Arthur Valle Camila Dazzi Isabel Sanson Portella Rosangela de Jesus Silva



O Steliê do Strtista

Rio de Janeiro CEFET/RJ 2017

Realização da Publicação

CEFET/RJ UFRRJ UNILA Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle Camila Dazzi Isabel Sanson Portella Rosangela de Jesus Silva

Projeto Gráfico e Editoração

Luiz Henrique Pereira Peixoto

Imagem da Capa

"Ant. Parreiras e seus modelos no atelier em Paris". Fotografia pertencente ao álbum de Moysés Nogueira da Silva, Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Bibliotheca Nacional, Rio de Janeiro

Editoras

CEFET/RJ DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no IV Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700 Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, 039 Isabel Sanson Portella, Rosangela de Jesus Silva (organizadores).— Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. Il. 346 p.

5 10 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-012-9

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Ateliê. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel Sanson. IV. Silva, Rosangela de Jesus. V. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-012-9





Delacroix, Michelangelo e o atelier do artista

Renato Menezes Ramos 1

Charles de Tolnay foi um dos maiores estudiosos de Michelangelo do século XX. Contemporâneo de outros ilustres intelectuais, tais como Paola Barocchi, Enzo Noè Girardi, Alessandro Parronchi e Paolo Portoghesi, ele daria contribuições fundamentais para a compreensão da vida, da obra e da fortuna crítica do mestre florentino. Em 1962, pouco tempo depois de publicar seu último volume da monumental coletânea sobre o artista, a *Gazette des Beaux-Arts* apresentaria um ensaio de Tolnay a respeito de uma obra sobre a qual muito pouco havia sido refletido. No ano anterior às recordações do centenário da morte de Delacroix, o pequeno e quase esquecido quadro intitulado *Michel-Ange dans son atelier* [Figura 1] era iluminado pelas ideias do historiador húngaro.²

Como erudito que era, Tolnay iria dispor de um amplo instrumental teórico para analisar o complexo fenômeno que reinventou sensivelmente a figura de Michelangelo na França ao longo do século XIX e, especialmente, o lugar que o artista italiano ocupava na concepção artística de Delacroix. Renunciando à exaustiva iconologia de Panofsky, o historiador já havia apontado para uma postura literária flexível orientada pela imagem e sempre preparada para satisfazer as exigências filosóficas e

¹ Doutorando em História da Arte pela École d'Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, França. Uma versão ampliada e, portanto, mais desenvolvida, do presente texto será publicada no numero 12 da Revista *Caiana* com o titulo "Michelangelo em seu atelier, de Delacroix".

² TOLNAY, Charles. Michel-Ange dans son atelier, par Delacroix. GBA. Paris, 1962, pp. 43-53.



Figura 1 – E. Delacroix, *Michelangelo em seu ateliê*. 1849-50. Óleo sobre tela. 40 x 32 cm. Montpellier, Museu Fabre.

Figura 2 - J. A. D. Ingres, *Rafael e a Forna-rina*. 1813-1840. Óleo sobre tela. Nova York, Coleção privada.

artísticas na interpretação.³ Depois de examinar as possíveis coordenadas do pintor francês para a composição da obra, o historiador evoca uma das versões para Rafael e a Fornarina, de Ingres, na qual um homem de longa barba aparece ao fundo da composição, portando nas mãos alguns materiais de arquitetura [Figura 2]. Reconhecendo Ingres como autêntico antípoda de Delacroix, assim como Rafael estava para Michelangelo, tema de suas respectivas obras, Tolnay não hesita em identificar aquele homem sombrio como o próprio Michelangelo, invejoso, observando a plenitude amorosa de seu "rival," reforçando ainda mais a oposição entre a graça rafaelesca e a misteriosa solidão michelangiana. Se assim fosse, Ingres teria formulado uma imagem de Michelangelo que inverte radicalmente toda a sua fortuna crítica oitocentista, que o entende invariavelmente como vítima da inveja4 e não o invejoso, como nesse momento conclui o especialista. Tolnay também abstrai o fato de que, para Ingres, representar o velho mestre como quer que fosse, constituía na quebra do mais absoluto rechaço que, durante toda a sua vida, julgou merecer Michelangelo. Outras versões

para a obra seriam realizadas, o sujeito misterioso ao fundo do cenário chegaria a

desaparecer, mas outros exemplares nos asseguraram que sua figura retornaria em diversos experimentos sobre o tema.

Evidentemente, Tolnay, mesmo tendo visto pessoalmente a obra, fato que consolida a sua crença e estabiliza a ausência de documentos para sustentar tal hipótese, estava gravemente equivocado, pois se tratava de Giulio Romano, aluno e herdeiro de Rafael, cuja atividade como arquiteto é bem conhecida.⁵ Ao menos desde Henri Delaborde,⁶ seria identificada na personagem a imagem de Romano, e a coerência de Ingres, em verdade, jamais teria sido sacrificada. O equívoco de Tolnay



³ BELTING, Hans. O fim da historia da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 221.

⁴ O *topos* da superioridade de Michelangelo ativadora da inveja de quem assim o reconhecia é moto para alguns episódios entre os quais destacam-se a agressão de Michelangelo por Torrigiano, que lhe fraturou o nariz ainda na adolescência e, mais tarde, conforme suas narrativas biográficas, as artimanhas movidas por Bramante para favorecer seu favorito Rafael tornar-se-iam grande demonstração desta questão.

⁵ Cf. HASKELL, Francis. Les maîtres anciens au XIXe siècle. In:_____. **De l'art et du goût: Jadis et naguèrre**. Paris: Gallimard, 1989, pp. 211, nota 1. Haskell já havia detectado o erro, embora não explicite o texto de Tolnay e tampouco avance nos problemas teórico-conceituais decorrentes do engano.

⁶ DELABORDE, Henri. Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine; d'après les notes manuscrites et les lettres du maître. Paris: Henri Plon, 1870, pp. 279-280.





parece resultar da convergência de dois fatores: por um lado ele, intuitivamente, recorria à fórmula do "maldito espião" surpreendido no fundo do ateliê, semelhante ao que ocorre no retrato de Arnauldet por Carjat, em que Baudelaire aparece parcialmente revelado ao fundo [**Figura 3**] e, por outro lado, ele seria apenas mais uma vítima de uma confusão que data do século XVI e, portanto, constitui um problema mais complexo, como se pode depreender do *Retrato de Michelangelo e Giulio Romano*, do Harvard Museum [**Figura 4**]. No tocante a fisionomia de Michelangelo, naquele mesmo ano, em 1962, Tolnay deslizava novamente ao detectar na face de um fauno no *Parnaso*, de Rafael, afresco executado entre 1509 e 1511, as feições rugosas do mestre



florentino, usando anacronicamente como modelo o busto do artista realizado por Danielle da Volterra, supostamente a partir de sua máscara mortuária.⁷

O ensaio de Tolnay sobre a obra de Delacroix garantia também a sobrevivência da chave interpretativa lançada por Théophille Silvestre no primeiro catálogo comentado da coleção Bruyas,⁸ para quem a pintura corresponderia a uma espécie de autorrepresentação espiritual de Delacroix em Michelangelo, sugestão à qual diversos teóricos também posteriormente retornariam.⁹ Espiritual, no sentido de

Figura 3 - É. Carjat, *Retrato de M. Arnauldet*, 1861. Fotografia. Paris, Musée D'Orsay

Figura 4 - Autor desconhecido, *Retrato de Michelangelo e Giulio Romano*. Segunda metade do séc. XVI. Massachusets, Harvard Museum.

Figura 5 - E. Delacroix, *A morte de Sardanapalus* (detalhe), 1827. Óleo sobre tela. 392 x 496 cm. Paris, Museu do Louvre.

⁷ TOLNAY, Charles. Un ritratto sconosciuto di Michelangelo dipinto da Raffaelo. **Festschrift Friedrich Gerke**. Baden-Baden, Holle Verlag, 1962, pp. 167

⁸ Galerie Bruyas. Musée Fabre, Montpellier, 1876, pp. 296-306.

⁹ Entre os quais se destacam: GOTLIEB, Marc. Creation and death in the romantic studio. **Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism**. Edited by Michel Cole and Mary Pardo. North Carolina: University North Carolina Press, 2005, pp. 147-183; **Mélancolie, genie et folie en Occident** (2005). Direction de Jean Claire. Paris: Gallimard,

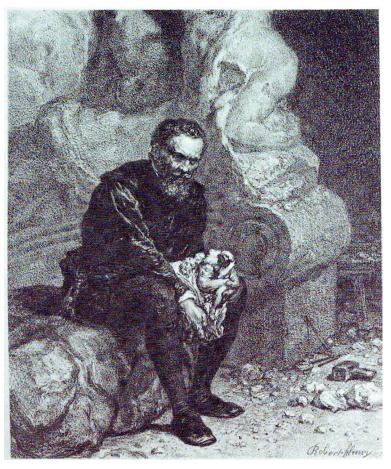


Figura 6 - A. Mouilleron, a partir de pintura desaparecida de Robert Fleury, *Michelangelo*. Gravura. Século XIX. Fonte: The paintings of Eugène Delacroix: A critical catalogue, 1832-1863. Volume III. Text Lee Johnson. Oxford: Clarendon Press, 1986.

que nada na face do mestre recordaria qualquer traço no rosto austero do pintor francês. Algumas forçosas tentativas de interpretação também identificariam o retorno do anti-herói Sardanapalus [**Figura 5**], que se rende prostrado à loucura e ao desespero que invade seu reino em chamas, segundo a obra de Byron. A única voz dissonante viria de Lee Johnson, um dos mais importantes estudiosos de Delacroix, que reconheceria na imagem a derivação de um modelo constituído por Robert Fleury¹⁰ [Figura 6]. Embora a hipótese de Johnson não seja de todo descartável, é preciso estar previamente consciente de que tanto Fleury quanto Delacroix inseriam-se na longa iconografia que identifica em Michelangelo uma profunda expressão da melancolia e uma constante abnegação de seu trabalho, traços frequentes na representação do mestre entre os artistas franceses ao longo do século XIX.

Desde muito cedo, Delacroix manifesta seu interesse por Michelangelo e, em 1822, *Dante e*

Virgílio no Inferno, sua primeira grande obra, daria provas de tamanha admiração. Em 1824 o pintor francês já sabe exatamente que o mestre florentino não exerce sobre si a função de um repertório de figuras extasiantes, como um longo inventário de formas corpulentas e carnes vibrantes, de estiramentos musculares em completa lição de anatomia, ainda que fossem estes os aspectos pelos quais Delacroix sentirase esmagado diante da cópia do Juízo Final que ele nunca pôde ver in situ. Isto ele declarou no ensaio publicado em 1837, na Revue des Deux Mondes, quando Xavier Sigalon enviara a Paris a obra que até hoje é conservada na capela da École de Beaux-Arts. Talvez o seu alvo em Michelangelo estivesse mais expressamente marcado já na biografia que Delacroix escreveu do mestre pouquíssimo tempo antes de pintar a tão conhecida Liberdade guiando o povo, em 1830. O pintor francês demonstra sua admiração por um artista que serviu a sua pátria, mas era também permanentemente atacado por uma dúvida que afetava diretamente o destino de suas obras de transpor interessá-lo em Michelangelo era justamente a sua capacidade de transpor

^{2014,} pp. 359. Catálogo da exposição.

¹⁰ Apud **The paintings of Eugène Delacroix: A critical catalogue, 1832-1863**. Volume III. Text Lee Johnson. Oxford: Clarendon Press, 1986, pp. 126-128.

¹¹ Cf. DELACROIX, Eugène. Sur le Jugement Dernier. **Revue des Deux Mondes**. Paris. Tome XI. Numéro juillet/août. 1837, pp. 337-344.

¹² A célebre carta em que Delacroix comunica a seu irmão a criação de um "tema moderno" referindo-se a *Liberdade guiando o povo* data de 12 de outubro de 1830.

¹³ DELACROIX, Eugène. Michel-Ange. **Revue de Paris**. Tome XV. Juillet. 1830, pp. 41-58 ; Tome XVI Août. 1830, pp. 164-178.

toda a fúria demiúrgica dispensada no contato febril com a matéria por uma constante melancolia e pela certeza desoladora da brevidade da vida.

"Procure a solidão. Se tua vida é regrada, tua saúde não sofrerá nada por tua retirada." Estas foram as palavras do jovem Delacroix que antecediam uma livre tradução em prosa do soneto *Giunto è già 'l corso della vita mia*, sacreditando que estivessem nestas palavras a síntese do *memento mori* michelangiano expresso ao fim da vida. O soneto, originalmente anexado em carta a Vasari nos anos de 1550, seria retomado por Delacroix na biografia do mestre e, no mesmo ano, novamente traduzido por Sainte-Beuve, fo poeta constantemente lido pelo pintor. De todo modo, claro estava que Delacroix atraía-se por Michelangelo menos por suas escolhas estéticas e mais como modelo de conduta.

Afirma-nos Condivi (1553), repetido posteriormente por Vasari (1568), que Michelangelo, por tão grande o juízo, jamais se contentava com o que quer que fizesse. Por sua constante negação em liderar um ateliê comercial, sua recusa em aceitar seguidores, suas obras tantas vezes abandonadas incompletas, seu conhecido mau gênio e seu gosto pela solidão, quis compreender a geração romântica que haveria no mestre um dom mágico de se comunicar com Deus e não com os homens. Já Delacroix morreria no fatídico ano de 1863 como artista pertencente a um passado que, aparentemente, nada lhe devia: ele, analogamente, não havia deixado grandes discípulos e sua arte já não mais podia acompanhar o que a revolução da pintura irrompida por Courbet e Manet requeria.

No necrológio de Delacroix, Alexandre Dumas encerra-o lamentando tê-lo visto expirar submerso em dívidas e em absoluta solidão, depois de convulsionar febril nos braços de sua fiel governanta, narrando assim o fim trágico de um autêntico artista romântico. Decerto, Dumas contribui para a criação do mito Delacroix como artista frustrado, espreitado pelo fracasso e seduzido pela autodestruição. É assim que, curiosamente, ele tenta resolver o problema da amargura que acompanhou Delacroix até os últimos dias de sua existência por não ter conhecido a Itália e não ter, portanto, estudado exaustivamente os grandes mestres e os remanescentes da Antiguidade Clássica. Dumas localiza-o entre os artistas sem mestre, ou mestres apenas de si mesmo. Describa de sua existência por não ter conhecido a Itália e não describa de sua existência por não ter conhecido a Itália e não describa de sua existência por não ter conhecido a Itália e não describa de sua existência por não ter conhecido a Itália e não describa de sua existência por não ter conhecido a Itália e não describa de sua existência por não ter conhecido a Itália e não describa de sua existência por não ter conhecido a Itália e não describa de sua existência por não ter conhecido a Itália e não de sua existência por não de sua existência por não ter conhecido a Itália e não de sua existência por não de sua

Delacroix conhecia a Itália através de Stendhal, cuja *Histoire de la Peinture en Italie* (1817) e *Promenade dans Rome* (1829) ele leu atentamente e deixou registradas notas nas quais ele voltaria até o fim da vida. Certamente, foi a sua distância da Itália e sua capacidade de abstração do passado que lhe permitia um profundo sentido de liberdade histórica e lhe assegurava a certeza de que fazer arte e fazer história

¹⁴ DELACROIX, Eugène. Journal. Tome I. 1822 – 1852. Paris: Librairie Plon, 1893, pp. 51.

¹⁵ Soneto 285, segundo Girardi (1960).

¹⁶ SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. Les consolations (1830). Bruxelles: Hauman Cattoir, 1837, pp 93.

¹⁷ VASARI, Giorgio. **Vida de Michelangelo Buonarroti** (1568). São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp. 2011, pp. 147.

¹⁸ ARGAN, G. C. O Michelangelismo (1966). Clássico Anticlássico. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 336.

¹⁹ Cf. DUMAS, Alexandre. Delacroix (1864). Paris : Merure de France, 1996.

²⁰ Idem.,pp. 51.

ligavam-se pela possibilidade de imaginação. O *Michelangelo em seu ateliê* é um elogio à invenção histórica. No mesmo espaço, o artista reúne duas obras que em tempo algum estiveram juntas: o Moisés, realizado em Roma, provavelmente entre 1508 e 1512 para o Sepulcro de Julio II, e a Madona Medici, executada em Florença, entre 1524 e 1533, para a Sacristia Nova. Ambas as obras conectam-se, contudo, de modo relativamente coerente: o sepulcro ocupou quarenta dos quase noventa anos de Michelangelo, que não pôde vê-lo realizado conforme seus anseios, constantemente interrompidos. A Madona, por sua parte, é figura inacabada e mal ajustada dentro do bloco marmóreo que a comprime. As fragilidades da erudição de Delacroix o permitiriam construir um discurso regular em torno de sua ideia sobre Michelangelo, que versava unicamente sobre o desejo agoniado de dar forma à ideia e sobre o sentimento de fracasso do artista para consigo mesmo.

Em 1849, quando é feita a primeira menção à realização da obra em seu Journal, Delacroix é breve, e nada se refere sobre suas orientações para a nova composição.²¹ Entre setembro daquele ano e maio do ano seguinte, sucedem-se mais duas notas,22 apagadas pela esperança inútil de que algum comentário mais elaborado nos revele detalhes de sua concepção. Os dois únicos desenhos preparatórios para a obra que se conhecem conservam-se no Fitzwilliam Museum, da Universidade de Cambridge. Em um deles, aparentemente a composição inicial, a inscrição Le penseroso nos indica a ideia central de Delacroix, que jamais seria abandonada. As figuras do fundo, entre as quais se reconhece o Escravo Rebelde do Louvre, ratificam aquilo que Delacroix complementa no rascunho: "os mármores gigantescos - a figura de Michelangelo relativamente pequena."23 Delacroix figura, ambiguamente, o momento em que o mestre florentino é atacado furiosamente por um golpe de inspiração, ao mesmo tempo em que apreende o mergulho no angustiante sonho de pedra de um artista que acreditou conviver com colossos poéticos que lhe aguardavam aprisionados no mármore. Já no segundo desenho, mais adiantado, o Escravo Rebelde permanece, mas o velho mestre florentino já abandonou seu cinzel, tal como na obra final, e seu gesto melancólico já se consolidara.

Tolnay atribui o ato de lançar o cinzel ao chão, enfatizado por Delacroix, a uma passagem literária de Sainte-Beuve, de 1830.²⁴ Sua hipótese não é de todo inverossímil, mas é preciso recordar que para Stendhal, de quem Delacroix foi atento leitor, como mencionado anteriormente, Michelangelo, durante o conturbado retorno a Florença, havia ficado cerca de nove anos "sem nada fazer," segundo suas próprias palavras.²⁵ Assim sendo, esta pintura passaria a corresponder, doravante, a uma resposta de Delacroix a seu tão admirado escritor. Nestes anos de suposto abandono absoluto

²¹ Op. cit. DELACROIX, 1950, pp. 384 – Primeira menção em 16 de setembro de 1849.

²² Idem, pp. 444; 446 – 18 e 23 de maio de 1850, respectivamente.

²³ As imagens citadas, devido à qualidade de digitalização e clareza do grafite, estão disponíveis em: http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=michelangelo%20delacroix&oid=6308 Consultado em 14 mai. 2015, às 18:40h.

²⁴ Op. Cit. TOLNAY, 1962, pp. 48. Sobre Sainte-Beuve, cf. nota 14. Tolnay se refere aos versos do poema que segue sua tradução para o soneto: "É Michelangelo cego e lançando o cinzel" (Tradução nossa).

²⁵ STENDHAL. **Histoire de la peinture en Italie**. Autour de Michel-Ange (1817). Paris: Le Seuil, 1994, pp 230-233. Sobre isso, o mais próximo do dito por Vasari seria "[...] retornara a Florença, onde perdia tempo em afazeres diversos [...]". In: Op. Cit. VASARI, 2011, pp. 111.

das atividades *mecanicae*, Michelangelo, para o pintor francês, teria se voltado exclusivamente às atividades do intelecto.²⁶ Nada, portanto, nesta *pathosformel* do melancólico resgatada em Michelangelo por Delacroix, iria se diferir da situação reflexiva e perturbada de seu *Tasso na prisão dos loucos*.²⁷ Basta pensar que toda a desordem de materiais e instrumentos que Delacroix esboça no primeiro estudo para a obra é excluída em benefício do estudo atento do torno²⁸ sobre a qual repousa um livro e onde um dos braços de Michelangelo se apoia dissolvendo-se em fluidas pinceladas.

Recordemos que em 1850 o pintor apresenta a primeira de suas sete candidaturas consecutivas ao Institut de France, e, portanto, não espantaria que ele passasse a transitar de maneira ainda mais explícita pelo terreno da história e das teorias da arte, do qual nunca esteve efetivamente distante. Em 1857, pouco tempo antes de finalmente conquistar sua vaga no Institut, Delacroix daria inicio ao seu grande projeto do *Dictionnaire de Beaux-Arts*, cujo fim sua morte não o permitiria concluílo. Este projeto coroava as suas pretensões enquanto um pintor-intelectual, artistateórico, ou mesmo *uomo universalis* que nunca alcançou seu termo.

A virada do século XV para o XVI, como é bem sabido, marca um período sensibilíssimo no tocante à redefinição do estatuto do artista, no qual as relações sociais entre mestre, aprendiz e mecenato marcaram-se como fator fundamental para tal fenômeno. Contrariamente a este movimento, a solidão de Michelangelo seria providencial para a cristalização, em longa duração, da ideia de que "a reclusão é uma condição indispensável para a realização de obras grandiosas." O século XIX, por sua parte, operaria de modo a entender a exceção como regra, e casos excepcionais, como o de Michelangelo, corresponderiam a oportunidades infalíveis para a construção do discurso segundo o qual a incompreensão do artista garante a certeza de sua vitória moral, que não lhe permite submeter-se à *bêtisse* burguesa. O trabalho solitário torna-se, não apenas um componente de seu caráter excêntrico, como assegura a sua superioridade como um criador, mas é também, a um só tempo, resultado inevitável de seu fracasso. O silêncio angustiado de Michelangelo é, para Delacroix, o reconhecimento da possibilidade artística de se erguer em um universo edificado em insatisfações.

Ao discurso da insatisfação e à declaração da potência poética da solidão, acrescentase a experiência da cor. Tudo na pequena obra é composto por massas cromáticas

²⁶ É preciso lembrar que Delacroix era grande admirador das *Rime* de Michelangelo.

²⁷ A loucura patológica de Torquato Tasso, por outro lado, aproxima-se do modo como Michelangelo manifestou diversas vezes entender a sua própria melancolia (*pazzia*), cuja demonstração mais célebre esteja talvez na carta de maio de 1525, na qual ele diz: "[...] abandonei um pouco a minha melancolia – ou, melhor dito, a minha loucura." Cf. BUONARROTI, Michelangelo. **Cartas Escolhidas**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, pp. 63.

²⁸ Delacroix insere, curiosamente, um torno apropriado para trabalhos cerâmicos, embora Michelangelo, até onde se sabe, jamais utilizou tal utensílio em seu trabalho. Isto não apenas corrobora na ideia já levantada, de que se trata de um elogio à invenção histórica em pintura, como também, de maneira mais codificada, corresponde a uma espécie de atributo convencional de representação alegórica do escultor e da escultura.

²⁹ BERBARA, Maria. "Io non fu' mai pictore né scultore come chi ne fa boctega." Michelangelo e a tradição do ateliê italiano nos séculos XV e XVI. In: **Renascimento Italiano: ensaios e traduções**. Maria Berbara (Org.). Rio de Janeiro: Trarepa, 2010, pp. 129.

³⁰ KRIS & KURZ. **Lenda, mito e magia na imagem do artista: uma experiência histórica** (1979). Lisboa: Editorial Presença, 1988, pp. 90.



d'Eugène Delacroix rue Notre-Dame-de-Lorette. L'Illustration, 25 septembre 1852.

Figura 8 - L'Atelier favorecer a imaginação, movida pelas agitações do espírito. É por isso que tudo o que resta de linhas na obra, se esvai em cor e se desfaz como desenho de memória.

> Baudelaire nos revela que ainda muito jovem pôde conhecer o ateliê de Delacroix. "A despeito do rigoroso clima francês" – nota o escritor – "reinava um clima equatorial." ³¹ A quentura de seu ateliê também levaria Théophile Silvestre³² a compreender nisto alguma medida de seu espírito ardente. Nada de excessos, nada de objetos inúteis, diria ainda Baudelaire, que reconheceu ver no ateliê de seu artista protegido algo de seus métodos de trabalho. O ateliê que Delacroix ainda ocupava na época da execução da obra em questão³³ estendia-se amplamente à entrada direta de luz e lá se acumulavam tão somente quadros e cavaletes, como na imagem publicada em L'Illustration, em 1852 [Figura 7]. Mas o ateliê ideal de Delacroix não era um espaço de convivência, como nos sugere a gravura, mas um local de reclusão, de vazio ocupado unicamente por fontes e resultados de ideias. É nesse vazio onde se constrói, a partir da figura de Michelangelo, uma alegoria da angústia mobilizadora da criação e, por consequência, da própria capacidade de estar consciente das limitações e dos paradoxos impostos pela vida, ou, em uma expressão mais sintética, da capacidade humana de exercer a sua humanidade.

se

debruçado

ajeita.

posterior

³¹ BAUDELAIRE, Charles. Vida e obra de Eugène Delacroix (1864). Escritos sobre arte. São Paulo: Hedra, 2008.

³² Cf. JUNOD, Phillippe. L'atelier comme autoportrait. In: Chemins de traverse: essais sur l'histoire des arts. Paris: Infolio, 2007, pp. 294-295.

³³ Delacroix alugou um ateliê na rue Notre-Dame-de-Lorette de 1845 até 1857, quando ele o abandona para ocupar o ateliê da residência que adquire naquele ano.

O *Michelangelo em seu atelier* seria vendido em 1852 para um tal Thomas e, em 1853 já constava entre as obras de Alfred Bruyas, de quem, naquele ano, Delacroix realizaria um expressivo retrato. Em 1876 a obra seria transferida para a coleção do Musée Fabre, em Montpellier, constituindo o primeiro conjunto de obras de arte contemporânea da instituição. Este quadro jamais constaria entre as grandes obras do artista francês, talvez porque, como apenas Tolnay reconheceria, o que o redime da pena de seu erro, ela corresponderia a uma espécie de epitáfio da relação que Delacroix construíra idealmente com Michelangelo. Mas este assunto configura outro problema e sobre isso poderíamos refletir em outra oportunidade.