca por meio das histórias sagradas a compreensão daquilo que não pode ser explicado racionalmente e também uma motivação para continuar vivendo, isso se deve a existência de modelos coletivos que direcionam o ser humano até as respostas que o satisfaçam.

Levi-Strauss, apropriando-se dos conceitos junguianos, defende a ideia de que uma das características fundamentais de um mito é a variedade de suas versões. Segundo ele “as verdadeiras unidades constitutivas do mito não são as relações isoladas, mas feixes de relações, e que é somente sob a forma de combinações de tais feixes que as unidades constitutivas adquirem uma função significativa [...]” (1967, p. 244).

O posicionamento de Levi-Strauss ressalta a importância das variantes ou versões de um mito, pois elas são provas concretas da existência do inconsciente coletivo e dos arquétipos, ao mesmo tempo em que traduzem o modo como sociedades distintas lidam com eles.

Outra questão relevante é o surgimento de releituras de um mesmo mito em épocas históricas diferentes. É comum ao longo das sucessões artísticas e literárias a retomada de temas considerados universais e, dentre eles, um dos mais usados são alegorias da mitologia grega.

As variantes de um mito não estão, assim, fixas em um tempo, espaço ou cultura, já que os mitos são flexíveis às mais diversas realidades e, diante disso, a crítica literária analisa a retomada dos mitos na literatura de distintas formas.

Mielietinski, em *A poética do mito*, usa o termo mitologismo para se referir à retomada dos temas míticos pela arte e a literatura. Nas palavras do autor:

o conceito de “mito”, que se ampliou graças à prática da crítica literária mitológico-ritualista, estendeu-se paulatinamente a generalizações amplas puramente literárias, que entre nós são às vezes denominadas “imagens eternas” como Don Juan, Fausto, Don

Quixote, Hamlet, Robinson. É neste sentido, por exemplo, que I. Watt fala da configuração mitológica de Robinson Crusoe, compara o aspecto puramente figurativo deste com os heróis culturais mitológicos. Entretanto a aplicação do conceito de “mito” a semelhantes temas e tipos literários se deve não só ao seu caráter extremamente genérico, mas também ao fato de que eles serviram de “paradigmas” para a literatura posterior, e ainda porque as tentativas de interpretação artística dos mesmos tipos artísticos sempre se renovam. Deste modo, na recusa a tomar conscientemente como orientação as tradições antigas e a empregar com novos fins as habituais imagens da mitologia autêntica e, por outro, a equiparar qualquer tradição à tradição mitológica.

Alguns críticos literários atuais equiparam totalmente toda a sorte de “prefiguração”, isto é, o emprego quer dos mitos tradicionais, quer das imagens literárias anteriormente criadas por outros escritores bem como dos enredos e temas históricos [...] Tudo isso, tomado em conjunto, é o que se costuma denominar “mitologismo”[...]. (1987, p. 119).

O conceito de mitologismo foi elaborado para nomear o fenômeno da retomada de temas mitológicos em épocas muito posteriores às de origem, mas não explica o motivo dessas versões posteriores serem tão comuns na literatura.

A explicação dessa questão é dada pelo próprio Mielietinski páginas adiante da mesma obra, quando ele diz:

No cômputo geral, pode-se dizer que, se a etnologia positivista da segunda metade do século XIX via nos mitos apenas “resquícios” e um modo pré – científico ingênuo de explicação das forças desconhecidas da natureza, a etnologia do século XX demonstrou que, em primeiro lugar, os mitos nas sociedades primitivas estão estreitamente relacionados com a magia e o rito e funcionam como meio de manutenção da ordem natural e social e do controle social, que, em segundo, o pensamento mitológico é dotado de certa originalidade lógica e psicológica, que, em terceiro lugar, a criação mítica é a forma mais antiga, uma espécie de linguagem simbólica em cujos termos o homem modelava, classificava, interpretava o

mundo, a sociedade e a si mesmo mas, em quarto lugar, os traços originais do pensamento mitológico apresentam certas analogias nos produtos da fantasia do homem não só da Antiguidade remota mas também de outras épocas históricas; enquanto meio total ou dominante de pensamento, o mito é específico das culturas arcaicas, mas enquanto certo “nível” ou “fragmento” pode estar presente nas mais diferentes culturas, especialmente na literatura e na arte, que muito devem ao mito geneticamente e que apresentam em partes traços comuns aos dele (o “metaforismo”) [...] (1987, p. 176).

O que aproxima o mito da literatura é o trabalho com a linguagem conferido pelos símbolos usados na produção de sentido. Sendo assim, a retomada das narrativas míticas ocorre porque os escritores encontram no mito metáforas e símbolos que propiciam temas abordados pela literatura universal.

A retomada de mitos em épocas distintas pode ser explicada, ainda, seguindo os preceitos de Bakhtin a respeito da ideologia e sua participação na constituição da linguagem. O autor salienta que

em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano [...]. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significante. (1990, p. 119).

O fragmento acima ressalta o elo existente entre a permanência de um relato mítico dentro de uma sociedade e a ideologia que o mantém significativo no decorrer dos tempos.

Importar ressaltar que se entende por ideologia a visão de mundo de cada sociedade, o modo como os grupos humanos se organizam socialmente e desfrutam de valores comuns. Fiorin diz que

A esse conjunto de ideias, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens é o que comumente se chama ideologia. (2007, p. 28).

A associação entre a ideologia e os relatos míticos se faz, pois a narrativa mítica tem por função a transmissão dos valores humanos e as normas de convivência vigentes na sociedade e o tempo em que foram criadas. A partir da interpretação do mito, pode-se entender como aquela comunidade se comportava socialmente, qual sua visão de mundo e quais valores eram vistos como corretos e, portanto, dignos de serem reproduzidos.

É necessário, desta forma, que as narrativas míticas, assim como todo discurso, estejam pautadas na ideologia e mantenham conexões entre si. Bakhtin esclarece que “a ideologia do cotidiano constitui o domínio da palavra interior e exterior desordenadas e não fixadas num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência”. (Idem, p. 118).

Tendo em vista as colocações do pensador russo, conclui-se que o reaparecimento de temas míticos é possível por estar associado à ideologia da sociedade que se apropria dele. É graças a esse mecanismo de interligação entre discurso (seja ele mitológico ou não) e ideologia que a literatura ora se apropria de uma história sagrada ora de outra.

Sendo assim, os mitos sempre estiveram presentes na literatura, desde a Antiguidade clássica até a contemporaneidade, e as sucessivas releituras são dialógicas entre si, uma vez que se baseiam na produção de um texto relacionado com discursos anteriores, produzidos sob contextos distintos.

O dialogismo é um conceito desenvolvido por Bakhtin e pode ser entendido, grosso modo, como a interação de um discurso com aqueles produzidos anteriormente a ele e o modo como ele é refletido nos que nascem depois dele.

Segundo as palavras do próprio autor, “a unidade real da língua que é realizada na fala não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo.” (1990, p. 145).

Bakhtin ainda afirma que:

as formas que constituem uma enunciação completa só podem ser percebidas e compreendidas quando relacionadas com outras enunciações completas pertencentes a um único e mesmo domínio ideológico. Assim, as formas de uma enunciação literária, de uma obra literária, só podem ser apreendidas na unicidade da vida literária, em conexão permanente com outras espécies de formas literárias. Se encerrarmos a obra literária na unicidade da língua como sistema, se a estudarmos como um monumento linguístico, destruiremos o acesso a suas formas como formas da literatura como um todo. (Idem, p. 105).

A colocação evidencia que a análise literária deve ser realizada dialogicamente, ou seja, estabelecendo ligação entre as obras e seus contextos de produção (tanto histórico como ideológico). Com as narrativas míticas não poderia ser diferente, já que os relatos míticos são incorporados ao discurso literário e possuem vastas releituras, que contribuem para a interpretação da narrativa.

Além do mitologismo, outra teoria que pode ser comparada ao dialogismo bakhtiano é a do estruturalista Lévi-Strauss. Apesar de Bakhtin não desenvolver sua análise baseada no estruturalismo⁶, os dois autores se aproximam por entenderem que tanto o mito como o discurso não podem ser estudados como um evento isolado.

Para o estruturalista, um dos aspectos característicos do mito são as suas versões presentes nos mais diversos contextos. Dessa maneira, é evidente, como já foi mencionado, que cada uma das diferentes versões de um mito mantém relação direta ou indireta com outras, promovendo novas interpretações à narrativa.

O estudo dialógico entre as releituras de um mito permite perceber em que medida as histórias são significativas para sociedade de épocas diferentes, como tais narrativas são transmitidas ao longo do tempo e de que modo as ideologias das sociedades responsáveis pela criação das narrativas reaparecem nas comunidades que a retomam.

Para Bakhtin “qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta.” (1999, p. 123). Assim, evidencia que as enunciações, sejam elas de

⁶ Como afirmam Katerina Clark e Michael Holquist, 2008, p. 233.

qual natureza forem, devem ser estudadas por meio da comparação e análise de seus feixes de relações.

Bakhtin ainda discorre a respeito do dialogismo no discurso impresso em livro, ao afirmar que

o livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (críticas, resenhas, que exercem influência sobre os trabalhos posteriores, etc). Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (Idem, p.123).

O discurso mítico é dialógico por seu surgimento estar diretamente associado à tentativa de o homem explicar certos questionamentos. Desse modo, um mito ao responder uma dada questão automaticamente deixa outra aberta, permitindo o aparecimento de uma nova história sagrada.

Ao se apoiar na literatura e nas artes em geral, o mito se torna ainda mais dialógico, pois abre margem para as discussões mencionadas por Bakhtin.

Pretende-se diante do que foi dito sobre o mito e sua constituição dialógica, exemplificar, por meio do relato da história de Apolo e Dafne, como as questões discutidas são de fato apresentadas na literatura e nas artes.

Como a análise das releituras do mito abrangerá textos produzidos em diversos sistemas sócio-culturais, faz-se mister discorrer a respeito do conceito interarte.

Claus Clüver diz que:

Segundo apontam os manuais, a Literatura Comparada tem tradicionalmente a tarefa de se ocupar, sobretudo, de relações textuais. Isso vale também para os Estudos Interartes. [...] Independentemente dos tipos de textos e formas de relacionamentos envolvidos e dos interesses de estudo, a inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sógnicos, bem como códigos e convenções a eles associados, lança continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados. (2006, p. 14)

O estudo interarte amplia os campos de atuação da literatura comparada ao considerar texto não somente enunciados produzidos por meios da linguagem escrita. Essa ampliação propicia análises mais abrangentes sobre os temas retomados e o modo como as releituras são feitas.

Clüver ainda afirma que

[...] foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange. E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. [...] (2006, p. 14).

Comparar, então, textos provenientes de campos artísticos diversos evidencia os aspectos, tanto estéticos ou temáticos, como ideológicos que levam à reprodução de releituras sucessivas de determinados textos, como explica Clüver:

O leque dos Estudos Interartes parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e

transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre mídias (em forma e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos como possibilidade e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação. Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura, como os de autor e leitor implícito cuja existência também se pode comprovar, por exemplo, na Música. (2006, p. 16).

Há que se levar em conta que todas as obras analisadas por meio do processo interarte enriquecem a leitura e interpretação do texto-base, pois como cada uma aborda um aspecto do hipotexto (do texto-fonte) surgem obras distintas e originais.

Serão as diferenças e semelhanças entre as obras produzidas a partir do relato do mito de Apolo e Dafne, feito por Ovídio em *Metamorfoses*, que permitirão a análise do processo dialógico e de interarte entre elas.

A metamorfose de Dafne (em Ovídio)

O presente capítulo tem por objetivo analisar o mito de Apolo e Dafne presente na obra *Metamorfoses* de Ovídio (aproximadamente século I a.C.), visando salientar a importância da linguagem simbólica presente no relato mítico.

Metamorfoses é uma obra constituída pela narração de mitos que contam desde a cosmogonia e a criação dos seres vivos, até o presente do poeta. Dessa forma, é um livro estruturado em ordem cronológica dos acontecimentos narrados ao longo de quinze cantos.

Apresentada em uma aparente forma de longo poema, a obra tem caráter épico, uma vez que faz apoteose a vários heróis da mitologia, e narrativo, pois nela há os cinco principais elementos do gênero (tempo, espaço, foco narrativo, personagens e enredo).

Como explica Santos, “o poema se apresenta como uma vasta epopéia cíclica, cuja especial peculiaridade é a mistura de gêneros variados de aparência confusa em uma única obra, mas que, na verdade, tem uma unidade proposital.” (2005, p. 12).

Como não se pretende estudar a obra de Ovídio na íntegra, a análise dos elementos narrativos, linguísticos e simbólicos será dedicada apenas ao fragmento relativo à fábula de Apolo e Dafne, considerada como *corpus* de trabalho.

O mito de Apolo e Dafne é o penúltimo a ser narrado no primeiro canto de *Metamorfoses* e o seu enredo, grosso modo, baseia-se em uma história de amor não correspondido por uma das partes. Apolo (Febo), deus do Sol, se apaixonou por Dafne e a ninfa, para se livrar de suas investidas, pede que seu pai, Peneu, a ajude a escapar desse amor indesejado. Peneu, então, faz com que a filha se transforme em um loureiro. Perdidamente enamorado por Dafne, Apolo resolve recolher as folhas da árvore e fazer uma coroa da qual não se separa.

O sentimento amoroso nutrido pelo deus Apolo à ninfa Dafne é o elemento desencadeador da metamorfose sofrida pela personagem feminina e do desdobramento que a sua personalidade sofre após a transformação de seu corpo.

O amor de Apolo é de tamanha importância para a narrativa que o relato se inicia com as palavras:

*Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non
Fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira [...]*⁷. (OVÍDIO, *Met*, I, 452-453 1994, p. 23).

Por meio da leitura do fragmento inicial já é possível estabelecer relações entre as personagens protagonistas da fábula, contudo, a principal informação dada pelo narrador neste primeiro trecho é o papel de antagonista exercido por Cupido (Eros) ao longo de todo relato.

Cupido, filho da deusa Afrodite, é o deus responsável pelo lançamento das flechas que, ao atingir o coração de um ser, provoca o sentimento amoroso. Porém, Cupido direciona suas flechas não ao acaso, mas seguindo propósitos definidos.

No momento em que o narrador afirma que o amor de Apolo por Dafne surgiu da ira feroz do Cupido, é instaurado no texto um clima de tensão, conferido principalmente pelo substantivo “ira” acompanhado do adjetivo “feroz”.

A expressão “ira feroz” deixa evidente para o leitor que o que moveu a ação do Cupido, de causar o amor em Apolo sabendo que o deus iria sofrer, foi algo grave e de extrema significância.

O narrador prossegue seu relato descrevendo o acontecimento que culminou na vingança do deus do Amor. O trecho seguinte diz:

*Delius hunc, nuper uicta serpente superbus,
Viderat adducto flectentem cornua neruo: [...]*⁸ (OVÍDIO, *Met*, I, 454-455, 1994, p.23).

O texto alude diretamente ao mito narrado anteriormente ao de Apolo e Dafne, pois cita a morte da serpente Piton. Ovídio narra a morte da serpente como um acontecimento apoteótico de Apolo, pois segundo o narrador, apesar de Apolo

⁷ O primeiro amor de Febo foi Dafne, filha de Peneu; não surgiu do mero acaso, mas da ira feroz de Cupido [...]. (Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 21).

⁸ “ Há pouco, o deus de Delos, orgulhoso por ter vencido a serpente, o vira recurvando o arco e retesando a corda [...].”(Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 21).

ser o deus que carrega consigo o arco e a flecha, antes de Piton ele jamais tinha usado a arma contra outro ser que não fossem os veados.

O fato de ter atingido Piton com centenas de suas flechas causou enorme satisfação em Apolo que resolve comemorar a sua façanha, como se observa no fragmento do relato da morte de Piton:

*[...] Neue operis famam possit delere uetustas,
Instituit sacros celebri certamine ludos,
Pythia perdomitae serpentis nomine dictos.
Hic iuuenum quicumque manu pedibusue rotaue
Vicerat aesculeae capiebat frondis honorem;
Nondum laurus erat longoque decentia crine
Tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus.*⁹ (OVÍDIO, *Met*, I, 445-451, 1994, p. 22)

É notável o entrelaçamento de cada mito presente na obra com os demais. O mito de Piton antecipa detalhes significativos para a história de Apolo e Dafne, como por exemplo, o fato de o deus premiar os vencedores dos jogos Pítios com uma coroa de folhas.

A morte da serpente se torna mais significativa para a fábula quando o narrador cede sua voz ao próprio Apolo:

*“Quid” que “tibi, lasciue puer, cum fortibus armis?”
Dixerat “ista decent úmeros gestamina nostros,
Qui dare certa ferae, dare uulnera possumus hosti,
Qui modo pestifero tot iugera uentre prementem
Strauimus innumeris tumidum Pythina sagittis.
Tu face nescio quos esto contentus amores
Inritare tua, nec laudes assere nostra”* [...] ¹⁰(OVÍDIO, *Met*, I, 456- 462, 1994, p.22)

⁹ “[...] E, a fim de que não se perdesse no tempo a memória de seu feito, Febo instituiu jogos sagrados, concorridíssimo certame, denominados Pítios, por causa do nome da serpente morta. Ali, qualquer dos jovens que alcançasse a vitória, na luta, na corrida a pé ou na corrida de carros, recebia uma coroa de folhas de carvalho. Ainda não existia o loureiro, e Febo cingia a bela frente, e a longa cabeleira, com as folhas de qualquer árvore. (Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 21).

¹⁰ “Que fazes”, dissera, “menino petulante, com as armas poderosas? Quem deve trazê-las ao ombro sou eu, que sou capaz de abater uma fera com mão firme, capaz de ferir os inimigos, que, com inúmeras setas, matei a arrogante Piton, cujo ventre pestífero ocupava tanto espaço. Quanto a ti,

O tom da fala de Apolo instaura o conflito entre ele e Cupido, pois é ele, estando orgulhoso de seus feitos, que censura o ato aparentemente inofensivo de Cupido. Alguns vocábulos presentes na fala propiciam a percepção da postura altiva de Apolo.

As expressões “menino petulante”, “armas poderosas”, “matei a arrogante Piton”, “contenta-te com o teu facho” e “ não aspises aos louvores que mereço” são as principais responsáveis pela provocação que causará o desfecho da história.

O vocativo usado por Apolo para se dirigir a Cupido rebaixa a posição deste diante da grandeza do herói que Apolo se tornou após a morte da serpente.

Ao chamar Cupido de menino, mesmo ele sendo o deus mais jovem do Olimpo, Apolo confere a sua fala conotação de desprezo e reprovação perante a cena que presencia, todavia, essa tentativa de repreender Cupido se complica ainda mais ao acrescentar ao termo dirigido a ele o adjetivo petulante.

Ser uma pessoa petulante implica ter uma postura de superioridade diante dos demais. Nota-se, então, que Apolo acusa Cupido injustamente, pois o tom do discurso de Apolo salienta a arrogância com que ele se dirige a Cupido, tornando o deus do Sol incoerente, já que desaprova a própria atitude.

O tom presunçoso de Apolo se intensifica no instante em que valoriza o poder de suas armas. Sendo as armas a que se refere o arco e a flecha deve-se ter em mente que estas também são usadas por Cupido e, apesar de serem destinadas a missões distintas, ambas são manuseadas por deuses conhecidos por nunca errarem um alvo.

Segundo Chevalier: “[...] a flecha de um deus jamais deixa de atingir o alvo. As de Apolo, de Diana e do Amor tinham fama de sempre atingir o alvo bem no meio. [...]” (2009, p. 436). Dessa forma, não há motivo para as armas de Apolo serem consideradas superiores as de Cupido, já que tanto uma como a outra cumprem com suas funções.

Nota-se, contudo, que o fato de ter usado as flechas para matar Piton é o argumento necessário para Apolo crer que seus instrumentos de batalha sejam melhores que os do rival.

contenta-te, com o teu facho, de seguires a pista de não sei que amores, e não aspises aos louvores que mereço. [...]” (Idem)

Por essa razão, ele menciona a morte da serpente como um ato heróico que valoriza o seu manejo das armas, ou seja, nas entrelinhas Apolo transmite sua soberba ao frisar sua responsabilidade na morte da “arrogante Piton”.

O tom depreciativo das palavras de Apolo, na expressão seguinte, “contenta-te com o teu facho”, mais uma vez menospreza a divindade de Cupido. O vocábulo “facho” no seu significado denotativo faz referência à ideia de luz, pois pode ser definido como o raio de luz que ilumina um caminho, deste modo, mantém relação direta com Apolo.

Apolo pode ser considerado, entre todos os deuses, aquele possuidor de um brilho especial que o destaca dos demais, já que é ele o deus do sol e da claridade.

Tendo isso em mente, ao ordenar que Cupido se contenha com o seu facho Apolo diz, mais uma vez pelas entrelinhas, que dentre todos os deuses não será o deus do amor quem vai disputar o seu prestígio, pois Cupido não tem o brilho necessário para competir e desfrutar da glória de Apolo, por isso deve se contentar com os atributos que lhe foram dados.

Esse sentido, primeiramente entrelinhas no texto, em seguida é exposto à superfície textual com as palavras “não aspire aos louvores que mereço”, pois o verbo aspirar significa o desejo ávido de alguém em conquistar algo.

O relato do texto prossegue com a resposta de Cupido:

*Filius huic Veneris: “Figat tuus omnia, Phoebe,
Te meus arcus; ait” “quantoque animalia cedut
Cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra [...]”¹¹ (OVÍDIO, *Met*, I,
463-465, 1994, p.23)*

As palavras do deus denunciam a vingança que vai cometer contra Apolo e assim como Apolo despreza os atributos de Cupido, esse também o faz ao usar as armas do inimigo para puni-lo por suas palavras ousadas.

Para o dicionário de símbolos, o arco é “o símbolo do poder, guerreiro, e mesmo da superioridade militar, significa também o instrumento das conquistas celestes” (CHEVALIER, 2009, p. 76). A definição de Chevalier torna ainda mais

¹¹ Retrucou o filho de Vênus: “Que o teu arco atinja, ó Febo. O meu te atingirá. Tanto quanto todos os seres vivos são superados por um deus, a tua glória é inferior à minha. [...]”.(Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 21).

evidente a ironia em Apolo ser atingido pelas próprias armas, pois o grande guerreiro que tem o ego elevado, por ter derrotado um monstro com centenas de flechadas, vai padecer do mesmo mal. Chevalier ainda completa:

o arco é o símbolo do destino [...]. Exprime também, entre os délficos, os hebreus, as populações primitivas, a autoridade espiritual, o poder supremo de decisão. [...] Um rei ou um deus mais poderoso que os outros rompe os arcos de seus adversários: o inimigo não lhe pode impor sua lei.[...]" (CHEVALIER, 2009, p. 76).

A simbologia do arco, dessa forma, ressalta o significado das palavras de Cupido, pois ao afirmar que Apolo será vencido por seu arco assim como “todos os seres vivos são superados por um deus”, Cupido está ciente da submissão dos seres vivos perante o arco de Apolo, mas tem a segurança de que os seus instrumentos podem derrotar o adversário de uma maneira inesperada.

O cumprimento da ameaça de Eros evidencia a vulnerabilidade de Apolo, provando seu valor diante daquele que dele desdenhava, como se nota na sequência dos acontecimentos.

*Dixit et, eliso percussis aere pennis,
Inpiger umbrosa Parnasi constitit arce
Eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
Diuersorum operum; fugat hoc, facit illud amorem.
Quod facit auratum est et cuspide fulget acuta;
Quod fugat obtusum est et habet sub harundine plumbum.
Hoc dues in nympa Peneide fixit; at illo
Laesit Apollineas traiecta per ossa medullas. [...]*¹² (OVÍDIO, *Met*, I, 466-473, 1994, p. 23)

A seta tem singular importância para o mito, primeiro por ser a causa do impasse entre os deuses, depois por ser por meio dela que tanto o amor de Apolo como a repulsa de Dafne serão originados.

¹² Disse, e fendendo o ar com as fortes asas, pousou no cume umbroso do Parnaso, depois retirou da aljava repleta duas setas, destinadas a fins bem diferentes: uma põe em fuga o amor, outra o provoca. A que provoca o amor tem a ponta curva e fina, que rebrilha; a que faz fugir o amor é obtusa e a ponta é de chumbo. Com essa última, feriu o deus a ninfa filha de Peneu; com a outra, feriu Apolo, atravessando-o até a medula dos ossos. [...] (Idem).

Dessa forma, faz-se necessário dizer que

a flecha deve a segurança de sua trajetória e a força de seu impacto à coragem daquele que a lança. Identifica-se ao arqueiro, por assim dizer: através dela, é ele próprio quem se projeta e se lança sobre a presa. (CHEVALIER, 2009, p.436).

Entre as flechas que Cupido lança contra Dafne e Apolo, o deus do Amor é reconhecido por aquela que vai provocar a paixão, pois, além de ser o deus responsável pelo surgimento do amor entre homens e deuses, o narrador deixa evidente a diferença entre as setas. A causadora do sentimento amoroso atinge o alvo profundamente, formando uma ferida dolorosa, a qual chega a atravessar até a medula dos ossos. Já a responsável pela repulsa apenas deixa uma pequena marca na pessoa ferida.

As flechas da repulsa são produzidas por meio do chumbo, metal que, segundo Chevalier, é símbolo “da individualidade incorruptível [...] tradicionalmente atribuído ao deus separador, Saturno” (Idem, p. 235).

Observa-se, assim, que o chumbo é propício a causar o efeito desejado por Cupido, pois como segue o narrador:

Protinus alter amat; fugit altera nomen amantis;

Silvarum latebris captiuarumque ferarum

*Exuuiis gaudens innuptaeque aemula Phoebes*¹³; [...] (OVÍDIO, *Met*, I, 474-476, 1994, p. 24)

Comparar a beleza de Dafne com a de Febe provoca ironia ao texto, pois se observa não somente proximidade entre a ninfa e a titânide, como também entre esta e Apolo.

Tanto o nome da titânide como o epíteto romano de Apolo (Febo) significam “brilhante” ou “radiante”. Deste modo, estabelecer um elo entre Dafne e Febe implica dizer que a beleza da ninfa causa em Apolo aquilo que ele provoca nos homens: o deslumbramento, a basbaque. Ou seja, mais uma vez ele prova, por assim dizer, do próprio veneno.

¹³ Logo, um se apaixona; a outra foge do amor e se deleita nos recantos escuros da floresta e com os despojos das feras capturadas, rival da virgem Febe. [...] (Idem)

A primeira aparição efetiva de Dafne ocorre por meio da descrição feita pelo narrador:

*Vitta coercebat posito sine lege capillos.
Multi illam petiere; illa, auersata petentes,
Inpatiens expersque uiri nemora auia lustrat
Nec quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat.
Saepe pater dixit: "Generum mihi, filia, debes."
Saepe pater dixit: "Debes mihi, nata, nepotes."¹⁴ [...] (OVÍDIO, *Met*, I,*

477-482, 1994, p.24

O narrador não se prende em detalhes físicos da ninfa, mas se dedica a apresentação da sua postura diante do relacionamento amoroso. A fala do pai demonstra a preocupação dele com o casamento da filha, mas, da mesma forma, indica o descaso dela pelo assunto.

Algumas expressões presentes no fragmento acima revelam o comportamento da ninfa diante de seus pretendentes e, de certa maneira, antecipam suas ações perante o amor de Apolo. Sendo elas: "cabelos revoltos", "percorria os bosques" e "sem se preocupar com o himeneu".

As duas primeiras expressões revelam o modo como a ninfa despistava seus pretendentes, ela percorria os bosques. Entretanto, "cabelos revoltos" evidencia a velocidade de Dafne ao fugir das investidas.

A última expressão mostra a segurança que a ninfa tem na sua vontade de não se unir a nenhum homem, pois aparentemente não se importa com a vontade de Himeneu, deus do casamento.

A repulsa de Dafne pelo matrimônio se confirma quando o narrador lhe cede a voz:

*Illa, uelut crimen taedas exosa iugales,
Pulcra uerecundo suffuderat ora rubore.
Inque patris blandis haerens ceruice lacertis:
"Da mihi perpetua, genitor karissime," dixit*

¹⁴ Uma fita prendia os seus cabelos revoltos. Muitos a cortejavam; ela recusava os pretendentes, repelindo o possível esposo, percorria os bosques, sem se preocupar com o himeneu, com o amor, com o matrimônio. Muitas vezes o pai lhe dizia: "Deves me dar um genro, ó filha", e muitas vezes: "Dá-me netos, minha filha"[...]. (Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 21).

“*Virginitate fruit; dedit hoc pater ante Dianae.*”¹⁵[...] (OVÍDIO, *Met*, I, 483-487, 1994, p. 24)

Para o dicionário de símbolos, a virgindade significa “o não-manifestado, o não-revelado”, manter-se virgem, então, propicia que Dafne preserve sua interioridade e sua integridade como ninfa e devota de Diana. Querer ser como Diana aproxima Dafne de suas características mais relevantes, a deusa é vista como “virgem severa e vingativa, indomável, aparece na mitologia como o oposto de Afrodite [...]” (CHEVALIER, 2009, p. 960)

Esse desejo de a ninfa ser fiel a Diana antecipa, em alguns aspectos, as atitudes de Dafne ao fugir de Apolo, na sequência dos fatos, como fica evidente no anagrama construído a partir da expressão “*ora rubore*” (oRA ruBORe > ARBOR), conforme Santos (2005, p.43). Por outro lado, mesmo Diana sendo oposta a Afrodite, Dafne tem a beleza que a aproxima da deusa do amor, como o próprio narrador indica:

Ille quidem obsequitur; sed te décor iste quod optas

Esse uetat uotoque tuo tua forma repugnat.

Phoebus amat uisaeque cupit conubia Daphnes

*Quodque cupit sperat suaque illum oracula fallunt*¹⁶. [...] (OVÍDIO, *Met*, I, 488-491, 1994, p. 24)

A beleza de Dafne é contraditória, pois, ao mesmo tempo, aproxima e afasta os homens. O oráculo de Apolo, do mesmo modo, acerta os destinos dos homens, contudo, distancia o deus de seu verdadeiro fim.

O trecho seguinte tenta descrever o sentimento de Apolo e, para tanto, o narrador utiliza metáforas:

Vtque leues stipulae demptis adolentur aristis,

Vt facibus saepes ardent, quas forte uiator

¹⁵ Ela, repelindo como um crime a ideia do casamento, coberto de rubor o lindo rosto e cingindo com os braços o pescoço do pai, implorou: “Concede, querido pai, que eu desfrute a perpétua virgindade. Seu pai concedeu tal coisa a Diana.”[...] (Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 21).

¹⁶ Ele concede, realmente. Tu mesma, porém, Dafne, te opõe ao que desejas, tua beleza contraria o teu voto. Febo ama; viu Dafne e almeja unir-se a ela, e o que deseja, espera; seus oráculos falharam, no entanto. [...] (Idem, p. 22)

*Vel nimis admouit uel iam sub luce reliquit,
Sic deus in flammis abiit, sic pectore toto
Vritur et sterilem sperando nutrit amorem.*¹⁷[...] (Ovídio, *Met*, I 492-496, 1994, p. 24)

Todas as comparações feitas para tornar palpável ao leitor os sentimentos de Apolo remetem a imagens associadas ao fogo, pois, como afirma Chevalier, “o fogo corresponde ao coração” (2009, p. 440).

Observa-se, então, que os verbos usados no fragmento aproximam a força do amor de Apolo à força do fogo, pois a carga semântica desses verbos empregados sugere a capacidade destrutiva do fogo. Tomando como exemplo os três últimos verbos do trecho acima, “se consome”, “arde” e “acalenta”, é possível comprovar o que foi dito anteriormente, pois os dois primeiros transmitem a grandeza do sentimento que exaure Apolo e o último evidencia a dualidade do amor, ora enfraquecendo o deus, ora fortalecendo e renovando suas esperanças.

É importante mencionar ainda que a fragilidade dos elementos que são atingidos pelo fogo nas metáforas do excerto sugere o enfraquecimento da divindade de Apolo, por serem diretamente associadas a ele.

O deslumbramento de Apolo diante de Dafne é tanto que a descrição física da ninfa é feita por meio das impressões que ele tem ao observá-la:

*Spectat inornatos collo pendere capillos
Et: “Quid, Sid comantur” ait. Videt igne micantes
Sideribus símiles óculos, uidet oscula, quae non
Est uidisse satis; laudat digitosque manusque
Bracchiaque et nudos media plus parte lacertos;
Siqua latent, meliora putat. Fugit ocior aura
Illa leui neque ad haec reuocantis uerba resistit.*¹⁸ [...] (Ovídio, *Met*, I, 497-503, 1994, p. 24)

¹⁷ Assim como se queima a palha da ceifa, assim como se incendeiam as sebes com o tição que, ocasionalmente, o viajante, ou aproxima demais ou deixa atrás de si ao romper do dia, assim o deus se consome em chamas, assim arde seu coração e acalenta um amor sem esperança. [...] (Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 22).

¹⁸ Pergunta, vendo os cabelos revoltos da ninfa lhe caindo até os ombros: “Que seria, se os penteasse?” Vê seus olhos brilhantes, que se parecem com os astros; vê a boquinha delicada, que não satisfaz só com o ver, o seu desejo; louva-lhe os dedos, as mãos e os braços, nus em sua maior parte; e imagina ainda mais belo o que está oculto. Ela foge mais veloz que a brisa, e não se detém às palavras do deus: [...] (Idem).

O narrador, no fragmento acima, se apropria das impressões de Apolo para em discurso indireto livre transmiti-las ao leitor. Fazer uso de tal estratégia de discurso enriquece os detalhes e aproxima o leitor daquilo que Apolo vê, contudo torna a descrição tendenciosa, pois para os olhos do apaixonado a ninfa será sempre bela.

Na sequência do texto, Apolo se dirige diretamente a ninfa. Ele diz:

*“Nympha, precor, Penei, mane; non insequor hostis;
Nympha, mane. Sic agna lupum, sic cerua leonem,
Sic aquilam Penna fugiunt trepidante columbae,
Hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi”¹⁹. [...] (OVÍDIO,*

Met, I, 504-5-7, 1994, p. 25)

Nessa primeira parte da fala, Apolo oferta seu amor à Dafne, ele se posiciona tão humildemente perante ela que chega a se rebaixar, pois, mesmo sendo uma divindade, é ele quem clama pela misericórdia da ninfa.

O primeiro verso da fala acima deixa clara a inferioridade do deus, ao rogar para que Dafne permaneça e o escute, como indica a forma verbal “suplico-te”.

O verbo “suplicar” é usado por alguém que ora a Deus e pede de forma submissa a concretização do seu pedido. Sendo assim, é incoerente um deus fazer uma súplica, ainda mais quando esta é potencializada por meio do uso recorrente de vocativos que valorizam a condição superior da ninfa.

Vale ressaltar também o caráter paradoxal da comparação da fuga de Dafne com a de um animal indefeso, assustado na presença do inimigo, pois a personagem fugitiva é a mesma que controla a situação e, portanto, desempenha o papel de predador.

Nota-se ainda a contraposição do tom da fala iniciada no trecho acima àquele direcionado a Cupido, no começo do texto, pois a postura anteriormente altiva de Apolo dá lugar à modéstia.

O discurso de Apolo continua:

¹⁹ Suplico-te, ó ninfa, ó filha de Peneu, fica! Não te persigo como um inimigo; ó ninfa, fica! Foges como o cordeiro foge do lobo, o corço do leão, assim como fogem da águia as amedrontadas pombas, cada um diante de um inimigo. O amor é a causa de eu te seguir. [...] (Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 22).

*Me miserum! ne prona cadas indignae laedi
 Crura notent sentes et sim tibi causa doloris.
 Aspere, qua properas, loca sunt; moderatius, oro,
 Curre fugamque inhibe; moderatiuns insequar ipse,
 Cui placeas inquire tamen; non íncola montis,
 Non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
 Horridus obseruo. Nescis, temerária, nescis
 Quem fugias ideoque fugis. Mihi Delphica tellus
 Et Claros et Tenedos Patareaque regia seruit;
 Iuppiter est genitor;²⁰[...] (OVÍDIO, *Met*, I, 508-517, 1994, p. 25)*

No excerto acima, na tentativa de fazer Dafne parar de fugir, Apolo se identifica como um deus. A confiança de Apolo na sua condição divina dá subsídios para ele crer na mudança de atitude da ninfa ao descobrir quem de fato ele é, como o trecho “Não sabes, não sabes, imprudente, de quem tu foges, e por isso foges” indica.

O término de seu discurso ocorre com a descrição dos seus atributos:

*[...] per me quod eritque fuitque
 Estque patet;per me concordant carmina neruis.
 Certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta
 Certior, in uacuo quae uulnera pectore fecit.
 Inuentum medicina meum est opiferque per orbem
 Dicor et herbarum subiecta potentia nobis.
 Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbi
 Nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, arte.²¹[...] (OVÍDIO, *Met*,*

I, 517-524, 1994, p. 25)

²⁰ Ai de mim! Não caias, para que os espinheiros não deixem marcas indevidas em tuas pernas, e eu não seja a causa de teus sofrimentos. São ásperos os caminhos por onde corres. Modera, suplico-te a carreira, para de fugir. Eu mesmo andarei mais devagar. Mas aquele a quem agradas quer conhecer-te. Não sou um habitante das montanhas, não sou um pastor, um rude guardador de bois e carneiros. Não sabes, não sabes, imprudente, de quem tu foges, e por isso foges. Reconhecem-me como senhor as terras délficas e Claros e Tenedos e o paço real de Patéria. Júpiter é meu pai. [...](Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 22).

²¹ Graças a mim, desvendam-se o futuro, o passado e o presente; graças a mim os cantos se unem com as notas da lira. A seta que lanço acerta o alvo, mas há uma seta mais certa que a minha, a quem vem ferir um coração vazio. Fui eu que inventei a medicina, sou chamado o benéfico em todo

Nesse fragmento, o deus reconhece sua inferioridade e percebe que ser divino não contribui em nada para mudança de sua condição.

Cada um dos atributos que ele cita como sendo um grande mérito seu, são insignificantes, pois, como mostra o trecho acima, ser o senhor do oráculo não possibilitou que ele previsse o seu sofrimento, as artes que domina não encantam a amada a ponto de ela mudar suas atitudes, ser o criador da medicina também não ajuda, já que o seu mal não pode ser curado com ervas e, para completar, percebe que, mesmo dominando o manejo do arco e da flecha, ele não é imune às setas de Cupido.

O momento em que Apolo afirma que “há uma seta mais certa que a minha, a que vem ferir um coração vazio”, é relevante, à medida que ele aceita a derrota sem contestar, tomando consciência do quão petulante foi.

A seguir, a voz do narrador retorna ao texto:

*Plura locuturum timido Peneia cursu
Fugit, cumque ipso uerba imperfecta reliquit,
Tum quoque uisa decens; nudabant corpora uenti
Obuiaque aduersas uibrabant flamina uestes
Et leuis impulsos retro dabat aura capillos;
Auctaque forma fuga est. Sed enim non sustinet ultra
Perdere blanditias iuuenis deus, utque monebat
Ipse amor, admisso sequitur uestigia passu.*²²[...] (OVÍDIO, *Met*, I,

520-532, 1994, p. 25)

A presença do vento na retomada da fuga da ninfa é sugestiva, visto que o vento “devido à agitação que o caracteriza, é um símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância.” (CHEVALIER, 2009, p. 935).

orbe, e as plantas estão sujeitas ao meu poder. Ai de mim! Não há planta capaz de curar o meu amor, e todas essas artes de nada valem para o seu senhor. [...] (Idem)

²² Ia dizer mais coisas, mas a filha de Peneu foge amedrontada, deixando-o sem terminar as palavras; oferecia ainda o espetáculo de uma graça decorosa. Os ventos lhe desnudavam o corpo, seu sopro, vindo de frente, lhe agitava as vestes e a brisa lhe lançava os cabelos para trás; a própria fuga a embelezava. O jovem deus, contudo, não mais pode se resignar a limitar-se às palavras ternas e o próprio amor o impele a seguir-lhe os passos.[...] (Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 22).

Todas as características mencionadas no parágrafo anterior mantêm estreita ligação com Dafne, principalmente por ela sofrer a metamorfose. Assim como a brisa, a ninfa pode ser considerada uma personagem volúvel, que adquire outra personalidade.

Ao afirmar que os ventos desnudavam o corpo de Dafne, o narrador indica uma leve instabilidade na forma de ela se apresentar, pois as partes do corpo inicialmente escondidas se manifestam tornando-se visíveis.

A perseguição prossegue e, para melhor retratá-la, o narrador faz uma comparação:

*Vt canis in uacuo leporem cum Gallicus aruo
Vidit et hic praedam pedibus petit, ille salutem;
Alter inhaesuro similis iam iamque tenere
Sperat et extento stringit uestigia rostro;
Alter in ambíguo est na sit conpressus et ipsis
Morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit;
Sic deus et uirgo est, hic spe celer, illa timore.*²³ [...] (Ovídio, *Met*, I,

533-539, 1994, p. 25)

O paralelo estabelecido entre o cão e Apolo e a lebre e Dafne traz aos personagens algumas características dos animais: da mesma forma que o cão, Apolo é determinado a apanhar sua presa, ele é persistente, veloz e ávido. Já Dafne pode ser vista como um ser mais esperto e destemido, por ser mais ligeira.

Tais características são reforçadas nos quarto últimos trechos do texto, como se observa a seguir.

*Qui tamen insequitur, pennis adiutus Amoris,
Ociore est requiemque negat tergoque fugacis
Imminet et crinem sparsum ceruicibus afflat.
Viribus absumptis expalluit illa citaeque
Victa labore fugae, spectans Peneidas undas:*

²³ Assim, o cão de Gália avista uma lebre em um descampado, e põe-se a persegui-la e ela a fugir, ele procurando a presa e ela a salvação; o primeiro a todo o momento parece prestes a alcançar a outra, que acompanha de perto, de focinho estendido; a outra, na dúvida, imagina se será apanhada, livra-se das próprias dentadas do cão e escapa daquela boca que a toca. Assim o deus e a virgem, ele repleto de esperança e ela de medo. [...] (Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 22).

*“Fer, pater” inquit “opem, si flumina numen habeis;
Qua nimium placui, mutando perde figuram.”²⁴[...] (OVÍDIO, *Met*, I,
540-547, 1994, p.26)*

A persistência do deus é tamanha que, mesmo a ninfa estando em velocidade, ele consegue alcançá-la e ela sem saída apela para o pai. A simbologia do rio e da água é de extrema importância para o mito analisado, pois, como menciona o narrador no fragmento, Dafne é filha da divindade do rio e, por conseguinte, é ligada à água.

Os rios, segundo Chevalier, podem ser associados com a possibilidade universal, a fluidez das formas, a fertilidade, a morte e a renovação. “Simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções e a variedade de seus desvios.” (2009, p. 780).

Percebe-se, então, que a instabilidade da ninfa é garantida por seu pai, pois ele carrega consigo a possibilidade de mudança. Em outras palavras, Dafne pede a transformação ao pai por acreditar que ele como uma divindade da água tem o poder de renovar sua existência.

A água, ainda para Chevalier, simboliza

três temas: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. [...] Todavia, a água, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutível [...]. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora.[...] (2009, p. 15).

Peneu, por meio de suas águas, garante que a mudança solicitada pela filha ocorra, porém, no instante da metamorfose, ele, ao mesmo tempo em que a transforma em árvore e mantém sua integridade, destrói a forma original da ninfa.

Santos define metamorfose como

²⁴ Ele, no entanto, é mais pronto, levado pelas asas do amor, e, incansável, roça as costas da fugitiva, junto à nuca, cujos cabelos esparsos seu próprio sopro agita. Com as forças esgotadas, a virgem empalidece e, exausta pelo esforço daquela fuga, exclama, voltando os olhos para as águas do Peneu: “Socorre-me, meu pai! Se vós, os rios, tendes um poder divino, muda a minha aparência, culpada de muito agradar!”[...] (Idem)

toda transformação sobrenatural que afeta a aparência de um ser [...] como resultado tanto de uma intervenção exterior, imputada por uma divindade como punição ou salvação, quanto de uma mutação interna provocada por grande sofrimento. Esta transformação sobrenatural é a mudança ou alteração, sofrida por um ser, de uma para outra forma que este mesmo ser virá a ter.

A metamorfose torna-se, portanto, o melhor meio de explicar e justificar, poeticamente, a interrelação do mundo humano tanto com o mundo da natureza quanto com o mundo divino. (2005, p. 22).

A metamorfose de Dafne ocorre, assim, por meio não só da interferência divina que a salva de Apolo, mas também por meio do próprio sofrimento da ninfa em ser objeto de devoção do deus.

Faz-se necessário mencionar que o clímax da narrativa se instaura no fragmento acima, pois o leitor fica na expectativa de saber se Apolo vai ou não conseguir apanhar Dafne e, quando ele está próximo o suficiente da amada, há a quebra do suspense com o pedido dela ao pai.

Imediatamente após o pedido, o corpo da ninfa começa a se modificar:

*Vix prece finita, torpor grauis occupat artus,
Mollia cinguntur tenui praecordia libro,
In frondem crines, in ramos bracchia crescunt;
Pes modi tam uelox pigris radicibus haeret,
Ora cacumen habent; remanet nitor unus in illa.
Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra
Sentit adguc trepidare nouo sub cortice pectus
Complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
Oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum²⁵. [...]* (OVÍDIO, *Met*, I,

548-556, 1994, p.25)

²⁵ Mal acabara a súplica, um pesado torpor lhe invade os membros; seu peito delicado se reveste de uma fina casca, os cabelos se transformam em folhas, os braços em ramos; os pés que ainda há pouco corriam tão rápidos, são raízes ao chão presas agora, o rosto desaparece na fronte. Somente o seu encanto permanece. Febo ainda a ama e, pondo a mão no tronco, sente o coração que continua a bater sob a nova casca. Abraçando os ramos, como se fossem membros, cobre a madeira

É notável a descrição do modo como cada parte do corpo da ninfa adquire a forma dos elementos presentes na árvore, sem perder as características que definiam a aparência de Dafne.

O peito delicado de Dafne, por exemplo, é revestido de uma fina casca, que caracteriza a fragilidade da ninfa, e os cabelos se transformam em folhas, pois ambos se revoltam com a força dos ventos.

Vale salientar que o paradoxo existente entre os pés da ninfa que antes corriam de Apolo e as raízes que se fixam no chão sugerem a proximidade entre o deus e a árvore.

Observa-se que três versos do trecho têm especial importância por aproximar ainda mais a figura de Dafne com a simbologia das águas representada por seu pai.

As frases “somente o seu encanto permanece”, “sente o coração que continua a bater” e “cobre a madeira de beijos, mas a madeira se furta aos seus beijos” revelam que a transformação da ninfa é física, e, portanto, no seu interior ela permanece com a sua índole intocada.

Dessa maneira, as águas propiciam a purificação de Dafne, por meio da renovação do seu corpo, e consegue, assim, atingir o seu desejo de permanecer virgem como Diana.

É interessante mencionar ainda o caso de homonímia presente no texto. Ovídio, poeta latino, dá a sua personagem o nome grego que significa “loureiro”, a árvore na qual ela se transforma. A ninfa, então, carrega em si o resultado da sua metamorfose.

Para a metamorfose da ninfa em árvore existe uma razão simbólica, pois segundo Chevalier, a árvore

pelo fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu. (2009, p. 84).

de beijos, mas a madeira se furta aos seus beijos. [...] (Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 23).

Em outras palavras, pode-se considerar a árvore como o elemento que estabelece ligação entre o profano e o sagrado, pois ao mesmo tempo que se fixa à terra, se eleva ao céu . No mito de *Apolo e Dafne*, a função da ninfa após sua metamorfose é exatamente esta, pois ela dá origem ao loureiro, árvore símbolo do amor divino de Apolo.

Mircea salienta que

a imagem da árvore exprime a Vida, a juventude, a imortalidade, a sapiência. [...] a árvore conseguiu exprimir tudo o que o homem religioso considera real e sagrado por excelência, tudo o que ele sabe que os deuses possuem por sua própria natureza e que só raramente é acessível aos indivíduos privilegiados, os heróis e semideuses. É por isso que os mitos da busca da imortalidade ou da juventude ostentam uma árvore de frutos de ouro ou de folhagem miraculosa. [...] É para o homem religioso que os ritmos da vegetação revelam o mistério da Vida e da Criação, e também da renovação, da juventude e da imortalidade. (2008, p.124).

As palavras de Mircea não só revelam a sacralidade adquirida pela árvore nas religiões e o valor da história entre Apolo e Dafne para a antiguidade, mas também antecipa a simbologia do loureiro, que também evoca a imortalidade.

O significado do louro só é coerente se mencionado após as palavras de Apolo que encerram a narração do mito.

*Cui deus: "At quoniam coniunx mea non potes esse,
Arbor eris certe" dixit " meã; sempre habebunt
Te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae;
Tu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum
Vox canet et uisent longas Capitolia pompas.
Postibus Augustis eadem fidissima custos
Ante fores stabis mediamque tuebere quercum;
Vtque meum intonsis caput est iuuenale capillis,
Tu quoque perpétuos semper gere frondis honores."
Finierat Paeon; favtis modo láurea ramis*

*Annuit utque caput uisa est agitasse cacumen*²⁶. (OVÍDIO, *Met*, I, 557-567, 1994, p. 27).

As palavras de Apolo para a ninfa já transformada em árvore justificam o significado que o louro adquiriu. Segundo Chevalier,

O louro está ligado, como todas as plantas que permanecem verdes no inverno, ao simbolismo da imortalidade. [...] Arbusto consagrado a Apolo, simboliza a imortalidade adquirida pela vitória. É por isso que sua folhagem é usada para coroar os heróis, os gênios e os sábios. Árvore apolínea, significa também as condições espirituais da vitória, a sabedoria unida ao heroísmo. [...] o louro manifesta a associação simbólica: imortalidade, conhecimento secreto. (2009, p. 561).

Fica claro, perante essas simbologias, que a imagem da ninfa não pode ser dissociada de Apolo, principalmente, pelo loureiro ser a árvore símbolo do deus e carregar em sua constituição física a imortalidade de seu amor.

Assim como todos os mitos podem ser ritualizados, a história sagrada de Dafne também se configura. Mircea menciona que

nenhuma planta tem valor precioso em si mesmo, mas apenas por intermédio de sua participação num arquétipo, ou pela repetição de determinados gestos e palavras que, isolando-a do plano profano, levam à sua consagração. (2008, p. 33).

A consagração do loureiro ocorre no juramento de Apolo e o ritual sagrado responsável pela reatualização da consagração de Dafne está presente ainda nos dias de hoje, pois toda vez que um homem atinge a vitória em jogos olímpicos e, assim, alcança o heroísmo, ele recebe uma coroa de louros que identifica visualmente o amor eterno de Apolo.

²⁶ E disse o deus, então: “Se minha esposa não podes ser, serás minha, ó árvore. Sempre estarás comigo, loureiro, nos cabelos, na cítara e na minha aljava. Estarás entre os chefes latinos, quando vozes alegres cantarem o triunfo e o Capitólio contemplar os longos cortejos. Também na entrada da morada de Augusto estarás erguido como fidelíssimo guardião, em frente à porta, protegendo o carvalho situado entre as tuas duas árvores. E, como a minha cabeça de longos cabelos, será eternamente jovem, também tu hás de exhibir constantemente tua folhas gloriosas.” Calou-se Peane. Com os ramos há pouco formados, o loureiro anuiu, e dir-se-ia que inclinou a copa, como uma cabeça. (Ovídio, Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 23).

Para Yves Giraud, no epílogo da narração:

Apolo consagra o louro à sua pessoa divina e ao seu culto. É a apoteose de Dafne. Esse desenlace apresenta duas vítimas vitoriosas: Dafne perde a aparência humana e preserva sua pureza; Apolo, infeliz no amor, transcende-o. Assim, o poder do amor não é absoluto. O mito se presta tanto a uma visão trágica como a uma interpretação otimista. (In: Pierre Brunel, 2005, p. 205).

No instante em que Dafne é consagrada e perde sua aparência humana é possível observar o nascimento de uma segunda personalidade da ninfa. Em outros termos, pode-se dividir a figura de Dafne em duas metades complementares: antes da transformação e depois dela.

A metamorfose pressupõe o abandono de um corpo para admissão de outro, contudo, essas modificações corporais não atingem o interior da personagem, visto que suas convicções e desejos continuam os mesmos.

Como afirma Chevalier:

as modificações na forma, de fato, não parecem mesmo afetar as personalidades profundas, que em geral guardam o seu nome e o seu psiquismo. [...] A metamorfose é um símbolo de identificação, em uma personagem em via de individualização que ainda não assumiu a totalidade de seu eu nem atualizou todas as suas potencialidades. (2009, p. 608).

A metamorfose possibilita, assim, a manifestação do eu duplicado de maneira que as duas personalidades estejam presentes em um mesmo corpo, porém agora em um corpo transformado, "*mutata corpora*"²⁷. Dafne é constituída tanto pela ninfa como pela árvore e ambas convivem juntas antes e depois da mudança de corpo.

Santos afirma que:

na transformação metamórfica, Ovídio aponta que a metamorfose transformou o antigo ser através da nova forma e a identidade se

²⁷ Refere-se ao "princípio da metamorfose: mutação das formas em novos corpos". Mutatas formas; noua corpora. (SANTOS, 2005, p. 20-21).

manifesta em uma “outridade”. No entanto, nos mitos de metamorfose humana, se estabelece uma continuidade de caráter humano; de modo que torna evidente que a mente anterior (*mens antiqua, mens prístina*) do ser transformado permanece e subsiste à metamorfose. (2005, p. 46).

Otto Rank, na sua obra *O Duplo*, discorre a respeito de como a literatura se apropria da duplicação do eu. Em um dado momento o autor afirma que

a função do Duplo era precisamente para negar a morte e garantir a imortalidade do indivíduo cuja sombra pelo menos continuaria a existir depois do desaparecimento da Personalidade material.[...] (1939, p.105).

Na citação, Rank abordou a sombra como uma das possibilidades do Duplo aparecer, todavia, com a metamorfose de Dafne ocorre o mesmo processo.

A mudança de corpo é uma alternativa para por fim a fuga de Dafne, pois ao assumir a forma da árvore o risco que corria desaparece, ou seja, a metamorfose evita a concretização do amor de Apolo e ainda garante que a essência da ninfa continue existindo, o que o poeta latino denomina como “*mens*”.

Segundo Santos :

as modificações provocadas pela metamorfoses não afetam a identidade profunda do ser transformado. [...] Independente do modo como as metamorfoses são provocadas, as características físicas mudam e tais transformações apresentam, em alto relevo, a verdadeira mens e o caráter duradouro dos seres envolvidos, pois a substância considerada imutável do ser determina e modela sua nova forma. (2005, p. 53).

Ao se metamorfosear em loureiro, Dafne adquire a imortalidade, pois seu nome se associa ao de Apolo e sua consagração passa a ser realizada com os ritos de coroação dos heróis vencedores.

Freud, em seus estudos psicanalíticos a respeito da manifestação da dupla personalidade, ou “estranho” como ele nomeia em sua obra, escreve duas considerações sobre o aparecimento do duplo. Diz ele:

em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimindo, em ansiedade, então entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retoma. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho. [...] Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho pode-se compreender que esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão [...]. (1996, p. 300).

Como já foi mencionado, há na metamorfose de Dafne um caso de homonímia, aproximando a ninfa do resultado da sua transformação. Portanto, o duplo presente no mito se estabelece a partir do que Freud salientou no trecho acima.

A homonímia, entretanto, não é o único elemento de aproximação entre Dafne e o loureiro. A sua própria condição de ninfa antecipa a relação dela com os elementos da natureza.

A presença do duplo, no mito, está muito associada à metamorfose, pois é somente quando ela acontece que a outra personalidade de Dafne se manifesta e atinge a imortalidade. Rank afirma que

o Duplo é a própria personalidade (sombra/reflexo), assegurando sobrevivência futura; mais tarde representa uma Personalidade anterior, conversando, juntamente com o passado, a juventude do indivíduo; finalmente, o Duplo se torna uma Personalidade oposta, que aparecendo sob a forma do mal, representa a parte mortal, destacada da personalidade existente e que a repudia. [...] (1939, p. 110).

Analisando as palavras de Rank, é possível identificar que Dafne se desdobra da mesma forma. O loureiro é a própria personalidade da ninfa, porque ele está dentro dela como o nome aponta e, assim, também é uma personalidade anterior

que se manteve afastada e ainda se torna uma personalidade oposta, pois ela só se manifesta quando Dafne repudia o seu corpo.

Sendo assim, a metamorfose é a responsável pela manifestação da personalidade oposta da ninfa, que destrói a imagem de Dafne mulher e confirma a presença da árvore.

O fato de a metamorfose desencadear o surgimento da personalidade oposta de Dafne é pautado tanto no parecer de Otto Rank presente na citação anterior, como na colocação de Nicole Bravo:

o duplo é uma personificação da alma imortal que se torna a alma do morto, ideia pela qual o eu se protege da destruição completa, o que não impede que o duplo seja percebido como um “assustador mensageiro da morte”, do que resulta a ambivalência de sentimentos a seu respeito (interesse apaixonado/terror): ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça. [...] (In: Pierre Brunel, 2005, p. 263)

A imagem do loureiro é responsável tanto pela destruição de Dafne como pela sua proteção, indica a mudança da forma humana da ninfa, mas garante que sua personalidade interior seja intocada.

A função exercida pelo duplo no mito é a de propiciar a realização tanto dos desejos de Dafne como os de Apolo. A metamorfose permite à Dafne a sua integração com sua condição de ninfa e possibilita que Apolo esteja sempre perto dela.

Observa-se, então, por meio dos elementos analisados, que, apesar de ser um mito de origem, a história de Dafne e Apolo não pode ser resumida apenas como a narrativa do surgimento do primeiro loureiro.

A análise linguística e simbólica da fábula do mito, feita no decorrer do capítulo, salienta que se trata de um mito que narra o surgimento de um amor impossível e da luta pela concretização do sentimento.

Yves Gerald afirma que:

O mito ira ilustrar os temas do amor ferido, do amor sem esperança, da busca incessante, da transfiguração no amor e da idealização do sentimento. [...] A fábula torna-se a imagem do amor insatisfeito, a

ilustração trágica do amor inacessível; convida à superação da paixão terrestre ou traduz a condenação da recusa do amor. [...] (In: Pierre Brunel, 2005, p.207).

O mito de *Apolo e Dafne* pode ser entendido como a história sagrada que explica o surgimento das relações amorosas ditas impossíveis e ensina àqueles que sofrem o caminho para aceitar a vontade de Amor, deus que provou ser mais grandioso que o próprio Sol.

A obra prima de Bernini

Considerado o nome mais expressivo do Barroco italiano, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) esculpiu centenas de obras de primor indiscutível e eximia beleza, entre elas destaca-se *Apolo e Dafne* (1622-1625).



Apolo e Dafne, 1622- 1625. Mármore, 243 cm. Roma, Galleria Borghese.

Esculpida para presentear um prelado, a obra, juntamente com outras duas criadas no mesmo período (a saber: *Davi* e *O Rapto de Prosérpina*), apresenta

inovações significativas tanto na forma de esculpir de Bernini quanto na escultura de modo geral.

Objetiva-se, no presente capítulo, investigar as possíveis razões que levaram um escultor do Barroco italiano a criar uma de suas obras-primas a partir de um mito clássico da cultura grega e, de que forma, a escultura contribui para a reatualização do mito de que se apropria.

Inserido no contexto do Barroco, Bernini, assim como seus contemporâneos, vivia no tênue limite entre a crença nas manifestações do sagrado e a fidelidade à ciência. Em uma época em que a busca pela espiritualidade regia o homem, os temas abordados pelo artista o tornaram intérprete das obras encomendadas pela Igreja Católica.

Como afirma Faldi,

La fama altísima que rodeó a Bernini desde el principio, el constante favor que le acompañó con los numerosos pontífices que se sucedieron en el curso de los sesenta y cinco años de su actividad, los tributos de admiración de que fue objeto por parte de soberanos y potentados y, por último, la posición de preeminencia absoluta y casi de oficialidad que fue adquiriendo su arte, revelan la perfecta correspondencia de este con las exigencias de los tiempos. Tiempo que exigían en igual medida la exaltación del fervor de la vida religiosa del nuevo universalismo católico y la glorificación de la potestad temporal reforzada, en un orden milagroso de compenetración entre las supremas benignidades celestes y la autoridad de las instituciones terrenales. (1961, p. 13)²⁸.

²⁸ A grande fama que Bernini adquiriu desde o início, o constante relacionamento que manteve com diversos pontífices, que se sucederam durante sessenta e cinco anos de sua atividade artística, as manifestações de admiração de que foi objeto por parte de prelados e, por último, a posição de destaque absoluto e quase de exclusividade que foi adquirindo sua arte, revelam a perfeita correspondência do artista com as exigências de seu tempo. Tempo que exigia, de igual forma, a exaltação do fervor da vida religiosa do novo catolicismo generalizado e a glorificação do poder temporal fortalecido em uma união milagrosa entre as supremas benevolências celestes e a autoridade das instituições terrenas. (tradução nossa)

A associação entre os interesses da Igreja e o modo como Bernini abordava os temas religiosos e as imagens da Antiguidade clássica permitiram que ele construísse o que Faldi chama de “el barroco de la Antigüedad”²⁹ (1961, p. 15).

Os temas relacionados à Antiguidade clássica foram retomados durante todo o Renascimento, movimento artístico anterior ao Barroco, porém como o homem do século XV e XVI vivenciou todos os avanços da Renascença, é natural que o Barroco ainda se aproprie de certos temas em voga no movimento anterior a ele. Entretanto, os temas e as figuras da cultura grega e latina retomados no Renascimento tinham propósitos bem distintos da época posterior, pois enquanto o Renascimento buscou dissociar o homem da religião, aproximando-o das descobertas científicas e, para isso, valorizava a concepção panteísta das religiões clássicas, o Barroco usava os mitos clássicos para transmitir conceitos da moral católica.

Sendo assim, a mesma narrativa mítica fixava os padrões sociais e transmitia a visão de mundo de sociedades distintas em muitos aspectos.

Para Yves Giraud,

o sucesso do mito de Dafne na Idade Média liga-se à difusão da obra de Ovídio durante esse período (desde o século XI ele faz parte dos nove escritores antigos que constituem a base dos *studia liberalia*), mas explica-se de início, e sobretudo, pela “recuperação” cristã feita muito cedo pelos Pais da Igreja, que irá condicionar a interpretação através de uma profunda mudança na própria natureza e importância do mito. Trata-se de encontrar o *integumentum*, o sentido oculto que encerra uma narrativa fabulosa desse tipo. [...] à doutrina cristã propõe uma “moralização” da fábula de Dafne (uma das que melhor serviam!) que irá exaltar e valorizar a figura dessa jovem, que por meio da virtude conseguiu preservar a virgindade ao preço de sua vida. Virgem, mártir e quase santa, a filha de Peneu pode ser proposta como modelo à jovem cristã. (In: Pierre Brunel, 2005, p. 205).

²⁹ O barroco da Antiguidade (tradução nossa).

Entre a Idade Média e o Barroco transcorreram-se alguns séculos, contudo, a imagem de Dafne, construída pela Igreja Católica, sobreviveu a esse tempo e fixou-se com a ajuda da obra de Bernini.

Enquanto, na transcrição do mito feita por Ovídio, a fábula de Apolo e Dafne explica a origem do loureiro e transmite para a sociedade a lição de que todos os deuses devem ser respeitados por sua condição superior, para a sociedade cristã, Dafne tem inúmeras semelhanças com Maria e, portanto, deve ser reverenciada por manter-se virgem como a Mãe de Jesus.

Apolo e Dafne, de Bernini foi produzida sem a intenção consciente de moralizar a população italiana da época, contudo, como a obra apresenta os corpos das personagens nus e em contato, a Igreja sentiu necessidade de transmitir o exemplo católico por meio da escultura e, para isso, alterou seu sentido original.

Simon Schama narra que diante da sensualidade da escultura “o cardeal Barberini sentiu-se na obrigação de fixar uns versinhos moralizantes no pedestal da estátua para que ninguém tivesse a ideia errada: O apaixonado que persegue a beleza fugidia/ Colhe frutos amargos e volta de mãos vazias.” (2010, p. 101).

Nota-se que os versos do cardeal alertam os observadores a respeito da conduta afobada de Apolo ao tentar se aproximar de Dafne e reforça a imagem da ninfa como uma vítima.

A obra de Bernini favorece a valorização de Dafne como uma virgem mártir, pois o instante esculpido pelas mãos do artista retrata, com suavidade e beleza, a fração de segundo em que se delineia a vontade da ninfa, ou seja, de que sua castidade permaneça intocável.

Schama observa que:

Graças aos deuses e ao relato de Ovídio nas *Metamorfoses*, a igualdade entre os sexos avança um passo com *Apolo e Dafne*. Apolo pode representar o auge da beleza tornada visível, porém sua presa lhe escapa. [...] esse é um instante congelado, o momento da frustração de Apolo com a repentina metamorfose de Dafne, que parece subir ao céu como a árvore na qual está rapidamente se convertendo. [...] (2010, p. 100).

A colocação de Schama é relevante, pois evidencia os motivos que levaram o mito a ser símbolo de alguns comportamentos aprovados pelo cristianismo. Um deles é a lealdade de Dafne ao seu ideal da castidade, mesmo sofrendo a tentação de ser cortejada por um homem símbolo da beleza divina. Outro é a punição do homem que, por meio da violência, busca saciar seu desejo, desrespeitando a conduta moralmente correta de uma jovem cristã.

Vale ressaltar que, por sua condição de homem imortal, Apolo, em teoria, apresenta todos os atributos físicos necessários para realizar seu desejo, contudo, mesmo sendo um ser fisicamente mais frágil, Dafne é abençoada ao orar para o Pai.

A força de Apolo é descrita na obra de Ovídio, no momento em que o deus conta seus feitos heroicos para Cupido:

*“Quid” que “tibi, lasciue puer, cum fortibus armis?”
Dixerat “ista decent úmeros gestamina nostros,
Qui dare certa ferae, dare uulnera possumus hosti,
Qui modo pestifero tot iugera uentre prementem
Strauimus innumeris tumidum Pythina sagittis.
Tu face nescio quos esto contentus amores
Inritare tua, nec laudes assere nostra” [...]”³⁰ (Metamorfoses, I, 456-462, 1994, p.23)*

Em Bernini, porém, é que a magnitude da força de Apolo se torna evidente, pois mesmo se tratando de um deus, consagrado como o único capaz de matar um monstro, ele é representado na escultura com traços suaves, os quais comprovam que por ser um imortal ele não necessita de força física e, conseqüentemente, não precisa ser retratado com um corpo brutalizado.

Bernini conseguiu reproduzir na escultura aquilo que fizera do relato de Ovídio uma fonte quase inesgotável de inspiração para textos que dialogam com *Metamorfoses*. Segundo Yves Giraud, o escritor latino introduziu na fábula “uma dramatização e um sentido da composição que irão beneficiar, evidentemente, todos os seus seguidores” (In: Pierre Vernant, 2005, p. 205).

³⁰ “Que fazes”, dissera, “menino petulante, com as armas poderosas? Quem deve trazê-las ao ombro sou eu, que sou capaz de abater uma fera com mão firme, capaz de ferir os inimigos, que, com inúmeras setas, matei a arrogante Piton, cujo ventre pestífero ocupava tanto espaço. Quanto a ti, contenta-te, com o teu facho, de seguires a pista de não sei que amores, e não aspíres aos louvores que mereço. [...]” (Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p.21).

O elemento responsável por cativar o espectador da escultura é o fato de, como diz Faldi,

la acción reproducida en su punto culminante, en el momento de la mayor explosión de energías y pasiones, el situarse la estatua casi en el radio de nuestra experiencia sensorial, crean un orden de reflejos psicológicos totalmente distintos: de excitación emotiva, de estimulante exaltación vital. (1961, p. 19)³¹.

Percebe-se, então, que Bernini une o que consagrou *Metamorfoses* à sua obra, permitindo que ela fosse atual ao seu tempo, sem deixar de ser original. A originalidade da escultura é garantida, principalmente, pelo movimento que o artista confere ao mármore.

Segundo Simon Schama,

Bernini tirou da estátua o elemento stat – que em latim, indica imobilidade. Suas figuras escapam da força da gravidade exercida pelo pedestal para correr, contorcer-se, rodopiar, ofegar, gritar, latir, curvar-se em espasmo de intensa emoção. Correndo riscos incríveis com perfurações temerárias, Bernini obrigou o mármore a fazer coisas que nunca fizera até então. Obrigou-o a voar e esvoaçar, a fluir e tremer. Libertas do bloco de pedra, suas figuras se entregam a uma febril atividade e, em geral, tendem naturalmente para o ar, para a luz. [...] (2010, p.87).

Pode-se dizer que Bernini, ao agregar ao mármore uma característica que contraria sua natureza, criou um paradoxo em suas obras, pois ao mesmo tempo em que as personagens se movimentam intensamente, suas emoções são congeladas, permitindo que o observador compartilhe delas como se as personagens estivessem posando para ele.

Wölfflin afirma que

³¹ A ação reproduzida em seu ponto máximo, no momento de maior explosão de energia e paixão, ao situar a estátua quase no raio da nossa experiência sensorial, cria uma sucessão de reflexos psicológicos totalmente inusitados: de excitação emotiva, de estimulante exaltação vital. (tradução nossa).

em Bernini o trabalho é concebido de forma tal, que a análise linear não leva a conclusão alguma, e isso significa também que o elemento cúbico subtraiu-se à tangibilidade imediata. As superfícies e as pregas do manto não são móveis apenas por sua natureza – o que é algo externo -, mas são utilizadas tendo-se em vista, basicamente, um efeito plasticamente indeterminado. Uma oscilação paira por sobre as superfícies e a forma alude à mão que a explora. As luzes cintilantes dos pregueados deslizam rápidas como pequenas serpentes, exatamente como as luzes brilhantes, intensificadas pelo branco [...]. A forma global já não é vista como uma silhueta. [...] (2006, p. 76).

Wölfflin menciona um dos aspectos mais significativos da obra de Bernini: a ausência de contornos, que permite ao observador compartilhar das múltiplas sensações evocadas pelo modo como o mármore é esculpido.

O Barroco nega o contorno, não no sentido de que são completamente abolidos os efeitos das silhuetas, mas a figura evita consolidar-se dentro de uma silhueta definida. [...] a essência da silhueta barroca está no fato de ela não possuir autonomia; nenhum motivo linear deve se consolidar como algo independente. Nenhum ângulo de visão revela a forma em sua totalidade. [...] (WÖLFFLIN, 2006, p. 73).



Apolo e Dafne, 1622- 1625. Mármore, 243 cm. Roma, Galleria Borghese.

O movimento dado às estátuas transforma-as, assim, de simples recortes de momentos a uma narrativa completa, já que o observador pode deduzir o percurso de cada uma das personagens e reproduzir mentalmente suas ações tanto anteriores ao retrato como posteriores a ele.

Ao eleger o clímax da narrativa para ser esculpido, Bernini une sua técnica ao enredo da fábula, pois ele cristaliza diante dos olhos do espectador o exato momento da metamorfose de Dafne e, dessa forma, permite a observação dos sentimentos que envolveram as duas personagens protagonistas da cena.

O movimento está presente tanto na figura de Apolo como na de Dafne. O corpo do deus está voltado para a ninfa e, pelo modo como seus membros estão posicionados, o braço direito voltado para trás e a perna esquerda levemente

erguida, deduz-se que ele caminha, porém, ao analisar mais atentamente sua postura, é possível notar que se trata de uma corrida, pois o vento criado a partir do deslocamento rápido de seu corpo, revolta seus cabelos e suas vestes.

Ao contrário de Apolo, a movimentação de Dafne, não se realiza a partir do deslocamento voluntário de seu corpo, mas pela transformação comandada por uma força superior, ausente da cena (no mito é representada pela figura paterna).

Como a metamorfose é o tema central tanto do mito como da obra de Bernini, o escultor reproduziu na pedra muitos dos detalhes descritos por Ovídio e, para efeito de análise, apresentar-se-á cada um dos elementos que envolvem a transformação, separadamente, em recortes.

A expressão facial da ninfa é um dos elementos que mais detém a atenção do espectador, pois à medida que seus olhos se voltam para trás, buscando por seu opressor, e seus lábios se entreabrem como quem grita, o medo e a angústia tomam conta da cena e do observador que inevitavelmente compartilha do pavor de Dafne.



(Semblante de Dafne)

Como seus braços estão erguidos e suas mãos se voltam ao céu, o espectador acompanha com o olhar seus movimentos e, ao elevar os olhos na direção das mãos da ninfa se depara com o exato instante em que seus dedos começam a se transformar em galhos.



(Mão de Dafne)

As folhas brotam das pontas dos dedos de Dafne como se fossem unhas que crescem naturalmente, e como os galhos brotam do interior de seu corpo e, aos pouco altera a anatomia dos seus dedos (como se observa no detalhe abaixo), causa a impressão de que a árvore em que ela rapidamente se transforma faz parte de sua existência e é sua real essência.



(Polegar de Dafne)

Os cabelos da ninfa acompanham a direção de seus braços e as pontas dos fios, já em forma de folha, se unem ao seu punho para juntos formarem a copa da árvore.



(Cabelos e mãos de Dafne)

A parte superior da escultura é toda voltada para o alto e, conseqüentemente, para os céus. Como diz Elit:

O céu é uma **manifestação direta da transcendência**, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar. O simples fato de ser **elevado**, de encontrar-se **em cima**, *equivale a ser poderoso (no sentido religioso da palavra) e a ser, como tal, saturado de sacralidade... A transcendência divina se revela diretamente na inacessibilidade, na infinidade, na eternidade, e na força criadora do céu. [...].* (Elit, 1949 *apud* Chevalier, 2009, p. 227, grifos do autor).

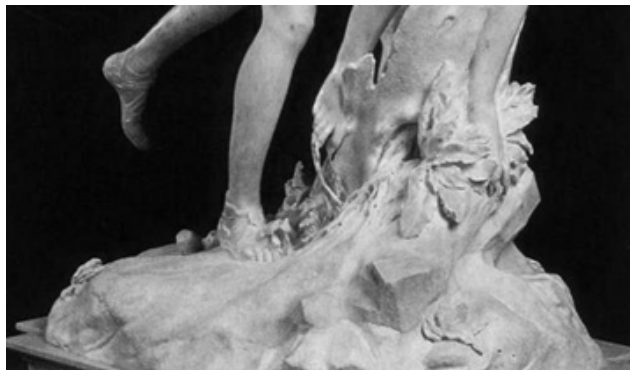
Ao posicionar as extremidades superiores de seu corpo para o alto, a ninfa se dirige para a Força Sobrenatural responsável pela sua transformação física. Pode-se dizer que Dafne aponta para as alturas como se soubesse que simultaneamente a sua metamorfose, ela transcenderá ao terreno para atingir a imortalidade, já que após a mudança de seu corpo ela se tornará a árvore símbolo de Apolo.

Não são apenas as mãos, braços e cabelos da ninfa que se direcionam às alturas, a casca que envolve o tronco em que suas pernas vão se transformando, crescem em sentido vertical e ascendente, ou seja, partindo do solo. Enfim, retrata-se a metamorfose por excelência, o momento de transformação de mulher em loureiro.



(Pernas de Dafne).

Importa ressaltar, também, que a base que dá sustentação à escultura representa os campos por onde Dafne foge de Apolo e é mais elevada na parte onde a ninfa se encontra, demonstrando que apesar de ser um deus, Apolo está em desvantagem, pois é Dafne quem se encontra em destaque na obra.



(Base da escultura).

Esse movimento de ascensão às alturas só é interrompido pelas raízes crescentes nas pontas dos dedos dos pés que ligam Dafne ao solo e a sua condição terrena, sendo dessa forma, o elemento que permite ao loureiro pertencer à Terra.



(Pés de Dafne)

Ao observar a escultura como um todo, porém atentando-se para esse movimento paradoxal de Dafne, esticando os braços na tentativa de alcançar os céus e tendo seus pés fixos à terra por meio de raízes, nota-se que a ninfa é a personificação da transcendência das narrativas míticas, pois ela mantém uma “extremidade na esfera do tempo e a outra na eternidade”, como afirma Campbell (2008, p. 19).

Sendo assim, a Dafne representada na escultura de Bernini pode ser considerada um ser híbrido não apenas por ser metade mulher e metade árvore, mas, sobretudo, por ser ao mesmo tempo terrena e divina.

Outro elemento que chama atenção do espectador é o galho, presente na parte de trás da perna da ninfa, cujas folhagens escondem delicadamente o órgão sexual de Apolo.



(Virilha de Apolo)

Schama comenta:

A história está escrita (na escultura) na proximidade física, ainda mais sensual porque as duas figuras não estão nem inteiramente separadas nem inteiramente unidas. Em vários pontos, habilmente calculados, é difícil perceber onde Apolo termina e Dafne começa. O ramo de loureiro que brota diante da virilha quase exposta de Apolo atua como um sinal de sua urgência sexual e, assim, amplifica o drama de sua frustração. Ao agarrar o quadril da ninfa, a mão esquerda do deus depara com a áspera cortiça que está recobrendo a coxa de Dafne. A sombra profunda entre árvore e pele só torna mais tantalizante a ideia do inalcançável. É a maior brincadeira da escultura, pois é impossível não sentir a carga erótica do nu exatamente no ponto em que se tornou inviável. (2010, p. 101).

Da mesma forma que os movimentos de Dafne e, principalmente, a carga dramática de seu semblante, aproximam o espectador de sua apreensão, colocar os corpos nus em contato no exato momento da metamorfose torna palpável a decepção de Apolo diante do amor inalcançável.

As feições do deus indicam a incredulidade dele diante do ser amado, todavia, mesmo estando tão perto do objeto de desejo e presenciando sua mudança física definitiva, ele apresenta placidez.



(Semblante de Apolo)

O olhar de Apolo direcionado a Dafne e sua boca entreaberta são os principais índices de seu estado emocional, em outras palavras, a surpresa de ter Dafne em seus braços é tamanha que o fato de ela estar se metamorfoseando não tem importância naquele momento.

O restante do corpo de Apolo está em sintonia com suas expressões faciais, já que, apesar de estar correndo, não há nenhuma movimentação brusca. Como se observa, ele segura a ninfa pela cintura com delicadeza, enquanto sua outra mão se apoia no ar, suavemente.

A observação, por todos os ângulos da escultura, surpreende o espectador que se depara com diferentes pontos de vista da cena.

Para Wölfflin:

os artistas do Barroco procuram evitar a impressão de uma vista frontal rígida, como se a figura fosse orientada numa só direção e só pudesse ser observada sob esse ângulo. O efeito barroco de profundidade está sempre aliado a uma multiplicidade de ângulos de visão. A imobilização de uma estátua em um plano determinado seria considerada pelos artistas dessa época como uma ofensa à vida. A estátua não olha apenas para um único lado; seu raio de visão é bem mais amplo. (2006, p. 145).

Convencionalmente se observa a obra colocando-se diante das faces de Apolo e Dafne, posição que privilegia a análise dos sentimentos que envolvem as personagens e o modo como reagem aos acontecimentos relatados.



Apolo e Dafne, 1622- 1625. Mármore, 243 cm. Roma, Galleria Borghese.

Posicionando-se, contudo, do lado oposto ao convencional, isto é, à direita da estatua, tem-se uma das visões mais impactantes da obra de Bernini, pois a anatomia dos corpos humanos cede lugar à estrutura física de uma árvore.



Apolo e Dafne, 1622- 1625. Mármore, 243 cm. Roma, Galleria Borghese.

Desse ângulo, nota-se que o surgimento do loureiro ocorre por meio da junção dos corpos de Apolo e Dafne, pois é no instante em que o deus está prestes a apanhar Dafne que ela roga ao pai, como narra Ovídio:

*[...] Qui tamen insequitur, pennis adiutus Amoris,
Ocior est requiemque negat tergoque fugacis
Imminet et crinem sparsum ceruicibus afflat.*

Viribus absumptis expalluit illa citaeque

Victa labore fugae, spectans Peneidas undas:

“Fer, pater” inquit “opem, si flumina numen habeis;

*“Qua nimium placui, mutando perde figuram.” [...]*³² (l, 540-547,

1994, p. 25).

A união entre eles evidencia a participação de Apolo na metamorfose de Dafne e antecipa o fato de após a transformação os dois permanecerem inseparáveis.

É significativo o modo como a união entre as personagens acontece, uma vez que o rosto de Apolo fica escondido atrás de Dafne e o braço esquerdo da ninfa se posiciona onde deveria estar o pescoço e a cabeça do deus.

Para Chevalier, a cabeça

geralmente simboliza o ardor do princípio ativo. Abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir. [...] Devido à sua forma esférica, a cabeça humana é comparável, segundo Platão, a um universo. É um microcosmo.

Esses sentidos todos convergem para o simbolismo do único, da perfeição, do sol e da divindade. (2009, p. 151- 152).

Substituir a cabeça de Apolo, nesse sentido, é determinante por esta parte do corpo representar a individualidade do ser, já que associar a cabeça a um microcosmo, indica que cada ser humano constrói em torno de si, um pequeno mundo regido pelas suas emoções e, principalmente, pela razão.

A cabeça, todavia, é um membro que apresenta estreita ligação com a figura de Apolo, por simbolizar a perfeição, o sol e a divindade, três características marcantes do deus.

Chevalier define o sol, para os chineses, como símbolo de **“ressurreição e de imortalidade** [...] Se a luz irradiada pelo sol é o conhecimento intelectual, o próprio Sol é a **Inteligência cósmica**, assim como o coração é, no ser, a sede da faculdade

³² Ele, no entanto, é mais pronto, levado pelas asas do amor, e, incansável, roça as costas da fugitiva, junto à nuca, cujos cabelos esparsos seu próprio sopro agita. Com as forças esgotadas, a virgem empalidece e, exausta pelo esforço daquela fuga, exclama, voltando os olhos para as águas do Peneu: “Socorre-me, meu pai! Se vós, os rios, tendes um poder divino, muda a minha aparência, culpada de muito agradar!” [...] (Trad: David Gomes Jardim Junior. 1983, p. 21).

do conhecimento. [...] (2009, p. 836)”. Sendo assim, a relação entre a cabeça e Apolo se estreita ainda mais, pois se o Sol representa a inteligência e, conseqüentemente, a razão, e Apolo é o deus grego responsável pelo astro, logo ele também está ligado à racionalidade.

Se Apolo perdesse a cabeça, por assim dizer, indicaria, sobretudo, a perda das qualidades que o identificam como deus. Em outras palavras, se isso acontecesse todos os atributos que fazem Apolo ser reconhecido como o deus que guia a carruagem do sol, que inspira os poetas e olha pelos médicos, se dissipariam.

Vale ressaltar, também, que se torna visível para o espectador, sob este ângulo de observação da escultura, uma das ideias que permeiam a fábula de Apolo e Dafne: a oposição entre o Amor e a Razão.

A dicotomia amor/ razão é representada, no texto de Ovídio, pela rivalidade expressa entre Apolo e Cupido, todavia, Bernini, mesmo não representando a figura de Cupido em sua obra, sinaliza a hostilidade entre os opostos, escondendo habilmente a cabeça de Apolo neste ponto de observação da escultura.

Pode-se dizer, então, que, para a fábula de Apolo e Dafne, o Amor implica a renúncia da Razão, pois o apaixonado, por ficar inebriado pelo objeto de desejo, não reflete sobre suas atitudes, agindo por impulso.

Como fica claro pela análise da estátua, a inovação do modo de esculpir de Bernini “había de imprimir un curso totalmente nuevo a la escultura por espacio de ciento cincuenta años³³” (FALDI, 1961, p. 4), o que significa dizer que Gian Lorenzo Bernini não é um grande nome apenas de sua época, mas se imortalizou por ter conferido à escultura técnicas inéditas.

Tais técnicas vão desde criar movimento à cena, efeito anteriormente exclusivo da pintura, até tornar simultaneamente visível as duas personalidades da ninfa. A manifestação da duplicidade, ao contrário do que acontece em *Metamorfoses*, é garantida pela própria escolha de Bernini em esculpir o clímax da narrativa.

Freud afirma a respeito do duplo, ou estranho, como denomina em sua obra, que:

³³ Imprimiria um curso totalmente novo na escultura em um espaço de cento e cinquenta anos. (tradução nossa)

Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se como o que é belo, atraente e sublime – isto é, com sentimentos de natureza positiva – e com as circunstâncias e os objetos que o trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição. (2006, p. 276).

A duplicação da personalidade apresentada na escultura, ao contrário do que Freud indica, permite à obra ser bela, sublime e, até mesmo, emocionante, pois o possível impacto causado ao observador da obra pela hibridiz de Dafne é prontamente substituído pela admiração dos inúmeros detalhes que compõem a sua transformação.

Retratar simultaneamente, na figura de Dafne, tanto a ninfa quanto a árvore que compõe o seu ser, aproximam a escultura do seu relato mítico original, pois, como Freud salienta:

[...] a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o 'duplo' ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o 'duplo' tinha um aspecto mais amistoso, o 'duplo' converteu-se num objeto de terror, tal como, após o colapso da religião, os deuses se transformaram em demônios. (Idem, p. 295).

Evidencia-se, dessa forma, que a estranheza causada pelo duplo surge a partir do distanciamento do significado de suas aparições nas narrativas e o modo como as sucessivas retomadas desse tema foram feitas.

Se em sociedades arcaicas a manifestação do duplo tinha significado muitas vezes sagrado, por ser associada à vontade dos deuses (ou de mudarem sua forma para, assim, terem livre acesso ao mundo terreno ou mudar a forma física de humanos, como meio de punição ou prêmio por sua conduta), em sociedades modernas o duplo passou a ser sinônimo de substituição de personalidade, tendo um aspecto negativo.

Nicole Bravo afirma que:

desde a Antiguidade até o final do século XVI, esse mito simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sócio, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade própria. A tendência à unidade prevalece também quando um personagem desempenha dois papéis.

A partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX). (In: Pierre Brunel, 2005, p. 263).

A unicidade entre o loureiro e a ninfa, apresentada na escultura, possibilita que Dafne permeie dois estados contraditórios, uma vez que simultaneamente ela é um ser mortal e imortal.

Freud diz que buscar no desdobramento de personalidade um modo de superar a morte é uma ideia que brotou

do solo do amor próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o 'duplo' inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. (2006, p. 295).

A questão do amor próprio é tratada sutilmente, tanto no mito como na escultura, pois a vontade de Dafne de se manter virgem não é abordada, nem em Ovídio nem em Bernini, como uma postura narcisista, porém essa ideia encontra-se entrelinhas no texto, principalmente, se for levado em consideração que o desejo da ninfa, na realidade, é manter seu estado físico intocado.

Pode-se dizer desse modo que a árvore age como um casulo protegendo o que é valioso para a ninfa e, por isso, se manifesta somente após ela expor sua vontade de mudar de forma.

Bravo salienta a importância da revelação da dupla personalidade ocorrer por ser desejada, ao dizer:

A ideia da dualidade da pessoa humana – masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne, vida/morte – revela uma crença na metamorfose (até mesmo na metempsicose) que implica uma certa ideia do homem como responsável pelo seu destino. (In: Pierre Brunel, 2005, p. 262).

Ao ter pleno controle sobre seu próprio destino, Dafne, mais uma vez, rebaixa a condição divina de Apolo, pois é ela quem conduz as ações, enquanto o deus se posiciona como um vassalo contemplando a mulher amada sem ter possibilidade de concretizar o sentimento.

Após todos os aspectos mencionados, nota-se que a escultura contribui para a reatualização do mito, pois além de tornar visível a dramaticidade da história de Apolo e Dafne, também permite à observação das emoções de ambas as personagens, possibilitando que o espectador vivencie os fatos e se emocione com eles.

Diante da escultura, o observador atento não contempla apenas uma obra de arte, mas também participa de um ritual, à medida que a estátua resgata o instante de criação do mito e transmite os motivos ideológicos que fizeram de Dafne símbolo do comportamento cristão no século XVII.

Apolo e Dafne de Bernini torna-se, assim, ponto de intersecção entre a visão de mundo da Antiguidade clássica (responsável pela construção da narrativa), a ideologia do Barroco que, ao se apropriar da fábula modifica seu significado original adaptando-o a suas necessidades, e o espectador que desfruta do privilégio de poder ter diante de si a interpretação dada ao mito por ambas as sociedades.

A releitura de Poussin

O Barroco foi um movimento artístico que surgiu em Roma e se alastrou, durante o século XVII, por toda a Europa ganhando, assim, inúmeros representantes da temática e padrões estéticos do período.

Se Bernini é um dos nomes do Barroco italiano de maior reconhecimento, Nicola Poussin (1594 – 1665) pode ser considerado o seu correspondente na pintura francesa. Os nomes de Bernini e Poussin ganharam notoriedade, tanto no século XVII como na posteridade, por retratarem a temática de sua época com técnica e originalidade.

Além de serem contemporâneos, pintor e escultor tinham em comum o apreço da Igreja por suas obras, muitas vezes patrocinadas pela instituição religiosa, bem como uma obra homônima, *Apolo e Dafne*.

Dedicar-se-á este capítulo à análise e interpretação da releitura de Poussin do mito Apolo e Dafne. Para tanto, serão estabelecidas comparações entre a obra do pintor e as estudadas nos capítulos anteriores, para, assim, averiguar os elementos que fazem da obra de Poussin uma releitura significativa para a compreensão da narrativa mítica.

Apolo e Dafne foi pintada em 1625 em óleo sobre tela e, como não poderia deixar de ser, apresenta características que comprovam ser esta uma obra barroca. Como diz Hermann Bauer:

A época do Barroco, entre o Absolutismo e o Iluminismo, é reconhecida como sendo o último estilo integralmente europeu. Considerada durante muito tempo como uma mera excrescência excêntrica do Renascimento, o Barroco proporciona uma complexa e dinâmica diversidade de formas e de expressões em profundo contraste com a moderação controlada do Neoclassicismo. Os prazeres mundanos e a sensualidade, a espiritualidade religiosa e o ascetismo severo, uma vasta diversidade formal e uma ordem estrita e rigorosa caminhavam de mãos dadas. Ao mesmo tempo, a teatralidade e os cenários de sabor cênico fizeram a sua incursão no mundo da arte com o advento do iluminismo. (2007, p. 06).

Por pertencerem a um movimento que valoriza o sagrado, as obras barrocas retratam imagens que representam a busca do homem pela divindade, tais imagens, contudo, não se restringem a representação de temas bíblicos ou diretamente associados ao cristianismo.

Como foi discutido no capítulo anterior, o discurso da Igreja Católica foi, no Barroco, muitas vezes incorporado aos temas e figuras da Antiguidade Clássica que de forma mais sutil transmitiam os preceitos da moral católica.

Bauer afirma:

O princípio do iluminismo, por exemplo, ao criar a sensação de expansão espacial em que a pintura monumental, mural e de tectos, transcende os limites da arquitetura real para penetrar em ilusórios reinos celestiais, constitui apenas um exemplo de um **leitmotif**³⁴ que surgiu pela primeira vez no Pré-Renascimento e atingiu depois o seu pleno florescimento artístico e teórico na arte do Barroco. [...] O mesmo é válido para a representação pictórica de antigos deuses e de heróis mitológicos que não eram nem objecto de um culto neopagão nem motivo puramente decorativo, mas portadores de um sentido de carga mitológica capazes de guindar um acontecimento contemporâneo a um plano mais elevado de realidade histórico-mitológica. (2007, p. 07).

O Barroco revela o ser humano em mudança, angustiado, em crise consigo mesmo e com o mundo, e o maior exemplo de tal afirmativa são as visões de mundo opostas mostradas pelo Barroco: sagrado e profano, dor e alegria, razão e sentimentalismo, corpo e alma, bem e mal, luz e trevas, vida e morte.

Diferentemente da escultura do mesmo período, a pintura, com suas cores, com a disposição das personagens no quadro, com a caracterização da paisagem, ou seja, com o processo de composição da tela, demonstra o conflito do homem barroco, em crise consigo mesmo e com o mundo. Um ser cindindo, que busca conciliar visões de mundo opostas: sagrado e profano, corpo e alma, razão e sentimento, vida e morte, luz e trevas.

³⁴ Termo usado para denominar o motivo condutor de determinada obra ou movimento.

Para representar o estado de espírito do homem barroco, os pintores contrapunham em suas telas cores claras e escuras e dedicavam especial atenção à disposição da luz presente na obra, de modo a favorecer o contraste entre ângulos do quadro mais e menos iluminados.

A respeito disso, Bauer diz que:

Outras variáveis pictóricas incluem o uso do **chiaroscuro**³⁵ e a tríade das cores cardinais, a justaposição das cores primárias – vermelho, amarelo e azul – misturadas de modo a criar todas as demais cores. Como contraponto a este cromatismo, vamos encontrar o **chiaroscuro** acromático com os seus extremos de preto e branco, que modifica a paleta do artista permitindo inúmeras possibilidades. A consciência de que o **chiaroscuro** constitui não tanto uma forma de representação da luz e das trevas enquanto factores elementares da estrutura global e da textura da pintura, é ainda relativamente nova nesta fase. (2007, p. 07)

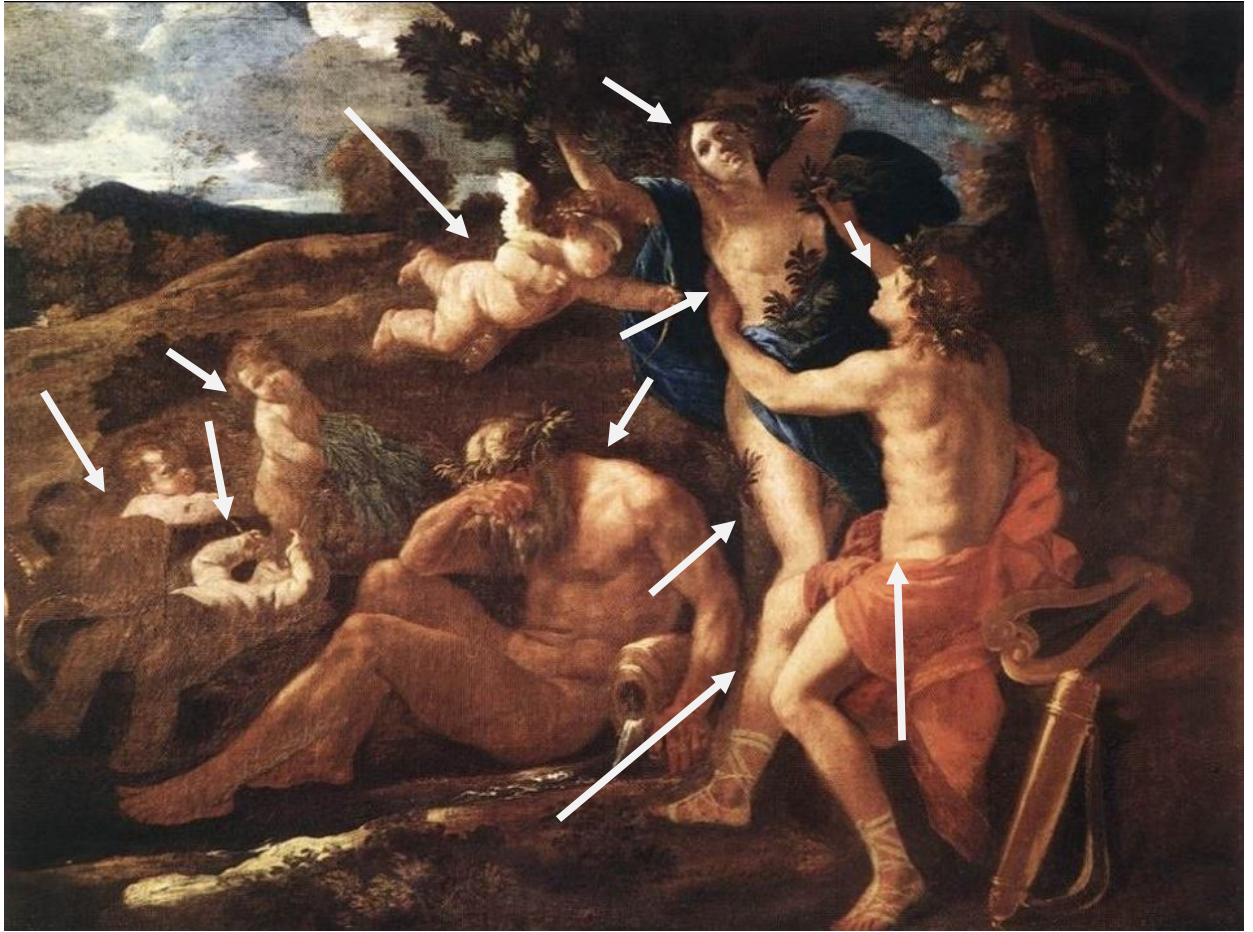
Além retomar uma tema da Antiguidade, a tela *Apolo e Dafne* apresenta o uso do *chiaroscuro* para enfatizar os elementos em oposição. Observando a obra, o seu lado direito, onde se encontram Apolo e a ninfa, é relativamente mais escuro do que o lado esquerdo, da paisagem.

³⁵ Refere-se, em italiano, ao contraste de luz e sombra, claro e escuro presentes na pintura barroca.



Apolo e Dafne, 1625. Óleo sobre tela, 97 x 131 cm. Munich, Alte Pinakothek.

Todas as personagens presentes no quadro, contudo, são levemente iluminadas por um foco de luz que incide em uma das partes de seus corpos, guiando o olhar do observador que perpassa todas as personagens. Como apontam as indicações feitas na tela abaixo:



Apolo e Dafne, 1625. Óleo sobre tela, 97 x 131 cm. Munich, Alte Pinakothek.

Poussin trata o mito de *Apolo e Dafne* por um prisma diferente ao de Bernini, como foi relatado anteriormente. Apesar de os dois artistas se basearem na obra de Ovídio, Bernini se dedica ao clímax da narrativa e apresenta ao espectador os pormenores da transformação de Dafne, enquanto o pintor tenta narrar a história por completo, expondo em sua obra um número maior de personagens envolvidas com a metamorfose.

Todos os seres representados por Poussin (exceto Apolo, que recebe um foco de luz maior, indicando que ele é a figura central da pintura) são iluminados igualmente, mas dividem o espaço do quadro com leves alterações de plano. A mudança de plano, quase imperceptível, entre todas as personagens, torna-as tão protagonistas do relato quanto Apolo e Dafne.

Visando à melhor observação do papel primordial de cada elemento presente na pintura e à compreensão dos aspectos analisados, dividir-se-á a tela em cinco partes correspondentes às personagens (ou a seus grupos).

A figura de Apolo apresenta-se, na tela, de perfil, vestindo apenas uma túnica que lhe cobre as partes íntimas, deixando-se visualizar todo o físico do deus, pintado aos moldes clássicos de Beleza.

Apesar de sua beleza e juventude evidentes, Apolo é reconhecido muito mais por seus objetos do que por seu semblante, praticamente oculto na pintura. A lira, a aljava e a coroa de louro, que além de caracterizarem o deus, tornam-se notáveis, pelas posições em que se encontram na tela, demonstrando a força e importância de seu sentimento por Dafne.



(Apolo)

A aljava e a lira estão posicionadas no canto da tela, atrás de Apolo, indicando que, provavelmente, o deus as deixa de lado para, com as mãos e braços

livres, poder segurar a ninfa, ou seja, ele abandona seus instrumentos na tentativa de dominar o ser amado.

A coroa de louros, já posicionada na cabeça de Apolo, sinaliza, antecipadamente, o resultado da transformação da ninfa e a consequência de sua metamorfose para o deus. O observador pode, assim, projetar as ações de Apolo posteriores à mudança do corpo de Dafne. Tais ações não são mencionadas na tela, porém o espectador, conhecedor do mito, reconhece de imediato a coroa, confeccionada pelas mãos divinas como prova de seu amor infinito pela ninfa.

O posicionamento do corpo de Apolo também é significativo, pois ao contrário do que narram Ovídio e Bernini, o deus não aparece correndo atrás de Dafne, e sim sentado, com o corpo levemente virado para a esquerda e o rosto fitando a amada, que está de frente a ele.

Nota-se que o corpo de Apolo, principalmente, seu rosto e braços estão erguidos em direção à Dafne. Esse movimento em direção ao alto se assemelha ao apresentado na obra de Bernini e, assim como na escultura, sugere o rebaixamento da condição divina de Apolo e a ascensão de Dafne, pois o deus ao se encontrar em um plano mais baixo do que o da ninfa está em atitude de contemplação, se posiciona como alguém, que diante de uma divindade, suplica pela sua benevolência.

O foco de luz que incide sobre Apolo destaca o seu rosto e todo o lado esquerdo do seu corpo. Segundo Chevalier, a oposição entre direita e esquerda simboliza, respectivamente, o que vai ao encontro do Sol e o que dele se distancia, o divino e o nefasto.

Na tradição cristã do Ocidente, a direita tem um sentido ativo; a esquerda é passiva. Também, a direita significa o futuro, e a esquerda o passado, sobre o qual o homem não tem poder. Enfim, a direita possui um valor benéfico, e a esquerda parece maléfica. (2009, p. 341).

À medida que o pintor ilumina o lado esquerdo de Apolo e o direito de Dafne, evidencia-se no quadro, com total clareza, a oposição, o afastamento entre as duas personagens, uma vez que a ninfa está em vantagem em relação a Apolo, que nesse momento se afasta inclusive de seu próprio símbolo, o Sol.

A figura de Apolo, em contrapartida, conforme o mesmo dicionário de mitos, está associada à ideia de união entre a paixão e a razão, nas palavras do Chevalier, Apolo é um

deus muito complexo, terrivelmente banalizado quando o reduzem à figura de um homem jovem, sábio e belo, ou quando - numa simplificação do pensamento de Nietzsche – o opõem a Dionísio, como a razão contraposta ao entusiasmo. Pelo contrário, Apolo, é o símbolo da vitória sobre a violência, do autodomínio no entusiasmo, da aliança entre a paixão e a razão – filho de um deus (Zeus) e neto (por parte de sua mãe, Latona) de um titã. Sua sabedoria é o fruto de uma conquista, e não de uma herança. Todas as potências da vida nele se conjuntam a fim de incitá-lo a não encontrar seu equilíbrio senão nos pináculos, e para conduzi-lo da entrada da caverna imensa (Ésquilo) aos cimos dos céus (Plutarco). Apolo simboliza a suprema espiritualização; é um dos mais belos símbolos da ascensão humana. (2009, p. 67)

Por estar diretamente relacionada a Apolo, a figura de Dafne se encontra muito próxima à carga de espiritualidade atribuída ao deus, e, por isso, é retratada, muitas vezes, como um ser superior.

Na tela, Dafne, assim como Apolo, é coberta apenas com um lenço que deixa nu quase todo o seu corpo. A nudez da ninfa aproxima, dessa forma, seu corpo à condição de pertencer à natureza. Essa interação entre Dafne, o ambiente em que vive e o resultado de sua metamorfose, é muito bem retratada por Poussin, pois sua tela mostra a transformação da ninfa de modo sutil, se confundindo com a paisagem que serve de cenário para a cena.

Ao lado da ninfa há uma árvore e à medida que suas mãos se tornam galhos, elas se misturam com a copa da planta. Chevalier afirma que a árvore é um

Cosmos vivo, em perpétua regeneração. [...] Apesar de aparências superficiais e de certas conclusões apressadas, a árvore, mesmo quando considerada sagrada, não é objeto de culto por toda a parte; é a figuração simbólica de uma entidade que a ultrapassa e que, ela sim, pode se tornar objeto de culto. Símbolo da vida, em

perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade. [...] Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica; morte e regeneração. [...] Pelo fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu. Por isso, tem o sentido de centro [...] (2009, p. 84).

Colocar Dafne perto de uma árvore concentra na ninfa toda a carga simbólica do vegetal, antes mesmo de ela se transformar em loureiro. Poussin, assim, indica maior relevância na árvore em que a ninfa se transforma do que na metamorfose propriamente dita.

Pode-se dizer que, diferentemente de Bernini, Poussin não valoriza a metamorfose e o modo como ela ocorre, mas sim as causas e efeitos de Dafne virar uma árvore e não outro ser qualquer. O pintor evoca, então, o caráter da regeneração a que a árvore se associa.

Desse modo, a tela mostra o poder e o sentido de imortalidade da metamorfose, pois a ninfa não só se liberta do seu perseguidor, como também é transformada em um ser que se caracteriza por elementos opostos: o sagrado e o profano, o terreno e o divino.

A afirmação de Chevalier acima também evidencia o fato de a fábula de Dafne servir aos interesses da Igreja Católica não apenas por se tratar de uma virgem que luta pela preservação de sua castidade, mas também pela crença na regeneração, pois, apesar de as características individuais de Dafne perdurarem após a transformação, o corpo da ninfa deixa de existir. A metamorfose, dessa forma, dá início a uma nova e definitiva vida para Dafne .

Além das mãos que se juntam à copa da árvore, os galhos e as folhagens vão paulatinamente surgindo por todo o corpo da ninfa, porém dois dos aspectos que chamam atenção do observador na figura de Dafne são o seu semblante sereno e a posição sensual de seu corpo, ambos indicando a tranquilidade da personagem no processo inicial da metamorfose.



(Dafne)

Opondo-se à fábula do mito, Poussin não retrata em sua obra o medo de Dafne perante as investidas de Apolo, pois, do mesmo modo que confere serenidade à ninfa, retira da sua tela a fuga de Dafne e a perseguição do deus, narrada por Ovídio.

Como os corpos de Apolo e de Dafne estão frente a frente em total harmonia, e Apolo está sentado diante da ninfa que se metamorfoseia, apresenta-se na tela a conformidade de ambas as personagens em face do fenômeno que acomete à ninfa.

O azul do manto que cobre a ninfa representa também tranquilidade, pois segundo Chevalier “o azul é a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura [...] o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana.” (2009, p.107).

A carga dramática da pintura está concentrada na figura de Peneu, pai da ninfa e autor da metamorfose, pois, como se nota, sua imagem é o retrato da inconformidade, ele tapa os olhos como quem enxuga as lágrimas e não quer ver o que acontece à sua volta.



(Peneu)

No mito, Peneu é apresentado ao leitor como pai zeloso e preocupado com o destino da filha, incentivando-a a se casar e a ter filhos, porém ao ter conhecimento do desejo de Dafne de se manter virgem como Diana, ele não se opõe e a socorre imediatamente, atendendo a seu pedido, ou seja, mudando-lhe a aparência.

O desespero de Peneu é sinalizado no quadro, sobretudo, por meio da água que escorre da jarra a seu lado. Para Chevalier, a água está associada à busca pela eternidade e regeneração, pois “simboliza a pureza e é empregada como instrumento de purificação. A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo” (2009, p. 18).

Nesse contexto, a água pode ser vista como o elemento desencadeador do clímax da narrativa, já que é por meio dela que a metamorfose ocorre e os objetivos de Cupido se cumprem.

A presença de Cupido na tela também é de fundamental importância, principalmente por ele aparecer no exato instante em que flecha os corações de

Apolo e de Dafne. Ele é caracterizado como um menino muito jovem, porém não há nenhum traço de ira ou de vingança em sua face, transmitindo, assim, a impressão de que ele, em atitude despreocupada, cumpre com sua tarefa de deus do amor.



(Cupido)

Próximo ao retrato de Cupido, no lado esquerdo de quem observa a tela, há a figura de três crianças, muito parecidas com o deus filho de Afrodite, duas delas brincam distraídas sem notar a sucessão dos acontecimentos, enquanto uma apoiada no que parece ser uma rocha está atenta a tudo a sua volta.



(Crianças)

Acredita-se ser plausível tal desdobramento, uma vez que as três personagens têm além do físico, atitudes pueris, em tudo semelhantes às descritas como sendo de Cupido. Pode-se dizer, diante disso, que causar o amor é apenas uma das facetas desse deus.

A direção do corpo de Cupido, sobretudo de suas pernas, leva a crer que ele estava junto desses outros personagens, divertindo-se com eles. Desse modo, Poussin trata da ação de Cupido, não mais como uma lição dada a Apolo e sim como um ato inofensivo e impensado, como uma brincadeira de criança.

Vale ressaltar que, ao omitir a presença da flecha de seu relato, Poussin deixa subentendido ao espectador a trajetória da seta, todavia, seu ocultamento salienta a sua posição secundária em relação à água, pois é por meio da força do deus dos rios que a metamorfose ocorre e não por conta da flecha de Cupido.

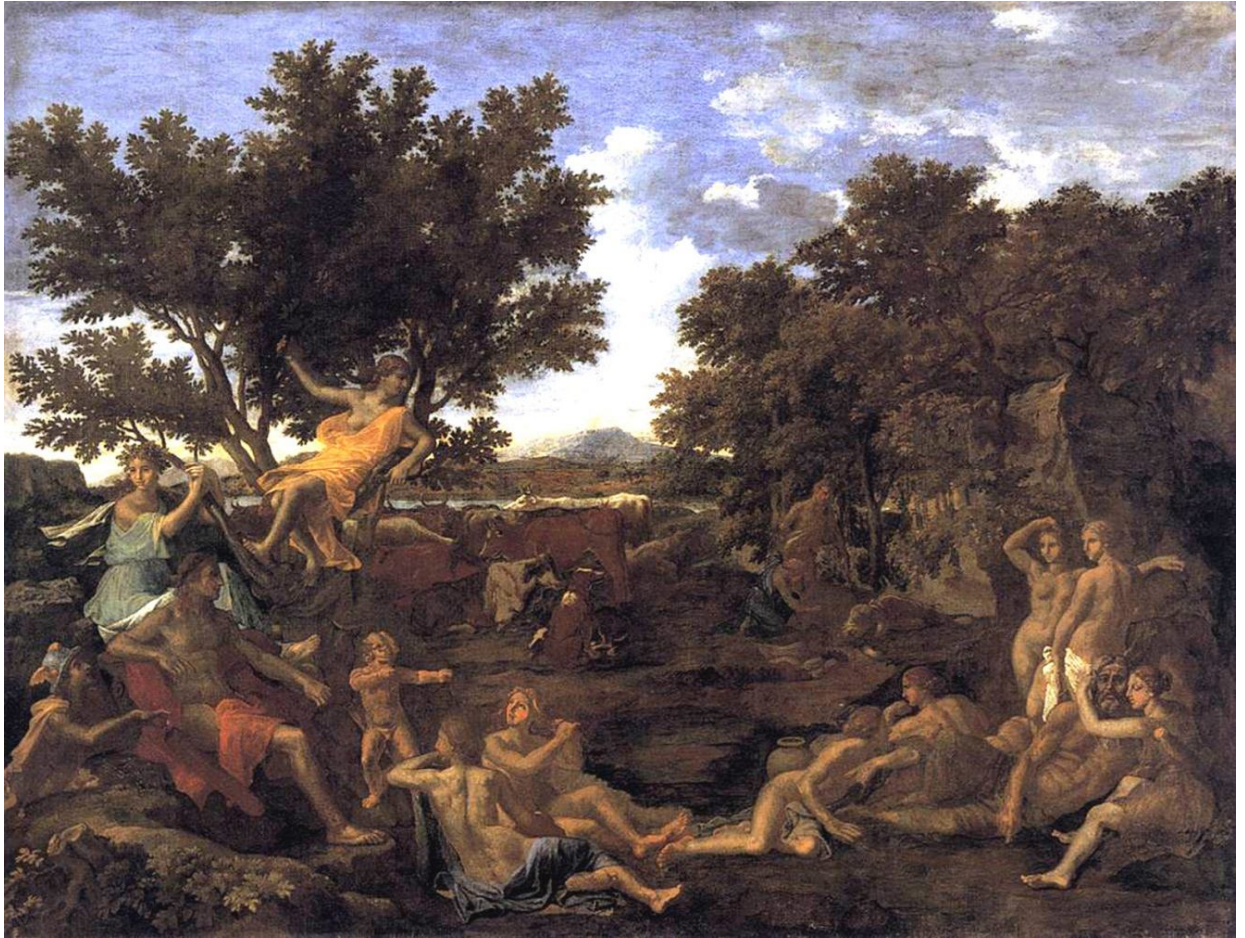
Sendo assim, os papéis de Peneu e Cupido, na tela, se sobrepõem e, apesar de serem representados como duas personagens, desempenham quase a mesma função: impossibilitar a concretização do amor.

A releitura do mito feita por Poussin cria ainda uma sobreposição de tempos e ações de cada uma das personagens envolvidas na metamorfose. O pintor agrupa em sua obra, sem uma ordem cronológica dos fatos estabelecida, desde a causa do amor não correspondido de Apolo por Dafne, até os momentos iniciais da transformação do corpo da ninfa.

A sucessão desordenada dos acontecimentos, embora permita ao espectador acompanhar a narração do mito por completo, propicia uma leitura parcial dos fatos, pois o pintor não menciona detalhes primordiais para a interpretação do mito, mas apresenta uma leitura singular da narrativa de Ovídio.

O tom pessoal da tela é constatado a partir da caracterização das personagens, pois, como já foi apontado, Poussin destaca o papel de algumas e pretere o de outras. A mesma personalidade presente em *Apolo e Dafne* também pode ser encontrada em *Apolo enamorado de Dafne*³⁶ (1664), obra produzida por Nicola Poussin em seus últimos anos de vida e por isso inacabada.

³⁶ Não há consenso entre os estudiosos quanto a tradução do nome da tela para a língua portuguesa. Alguns a denominam *Apolo enamorado de Dafne*, outros, como o tradutor João Bernardo Boléo, preferem chamá-la de *Apolo e Dafne*. Optou-se aqui pelo primeiro nome para melhor distinção entre a pintura de 1625 e a 1664. No original francês: *L' Apollon amoureux de Daphné*.



Apolo enamorado de Dafne, 1664. Óleo sobre tela, 155 x 200 cm. Paris, Musée du Louvre.

Sobre a tela, Keazor afirma que:

[...] Poussin liga o passado e o futuro de Apolo mostrando o deus sentado em calma contemplação de Dafne, a quem Cupido, o deus do amor, já tinha feito pontaria: ele libertará a qualquer momento a flecha que a tornará impermeável aos avanços de Apolo. Em torno desta cena Poussin agrupa indivíduos e animais que se referem a diversos episódios da vida do deus – as manadas de vacas que outrora Apolo teve de guardar como castigo, por exemplo, e – quase escondido no fundo (como descobriu em 1980 Doris Wild) - o corpo do pastor Leucipo, que também estava apaixonado por Dafne e que foi traído e assassinado por Apolo por ciúmes. (2008, p.89).

Apolo enamorado de Dafne não é uma tela, como salienta a citação anterior, produzida com o intuito de ser uma releitura do mito de *Apolo e Dafne*, porém a associação entre os textos se torna inevitável por conta de seus títulos e de algumas personagens comuns a ambos.

Os personagens que compõem a tela podem ser divididos em dois grupos. O primeiro deles, à esquerda de quem observa o quadro, reúne os deuses que mantém, de alguma forma, relação com Apolo.



(os deuses)

É possível identificar, de imediato, três dos deuses, por meio de seus acessórios e vestimenta. Ao centro há o protagonista, Apolo, confortavelmente sentado com uma espécie de véu sobre sua perna e, ornando seus cabelos, a coroa de louro.

Nota-se que, nas duas telas analisadas, Poussin veste Apolo com uma túnica de cor laranja. Para Chevalier, o alaranjado é

a mais actínica das cores. Entre o ouro celeste e o vermelho ctônico, esta cor simboliza antes de tudo o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido. Mas se esse equilíbrio tende a se romper, num sentido ou noutro, o alaranjado torna-se então a revelação do amor divino ou o emblema da luxúria. (2009, p. 27).

Na duas telas, a túnica laranja está posicionada de modo a cobrir apenas o órgão sexual do deus, ressaltando, por conseguinte, o seu desejo por Dafne.

A cor laranja também está diretamente associada à cor dos raios solares que contribuem para a manutenção da vida terrena. O sol transmite por meio de seus raios a energia necessária para o crescimento e a sobrevivência das plantas. Ao se metamorfosear, Dafne também depende da energia solar para sobreviver.

Cria-se assim um paradoxo entre o motivo e o resultado da metamorfose da ninfa, ou seja, a mesma transformação que garante a fuga de Dafne e impede a concretização do amor de Apolo, também é a responsável por fazer Apolo se tornar a fonte de vida terrena da amada.

Nota-se, então, a associação que Dafne mantém com os quatro elementos terrestres: terra, fogo, água e ar. Chevalier afirma que:

o fato de serem considerados os elementos como símbolos estabelece uma ligação entre a astrologia e a antiga doutrina dos grandes filósofos (Pitágoras, Empédocles, Platão, Aristóteles...), segundo a qual os diversos fenômenos da vida estão sujeitos às manifestações dos elementos, que determinam a essência das forças da natureza, sendo que esta realiza sua obra de geração e de destruição por meio desses elementos. [...] A cada um deles está assimilado um conjunto de condições dadas à vida, e isso numa

concepção evolutiva, na qual o desenrolar do ciclo tem início com o primeiro elemento (Água), para terminar com o último (Terra), passando pelos termos intermediários (Ar e Fogo). Assim, tem-se uma **ordem quaternária da natureza, temperamentos e etapas da vida humana**: inverno, primavera, verão e outono; da meia-noite ao nascer do sol, do nascer do sol ao meio-dia, do meio-dia ao poente, do poente à meia-noite; infância, juventude, maturidade, velhice; formação, expansão, culminação, declínio, etc. (2009, p. 362).

Dafne, ao se transformar em árvore, torna-se símbolo do movimento circular da vida, pois o processo de metamorfose inicia-se por meio da água (Peneu, divindade dos rios, modifica o corpo da filha, passa pelo ar (por ter sua copa e o tronco voltados às alturas), pelo o fogo (pois o sol alimenta-a) e termina com a terra (as raízes fixam o novo corpo de Dafne no solo).

Retomando a observação da tela, logo abaixo de Apolo, Hermes (Mercúrio), o deus mensageiro, mexe na aljava do deus Sol e observa seus movimentos. A pintura faz, assim, alusão ao episódio em que Hermes rouba as flechas de Apolo.

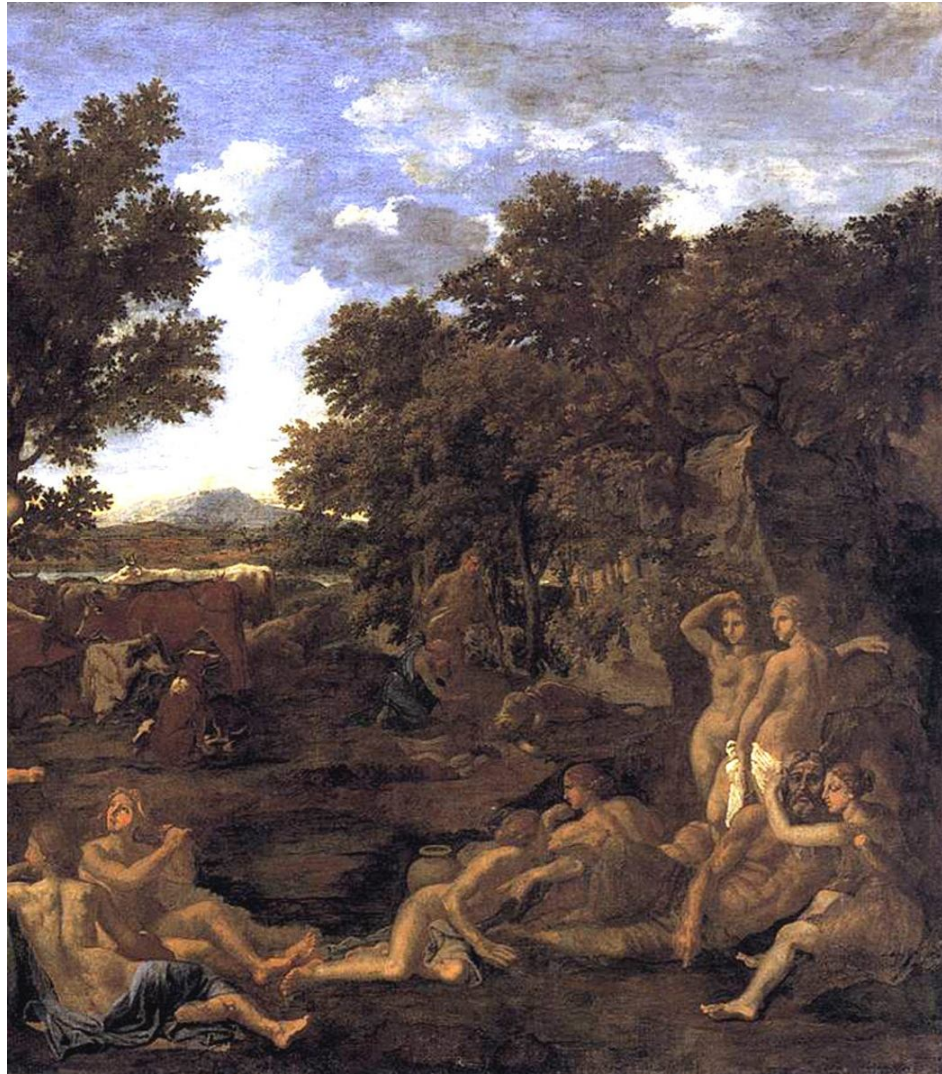
Por ser o criador da lira, instrumento consagrado a Apolo, Hermes não poderia estar ausente do quadro dedicado à sua vida, contudo, mais do que estar presente, ele se aproveita da distração de Apolo, em sua contemplação, para roubá-lo.

No lado oposto ao de Hermes, Cupido, mais uma vez visto como um pequeno menino que está prestes a se tornar o antagonista da fábula de Apolo, por ter em sua mira o coração de Dafne.

Em um plano superior ao dos deuses, são postas duas figuras femininas, que possivelmente, são as deusas Atena (Minerva) e Afrodite (Vênus), meias irmãs de Apolo. Julga-se tratar das deusas, pois, embora não haja nenhum traço característico delas nas personagens representadas no quadro, são as únicas a terem ligação com Apolo. A presença delas no quadro não é, entretanto, tão expressiva para as relações de sentido estabelecidas entre a tela e o canto I do poema de Ovídio, que se refere ao mito de Apolo e Dafne, no qual as deusas não têm participação relevante.

Ártemis (Diana), irmã gêmea de Apolo, ao contrário do que se espera, encontra-se do outro lado do quadro, onde são retratados os seres sobrenaturais ou

humanos que apresentam algum elo com Dafne. Ártemis encontra-se no canto da tela de posse de sua aljava, e acaricia Peneu, cujo corpo está totalmente direcionado ao espectador da obra.



(as ninfas)

Tanto Peneu como Ártemis estão associados à Dafne por uma questão afetiva, determinando, assim, uma diferença plausível entre a ninfa e Apolo, visto que aqueles que estão próximos ao deus não o fazem por afeição.

Nota-se que Dafne, totalmente nua, está em posição sensual, como é normalmente representada, porém, a nudez no quadro não tem conotação

libidinosa, primeiramente por todas as ninfas serem assim caracterizadas e, em segundo lugar, por estar associada à ideia de princípio, como assinala Chevalier:

A nudez do corpo é, na óptica tradicional, uma espécie de retorno ao estado primordial, à perspectiva central [...] é a abolição do hiato entre o homem e o mundo que o cerca [...] Na tradição bíblica, a nudez pode ser tomada, primeiro, como símbolo de um estado em que tudo está manifesto, não oculto: Adão e Eva no jardim do Éden. [...] (2009, p. 845).

Na obra de Poussin, o nu é providencial por ser coerente tanto com o tema da Antiguidade Clássica e início do mundo, quanto com a época da pintura.

Outro elemento significativo e característico da pintura barroca é a pincelada aberta usada no quadro. Juan-Ramon Triado salienta que “a composição é aberta, visto que todos os elementos parecem impulsionados por uma força interna para a parte exterior do quadro”. (1991, p. 64). É exatamente a extensão da tela que separa Apolo de Dafne, reforçando a impossibilidade de concretização do amor do deus pela ninfa.

Há que se ressaltar ainda que “a linha do horizonte é ordenada em função da finalidade do quadro. Assim, a escola barroca utiliza um horizonte baixo, reforçando os elementos”. (Triado, 1991, p. 68). A profundidade da tela revelada graças à linha do horizonte baixa agrega à cena a hipótese de que tudo se passa em um lugar paradisíaco, possivelmente desconhecido do homem e frequentado pelos deuses e seres sobrenaturais, o que explicaria a postura despreocupada das personagens e seria coerente com a ideia de princípio indicada pela nudez dos corpos.

Um dos aspectos mais notáveis da pintura inacabada de Poussin é o jogo de olhares entre as personagens. Todos os participantes da cena se entreolham como se cada um fosse responsável por vigiar as ações do outro e, nesse jogo, até o observador do quadro é incluso, por meio do olhar de Peneu, que se projeta frontalmente. O espectador participa dos acontecimentos, à medida que observa a cena, e é encarado por uma das personagens.

Foucault, em *As palavras e as coisas*, analisa o jogo de olhares no quadro *As Meninas*, de Velásquez. Em um dado momento o filósofo discorre a respeito do olhar do pintor retratado na tela. Ele diz:

[...] poder-se-ia, com efeito, adivinhar o que o pintor olha, se fosse possível lançar os olhos sobre a tela a que se aplica; desta, porém, só se distingue a textura, os esteios na horizontal e, na vertical, o oblíquo do cavalete. O alto retângulo monótono que ocupa toda a parte esquerda do quadro real e que figura o verso da tela representada reconstituiu, sob as espécies de uma superfície, a invisibilidade em profundidade daquilo que o artista contempla: este espaço em que nós estamos, que nós somos. Dos olhos do pintor até aquilo que ele olha, está traçada uma linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar: ela atravessa o quadro real e alcança, à frente da sua superfície, o lugar de onde vemos o pintor que nos observa; esse pontilhado nos atinge infalivelmente e nos liga à representação do quadro.

Aparentemente, esse lugar é simples; constitui-se de pura reciprocidade: olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais que um face-a-face, olhos que se surpreendem, olhares retos que, em se cruzando, se superpõem.

E, no entanto, essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas. O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo. Mas, inversamente, o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que transpassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito.

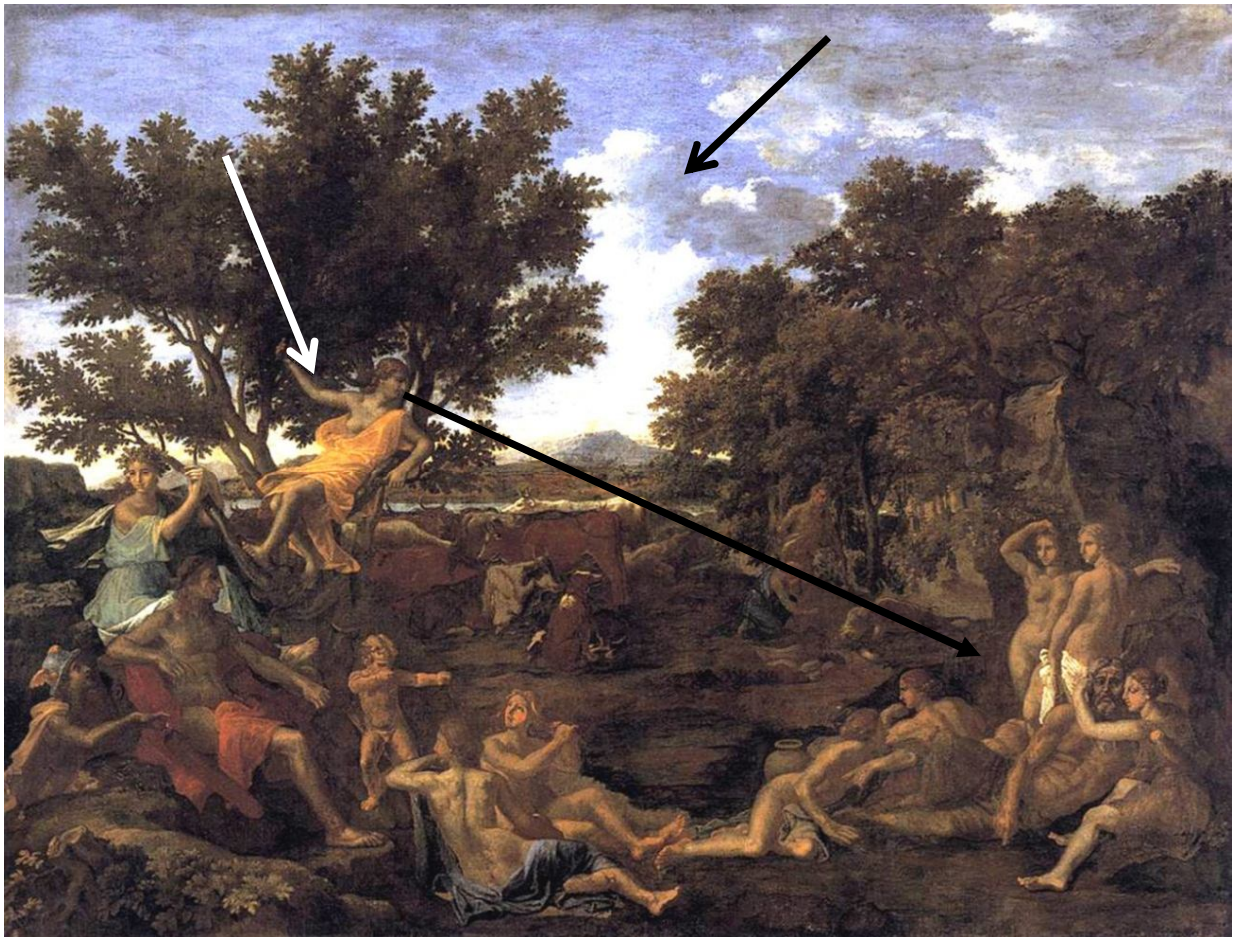
[...]

No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constrangem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a

projetam sobre a superfície inacessível da tela virada. Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio. (2000, p. 20).

Se por um lado quem observa o quadro de Poussin participa do contexto natural em que aquelas personagens interagem, por outro a espontaneidade com que o espectador é flagrado por Peneu sinaliza a existência de mais uma testemunha do amor de Apolo. Dentro deste contexto, podemos afirmar que o espectador é mais um a observar a cena e a ser observado. Por sua vez, o modo como as personagens da tela se entreolham reforça o sentimento de Apolo pela ninfa.

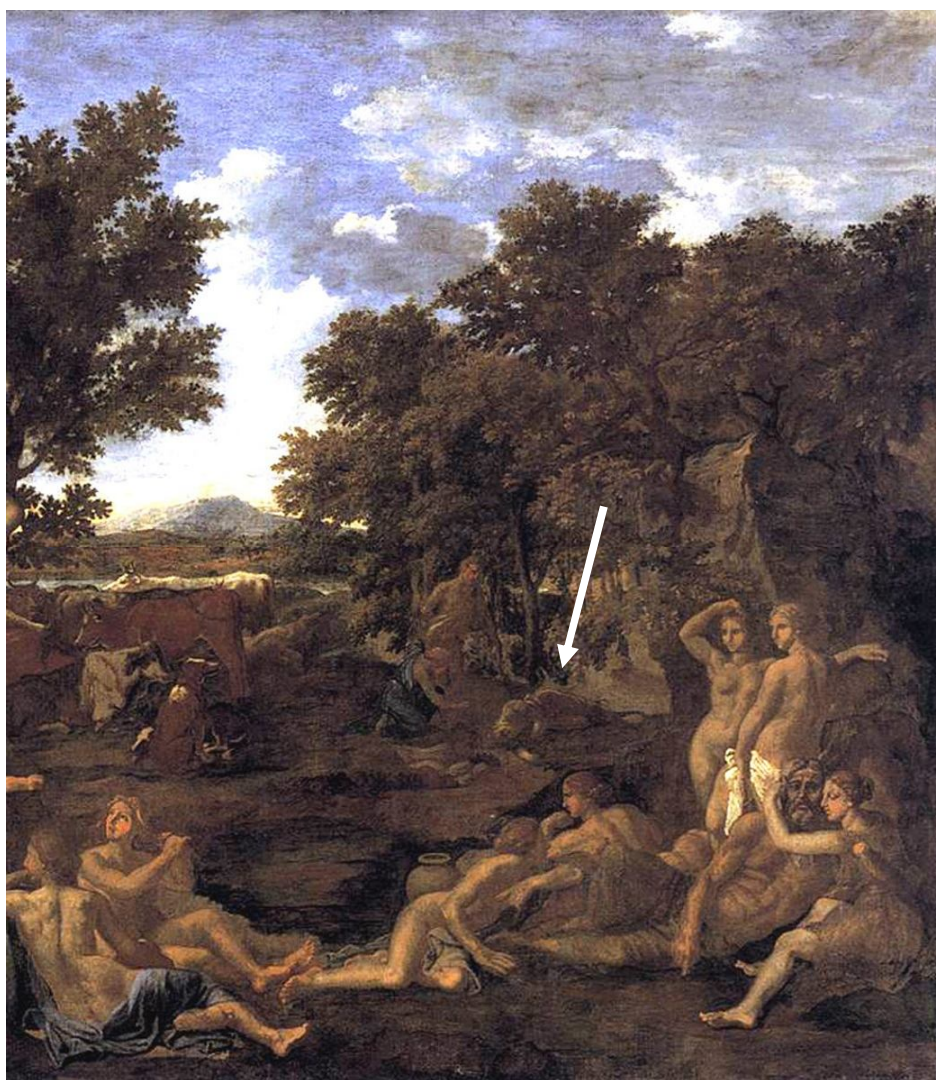
Ao visualizar a tela, o observador fixa seu olhar, primeiramente, nos dois pontos mais luminosos do quadro, respectivamente.



Apolo enamorado de Dafne, 1664. Óleo sobre tela, 155 x 200 cm. Paris, Musée du Louvre.

Ao voltar o olhar para o lado direito da tela, o espectador se depara com a figura de uma deusa que fita o extremo oposto do quadro e, por conta disso, desvia, imediatamente, o foco de atenção do observador para essa direção e, somente então, ele toma conhecimento de que é vigiado por Peneu.

Vale salientar que o único ser humano presente na obra quase passa despercebido aos olhos do espectador, pois se encontra em segundo plano, ao fundo na tela, logo afastado das figuras centrais.



Apolo enamorado de Dafne, 1664. Óleo sobre tela, 155 x 200 cm. Paris, Musée du Louvre

Como foi anteriormente citado, Keazor afirma se tratar de Leucipo, pastor apaixonado por Dafne e assassinado por Apolo. A figura deste homem é ignorada

pela maioria dos autores que se dedicaram a releitura do mito de Apolo e Dafne, porém, como será apontado no capítulo a seguir, é personagem de uma das principais obras dedicadas à fábula de Dafne, a peça *Daphné* de Jean de La Fontaine.

A versão de La Fontaine para o teatro

Jean de La Fontaine (1621-1695) é conhecido na literatura universal pelas fábulas que escreveu, porém seu trabalho artístico é muito mais amplo e significativo. Pretende-se mostrar, neste capítulo, uma das facetas do autor francês que ficou esquecida pelo grande público: o teatro.

Com intenção de ser reconhecido por suas peças teatrais, La Fontaine iniciou sua carreira como teatrólogo com a adaptação de *Eunuco* (original de 161 a.C) de Terêncio, na tentativa de agradar a Aristocracia de sua época para atingir a notoriedade literária. No entanto, apesar de todos os seus esforços, grande parte de suas óperas, adaptadas de textos clássicos, foi considerada medíocre pela sociedade francesa do século XVII.

Incentivado por Jean-Baptiste Lully, compositor francês, La Fontaine, escreveu *Daphné*³⁷, primeira versão em ópera do mito consagrado por Ovídio. Entretanto, assim com as peças anteriores, *Daphné* também foi rejeitada e, por isso, jamais foi musicada ou representada.

Nessa releitura do mito de Apolo e Dafne, La Fontaine apresenta não só uma reatualização da narrativa de Ovídio, mas principalmente um encontro de duas versões diferentes da fábula do mito.

Yves Giraud menciona quatro versões conhecidas da fabula de Dafne e, para ele, a segunda,

a versão laconiana faz de Dafne filha do rei de Esparta, Amiclos, e irmã de Jacinto, também amado por Apolo. Consagrada a Diana, Dafne é amada pelo príncipe Leucipo. Nas margens de Eurotas, Leucipo disfarça-se em mulher para poder aproximar-se de Dafne; desmascarado, é morto pelas companheiras da princesa. Apolo, rival de Leucipo, procura violentar a jovem, que é então metamorfoseada por Júpiter. [...]. (In: Pierre Brunel, 2005, p. 203).

³⁷ Texto encontrado na seção *Oeuvres Diverses* das obras completas de La Fontaine.

Essa versão e a narrada por Ovídio são as eleitas pelo autor francês para compor a ópera que, à medida que relaciona personagens e ações presentes nas duas versões, apresenta uma visão ampla do mito, contribuindo para uma análise simbólica e intertextual mais rica e complexa.

Por situar-se no século XVII, a obra dramática de La Fontaine respeita rigorosamente as unidades de ação propostas por Aristóteles em *Arte Poética* e, sendo assim, a estrutura do texto também tem padrões rígidos (prólogo, seguido de atos, subdivididos em cenas.).

Ovídio, contudo, já havia organizado sua obra com estrutura semelhante a tradicionalmente usada no teatro, pois ele

criou a vulgata do mito: uma sequência narrativa organizando a ação seguinte em tempos fortes. *Prólogo*: Apolo vence a monstruosa serpente Píton (o epílogo mostrará sua derrota diante da pureza e da beleza). *Primeiro Ato*: Apolo desafia e zomba de Amor, que decide se vingar. Será atingido por uma flecha de ouro, que desperta o amor, e Dafne ferida por uma flecha de chumbo, que a torna insensível e indiferente. Assim, é introduzido um elemento trágico, com a “predestinação” dos protagonistas. [...] *Segundo Ato*: apresentação de Dafne, seu voto a Diana, suas ocupações de caçadora selvagem, sua beleza. Quando Apolo a vê fica perdidamente apaixonado; faz um longo discurso e toca lira para ela, mas tudo em vão. *Terceiro Ato*: como Dafne se esquiva, ele a persegue [...] Prestes a ser atacada e violentada, Dafne implora a proteção e a intervenção das divindades protetoras: ela é transformada em louro e Apolo manifesta sua dor. *Epílogo*: Apolo consagra o louro à sua pessoa divina e ao seu culto. É a “apoteose” de Dafne. (GIRAUD, in: Pierre Brunel, 2005, p. 204-205).

La Fontaine, então, respeita as unidades constituídas por Ovídio, mas acrescenta dois outros atos e uma série de personagens não mencionadas no mito transcrito pelo poeta latino.

Dentre essas personagens se destacam, principalmente, a corte de deuses liderada por Júpiter, Leucipo (amante de Dafne), as representações das formas

humanas de Apolo (Társis) e Momos (Telamon), Ismela (sacerdotisa) e os poetas heroico, satírico e lírico (responsáveis por apresentar a história ao público).

No prólogo da peça sete personagens, sendo cinco deuses (a saber: Júpiter, Amor, Vênus, Minerva e Momos), o coro e Prometeu, deliberam a respeito do destino da humanidade. A primeira rubrica faz indicação a esses deuses e a época em que se situa a ação.

Le Theatre s'ouvre, et laisse voir dans le fond, et aux deux côtes une suite de nuages à dix pieds de terre, et dans ces nuages lês Palais des Dieux. Les Dieux y paraissent assis e dormans. Au-dessous de ces nuages la Terre est représentée telle qu'elle était incontinent après le Déluge, avec lês débris qu'il y a laisses. Pendant que la plûpart des Dieux dorment, Jupiter descend de sa machine accompagné de Momus. Vénus, l'Amour et Minerve descendent aussi de la leur. (La Fontaine, Prólogo, 1958, p. 360)³⁸

Como fica evidente na passagem, a ação tem início a partir do caos que dará lugar a criação do mundo. Simbolicamente o caos representa:

a personificação do vazio primordial, anterior à criação, ao tempo em que a ordem não havia sido imposta aos elementos do mundo [...] é símbolo da **indiferenciação**, do inexistente, bem como de todas as **possibilidades**, até mesmo das mais opostas. (CHEVALIER, 2009, p. 182).

Apesar de o texto fazer referência ao caos posterior ao dilúvio, Robert Couffignal afirma que, “embora a narrativa conhecida como ‘o Dilúvio’ não tenha a elegância da narrativa do Jardim do Éden, tem o mesmo rigor lógico.” Portanto, pode-se associar os símbolos do caos primordial ao caos do dilúvio. (In: Pierre Brunel, 2005, p. 228).

As falas iniciais dos deuses reforçam ainda mais a ideia do caos como o vazio anterior a criação, pois é neste diálogo que Júpiter decide recriar a humanidade.

³⁸ O teatro se abre deixando ver ao fundo e dos dois lados uma saída de nuvens a dez pés de altura, e nessas nuvens o palácio dos deuses. Os deuses aparecem no palácio sentados e dormindo. Abaixo dessas nuvens, a terra é representada tal qual ela era incontinentemente depois do dilúvio, com os detritos que ele havia deixado. Enquanto a maioria dos deuses dormem, Júpiter desce de sua máquina, acompanhado de Momos. Vênus, o Amor e Minerva descem também da deles. (Tradução Nossa)

Jupiter:

Vous qui voulez qu'à la fureur de l'onde
Jupiter mette un frein, et repeuple ces lieux,
Vous vous laissez trop tôt d'être seul dans le monde,
Mille vœux vont troubler cette paix si profonde
Dont la Terre à présent laisse jouir les Cieux.
[...]

Jupiter:

Eh bien, faisons d'autres mortels:
Vos talents et nos soins deviendront nécessaires.

Momus:

Ne vous faites point tant d'affaires

Jupiter:

Le premiers des humains sont péris sous les eaux:
Fille de ma Raison, forgeons-en de nouveaux.
Prométhée en fait des modèles;
Vents, allez le chercher, qu'il vienne sur vos aîles.

*A ce commandement de Jupiter les Vents partent de tous les
côtés du Theatre, e apportent Prométhée.*

Promethee:

Que me veut, Jupiter?

Jupiter:

Ouvre tes magasins.

Promethee:

Paraissez nouveaux humains,

*A ce commandement de Prométhée, les toiles qui représentent
la Terre, s'ouvrent de côté e d'autre, et au fond aussi, e
laissent voir de toutes parts une boutique de Sculpteur avec
force outils et morceaux de toutes matières, et des Statues d'
hommes et de femmes debout sur des cubes.³⁹ (LA
FONTAINE, *Prólogo*, 1958, p. 361)*

³⁹ **Júpiter:**

Vós que quereis que à fúria da onda
Júpiter coloque freio, e repovoe esses lugares,

Ao deixar o modelo dos humanos sob responsabilidade de Prometeu, faz-se uma alusão direta à essa figura mitológica. Para Raymond Trousson, “no século XVIII desenvolve-se uma interpretação destinada a fazer promissora carreira. [...] o evemerismo havia feito de Prometeu um escultor.”, porém tal visão a respeito do mito é a que está presente na obra de La Fontaine, cerca de um século antes. (In: Pierre Brunel, 2005, p. 790).

A imagem de Prometeu como um escultor se une, na ópera, à relação que Chevalier (2009, p. 745) faz desse mito com o aparecimento do homem. Pode-se dizer, assim, que a criação do homem após o dilúvio se dá por meio de matéria-prima simples, semelhante ao barro que segundo a tradição cristã serviu para Deus moldar a figura humana.

O prólogo prossegue com a indicação dos elementos que constituem a índole dos novos humanos:

Vós vos cansais muito cedo de estardes sós no mundo;
Mil vozes vão perturbar essa paz tão profunda
A qual a terra atualmente deixa gozar os céus.
[...]

Júpiter:

Bem, façamos outros mortais:
Seus talentos e nossos cuidados se tornarão necessários.

Momos:

Não se ocupe com tanta coisa!

Júpiter:

Os primeiros dos humanos sucumbiram sob as águas:
Filha de minha razão, façamos novos deles.
Prometeu faz os modelos deles.
Ventos, ide procurá-lo, que ele venha sobre vossas asas.

A esse comando de Júpiter, os Ventos partem de todos os lados do teatro, e trazem Prometeu.

Prometeu:

O que quer de mim, Júpiter?

Júpiter:

Abra seu armazém.

Prometeu:

Apareçam, novos humanos.

A esse comando de Prometeu, as telas que representam a terra se abrem de um lado e de outro, e ao fundo, deixando ver de todas as partes um armazém de escultor com muitas ferramentas e pedaços de todos os materiais, e estátuas de homens e de mulheres de pé sobre cubos. (Tradução nossa)

[...]

Les Dieux:

Hé quoi! La passion jamais chez eux ne domine?

Promethee:

Leur coeur en est tout plein; ce n'est qu'ambition,

Colère, désespoir, crainte ou joie excessive.

Machine, on veut voir vos ressorts,

Quittez tous ces trompeurs dehors.

*Les nouveaux hommes qui paraissaient de véritables statues, quittent une partie de l'habit qui lés enveloppe; et se font voir tels qu'ils sont dans l'intérieur, l'un représentant l'ambition, l'autre la colère, la crainte, le désespoir, la joie excessive, etc. En cet état ils dansent en confusion, et d'une manière aussi impetueuse, et aussi vive, que l'autre était grave et peu animée.⁴⁰ (LA FONTAINE, *Prólogo*, 1958, p. 361)*

As características dadas por Prometeu aos novos humanos agradam os deuses, porém cada um se adianta para aprimorar a humanidade. Nesse contexto, Vênus se dirige ao Amor:

Venus:

Mom fils, par de secrètes causes,

Peut encor mieux que vous les calmer à son tour:

Rien n'a d'empire sur l'Amour,

L'Amour en a sur toutes choses

⁴⁰ **Os deuses:**

Que nada! A paixão jamais os domina!

Prometeu:

O coração deles é pleno dela; ele é só ambição,

Cólera, desespero, temor, ou felicidade excessiva.

Máquina, queremos ver vossas molas.

Abandonai todos esses enganadores.

Os novos humanos, que parecem verdadeiras estátuas, abandonam uma parte do hábito que os envolve, e se deixam ver como são por dentro, um representa a ambição, o outro, a cólera, o temor, o desespero, a felicidade excessiva, etc. Desse modo, eles dançam confusamente e de maneira tão impetuosa e tão viva quanto a outra era séria e pouco animada. (Tradução Nossa).

Le plus magnifique don
Qu'aux mortels on puisse faire
C'est l'Amour
[...]

*Les hommes, qui s'étaient arrêtés quelques moments pour
ouïr Minerve, attendent à peine qu'elle ait achevé, et ne laissent pas
malgré ses conseils de témoigner toujours la même fureur, et Le
même emportement. L'Amour leur faisant signe qu'il vent parler, ils
s'arrêtent.*

L'Amour (à Minerve):

De vos sages discours voyez quel est le fruit
Je ne dirai qu'un mot

L'Amour (aux hommes):

Aimez!

*A ce mot ceux qui dansaient en confusion, e en tumulte
dansent deux à deux come personnes qui s'aiment*

L'Amour:

Vous le voyez.
On obeit.

Venus:

Amour, qu'il est doux de te suivre!⁴¹ (LA FONTIANE, Prólogo, 1958,

p. 362)

⁴¹ **Vênus:**

Meu filho, devido a causas secretas,
É melhor que vós os acalmai, por sua vez:
Nada sobressai ao Amor,
O Amor tem autoridade sobre todas as coisas.
O mais magnífico dom
Que aos mortais se possa conceder
É o amor.
[...]

*Os homens, que se tinham detido por alguns momentos para ouvir Minerva, mal esperam que ela
acabe, e, apesar de seus conselhos, não deixam de expressar sempre o mesmo furor e o mesmo descontrolo. O
Amor dando-lhes sinal que ele quer falar, eles param.*

O Amor (à Minerva):

De vossos sábios discursos, veja qual é o fruto
Eu direi uma só palavra.

As falas de Amor e Vênus apontam já no prólogo da ópera, para o protagonismo do deus do amor no decorrer dos acontecimentos. O pedido inicial de Vênus para seu filho acalmar os novos humanos sintetiza a função do Amor dentro da peça, pois, como a personagem afirma, o amor é onipotente e onipresente.

A força dos poderes do Amor é ainda mais evidente nas rubricas de interpretação. Se sob o comando da Razão, como mostra a primeira rubrica, os homens não são controlados, a única ordem dada pelo Amor é cumprida imediatamente.

Pode-se dizer, desse modo, que a dicotomia amor x razão, representada por Amor e Minerva, faz parte da vida do homem muitos antes desse ter controle sob seus atos e, desde essa época, já há um vitorioso entre eles, como conclui a fala do Coro:

Choeur:

Heureux qui par raison doit plaire!

Plus heureux qui plaît par amour!⁴² (LA FONTAINE, Prólogo, 1958, p. 366)

O primeiro ato da peça se inicia com um diálogo entre Clóris e Aminta, personagens criadas por La Fontaine para serem ninfas de Dafne. As duas entram em cena cantando até que Clóris se refere a Dafne ao dizer:

O Amor (aos homens):

Amai!

A essas palavras, aqueles que dançavam confusamente e com tumulto dançam dois a dois como pessoas que se amam.

O Amor:

Vós os vede.

Obedecem.

Vênus:

Amor, como é doce seguir-te! (Tradução nossa)

⁴² **Coro:**

Feliz aquele que pela razão deve agradecer!

Mais feliz é quem agrada pelo amor! (Tradução Nossa)

Chloris:

Viens goûter une vie
Dont le calme est digne d'envie.
Notre Nymphé a banni de ces lieux si charmants
Ce peuple d'importuns que l'on appelle amants.
La voice.⁴³ (La Fontaine, Ato I, Cena I, 1958, p. 368)

Nos três últimos versos da fala de Clóris há dois vocábulos cuja carga semântica evidencia a visão que Dafne e suas ninfas têm a respeito do amor. São eles: “baniu” e “infortúnio”.

Apesar de o primeiro termo estar diretamente relacionado à Dafne e o segundo aos amantes, tanto um como o outro engrandecem a figura de Dafne e denigrem o Amor, pois é a ninfa a responsável por expulsá-lo (visto como uma infelicidade) do vale de Tempe.

É imediatamente após o canto de Clóris que Dafne tem sua primeira fala na ópera, na segunda cena:

Daphnè:

Amour, n'approche point de nos ombrages doux,
De nos prés, de nos fontaines;
Laisse em repôs ces lieux; assez d'autres que nous
Se feront um plaisir de connaître tes peines.⁴⁴ (LA FONTAINE, Ato I, Cena I, 1958, p. 368)

O discurso é dirigido diretamente ao Amor e é possível notar um contraste entre o que é dito nos dois primeiros versos e nos dois últimos versos da fala. Na

⁴³ **Clóris:**

Venha degustar uma vida
Cuja calma é digna de inveja.
Nossa ninfa banuiu desses lugares tão encantadores
Essa multidão de infortúnios que se chama amantes.
Ei-la. (Idem)

⁴⁴ **Dafne:**

Amor, não se aproxime de nossas sombras suaves,
De nossos prados, de nossas fontes;
Deixe em repouso esses lugares; muitos outros além de nós
Sentiriam prazer em conhecer tuas penas. (Tradução nossa)

primeira parte, Dafne ressalta ao Amor as qualidades do vale de Tempe, ela enumera alguns dos elementos da natureza que embelezam o vale.

Apesar de haver, logo após o vocativo, o advérbio de negação “não” indicando uma ordem para o deus do amor se manter longe de Tempe, o tom do discurso se aproxima de uma prece, por meio da qual Dafne tenta proteger o lugar onde vive, porém o modo como o pedido da ninfa é realizado surte o efeito contrário ao desejado, pois o discurso apresenta argumentos suficientes para o Amor se instaurar em Tempe.

A segunda parte desta fala da ninfa aponta mais uma vez a repulsa que ela sente pelo amor, e o termo “penas” confirma tal aversão. Ao afirmar que muitos gostariam de sentir o sofrimento causado pelo sentimento amoroso, Dafne se coloca a par desse grupo, dando a entender que por isso tem uma visão mais realista do sentimento e, portanto, estaria em uma condição privilegiada.

Na sequência, há um diálogo relativamente longo entre Dafne e Climena (sua confidente), o qual se inicia com Dafne dizendo:

Daphné (à Clymène):

Et vous? Quel mauvais choix vous avez fait, ma soeur!

Vous nous direz, pour votre peine,

Une chanson contre l' Amour.

Cependant je veux que ma Cour

Jure de lui porter une éternelle haine;

Jurez la première, Clymène!

Clymène:

Tout serment

De n' avoir jamais d' amant

Est chose fort incertaine;

Il en est peu que l' on tienne

Plus d' un jour, plus d' un moment:

Tout serment

De n' avoir jamais d' amant

Est chose fort incertaine.⁴⁵ [...] (La Fontaine, Ato I, Cena II, 1958, p.

369)

⁴⁵ **Dafne (a Climena):**

E vos? Que má escolha fizeste, minha irmã!

O desejo de odiar o Amor, mencionado por Dafne, vai contra a natureza, como afirma Ann-Deborah Lèvy,

o primeiro texto grego em que o deus (Amor) aparece, a *Teogonia* de Hesíodo apresenta-o como uma das três entidades primordiais que preexistem à formação do universo: "...antes de tudo foi o Abismo (Caos); depois a Terra (Gaia) e Amor (Eros)". Dentro dessa tríade, de que saíram o cosmo e os deuses, Eros assume um papel particular, pois, sem que ele próprio engendre, representa uma terceira força, uma força de atração que se torna necessária à reprodução depois das gerações logo do início, nascidas "sem ajuda do termo amor", ou seja, saídas de um único elemento genitor. (In: Pierre Brunel, 2005, p. 319).

É exatamente sobre a necessidade inata e, até mesmo, inevitável que o homem tem de amar e se relacionar amorosamente, de que fala Climena, no discurso anteriormente reproduzido.

Entretanto, mesmo depois dos argumentos de Climena, Dafne persiste:

Daphné:

Je veux que vous juriez; dites donc après moi:

Amour,

Clymène:

Amour,

Vós nos direis, como pena,
Uma canção contra o Amor.
Mas eu quero que minha Corte
Jure aplicar-lhe (ao Amor) ódio eterno.
Jure primeiro, Climena!

Climena:

Todo juramento
De nunca ter amante
É coisa muito incerta;
É pouco provável que se mantenha
Mais de um dia, mais de um momento:
Todo juramento
De nunca ter amante
É coisa muito incerta. (Tradução nossa).

Daphné:

Si Jamais sous ta loi
Je respire,

Clymène:

Si Jamais sous ta loi
Je respire,

Daphné:

Je consens de mourir.

Clymène:

Mourir? c'est beaucoup dire.

Daphné:

Je consens de mourir, si jamais je soupier.

Clymène:

Je consens de mourir, si jamais je soupier⁴⁶. (LA FONTAINE, Ato I,

Cena II, 1958, p. 370)

Essa parte do diálogo, referente ao juramento tanto de Dafne como de sua confidente, mostra por um lado a insistência e a convicção que a ninfa tem em relação a repulsa que sente do amor e, por outro, o receio de Climena de fazer tal juramento.

No entanto, o juramento de Dafne, de certa forma, antecipa o final da personagem no mito, em que ela perde sua forma humana definitivamente, por meio da metamorfose.

⁴⁶ **Dafne:**

Eu que vós jureis; dizei, então depois de mim:

Amor,

Climena:

Amor,

Dafne:

Se alguma vez sob sua lei

Eu respirar,

Climena:

Se alguma vez sobre sua lei

Eu respirar,

Dafne:

Eu consinto em morrer.

Climena:

Morrer? É muito dizer.

Dafne:

Eu consinto em morrer, se alguma vez eu respirar.

Climena:

Eu consinto em morrer, se alguma vez eu respirar. (Tradução Nossa).

O discurso da ninfa analisado até o momento tem por principal função a construção psicológica da personagem, pois, por meio do que ela fala e do modo como diz, o leitor da peça passa a dispor do perfil de uma personagem forte, líder de um grupo e com poder de influência muito grande.

As características psicológicas de Dafne garantem não só que ela seja a personagem protagonista da ópera, mas, sobretudo, que na peça ela ganhe um destaque muito maior do que o recebido no mito.

Enquanto no relato de Ovídio e na maioria de suas releituras não é apresentado um motivo suficientemente convincente (além de a ninfa ser seguidora de Diana e ser muito bela) para que Dafne seja a eleita por Amor para ser a amada de Apolo, em *La Fontaine*, é sugerido, por meio dos diálogos das cenas iniciais, que a escolha da ninfa é feita justamente por ela rejeitar veementemente o amor.

A partir da terceira cena do primeiro ato é que começa a surgir, na ópera, fragmentos do relato mítico. A primeira rubrica desta cena situa Apolo e Momo na peça e o diálogo entre eles marca o início do mito, propriamente dito:

Pendant que ces Nymphes dansent, Apollon et Momus passent. C' était incontinent après la défaite du serpent Python. Toute la troupe des jeunes filles, à la vue de ces étrangers, s'enfuit, l' une d' un côté , l' autre de l' autre. Apollon et Momus demeurent.

[...]

Apollon:

Mais que dis-tu de ma victoire?

Momus:

Elle vous a comblé d'honneur,

Et rien n'égale votre gloire.

Apollon:

Que le fils de Vénus cesse de se vanter

Qu'ainsi que nous il sait porter

Un carquois, un arc, et des flèches;

C'este un enfant qui fait des brèches

Dans les coeurs aisés à dompter.

Il remporte toujours des victoires faciles;

Je défais des serpentes qui dépeuplent des villes.

Momus:

Vous méprisez celui qui tient tout sous as loi.

Si l'Amour vous entend?

Apollon:

Et que crains-tu pour moi?

Momus:

Parlez bas, c'est um dieu; s'il venait à paraitre?

Apollon:

Un dieu! C'est um enfant: quitte ce vain souci.

Momus:

Qui donne à Jupiter un maitre,

Vous em pourrait donner aussi⁴⁷.(LA FONTAINE, Ato I, Cena, III,

1958, p. 371)

O diálogo é marcado pela petulância de Apolo ao se referir ao Amor, porém diferentemente do que ocorre no mito, Apolo não se dirige diretamente ao filho de Vênus, mas tem por sua interlocutora Momo, deusa do sarcasmo.

⁴⁷ Enquanto essas ninfas dançam, Apolo e Momo passam. Foi imediatamente após a derrota da serpente Píton. Todo o grupo de moças, à vista desses estranhos, foge, uma para um lado, outra para outro. Apolo e Momo permanecem.

[...]

Apolo:

Mas o que você diz de minha vitória?

Momo:

Ela vos encheu de honra,
E nada se iguala a vossa glória.

Apolo:

Que o filho de Vênus cesse de se vangloriar
Que como nós ele sabe portar
Uma aljava, um arco e flechas;
É uma criança que causa danos
Nos corações fáceis de domar.
Ele sempre obtém vitórias fáceis;
Eu derroto serpentes que despovoam cidade.

Momo:

Vós desprezais aquele que mantém tudo em ordem.
Se o Amor vos escuta?

Apolo:

E o que você teme por mim?

Momo:

Falai baixo, ele é um deus; e se ele aparecesse?

Apolo:

Um deus! É uma criança: deixe esse vão cuidado.

Momo:

Quem dá a Jupiter um mestre,
Poderia vos dar um também. (Tradução Nossa)

Por ser Momo quem acompanha Apolo em sua visita a Tempe, pode-se notar que a ironia e o sarcasmo estarão permanentemente presentes na trajetória do deus sol, o que, de certa forma, explica a sucessão de fatalidades que o acometerão no decorrer da peça.

Entretanto, as falas de Momo nesta cena, ao contrário do que seria o esperado, não zombam de Apolo, elas aconselham o deus a tomar mais cuidado com suas atitudes. Colocar Momo no papel de conselheira mostra que a infelicidade de Apolo não será causada por uma casualidade ou vontade do destino, mas por ele próprio ter provocado.

A cena seguinte contém a fala decisiva de Cupido:

[...]

Cupido (à Apollon):

Quel est l'orgueilleux qui me brave?

Quel téméraire ose attaquer l'Amour?

Ah! Je vous reconnais: vous serez mon esclave

Avant la fin du jour.⁴⁸ [...] (LA FONTAINE, Ato I, Cena, IV, 1958, p.

373).

O significativo na fala do Amor é exatamente a comprovação de que suas atitudes futuras são provocadas pelas ofensas de Apolo, como evidenciam os vocábulos “afronta” e “atacar”.

Na sequência, se destacam a rubrica de interpretação e as falas de Apolo:

[...]

Tandis que Momus dit ces paroles, Daphné avec ses compagnes, par une curiosité de jeunes filles, avance un peu la tête sur le théâtre, et fait quelques pas dans la scène pour voir ces deux étrangers. Apollon la voit un moment; aussitôt l'Amour, qui est demeuré dans l'air, fait son coup, et Daphné avec sa troupe s'enfuit encore une fois.

Apollon:

⁴⁸ **Cupido (a Apolo):**

Qual é o orgulhoso que me afronta?

Qual temerário ousa atacar o Amor?

Ah! Eu vos reconheço: vós sereis meu escravo

Antes do fim do dia. (Tradução Nossa).

Ah! Qu'ai-je vu, Momus! Que de traits éclatants!
Que de jeunesse, que de grâce!
[...]
Mille amours avec ele ont paru.
[...]
Déesse, tu me fuis? T'ai-je déjà déplu?
C'est pourtant Apollon qui t'aime, qui t'adore.
Je n'en puis plus, je sens un feu qui me dévore:
Reviens, charmant objet! Et vous, Olympe, cieux,
Je vous dis d'éternels adieux;
Je vous méprise, je vous laisse:
Qu'êtes-vous près de ma déesse?
Tout votre éclat vaut-il um seul trait de ses yeux?
Ne la verrai-je plus? Faut-il que cette belle
Emporte mês plaisirs et mon coeur avec ele?
Demeurons sur ces bords, je ne les puis laisser.⁴⁹[...] (La Fontaine,

Ato I, Cena V, 1958, p.373).

É na rubrica que se encontra a descrição do momento da flechada, mas é nas falas de Apolo que o leitor percebe o atordoamento em que a personagem se encontra. O último trecho evidencia ainda mais a perturbação causada pelo amor repentino que o deus sente pela ninfa.

⁴⁹ [...] Enquanto Momo diz isso, Dafne e suas companheiras, por uma curiosidade de moças, avança um pouco a cabeça para a frente do teatro, e anda um pouco na cena para ver esses dois estranhos. Apolo a vê uma vez; logo o Amor, que tinha permanecido no ar, dá seu golpe, e Dafne com seu grupo foge ainda uma vez.

Apolo:

Ah! O que eu vi, Momo! Que traços radiantes!
Quanta juventude, quanta graça!
[...]
Mil amores com ela aparecem.
[...]
Deusa, tu foges de mim? Eu já te desagradei?
É, porém, Apolo que te ama, que te adora.
Não posso mais, sinto um fogo que me devora:
Volte, objeto encantador! E vós, Olimpo, céus,
Eu vos digo eternos adeus;
Eu vos detesto, eu vos deixo:
O que sois vós perto de minha deusa?
Todo vosso brilho vale um só traço dos olhos dela?
Não a vereis mais? É necessário que essa bela
Leve meus prazeres e meu amor com ela?
Permaneçamos nessas bordas, eu não as posso deixar. (Tradução Nossa).

Neste fragmento, há uma série de termos que conferem à personagem a carga dramática de quem sofre por amor. O primeiro deles é o vocativo “deusa” usado por Apolo para chamar por Dafne.

Vale salientar que ao mesmo tempo em que Apolo endeusa Dafne, ele recusa sua condição divina com a mesma intensidade, já que afirma detestar o Olimpo por esse ter menos atrativos do que a beleza da ninfa.

O modo como Apolo clama pelos céus e pelo Olimpo e, logo em seguida, dá adeus a eles, num ato claro de desespero por aparentemente deduzir que é a sua condição imortal o motivo do afastamento da amada, estabelece o rebaixamento do deus e ascensão de Dafne como originalmente ocorre no relato mítico.

Em todo o último trecho da fala de Apolo há dois símbolos que se associam tanto a paixão do deus como a sua própria figura e o que ela representa. São eles: o fogo e os olhos.

O fogo, como já foi mencionado em capítulos anteriores, é representante do coração por ter tonalidade avermelhada e exatamente por conta de sua cor pode ser relacionado ao sol (CHEVALIER, 2009, p. 440). Já o olho, “é um equivalente simbólico do Sol [...]. Em gálico, o sol é chamado por metáfora *olho do dia*” (Idem, p. 656).

Não se pode deixar de relacionar, todavia, o olho com o olhar, principalmente pela maneira como o termo é usado na fala do deus. Ao questionar o valor do brilho dos olhos de sua amada, Apolo não se refere unicamente ao órgão da visão, mas também a como Dafne dirige seu olhar a ele.

Ainda para Chevalier, “o olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime. [...]. O olhar é como o mar, mutante e brilhante, reflexo ao mesmo tempo das profundezas submarinas e do céu. (2009, p. 653).” Diante da simbologia do olhar, fica claro que o amor acontece à primeira vista, sobretudo por conta de como os olhares das personagens se encontram em cena.

Maria Rita Kehl define o olhar como o responsável pelo jogo da sedução:

O que se diz de imediato sobre a sedução é que é um jogo. Caçada silenciosa entre dois olhares; captura numa rede perigosa de palavras. Jogo arriscado e fascinante onde o vencedor não sabe o

que fazer de seu troféu e o perdedor só sabe que perdeu seu rumo: um jogo cuja única possibilidade de empate se chama amor.

[...]

O seduzido é alguém que perde o rumo [...] e tem que se guiar pela bússola do olhar do sedutor.

Não se pode dizer que o seduzido ame o sedutor, ele é seu prisioneiro. Talvez odeie mais do que ame já que o sedutor parece possuir a chave dos enigmas que o aprisionam: o que você vê em mim que eu não vejo? O que você sabe de mim que eu não sei? O que você deseja em mim que eu não domino, ao mesmo tempo que o seu olhar me diz o que eu não possuo? Que dom seu olhar tem o poder de criar em mim para o seu desejo? [...] (in: Aduato Novaes, 2003, p. 411).

A angústia do seduzido descrita por Maria Rita sintetiza tanto o conflito interior de Apolo quanto seu real posicionamento na ópera. A personagem do deus representa a vulnerabilidade do apaixonado e o questionamento de seu discurso comprova o quão perdido ele está diante do olhar da amada.

O segundo ato inicia-se com Peneu expondo para sua corte a vontade de ver a filha casada com o príncipe Társis (Apolo sob forma humana) que acaba de chegar a Tempe, porém o deus dos rios tem conhecimento da aversão que Dafne sente do amor.

O surpreendente é a mudança de comportamento da ninfa ocorrida na cena seguinte a de seu pai:

Daphné:

Ah, Cymène! Plains-moi.

[...]

Daphné:

Je ne me connais plus; ce n' est plus moi, Clymène:

Ces puissants dédains, cette haine,

Ces serments contre Amour, que sont-ils devenus?

Un mortel les rend superflus.

Hélas! Il vient de me dire sa peine,

Et depuis ce moment je ne me connais plus.

Clymène:

Un des princes, sans doute, a cause ces alarmes.

Serait-ce point Tharsis? [...]

Daphné:

Je crois, sit u le veux, qu'on en est enchanté,

Cependant il me cause une invincible haine;

Contre lui dans mon âme un dieu me semble agir.

Clymène:

Je le connais, ce dieu: c'est Leucippe.

Daphné:

Ah, Cymène!

No me regarde point, tu me ferais rougir [...] ⁵⁰. (LA FONTAINE, Ato II,

Cena II, 1958, p. 378)

Ao ser a própria Dafne quem reconhece sua alteração de comportamento, fica subentendido que o Amor não dirigiu sua vingança apenas a Apolo, mas a ninfa, que no princípio da ópera desprezava tanto o sentimento amoroso, também recebe uma lição e acaba submetida às vontades do filho de Vênus.

A paixão de Leucipo e Dafne não é, contudo, ocasionada apenas para mostrar à ninfa o poder do Amor, mas, sobretudo por ser um sentimento correspondido por ambas as partes, se torna mais um meio de impossibilitar a

⁵⁰ **Dafne:**

Ah, Climena! Lamente por mim.

[...]

Dafne:

Eu não me conheço mais; essa não sou mais eu, Climena:

Esses poderosos desprezos, esse ódio,

Esses juramentos contra o Amor, o que eles se tornaram.

Um mortal os torna supérfluos.

Ai de mim! Ele acaba de me dizer seu sofrimento,

E desde então eu não me conheço mais.

Climena:

Um dos príncipes, sem dúvida, provocou suas lágrimas.

Seria Társis? [...]

Dafne:

Eu concordo? Se tu o quiseres, que se encante com ele,

Entretanto, ele me provoca um ódio invencível;

Contra ele, em minha alma, um deus parece agir.

Climena:

Eu o conheço, esse deus: é Leucipo.

Dafne:

Ah, Climena!

Não me olhe, tu me farias enrubrecer. [...] (Tradução Nossa).

concretização do sentimento de Apolo, mais uma vez diminuído por perder a mulher amada para um mortal.

A presença de Leucipo na ópera é explicada ainda por meio da relação que ele estabelece tanto com Dafne quanto com o próprio Apolo. A tensão entre Leucipo e o deus solar se instaura por eles terem personalidades opostas, mas ao mesmo tempo estarem ligados. Por mais atributos que Apolo tenha, ele sempre será a alegoria da razão, da força e, até mesmo, da brutalidade. Já Leucipo, por ser um pastor, está associado à ordem, aos cuidados e, portanto, às relações emocionais.

Chevalier coloca que:

o simbolismo do pastor comporta também um sentido de sabedoria intuitiva e experimental. O pastor simboliza a vigília; sua função é um constante exercício de **vigilância**: ele está desperto e vê. Por isso é comparado ao sol, que tudo vê, e ao rei. (2009, p. 691).

Neste sentido, a figura de Leucipo está intimamente associada à de Apolo, o que gera um movimento circular, já observado em capítulos anteriores, o sol cerca Dafne em todas as direções, inclusive na figura do homem por quem ela se apaixona.

A terceira cena é marcada pelo diálogo entre Dafne e Társis e nela o tom dramático é dominante, principalmente pela submissão de Társis ao declarar seu amor e a piedade de Dafne ao rejeitá-lo.

[...]

Tharsis:

O Ciel! Lui dois-je ajouter foi?
Quoi! Ne pouvoir m'aimer! Me hair1 me le dire!
Amour, tyran des coeurs, depuis que sous tal oi
On gémit, on pleure, on soupire,
Fut-il jamais amant plus malheureux que moi?
Que je sache au moins, ilhumaine,
Ce qu'a Tharsis em lui de si digne de haine?

Daphné:

Son amour; c'est assez: j ele dis à regret.
Vous avez dans mon Coeur quelque ennemi secret

Qui met un voile sur ces charmes
À qui d' autres auraient déjà rendu les armes.
Enfin quittez nos bords, Seigneur, vous ferez mieux;
Qui ne peut être aimé doit s'éloigner des lieux
Où sans cesse il peut voir le sujet de ses peines.
Fout-it livre son coeur à d'éternelles gênes
Pour le plaisir de ses yeux?
Je vous laisse, et me tais; ma fuite et mon silence
Vous seront des tourments plus doux.⁵¹ (LA FONTAINE, Ato II, Cena

III, 1958, p. 380).

A dramaticidade da cena é conferida fundamentalmente pelo excesso de exclamações e vocativos na fala do deus disfarçado, todavia, a gradação “geme-se, chora-se, suspira-se” contribui para a percepção da contradição de sentimentos que o amor causa, visto que se por um lado sofre-se, por outro perde-se o fôlego ao estar diante da pessoa amada. A gradação representa os diferentes estados em que o amante se encontra, primeiramente ele sente dor, em seguida expressa sua dor para, por fim, respirar aliviado, mantendo sua esperança intacta.

Társis, ao dialogar com Telamon (Momo sob forma humana), logo após ser rejeitado por Dafne, assume sua derrota para o Amor:

⁵¹ [...]

Társis:

Oh Céu! Devo dar-lhe crédito?
O quê! Não poder me amar! Me odiar! Dizer isso a mim!
Amor, tirano dos corações, desde que sob tua lei
Geme-se, chora-se, suspira-se,
Já houve amante mais infeliz do que eu?
Que eu saiba ao menos, desumano,
O que Társis tem em si tão digno de ódio?

Dafne:

Seu amor; é o bastante: lamento dizer.
Vós tendes em meu coração algum inimigo secreto
Que coloca um véu sobre esses encantos
A que outros teriam já rendido as armas.
Enfim, deixai nossas margens, Senhor, é melhor;
Quem não pode ser amado deve distanciar-se dos lugares
Onde sem cessar ele pode ver o motivo de seus lamentos.
É preciso entregar seu coração a eternos sofrimentos
Para o prazer de seus olhos?
Eu vos deixo, e me calo; minha fuga e meu silêncio
Ser-vos-ão tormentos mais doces. [...] (Tradução Nossa).

[...]

Tharsis:

Suis-je donc le fils de Latone?

Ai-je dompté Python? Suis-je un dieu? Je n'ai pu

Gagner une mortelle! Un enfante m'a vaincu!

Gu'il m'ôte mes autels: que sert-il qu'on me donne

En ces lieux l'encens qui m'est dû?

Et qu' est-ce que l'encens qu' une chose frivole

Près des moindres faveurs que nous font de beaux yeux?

Daphné, vous me pourriez d'une seule parole

Mettre au-dessus des autres dieux!⁵² [...] (LA FONTAINE, Ato II,

Cena IV, 1958, p. 380).

Por duas vezes, no fragmento, Társis menciona o incenso e compara a sua importância com a existência da amada. Chevalier afirma que o incenso “associa o homem à divindade, o finito com o infinito, o mortal ao imortal” (2009, p.503). Tendo em vista a simbologia do incenso, afirmar que ele é uma coisa frívola em comparação a presença da amada, é o mesmo que dizer que a imortalidade é algo leviano.

O incessante questionamento de Apolo a respeito de sua condição divina e a sucessiva comparação que faz entre os benefícios da imortalidade e a vontade de estar com Dafne demonstram a inquietude de seu espírito e trazem para o leitor a constante certeza do sofrimento que o aflige.

O drama se instaura na peça muito além do simples fato de haver uma personagem que sofre por amar e não ser correspondida, ele está contido no modo como o deus Apolo se sente diminuído e, até mesmo, fragilizado diante da força do seu sentimento. Apolo, assim, é visto na obra de La Fontaine de uma perspectiva mais humanizada.

⁵² [...]

Társis:

Sou filho de Latona?

Eu domei Píton? Eu sou um deus? Não pude

Ganhar uma mortal! Uma criança me venceu!

Que ele roube meus altares: de que serve me darem

Em seu lugar o incenso que me é devido?

O incenso não é só uma coisa frívola

Perto dos menores favores que nos fazem os belos olhos?

Dafne, vós poderíeis com uma só palavra

Colocar-me acima dos outros deuses. [...] (Tradução Nossa)

Na quarta cena do terceiro ato, Dafne declara seu amor a Leucipo:

[...]

Daphné:

Oui, Leucipe, approchez;
On ne craint pas votre presence;
Venez me consoler de celle de Tharsis.

Leucippe:

Et qu'ordonnerez-vous de mes propres soucis?
Mon rival ne peut plaire à l'objet qu'il adore,
Um sentimento jaloux ne me peut alarmer:
C'est beaucoup; mais que dis-je? Ah! Ce n'est rien encore:
Vous savez bien hair, mais pourriez-vous aimer?

Daphné:

J'ai souffert votre amour; répondez-vous vous-même.

Leucippe:

O dieux! Qu'ai-je entendu? Quelle gloire suprême!
Quel bonheur! Doux transports qui venez me saisir,
Exprimez, s'il se peut, m'ajoie et mon plaisir,
Et votre juste violence.
Princesse, après l'aveu qui vient de me charmer,
Je ne sais rien, pour m'exprimer,
Que le langage du silence.

Daphné et Leucippe (Ensemble):

O bienheureux soupirs, favorables moments
Où l'un et l'autre coeur, plein de doux sentiments,
Aime, et le dit, et se fait croire!
Les dieux, dans leurs ravissements,
Les dieux, au milieu de leur gloire,
Sont moins dieux quelquefois que ne sont les amants.⁵³ [...] (LA

FONTAINE, Ato III, Cena IV, 1958, p. 386)

⁵³ [...]

Dafne:

Sim, Leucipo, aproximai;
Não tememos sua presença;
Vinde me consolar da de Társis.

Leucipo:

A segunda fala de Leucipo torna clara a oposição entre a sua condição e a de Apolo, já que, enquanto o deus implora pela atenção de Dafne, o pastor a tem sem precisar se esforçar para isso. Os termos “glória suprema”, “que felicidade”, “doces transportes”, “minha alegria e meu prazer”, além do vocativo “ó deuses”, comprovam que o amor não causa apenas dor, ele também proporciona extrema felicidade.

No trecho em que os discursos de Dafne e Leucipo são proferidos simultaneamente, a gradação “ama, e o diz, e faz-se crer” exprime as diferentes fases do amor. Primeiramente há o reconhecimento pessoal e individual de quem está amando, em seguida o amante compartilha o que sente com o objeto amado e, sendo correspondido, o casal concretiza o sentimento.

Tal gradação não pode deixar de ser, contudo, comparada à anteriormente mencionada por Apolo. Enquanto Leucipo e Dafne têm uma visão feliz do amor e, por isso, creem que são maiores que os próprios deuses, Apolo é diminuído a condição de humano que sofre. Em outras palavras, o casal apaixonado tem a chance de viver a eternidade em um só momento, quando descobrem compartilhar do mesmo sentimento.

No quarto ato, segunda cena, Peneu leva sua filha ao encontro de Ismela, uma sacerdotisa com poderes oraculares, para saber qual o destino de Dafne:

E o que ordenareis de minhas próprias preocupações?
Meu rival não pode agradar ao objeto que ele ama,
O ciúmes não me pode alarar:
É muito; mas o que posso dizer? Ah! Isso não é nada ainda
Vós sabeis bem odiar, mas poderíeis amar?

Dafne:

Eu sofri vosso amor; respondi-vos vós mesmo.

Leucipo:

Ó deuses! O que ouvi? Que glória suprema!
Que felicidade! Doces transportes que vindes me agarrar,
Expressi, se possível, minha alegria e meu prazer,
E vossa justa violência.
Princesa, após essa confissão que acaba de me encantar,
Não conheço nada, para me exprimir,
Que a língua do silêncio.

Dafne e Leucipo (Simultaneamente):

Ó bem-aventurados suspiros, favoráveis momentos
Em que um e outro coração, pleno de doces sentimentos,
Ama, e o diz, e faz-se crer!
Os deuses, em seus arrebatamento,
Os deuses, em meio a sua glória,
São menos deuses algumas vezes que os amantes. [...] (Tradução Nossa)

[...]

Ismèle sort du fond de l'ancre, accompagnée de deux ou trois prêtresses aussi vieilles qu'elle. D'un autre côté, Pénélope vient avec Daphné et les fleuves de sa Cour.

[...]

Ismèle (*Après quelques cérémonies étranges, dit, en invoquant la divinité*):

Monarque de l'Olympe, en qui sont tous les temps,
Qui les fais devant toi passer comme moments,
Et pour qui n'est qu'un point toute la destine,
Dis-nous, ô maître des dieux,
A qui doit être donnée
La princesse de ces lieux.
Où sont tes truchements? Es-tu sourd aux prières?
Fantômes, qui savez peindre en mille manières
Les secrets du destin gravés au haut des cieux,
Simulacres volants, frères du dieu de songes,
Faites-nous voir sans mensonges
Ce qu'ont ordonné les dieux
Sur une si digne hyménée;
Dites-nous la destinée
De la Nymphe de ces lieux.

Après ces paroles, Ismèle, comme possédée du dieu, danse avec les autres prêtresses, tantôt comme si elles allaient tomber en extase, et tantôt avec des contorsions étranges. Pendant qu'elles dansent, des enfants, en guise de petits démons, et représentant les simulacres et les espèces qui s'offrent aux yeux, viennent de divers endroits du ciel se présenter à Ismèle, portant des branches et des couronnes de laurier. Ismèle, ayant vu ces objets, dit:

Que vois-je! Quel objet! Quelle image à mes yeux
Si vive et si claire
Vient se présenter,
Et me tourmenter
Plus qu'à l'ordinaire?
L'objet
Me fait

Tressaillir:

Je sens

Mes sens

Défaillir⁵⁴. (LA FONTAINE, Ato IV, Cena II, 1958, p.393)

Júpiter é o deus evocado por Ismela para revelar o futuro da ninfa. Para Chevalier, Júpiter simboliza

o reino do espírito. É o organizador do mundo exterior e interior; é dele que depende a regularidade das leis físicas, sociais, morais. [...] simboliza o espírito e o esclarecimento da inteligência humana, o pensamento iluminador e a intuição enviada pela divindade; é a fonte da verdade. (2009, p. 971).

⁵⁴ [...] *Ismela sai do fundo do antro acompanhada de duas ou três sacerdotisas da mesma idade dela. De outro lado, Peneu vem com Dafne e os rios de sua Corte. [...]*

Ismela (Após algumas cerimônias estranhas, diz, invocando a divindade):

Monarca do Olimpo, no qual estão todos os tempos,
Que os faz diante de tu passar como momentos,
E por quem é só um ponto toda a eternidade,
Diz-nos, o mestre dos deuses,
A quem deve ser dada
A princesa desses lugares.
Onde estão teu intérpretes? És surdo às preces?
Fantasmas, que sabeis pintar de mil maneiras
Os segredos do destino gravados no alto dos céus,
Simulacros voadores, irmão do deus dos sonhos,
Fazei-nos ver sem mentiras
O que ordenaram os deuses
Sobre um tão digno himeneu;
Dizei-nos o destino
Da ninfa desses lugares.

Após essas palavras, Ismela, como possuída pelo deus, dança com as outras sacerdotisas, ora como se elas estivessem em êxtase, ora com contrações estranhas. Enquanto elas dançam, crianças, como pequenos demônios, e representando os simulacros e as espécies que se oferecem aos olhos, vêm de diversas direções do céu apresentarem-se a Ismela, trazendo galhos e coroas de louro. Ismela, tendo visto esses objetos, diz:

Que vejo! Que objeto! Que imagem a meus olhos
Tão viva e tão clara
Vem se apresentar,
E me atormentar
Mais que o habitual?
O objeto
Faz-me
Estremecer:
Eu sinto
Meus sentidos
Desmaiarem. [...] (Tradução Nossa)

Apresentar o que o oráculo de Júpiter revela é, pois, mais que uma previsão, é a segurança de o que for visto pela sacerdotisa irá de fato se cumprir.

Na segunda rubrica há a indicação de crianças se comportando na cena como pequenos demônios. A respeito das crianças o dicionário de símbolos diz:

infância é símbolo de inocência: é o estado anterior ao pecado [...] é símbolo de simplicidade natural, de **espontaneidade**. [...] A criança é espontânea, tranquila, concentrada, sem intenção ou pensamentos dissimulados. [...] A imagem da criança pode identificar uma vitória sobre a complexidade e a ansiedade, e a conquista da paz interior e da autoconfiança. [...] (CHEVALIER, 2009, p. 302).

Por serem mandadas por Júpiter para desvendar o futuro da ninfa, as crianças reforçam a certeza de que a previsão se concretizará, uma vez que são seres que transmitem verdade. No entanto, essas não são crianças comuns, já que apresentam comportamento demoníaco.

No pensamento grego, os demônios são seres divinos ou semelhantes aos deuses por um certo poder. [...] O demônio simboliza uma iluminação superior às normas habituais, permitindo ver mais longe e com mais segurança, de modo irredutível aos argumentos. Autoriza, mesmo, a violar as regras da razão em nome de uma luz transcendente, que é não só da ordem do conhecimento, mas também da ordem do destino. (Idem, p. 329).

A união desses elementos (Júpiter e as crianças demoníacas) ratifica a sina pré-determinada de Dafne e no momento em que Ismela desfalece ao ver as coroas de louro, no final do fragmento, é sinalizado o futuro trágico da ninfa.

A previsão de Ismela prossegue:

[...]

Ismèle (*Jetant em l'air des feuilles sur lesquelles ele a écrit as réponse*):

Qu'on se taise: soyez attentifs aux mystères.

J'épands en l'air ces caractères:
C'est ma réponse; il faut la poser sur l'autel.
Démons, peuples légers, ministres de l'oracle,
Cherchez-la; car aucun mortel
Ne la peut trouver sans miracle.

*À ce commandement d'Ismèle, les esprits habitants de l'air
cherchent en dansant les feuilles que la Sibylle a jetées, et les
viennent, en dansant ausisi, poser sur l'autel. Ismèle assemble ces
feuilles, et dit à Pénéée et à Daphné:
Approchez-vous, lisez, et que dans ce vallon
Um invisible choeur mono racle répète.*

Pénéée et Daphné (*Lisant*):

Daphné doi aujourd'hui couronner Apollon.

Choeur:

Daphné doi aujourd'hui couronner Apollon⁵⁵. (LA FONTAINE, Ato IV,
Cena II, 1958, p. 394).

A sacerdotisa menciona a necessidade de colocar sob o altar a resposta dada a ela pelo oráculo. A imagem do altar simboliza o

Microcosmo e catalisador do sagrado. Para o altar convergem todos os gestos litúrgicos, todas as linhas arquitetônicas. Reproduz em

⁵⁵ [...]

Ismela (*Jogando ao ar folhas nas quais ela escreveu sua resposta*):

Que se cale: estai atento aos mistérios.

Eu espalho no ar esses caracteres:

É minha resposta; é preciso colocá-la no altar.

Demônios, povos ligeiros, ministros do oráculo,

Procurai-a; pois nenhum mortal

Pode achá-la sem milagre.

A esse comando de Ismela, os espíritos que habitam o ar procuram, dançando, as folhas que a Sibila jogou, e as vêm, igualmente dançando, colocar sobre o altar. Ismela junta essas folhas, e diz a Peneu e Dafne:

Aproximai-vos, lede, e que nesse vale

Um invisível coro meu oráculo repita.

Peneu e Dafne (*Lendo*):

Dafne deve hoje coroar Apolo.

Coro:

Dafne deve hoje coroar Apolo. (Tradução Nossa).

miniatura o conjunto do templo e do universo. É o reino onde o sagrado se condensa com o máximo de intensidade. É sobre o altar, ou ao pé do altar, que se realiza o sacrifício, o que torna sagrado. [...] O altar simboliza o recinto e o instante em que um ser se torna sagrado, onde se realiza uma operação sagrada. (CHEVALIER, 2009, p.40).

No instante em que a resposta da sacerdotisa é colocada sob o altar, pode-se dizer que Dafne se transforma tanto em um sacrificio, como em um objeto sagrado. A transcendência da ninfa se dá, portanto, anteriormente a sua metamorfose, indicando que as palavras do oráculo de Júpiter se concretizam quase simultaneamente ao serem proferidas.

A leitura das palavras do oráculo, feita por Dafne e seu pai, instaura na cena um momento de tensão, pois, como é característico dos oráculos, a sentença é dada por meio de um enigma e a sua repetição pelo coro fortalece ainda mais o suspense.

Na sequência, Dafne conta a Leucipo que o casamento entre eles não ocorrerá, Apolo surge e tenta se aproximar da ninfa:

[...] Apollon descendre sur un trône de lumière. Cette pompe est jointe à une musique douce. Il est entouré des Heures, qui chantent ces mots:

Daphné, portez vos yeux
Sur le plus beau des dieux.

Daphé s'enfuit aussitôt qu'elle a reconnu Apollon sous le visage de Tharsis.

Apollon:

Tu me fuis, divine mortelle!
Où cours-tu? N'aperçois-tu pas
Un précipice sous tes pas?
Il est plein de serpentes: détourne-toi, cruelle.
Suis-je encore plus à craindre? Et rien dans ce vallon
Ne peut-il t'arrêter quand tu fuis Apollon?
Quoi! Tant de haine en une belle!
Insolent, qui brûles pour elle,
Renonce à l'hymen de Daphné;

C'est Apollon qui te l'ordonne.

Regarde quel rival ton malheur t'a donné⁵⁶. [...] (LA FONTAINE, Ato IV, Cena V, 1958, p. 398).

A presença das Horas mostra que o destino de Dafne está próximo de se cumprir e ao serem elas quem revela que Tárxis na verdade é Apolo, o final do mito é antecipado, visto que Dafne inicia sua fuga e Apolo, assim como no relato mítico de Ovídio, persegue-a mostrando sua preocupação com o bem-estar físico da amada.

A metamorfose de Dafne se posterga na ópera por haver um desentendimento entre os seus amantes, ocasionando a prisão de Leucipo em um rochedo, levando Dafne a evocar Diana:

[...]

Daphné:

Hélas! J'irrite un dieu jaloux et redoutable.

À qui dois-je adresser mes voix?

Je n'ose t'invoquer, déesse de nos bois

Dans ta Cour, dans ton coeur, autrefois j'avais place;

L'amour m'en a bannie; écoute toutefois:

Je ne demande point pour grâce

Que tu souffres mes feux, et qu'un hymen charmant

Engage à d'autres dieux celle qui t'a servie;

Delivre seulement

Mon amant,

⁵⁶ [...] *Apolo desce sobre um trono luminoso. Essa pompa é seguida por uma música delicada. Ele está rodeado das Horas, que cantam estas palavras:*

Dafne, dirigi vosso olhos

Ao mais belo dos deuses.

Dafne foge logo que ele reconheceu Apolo sob a face de Tárxis.

Apolo:

Tu foges de mim, divina mortal!

Para onde corres? Não percebes

Um precipício sob teus passos?

Ele é cheio de serpentes: desvia tu, cruel.

Sou ainda temível? E nada neste vale

Não pode te deter quando tu foges de Apolo?

O quê! Tanta raiva em uma bela!

Insolente, que queimas por ela,

Renuncie ao himeneu de Dafne;

É Apolo quem te ordena.

Note que rival tua desgraça te deu. [...] (Tradução Nossa)

Et prends ler est de m vie.⁵⁷ [...] (LA FONTAINE, Ato V, Cena II, 1958, p. 400).

É possível notar no discurso da ninfa o respeito e submissão à Diana e a prece que dirige a deusa da caça será de extrema importância para a ópera, pois Dafne oferece sua vida em troca da libertação de Leucipo, e Diana não só o liberta como salva Dafne das investidas de seu irmão, Apolo.

[...]

Daphné (*S'enfuyant*):

O dieux! Consentez-vous à cette violence?

Scène IV

Diane (*Aussitôt paraît sur son char, et crie aux Zéphirs*):

Démons, gardez de lui toucher!

Deviens laurier, Daphné; Leucippe, sois rocher.⁵⁸ [...] (La Fontaine, Ato V, Cena III e IV, 1958 p. 402)

Percebe-se que, apesar de Diana socorrer Dafne, a deusa não enfrenta diretamente seu irmão, que na ópera ordena a Zéfiro, os ventos, que busquem pela ninfa.

A transformação de Dafne em loureiro já era esperada, pois anteriormente foi prevista por Ismela, porém, ao contrário do que narra Ovídio, não é Peneu quem a metamorfoseia, e sim a deusa intimamente associada à Dafne e à natureza.

⁵⁷ [...] **Dafne**:

Ai de mim! Eu irrito um deus ciumento e temível.

A quem devo direcionar minha voz?

Não ouse te invocar, deusa de nossos bosques.

Em sua Corte, em seu coração, outrora eu tinha lugar

O amor me banuiu de lá; mas ouça:

Não peço por graça

Que tu sofras minhas chamas, e que um himeneu encantador

Engaje a outros deuses aquela que te serviu;

Liberte somente

Meu amante,

E leva o resto de minha vida. [...] (Tradução Nossa).

⁵⁸ **Dafne** (*Fugindo*):

Ó deuses! Consentes essa violência?

Cena IV

Diana (*Aparece imediatamente em seu carro e grita aos Zéfiro*):

Demônios, não toquem nela!

Torna loureiro, Dafne; Leucipo, seja rocha. (Tradução Nossa)

A metamorfose de Leucipo também é significativa, pois ao se transformar em rocha ele é salvo da fúria de Apolo, todavia se torna imóvel e imutável (CHEVALIER, 2009, p. 782), características que o afastam de Dafne, mesmo ela sendo uma árvore.

O final da ópera é o fragmento que mais se distancia do relato de Ovídio e das releituras do mito apresentadas nos capítulos anteriores, pois La Fontaine permitiu que todos os empecilhos entre Apolo e Dafne fossem solucionados e assim os dois encontram a felicidade e vivem juntos pela eternidade.

[...]

Apollon (*Accourt, et fait cette plainte*):

Barbare, qu'as-tu fait? Détruire un tel ouvrage!
Faire à ton frère un tel outrage!
Cruelle soeur, cruelle, et cent fois plus sauvage
Que les ours avec qui tu vis!
Que de trésors tu m'as ravis!
Rends-moi ces biens, rends-moi ce divin assemblage.
Daphné, vous n'êtes plus, j'ai perdu mes amours,
Et ne saurais perdre la vie!
Heureux mortels, vos pleurs cessent avec vos jours:
Le mort est un bien que j'envie.
Puissant les dieux cesser leur cours!
Périssent l'Univers avecque ma princesse!

Scène VI

L'Amour (*Qui descend sur le char de sa mère*):

Sèche tes pleurs, elle est déesse.
Viens l'épouser: mès traits se sont assez vengés;
Ces mouvements de haine em amour sont changés.

[...]

Apollon:

Allons, et que sur le Parnasse
On célèbre des jeux à l'honneur de Daphné.
Que le vainqueur y soit de laurier couronné.
Bel arbre, adieu. Je quitte à regret cette place,
Et veux qu'à l'avenir on ceigne de lauriers

Le front de mes sujets et celui de guerriers⁵⁹. [...] (LA FONTAINE, Ato V, Cena V e VI, 1958, p. 402).

Tornar Dafne uma deusa e permitir que ela ame Apolo não só sintetizam a imortalidade e transcendência da ninfa e a certeza de Apolo estar sempre ao lado dela, como também mostra o outro lado do amor, que pode surpreender a todos, possibilitando que mesmo os mais desacreditados alcancem a felicidade.

Entretanto, alterar bruscamente o desenlace do mito não contribui para que a ópera tenha aspectos mais originais ou para que as relações de sentido que estabelece com outras releituras do mito sejam fortalecidas.

O endeusamento de Dafne se torna até um pouco incoerente, se for considerado o fato de que o desencontro entre o deus e a ninfa é que faz o mito ser belo e, portanto, é um dos fatores preponderantes para a sua retomada ao longo dos séculos.

Depois de todos os elementos analisados é possível dizer que a ópera de La Fontaine é o palco em que as releituras estudadas nos capítulos anteriores se encontram para sintetizar o mito de Apolo e Dafne, pois na ópera são encontrados aspectos mencionados pelos outros autores.

⁵⁹ **Apolo** (*Acode e faz esta queixa*):

Bárbara, que fizeste? Destruir uma tal obra!
Fazer a teu irmão um tal ultraje!
Cruel irmã, Cruel, e cem vezes mais selvagem
Que os ursos com que vives!
Quantos tesouros tu me tomaste
Devolva-me esses bens, devolva-me essa divina união.
Dafne, vós não estais mais aqui, perdi meu amor,
E poderia perder a vida
Felizes mortais, vossas Lágrimas cessam com Vosso dias:
A morte é um bem que desejo.
Que os céus cessem seu curso!
Pareça o Universo com minha princesa.

Cena VI

Amor (*Que desce no carro de sua mãe*):

Seca tuas lágrimas, ela é deusa.
Venha esposá-la: meus planos vingaram-se bem;
Esses movimentos de ódio em amor mudaram-se.

[...]

Apolo:

Vamos, e que no Parnaso
Celebrem-se os jogos em honra de Dafne
Que o vencedor deles seja coroado de louro.
Bela árvore, adeus. Eu deixo relutantemente esse lugar.
E que no futuro cinja-se de louros
A frente de meus súditos e a dos guerreiros. [...] (Tradução Nossa).

Apesar de ser um texto que ficou esquecido pela tradição literária, *Daphnè* demonstra a beleza e complexidade do mito e torna ainda mais palpável para o leitor os motivos que tornaram tantas vezes o sofrimento de Apolo e a metamorfose de Dafne imortalizados nas artes e na literatura.

Considerações Finais

O presente trabalho buscou apresentar o mito de *Apolo e Dafne* sob a perspectiva do estudo interarte, apontando os aspectos que tornaram a metamorfose de Dafne tantas vezes imortalizada nas artes e na literatura.

Observou-se, ao longo das análises, a importância singular e determinante da obra *Metamorfoses*, de Ovídio, para a propagação do relato mítico. Além de ser expressão máxima de arte e cultura, o poema latino transmite magistralmente as funções que o mito exerceu na Antiguidade e que fizeram a narrativa ter alto nível de plasticidade.

Explicar a origem do loureiro, o surgimento dos amores impossíveis e ensinar aos homens lições de humildade e fidelidade são algumas das funções que o mito difundiu e que foram incessantemente retomadas ao longo dos séculos.

Tais funções se concentram em *Metamorfoses*, porém são individualmente evidenciadas por cada uma das obras que foram aqui estudadas. Se Bernini torna a transformação do corpo de Dafne perceptível aos olhos em cada singelo detalhe, Poussin enfatiza o amor de Apolo e a fixação dele pela amada, enquanto La Fontaine dramatiza o sofrimento do deus, tornando-o menos orgulhoso e menos prepotente.

Cada uma das obras ao focar um determinado aspecto do mito contribui com a interpretação geral da fábula, pois torna mais rica a observação dos detalhes e, portanto, propicia que novos níveis de leitura e de interpretação da obra original sejam atingidos por meio das releituras.

O processo de apropriação de *Metamorfoses* é evidente em cada uma das releituras, pois todos os autores deixam claro que a obra os inspirou, porém cada um retoma o mito a partir do aspecto da narrativa que melhor ilustra o que consideram como de importância primordial no interior do relato.

Apesar de todas as releituras estudadas se concentrarem no período do Barroco, cada autor buscou em Dafne um motivo particular que justificasse a retomada do mito.

Bernini por ser um artista do clero estava subordinado às vontades da Igreja e, como esta tinha por objetivo a preservação de seus valores, transformou a metamorfose de Dafne retratada pelo escultor em símbolo da pureza da mulher,

moralizando a fábula na tentativa de concretizar o padrão de conduta religiosamente correto, diante dos olhos da população.

Por meio da escultura toda a magnitude dos versos de Ovídio se materializa. O movimento conferido ao mármore ao mesmo tempo em que é paradoxal ao congelamento da estátua no ápice da narrativa, também se torna complementar a ele.

A percepção das diferentes texturas presentes na obra (a maciez dos cabelos da ninfa, a força dos músculos de Apolo, a suavidade dos tecidos da túnica do deus, a rigidez do tronco que envolve Dafne) e a observação das expressões das personagens só são possíveis porque o instante da metamorfose de Dafne foi petrificado, mas manteve toda a movimentação original da cena.

As obras de Poussin, por outro lado, apresentam certa liberdade na abordagem do tema, pois o pintor evidencia o desejo de Apolo por Dafne com naturalidade. A paleta de cores usada nas telas e o jogo de olhares entre as personagens denunciam a grandeza do amor não correspondido de Apolo.

Na tela intitulada *Apolo e Dafne* destaca-se a contemplação do deus pela ninfa, pois o modo como ele a observa denuncia sua paixão, seu desejo, sua admiração pela amada e também antecipa o sofrimento que a transformação do corpo de Dafne lhe causará.

Em *Apolo enamorado de Dafne* o espectador ultrapassa os limites da observação passiva e anônima, invade a convivência/privacidade das personagens e se torna mais uma testemunha do amor de Apolo. Dessa forma, o processo de assimilação das telas de Poussin aproxima o observador das emoções que cercam Apolo.

Pode-se dizer, então, que juntas, as obras de Bernini e Poussin apresentam os dois pontos de vista envolvidos no relato de Ovídio: a perspectiva de quem ama e de quem é amado.

Já a ópera *Daphné*, de La Fontaine unifica essas duas perspectivas e as apresenta para o leitor de forma direta e viva, pois as ações deixam de ser estáticas para serem encenadas pelos próprios personagens. Sendo assim, mais uma vez, o observador passa a ser testemunha dos acontecimentos narrados.

O primordial em *Daphné* é a apropriação de diferentes versões do relato mítico que enriquecem a interpretação da obra original de Ovídio e concretiza o fato de o mito de Apolo e Dafne ser um palco de intertextualidade.

Todas as questões que envolvem a problemática do duplo presente no mito podem ser sintetizadas na constatação de que a figura de Dafne, como genialmente deixou subentendido Ovídio, é dupla em si mesma, uma vez que traz no seu nome o resultado de sua transformação.

Dafne é ao mesmo tempo mulher e árvore, terrena e divina, símbolo da imortalidade e elo entre homens e deuses, porém, sobretudo, é a ninfa que encantou Apolo e inspirou a elaboração de inúmeras obras-primas.

Todas as obras de arte estudadas nessa dissertação permitem que, ao serem observadas, uma ruptura se abra no tempo e o espectador seja transportado para o momento mítico em que Apolo se enamorou por Dafne e esta se metamorfoseou.

Logo, as obras são mais do que exemplares da excelência artística da Antiguidade e do Barroco, elas são rituais que levam os leitores atentos de volta ao tempo das origens.

Referencial bibliográfico

- A Bíblia Sagrada*. 2 ed. Barueri – São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- ATIK, Maria Luiza G. “O discurso em intertexto: literatura e outras artes”. In: *Textualidade e discursividade na linguística e na literatura*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2010.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad: Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira. 5 ed. São Paulo: HUCITEC, 1990.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad: Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2010.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad: Rita Buongiorno, Pedro de Sousa e Rejane Janowitz. 4 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- BAUER, Hermann; PRATER, Andreas. *Barroco*. Trad: Teresa Curvelo. Lisboa: Taschen, 2007.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*, vol 1. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad: Carlos Sussekind. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005
- CAMPBELL, Joseph. *Mito e Transformação*. Trad: Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.
- _____. *O poder do mito*. Trad: Carlos Felipe Moisés. 27 ed. São Paulo: Palas Athenas, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANTE, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número*. Trad: Vera da Costa e Silva. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CLARK, Katerine; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad: J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CLÜVER, Claus. “Inter textus, inter artes, inter media”. In: *Aletria: Revista de estudos de literatura e intermedialidade*. Trad: Elcio Loureiro Cornelsen. Vol 6. Número 14. Belo Horizonte. 2006.

- CONTI, Flávio. *Como reconhecer a arte barroca*. Trad: Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1986.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. Trad: Rogério Fernandes. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Mito e Realidade*. Trad: Pola Civelli. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *O mito do eterno retorno*. Trad: José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- FALDI, Italo. *La escultura barroca em Italia*. 1 ed. México: UTEHA, 1961.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. *Linguagem e ideologia*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos: o estranho*. Trad: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. Trad: Maria Lúcia Pinho. São Paulo: Nova Fronteira, 1964.
- KEAZOR, Henry. *Nicola Poussin*. Trad: João Bernado Boléo. Lisboa: Taschen, 2008.
- LA FONTAINE, Jean de. *Oeuvres complètes II: oeuvres diverses*. Paris: Gallimard, 1958.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad: Chaim Samuel Katz. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- LOUIS, Marin. *Sublime Poussin*. Trad: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 2000.
- MAINSTONE, Madeleine e Rowland. *O Barroco e o século XVII*. Trad: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1984
- MARCONDES, Neide. *Bernini...O êxtase religioso em dobras e catástrofes*. São Paulo: Arte e Ciência – Villipress, 2000.
- MESQUITA, Samira Nahid. *O enredo*. 3 ed. São Paulo: Ática, 2003.
- MIELIETINSKI, E.M. *A poética do mito*. Trad: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

- NOVAES, Adauto (Org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- OVID. *Les métamorphoses*. Tome I. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1994.
- OVÍDIO, Públio. *Metamorfoses*. Trad: David Gomes Jardim Junior. São Paulo: Ediouro, 1983.
- _____. Trad: Bocage: São Paulo: Hedra, 2007.
- _____. Trad: Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Simões, 1959.
- RANK, Otto. *O duplo*. Trad: Mary B. Lee. 2 ed. Rio de Janeiro: Brasilica, 1939.
- SANTOS, Ana Clara. La tentation Du théâtre chez La Fontaine. Algarve: Université Du Algarve. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5820.pdf>>. Acesso em: 5. Dez. 2011.
- SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. *Estudo da unidade nas Metamorfoses de Ovídio*. 2005. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. Trad: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- THUILLIER, Jacques. *Nicola Poussin*. Paris: Librairie Arthème Fayerd, 1988.
- _____. *Poussin*. Paris: Flammarion, 1994.
- TRIADO, Juan – Ramon. *Saber ver a arte barroca*. Trad: José Maria Valeije Bojart. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os deuses, os homens*. Trad: Rosa Freire d'Águiar. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Refencial bibliográfico das imagens

Bernini, Gian Lorenzo. *Apolo e Dafne*. Disponível em: <http://www.jemolo.com/cgi-bin/index.cgi>. Acesso em: 19 mar. 2011.

Poussin, Nicola. *Apolo e Dafne*. Disponível em: <http://www.ovid-metamorphoses.net/node/50>. Acesso em: 2 abr. 2011

_____. *Apolo enamorado de Dafne*. Disponível em: <http://www.artclon.com/>. Acesso em: 23 abr. 2011