

"O Verão ou Diana e Actéon" de

# Delacroix

uma versão moderna de uma tragédia

R E N A T O B R O L E Z Z I

## Eugène Delacroix termina aquela que seria

sua última grande obra, a decoração da Capela dos Santos Anjos em Saint Sulpice, somente em julho de 1861. Neste mesmo ano, interrompe em estado avançado o projeto decorativo das "Quatro Estações" para F. Hartmann <sup>1</sup>, que ao lado dos anjos guerreiros são uma espécie de ponto de convergência de várias questões caras à sua poética. Analisaremos uma dessas obras, "O Verão", e mesmo correndo o risco de isolá-la da série (pois todas mantêm entre si um forte vínculo de sentido, onde a idéia de ciclo coerente pode perfeitamente ser aplicada) procuraremos expor alguns pontos que nos parecem cruciais.

"Je ne suis pas né décidément pour faire des tableaux à la mode" <sup>2</sup>, escreve Delacroix em 1823 após constatar com entusiasmo como um cartão de desenho de Michelângelo faz despertar em sua alma a "paixão das grandes coisas". Tal paixão jamais deixou de habitar seu espírito: impõe-se a exigência da monumentalidade, que recusa toda e qualquer concessão ao puramente anedótico e à despreziosidade do tema. Assim sendo, o conceito de obra de decoração adquire contornos bastante singulares, e as "Estações Hartmann" o atestam plenamente: Delacroix realiza uma curiosa articulação entre o ciclo natural dos anos e os significados derivados dos mitos clássicos narrados por Ovídio e Virgílio, solução certamente nem um pouco banal para quadros cuja destinação prévia deveria ser a ornamentação de uma sala de refeições. Antes de se dirigir somente aos sentidos, estamos diante de uma pintura que se quer **pensamento**, embora jamais deixe de ser fundamentalmente sensual.

Concentremo-nos sobre o "Verão" [fig.1]. Ovídio conta que junto ao vale de Gargáfia, na Beócia, o forte caçador Actéon, filho de Aristeu e neto de Cadmus, convida seus companheiros e seguidores de jornada ao repouso, e depois com "tranquila voz" se justifica: "Nossas redes, camaradas, e nossos venábulo estão inundados pelo sangue das bestas selvagens, e fomos bastante felizes hoje. Quando a próxima Aurora, sobre seu carro de rodas douradas, restabelecer a luz, retomaremos nossa tarefa. Agora, Phebo está a igual distância dos dois termos de sua carreira e o ardor de suas chamas fende os campos. Parai vosso presente

<sup>1</sup> Telas encomendadas em 1856 pelo político e industrial alsaciano André-Frédéric Hartmann (1772-1851), cujos temas, escolhidos pelo próprio Delacroix, são: "A Primavera ou Orfeu e Eurídice", "O Verão ou Diana e Actéon", "O Outono ou Baco e Ariadne", "O Inverno ou Juno e Éolo", todas com as dimensões de 196 x 166 cm, óleo sobre tela, adquirida pelo Museu de Arte de São Paulo em 1958 junto à Wildenstein Gallery of New York.

<sup>2</sup> DELACROIX, 1960:39.

trabalho e recolhei as redes com seus múltiplos nós" <sup>3</sup>. Todos atendem ao mestre, sem desconfiarem do trágico porvir. Ovídio narra o cenário decisivo do seguinte modo: "Era um vale envolto por agudos pinheiros e ciprestes, chamado Gargáfia, consagrado a Diana, a caçadora de poucas vestes. Em seu mais longínquo retiro havia uma floresta escondida, cujo ordenamento nada devia à arte: a natureza, pelo seu gênio singular, havia dado a ilusão da arte, pois, com a viva pedra-pomes e hábil formação, traçara a curva de uma abóbada natural. Uma fonte transparente, à direita, torna perceptível o barulho de um filete d'água, e enche uma grande bacia rodeada por um cinturão de relva. A deusa das florestas, após as fadigas da caça, tinha o costume de vir aí banhar com a água límpida o seu virginal corpo. Quando ela assim o faz, confia a uma de suas ninfas, que tem o encargo de suas armas, seu dardo de arremesso, sua aljava e seu arco distendido; uma segunda recebe sobre seus braços a túnica que ela lá depõe; duas outras desapertam as sandálias que aprisionam seus pés. Porém, mais experimentada que elas é Crócale, filha de Ismeno, que reúne em entrelaçamentos os cabelos esparramados sobre o pescoço da deusa, apesar dela os carregar desatados. Néfele, Híale, Rânida, Psécade, Fíale pegam água e a vertem em urnas de amplas bordas. Enquanto neste lugar a filha do Titã faz escoar sobre seus membros a onda costumeira, eis que o neto de Cadmus, que havia por um certo momento abandonado todo trabalho, errando por passos incertos através da floresta desconhecida, chega à parte sagrada; é o destino que o guiava" <sup>4</sup>. Mutuamente surpreendidos, a descoberta provoca maravilhamento em Actéon e desperta a ira da deusa. Diana, identificada como irmã gêmea do grande Apolo solar, jamais permitia que ninguém a visse despida, conservando-se eternamente jovem e virgem. Com fulminante resolução, desencadeia a metamorfose do jovem caçador em cervo, que foge tendo atrás de si a fúria dos cinquenta cães que sempre o acompanhavam, e que agora já não podiam mais reconhecer o mestre. Tendo se afastado daquele reservado santuário, Actéon inteiramente entregue ao sacrifício imposto pela deusa é despedaçado impiedosamente. Nem mesmo seus companheiros de jornada o reconhecem, e pensando tratar-se apenas de um animal ainda incitam a fúria dos cães contra ele. Como comenta o próprio Ovídio no início do relato, a quem culpar a não ser a sorte? "Afinal, pode um erro ser considerado um crime?" <sup>5</sup>

Delacroix mantém-se extremamente fiel à forma descrita pelo texto clássico: a cena narrada evoca o calor de um dia de verão em seu momento mais intenso. Em meio à agitação das ninfas, Diana, serena como uma pérola envolta pelo manto que lhe empresta Crócale, lança sobre o intruso seu encantamento. Já começam a surgir pequenos cornos em Actéon, enquanto seus cães apenas parcialmente trabalhados pelo pincel ainda não se deram conta do processo em andamento. Chamada Ártemis pelos gregos, Diana recebe igualmente três denominações de acordo com seus atributos: Febe, "a brilhante", deusa da Lua, que como a representa Delacroix emana de si radiante luminosidade, e cuja superfície alva e polida, em nosso quadro, contrasta fortemente com as formas rugosas e envoltas pelas sombras do pobre caçador; Diana propriamente dita, deusa da castidade totalmente inacessível aos mortais; e Hécate, "aquela que bate de longe", rainha dos infernos, que mesmo sem suas armas é capaz de atingir sua caça apenas com um **gesto**, recurso que utiliza com eficiência quando pune o neto de Cadmus, e que aparece na tela representado pelo belíssimo braço em efeito tridimensional da caçadora, ferindo os olhos do observador e negando enfaticamente a planeidade da tela. Os vermelhos e verdes que repercutem harmoniosamente em uma variedade de outros tons envolvem os personagens centrais em uma atmosfera de proteção e intimidade, como convém à descrição ovidiana. O pequeno riacho separa dois universos, um mortal sujeito a erros e punições e outro divino, mas que de modo algum está a salvo do assédio das paixões.

Ao pintar como tema Diana e Actéon, Delacroix se insere em uma tradição de representação do mito onde pelo menos dois nomes merecem ser lembrados. Em primeiro lugar, a versão de

<sup>3</sup> OVÍDIO, 1966:93 (*Metamorfoses*, III, v.138-172). Tradução nossa.

<sup>4</sup> OVÍDIO, 1966:93-94. Idem. Utilizamos também de SPALDING, 1965.

<sup>5</sup> Idem, pg.93.

Ticiano [fig.2], "pendant" do quadro "Diana e Calisto" <sup>6</sup>, que apresenta a deusa em atitude defensiva, recém-surpreendida, em um instante imediatamente anterior ao que Delacroix escolhe. O momento de cólera se desdobra no outro quadro, contra Calisto [fig.3], como se a mesma cena se desenvolvesse temporalmente mudando-se apenas o adversário a ser punido. Evidentemente não podemos esquecer as vinculações estéticas entre Delacroix e a tradição veneziana (para sermos redundantes, basta lembrar as várias cópias feitas pelo nosso pintor a partir dos mesmos, em especial da "Descida ao túmulo" de Ticiano, realizada com extrema fidelidade, cópias estas que somente perdem em número e entusiasmo para aquelas produzidas a partir de Rubens), mas em nosso caso o "Verão Hartmann" parece se relacionar de modo mais intenso, pelo menos do ponto de vista formal, com um desenho de "Diana e Actéon" de Francesco Albani [fig.4] <sup>7</sup>. Tudo é bastante próximo da versão de Delacroix: a posição semelhante de diversas ninfas, o gesto enfático de Ártemis, a transformação operada no caçador. Mas os grupos de Albani possuem uma certa estaticidade, o próprio Actéon parece derivar da escultura, enquanto Diana ao mesmo tempo que age se porta como uma Vênus pudica tentando se proteger. Em Delacroix opera-se um maior dinamismo, embora calculado, o que podemos chamar de uma ousadia consciente de seus limites e fins.

Esta busca de equilíbrio entre a impetuosidade da imaginação, núcleo a partir do qual a obra é gerada, e as condições técnicas de sua realização, uma "justa medida" bastante especial que praticamente nada deve à academia de seu tempo, constitui um ponto fundamental no universo de Delacroix. Desde sua juventude, o pintor insistentemente repetia para si mesmo que a procura deste princípio deveria nortear suas ações: "Faisons tout avec tranquillité; n'éprouvons d'émotions que devant les beaux ouvrages ou les belles actions. Travaillons avec calme et sans presse. Sitôt que la sueur commence à me gagner et mon sang à s'impatienter, tiens-toi en garde. La peinture lâche est la peinture d'un lâche". <sup>8</sup> Ou ainda: "L'habitude de l'ordre dans les idées est pour toi la seule route au bonheur; et pour y arriver, l'ordre dans tout le reste, même dans les choses les plus indifférentes, est nécessaire". <sup>9</sup> A opinião corrente segundo a qual a viagem ao Marrocos e Argélia, patrocinada pelo conde de Mornay em 1832, marca uma mudança radical em sua poética deve portanto ser relativizada. Se realmente no Magreb Delacroix encontra a harmonia de um "verdadeiro classicismo", não podemos esquecer que desde sua amizade com Géricault no atelier de Guérin essas questões faziam parte de suas preocupações. Por outro lado, não deixa de ter razão Rosenthal quando demonstra que a partir dos anos de 1830 reina nas obras do mestre uma calma e um princípio de ordem finalmente alcançados: "La pensée se repose, elle a trouvé le calme: l'imagination s'épanouit. La palette bénéficie de cette sérénité: les harmonies sont plus faciles, plus franches: le pinceau affirme que la détente du cerveau n'est pas illusoire". <sup>10</sup> Rosenthal cita o quadro "Abd-er-Rahman" [fig.5], de 1845, como um exemplo do objetivo finalmente atingido <sup>11</sup>, e se seguirmos seus passos chegaremos a interessantes conclusões.

<sup>6</sup> Tanto "Diana e Actéon" (óleo sobre tela, 190,3 x 207 cm) como "Diana e Calisto" (187 x 205 cm) foram iniciados por Ticiano em 1556 e enviados a Filipe II em 1559. Atualmente, encontram-se em Edimburgo, National Gallery of Scotland.

<sup>7</sup> Provavelmente executado por Albani entre 1616-1623, segundo Volpe, anos em que o pintor faz seu primeiro retorno a Bologna após longa estadia em Roma. Obra contemporânea à "História de Vênus e Diana" (relacionada por Scipione Borghese em 1622), podendo ser um estudo para a mesma. O desenho original encontra-se no Victoria and Albert Museum de Londres, sendo que uma cópia é conservada no Musée Fabre de Montpellier. O Louvre dispõe de uma realização feita em óleo sobre cobre, 50 x 61 cm.

<sup>8</sup> DELACROIX, 1960:38-39, vol.1.

<sup>9</sup> Idem, pp. 26-27.

<sup>10</sup> ROSENTHAL, 1987: 116.

<sup>11</sup> "Abd-er-Rahman, sultão do Marrocos, cercado por sua guarda", óleo sobre tela com as dimensões de 377 x 340 cm, 1845, pertencente ao acervo do Musée des Augustins de Toulouse.

Em um artigo publicado em 1957<sup>12</sup>, E. Lambert sugere que a obra de Charles Le Brun, "O Chanceler Séguier" [fig.6]<sup>13</sup>, mesmo sendo adquirida pelo Louvre somente em 1942 certamente teria servido de inspiração a Delacroix quando da concepção de seu quadro, pois trata-se de um grande monumento francês do século XVII. A comparação mostra afinidades compositivas evidentes: a posição dos personagens, o papel equilibrador da composição desempenhado pelo pára-sol, e principalmente uma atmosfera de pleno equilíbrio, que no caso de Delacroix expressa-se através da justa disposição das massas e dos grupos sem nunca cair em soluções fáceis ou rotineiras. Conforme diz Lambert referindo-se uma vez mais ao quadro de Le Brun, "Comme l'a rappelé M. Mauriceau-Beaupré, on sait en effet par des témoignages contemporains que l'oeuvre se trouvait alors dans "un des salons de M. le Premier Président Séguier, pair de France", et que celui-ci permettait volontiers de l'y voir, et en "en faisant lui-même les honneurs". Elle s'y trouvait même déjà en 1825, c'est-à-dire bien avant le départ de la mission Mornay pour le Maroc; et si Delacroix l'y a vu quelque jour, soit avant, soit après 1832, ce tableau magnifique ne pouvait manquer de faire alors sur lui une inoubliable impression".<sup>14</sup> O "classicismo de Delacroix", se é que podemos usar a expressão sem cair na dicotomia entre classicismo e romantismo - que como demonstraremos a seguir não faz parte do elenco das questões fundamentais do autor, pelo menos do modo como podemos concebê-la -, define-se por uma busca poética e compositiva de harmonia e estruturação dinâmica da obra, princípio presente ao longo de sua carreira inteira, desde o início. Embora siga seus próprios e geniais caminhos, Delacroix não deixa de prestar seu reconhecimento à pintura do grande século de Louis XIV.

Voltando ao "Verão", mas sem esquecer o que foi dito, deparamo-nos com uma feliz descoberta: mesmo tratando-se de um tema diverso, o quadro de Nicolas Poussin "Diana e Órion cego"<sup>15</sup> [fig.7] pode ser colocado em relação direta com o quadro do MASP por vários motivos. Inicialmente, levando-se em conta o aspecto formal da composição, impossível não perceber a grande similitude entre os personagens de Órion e Actéon, levando-nos a supor que, com certeza, o primeiro tenha pelo menos servido de inspiração para o segundo. De acordo com Gombrich<sup>16</sup>, o tema eleito por Poussin não toma uma única fonte como guia, mas realiza uma conjunção entre Ovídio e Luciano, através dos comentários de Natale Conti às *Metamorfoses*: Poussin combina duas principais versões do mito, uma segundo a qual o gigante caçador Órion teria sido cego por Enopião após ter tentado seduzir a filha deste, sendo porém advertido por um oráculo que recuperaria a visão caso caminhasse no sentido dos raios do sol nascente. O gigante é então auxiliado por Hefaišto (Vulcano) que o guia do chão, e pelo cíclope Cedalião pousado sobre seus ombros. Em outro episódio, o gigante filho de Hirieu, amante da caça e da astronomia, desafia Diana com o intuito de provar quem era mais exímio em apanhar animais selvagens e ferozes. Irada com a ofensa, a deusa envia das profundezas da terra um escorpião que o pica, causando sua morte. Mais tarde, arrependida pelo seu ato, Diana pede a Júpiter que transformasse Órion na mais bela e brilhante constelação, sendo atendida. Na tela de Poussin, vemos Órion e seus auxiliares em marcha observados do alto das nuvens por Diana, em uma curiosa articulação entre os significados de destino trágico, morte e promessa de renovação da vida. Natale Conti, ainda segundo Gombrich, interpreta Órion como possuindo

<sup>12</sup> LAMBERT, E., *Une source possible de "l'Abd-er-Rahman, sultan du Maroc" de Delacroix*, in *Revue des Arts*, VII, n.6, Nov/Déc. 1957, pp.249-252.

<sup>13</sup> "O Chanceler Séguier e sua guarda", quadro de Le Brun, c.1655-1661, Musée du Louvre, Paris.

<sup>14</sup> LAMBERT, 1957:252 (op.cit.)

<sup>15</sup> "Paisagem com Diana e Órion cego", de Poussin, pintado em 1658 para Michel Passart, segundo André Félibien, com as dimensões de 119 x 83 cm, atualmente encontrado no Metropolitan Museum of New York.

<sup>16</sup> GOMBRICH, E.H., *The subject of Poussin's Orion*, in *The Burlington Magazine*, vol. LXXXIV, Feb. 1944, pp. 37-41. Veja-se também o artigo que primeiro identificou o quadro, de BORENIUS, T., *A great Poussin in the Metropolitan Museum*, in *The Burlington Magazine*, vol.LIX, Nov. 1931, pp. 207-8.

três pais: Júpiter, Apolo e Netuno, que simbolizariam respectivamente o ar, o sol e a água, fazendo com que o personagem se integrasse intimamente no próprio curso da natureza e de suas eternas transformações, fornecendo ao Poussin dos anos 1650-1660 razões para desenvolver uma profunda meditação acerca do próprio ciclo natural e das implicações trágicas que o mesmo carrega, tomando os antigos mitos de violência e magia como um "esotérico hieróglifo" desse processo.

Delacroix, como dissemos, permanece fiel ao texto clássico, mas de modo algum realiza apenas um comentário ou uma transposição do mesmo. Ele cria um equivalente ao texto deslocando seus sentidos, e embora a escolha do tema tenha capital importância interessa-lhe muito mais o poder de sugestão que o assunto venha a suscitar no observador, desencadeando nele uma série de reflexões e sentimentos unicamente dados diante da obra. Ocorre algo semelhante na poética poussiniana, se concordarmos com Alain Mérot: "Mais pour lui, le message de l'oeuvre d'art est primordial. Il exige du spectateur idéal autant de réflexion que du peintre".<sup>17</sup> Desse modo, "la distinction entre sujets religieux et profanes n'a plus ici beaucoup de sens. L'idée sous-jacente d'élection et de salut et l'émotion qui s'y rapporte, se retrouvant dans les uns comme dans les autres".<sup>18</sup> Tanto em Delacroix como em Poussin estamos diante de uma exigência fundamental: a obra de arte deve ser "decifrada", ela carrega em si um pensamento - como dissemos no início do texto - e por isso nunca pode ser percebida somente com o objetivo de deleitar os sentidos. No entanto, há uma fundamental diferença entre ambos.

Se Poussin pode ser visto como um refinado geômetra, a ponto de criar uma tipologia dos modos de expressão relacionada com as diferentes paixões em jogo ao executar um quadro, não raro tomando da escultura modelos para seus personagens e fixando-lhes a fisionomia através de autênticas máscaras teatrais que mimetizam o movimento operado em suas almas, Delacroix segue um outro caminho, astutamente notado por Rosenthal: "Les créatures qu'il anime semblent imparfaitement dégagées de l'animalité; elles ont dans leur forme, dans leur allure quelque chose de lourd et de puissant, on dirait de bestial. Leurs membres sont fortes, leurs attaches épaisses, leurs pieds longs. Leurs mouvement ont une souplesse singulière et d'étranges déhanchements: ils semblent observer dans leurs démarches, dans leurs gestes, des lois spéciales à nous inconnues. On a accusé Delacroix de les dessiner au mépris de toute notion anatomique, d'inventer par négligence des mouvements impossibles et des raccourcis enfantins. Mais, s'il n'a agi que par ignorance ou par négligence, comment expliquer que ses fautes apparentes soient toujours les mêmes et que ses écarts soient cohérents? Il faut reconnaître que Delacroix, comme Michel-Ange, comme Puvis de Chavannes, a accompli une oeuvre prométhéenne: il a reconstitué une humanité et lui a imposé des lois internes aussi impérieuses en leur genre que celles de la nature".<sup>19</sup> Assim, podemos dizer que as criaturas de Delacroix têm uma lógica matérica especial, são modeladas de acordo com exigências internas que não se reduzem aos cânones da anatomia, constituindo um universo independente e singular com sua própria lógica. Intimamente relacionado a isso, a forma de pensamento presente também se torna especial, um "pensamento plástico" no dizer de Chimot: "Ici, la notion de langage est centrale. Il s'agit d'en dépasser le sens exclusif de "rétorique", du style discursif hérité du classicisme (plutôt de l'academisme) pour s'ouvrir au sens plus large de "pensée" étant supposé qu'il peut exister une pensée musicale et une pensée plastique avec leurs éléments constitutifs d'une nature différente des mots ou des phrases".<sup>20</sup> Trata-se de um pensamento através das imagens geradas pela harmonia da pintura, e absolutamente indissociável dela. Assim, Chimot tem plena razão quando afirma que as obras de Delacroix carregam em si sua própria teoria. Mas como conceber semelhante harmonia?

<sup>17</sup> MÉROT, 1990: 71.

<sup>18</sup> Idem, p. 84.

<sup>19</sup> ROSENTHAL, 1987: 124-125.

<sup>20</sup> CHIMOT, J.Ph., *Delacroix et la société de son temps*, in *Information de Histoire de l'Art*, n. 2, 1964, pg. 76.

Diz Mérot a propósito de Poussin: "Comme le poète agence les mots et les sonorités et le musicien des successions de notes, d'intervalles et de rythmes, le peintre se sert de lignes - horizontales ou verticales -, des gestes, de la répartition des pleins et des vides, des couleurs - stridentes ou douces, sombres ou claires -, pour produire à chaque fois une certaine harmonie et certains effets".<sup>21</sup> Em Delacroix, o modo de agenciamento de todos os elementos da composição deriva fundamentalmente da faculdade de **imaginação**, cabendo à razão operar tecnicamente na procura de soluções de execução daquilo que a primeira determina. Em uma passagem onde relata uma discussão na casa de Leblond sobre a fonte do gênio, Delacroix assim escreve: "Je pense que c'est l'imagination seule, ou bien, ce qui revient au même, cette délicatesse d'organes qui fait voir là où les autres ne voient pas, et qui fait voir d'une différente façon".<sup>22</sup> A magnífica faculdade de compor os diversos elementos oferecidos pelo dicionário que é a natureza em uma unidade que é ela mesma um pensamento, eis o que é a imaginação. Evidentemente dificuldades se colocam, pois essa "delicadeza de órgãos que faz ver o que os outros nada vêem" não é passível de ser codificada em regras precisas e ensinada nas academias de pintura. Antes, realiza-se em cada caso particular, em cada obra de um modo novo, tendo em vista a "afinidade eletiva" - para usarmos uma expressão de Goethe - específica possível em cada situação. Portanto, uma "justa medida" cujas regras são tão indizíveis quanto o espírito que as gera. Nada mais assombroso aos olhos de Delacroix que os métodos da pintura neo-clássica, que segundo ele ao impor normas estritas de execução e de "métier" provocam a morte do espírito em nome da convenção. Do mesmo modo, segundo nossa interpretação, a polêmica em torno de um Delacroix clássico ou romântico pouco sentido tem para além das controvérsias acadêmicas: sua sensibilidade é herdeira evidente da grande tradição pictural do passado, em especial da tradição francesa do séc. XVII, e ao mesmo tempo anunciadora de novos tempos ao proclamar de modo germinal a autonomia do universo da pintura, vinculando a obra de arte às leis deste universo. Baudelaire o disse bem: estamos diante do último renascentista e primeiro dos modernos.

Baudelaire também consegue genialmente perceber um outro atributo do autor do "Verão": "Delacroix était passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible".<sup>23</sup> E continua: "Tout, dans son oeuvre, n'est que désolation, massacres, incendies; tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme. Les villes incendiées et fumantes, les victimes égorgées, les femmes violées, les enfant eux-mêmes jetés sous les pieds des chevaux ou sous le poignard des mères délirantes; tout cet oeuvre, dis-je, ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irréparable douleur".<sup>24</sup> Lembremos de nosso quadro, e das palavras de Ovídio: foi o implacável destino que conduziu o caçador Actéon para seu triste fim, apesar de nenhuma falta ter ele cometido que fosse passível de punição. Delacroix nos apresenta em sua obra o exato momento em que emerge a trágica consciência do mau encontro, instante no qual a narrativa alcança seu ponto mais elevado de tensão, derramando sobre o observador sensível uma forte torrente de paixões e perplexidade.

Renato Brolezzi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

<sup>21</sup> MÉROT, 1990:202.

<sup>22</sup> DELACROIX, 1960:87, vol. 1.

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, 1968:531, *L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix*.

<sup>24</sup> Idem, pg.537

### Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles, 1968 - *Oeuvres Complètes*, avec préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Aux Éditions du Seuil.
- DELACROIX, Eugène, 1960 - *Journal d'Eugène Delacroix*, avec introduction et notes par André Joubin, Paris, Librairie Plon, 3 vols.
- MÉROT, Alain, 1990 - *Poussin*, Paris, Éditions Hazan.
- OVÍDIO, 1966 - *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier/Flammarion, avec traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard.
- ROSENTHAL, Léon, 1987 - *Du Romantisme au Realisme, essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula.
- SPALDING, Tassilo Orpheu, 1965 - *Dicionário de Mitologia greco-latina*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia.

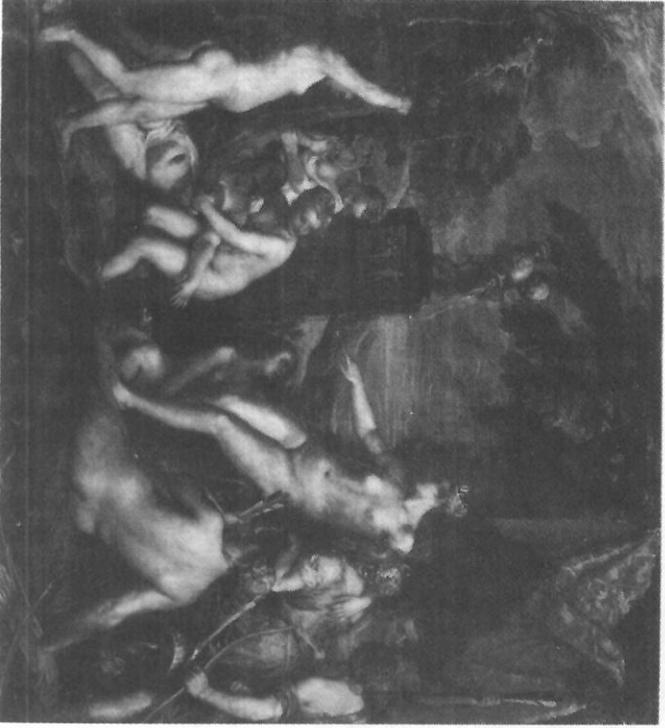
### Ilustrações

- Fig. 01 - Eugène DELACROIX - *O Verão (Diana e Actéon)*, 1861, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- Fig. 02 - TICIANO - *Diana e Actéon*, 1556-1559, National Gallery of Scotland, Edimburgo.
- Fig. 03 - TICIANO - *Diana e Calisto*, 1556-1559, National Gallery of Scotland, Edimburgo.
- Fig. 04 - Francesco ALBANI - *Diana e Actéon*, 1616-1623 c., Musée du Louvre, Paris.
- Fig. 05 - Eugène DELACROIX - *Abd-er-Rahman, Sultão do Marrocos, cercado por sua guarda*, 1845, Musée des Augustins, Toulouse.
- Fig. 06 - Charles LE BRUN - *Chanceler Séguier e sua guarda*, 1655-1661, Musée du Louvre, Paris.
- Fig. 07 - Nicolas POUSSIN - *Paisagem com Diana e Órion Cego*, 1658, Metropolitan Museum of New York, New York.

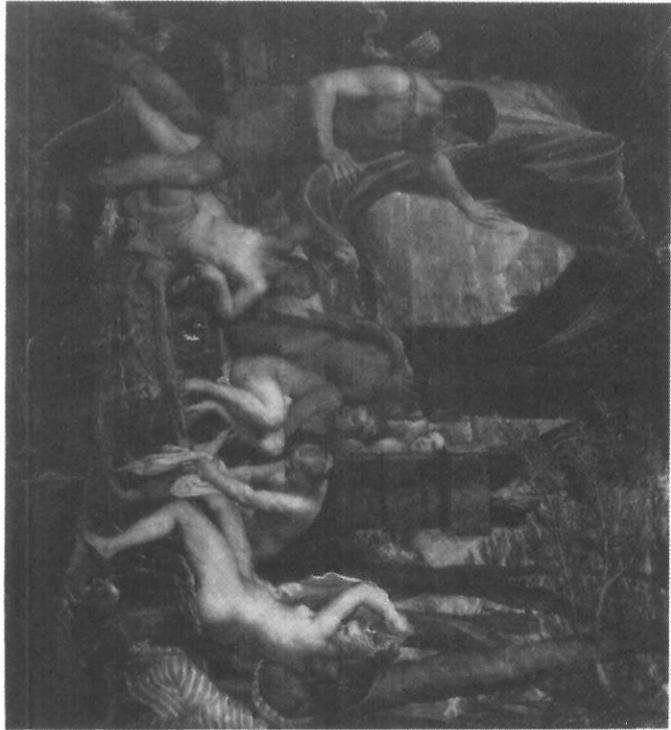




4



3



2



5



6

