

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**Giorgio Vasari por ele mesmo: a construção da imagem
de si na obra de um artista e historiador entre a Virtude
e a Inveja no Renascimento (1511 – 1574)**

Pedro Henrique de Moraes Alvez

Dissertação de Mestrado

Porto Alegre, Agosto de 2015

PEDRO HENRIQUE DE MORAES ALVEZ

**Giorgio Vasari por ele mesmo: a construção da imagem
de si na obra de um artista e historiador entre a Virtude
e a Inveja no Renascimento (1511 – 1574)**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: prof. Dr. Fernando Felizardo Nicolazzi

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^aDr.^a Joana Bosak de Figueiredo (UFRGS)

Prof.^aDr.^a Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS)

Prof.^aDr.^a Mara Cristina de Matos Rodrigues (UFRGS)

PORTO ALEGRE.

Agosto, 2015

de Moraes Alvez, Pedro Henrique

Giorgio Vasari por ele mesmo: a construção da imagem de si na obra de um artista e historiador entre a Virtude e a Inveja no Renascimento (1511 - 1574) / Pedro Henrique de Moraes Alvez. -- 2015. 239 f.

Orientador: Fernando Nicolazzi.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Giorgio Vasari. 2. Renascimento. 3. História da Arte. 4. Escrita de si. 5. Biografia. I. Nicolazzi, Fernando, orient. II. Título.

“Sim, aí está o nó do problema,” pensava, “nesta contrafação. Cada um quer impor aos outros o mundo que tem dentro de si, como se fosse algo externo, de modo que todos o devam ver daquele modo, sendo apenas aquilo que ele vê.”

(Luigi Pirandello. Um, nenhum e cem mil)

AGRADECIMENTOS:

Agradeço, em primeiro lugar, às participantes da banca, de forma coletiva, por aceitarem participar dessa ocasião e pela contribuição que trarão ao resultado final dessa pesquisa. Agradeço também individualmente a cada uma delas. À Joana Bosak, que já acompanha o desenvolvimento da minha pesquisa há algum tempo, agradeço também pelos livros que me emprestou e presenteou e que foram muito úteis nesse trabalho. À Daniela Kern, que também me auxiliou em mais de uma oportunidade, incluindo na banca de qualificação, onde apontou caminhos que tornaram esse um trabalho melhor – eu espero. Finalmente, agradeço à professora Mara Rodrigues, pois foi durante a monitoria de sua cadeira que desenvolvi a ideia de estudar o Renascimento Italiano e Giorgio Vasari.

Agradeço também ao professor Avancini, que orientou esse projeto durante boa parte de sua realização, demonstrando sempre interesse, disponibilidade e me recebendo sempre com amizade. Não de forma menos importante, agradeço também pela grande quantidade de livros de sua invejável coleção. Espero ter devolvido todos.

Também agradeço ao professor Fernando Nicolazzi, não apenas por ter aceitado continuar com a orientação, mas pelas recomendações que fez desde a qualificação e que contribuíram muito para o texto que aqui apresento. Em particular, agradeço muito pela leitura atenta que fez da versão final, apontando vários problemas, correções e soluções.

Agradeço, obviamente à minha mãe e à minha irmã, por terem me apoiado e, por vezes, compreendido meu mau humor. Agradeço especialmente a minha mãe por ter certamente escutado muito mais sobre Vasari do que desejava ou tinha interesse.

Agradeço também a todos os meus amigos, de forma geral, com medo de esquecer qualquer um deles.

Agradeço, por fim, à Capes e à FAPERGS pela bolsa, ao Programa de Pós-Graduação e à UFRGS pela realização da pesquisa.

Pedro Henrique de Moraes Alvez, 26 de agosto de 2015.

Porto Alegre.

RESUMO:

Giorgio Vasari nasceu em 1511, na cidade de Arezzo, Itália. Em 1574, quando morreu, deixou atrás de si uma enorme quantidade de pinturas por toda a Toscana, uma série de empreendimentos arquitetônicos em Florença que realizou para o duque, bem como a obra pela qual talvez seja mais conhecido: o livro das *Vite de'più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro* (As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue até os nossos tempos descritas em língua toscana por Giorgio Vasari pintor aretino com uma introdução útil e indispensável para as diferentes artes).

Tão impressionante quanto o sucesso de sua carreira, são a quantidade e a variedade de registros sobre si mesmo que Giorgio Vasari foi capaz de produzir. Hábil também como escritor, registrou uma autobiografia como pintor e arquiteto, que julgou pertinente inserir na segunda edição de seu livro, além de um diálogo em que explica a decoração do Palazzo Vecchio.

Também guardou cuidadosamente o registro de boa parte de suas encomendas, e deixou uma série de papéis esparsos que seus descendentes reuniram com orgulho no chamado *Zibaldone*, em que estariam preservadas as *invenzione* do *cavaliere* Giorgio Vasari.

Conhecedor e amante das artes, como se apresenta não apenas em sua autobiografia, mas ao longo de todas as *Vite*, detinha os meios técnicos necessários para realizar os ciclos decorativos internos das duas casas que adquiriu com o sucesso de sua carreira. Uma em Arezzo, sua cidade natal, a outra em Florença, local de sua realização profissional. Nesses ciclos expressou, ainda que de forma menos evidente do que os padrões contemporâneos exigem, e sempre limitado pelas convenções de sua época, o entendimento que tinha de si mesmo e de sua trajetória.

Nesse trabalho, dedico-me a analisar essa documentação deixada por Vasari, procurando os traços de sua descrição de si mesmo, e tentando entender seus limites, suas possibilidades, suas inovações e suas motivações. Procuo compreender esse material a partir de um horizonte de expectativas individual do próprio Vasari, relacionando-o ao contexto de possibilidades que se abriam ao artistas durante esse

período do qual ele não apenas fez parte, mas também ajudou a construir conceitualmente para a disciplina histórica: o Renascimento.

No primeiro capítulo tento entender os limites dentro dos quais operava sua autorrepresentação escrita recorrendo a fontes mais antigas. A análise dessa figuração retórica através do texto aparece no segundo capítulo, em que realizo o comentário mais extenso de seus escritos. Essa tarefa bipartida é condensada no terceiro capítulo, em que procuro delimitar sua representação pictórica através de exemplos anteriores e contemporâneos, antes de realizar a análise do material vasariano propriamente dito.

Palavras-chave: Biografia e Autobiografia; Autorrepresentação e autoimagem; Giorgio Vasari; Renascimento.

ABSTRACT:

Giorgio Vasari was born in 1511 in the town of Arezzo, Italy. In 1574, when he died, he left behind a huge amount of paintings throughout Tuscany, a series of architectural projects in Florence which he performed for the Duke, and the work for which is perhaps best known: the book of the *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro* (The lives of the most excellent Italian architects, painters and sculptors from Cimabue to our times described in the Tuscan language by Giorgio Vasari Aretime painter with a useful and indispensable introduction to the different arts).

As impressive as the success of his career, is the quantity and the variety of records about himself that Giorgio Vasari was able to produce. Also skilled as a writer, he recorded an autobiography as a painter and architect, which he judged appropriate to insert in the second edition of his book, as well as a dialogue in which explains the decoration of the *Palazzo Vecchio*.

He also kept carefully the record of most of his works, and left a number of scattered papers that his descendants proudly gathered in the so-called *Zibaldone*, in which would be preserved the invention of *Cavaliere* Giorgio Vasari.

Connoisseur and lover of the arts, as he presents himself not only in his autobiography, but all over the *Vite*, he held the technical means to carry out the internal decorative cycles of the two houses he acquired with the success of his career. One in Arezzo, his hometown, the other in Florence, site of his professional achievement. These cycles expressed, albeit in a less obvious way than contemporary standards require, and always limited by the conventions of his time, his understanding of himself and his career.

In this work, I dedicate myself to examine this documentation left by Vasari, looking for traces of his description of himself, and trying to understand its limits, possibilities, innovations and motivations. I try to understand this material from a perspective of Vasari's individual expectations, but also relating it to the context of possibilities that opened to artists during this period in which not only he took part, but also helped to form conceptually for the historical discipline: the Renaissance.

In the first chapter I try to understand the limits within which Vasari operated his written self-representation using older sources. The analysis of this rhetoric figuration through the text appears in the second chapter, in which I render the more extensive review of his writings. This bipartisan task is condensed in the third chapter, in which I try to delineate his pictorial representation through previous and contemporary examples before performing the analysis of Vasari material itself.

Keywords: Biography and Autobiography; Self-representation and self-image; Giorgio Vasari; Renaissance.

SUMÁRIO:

1. INTRODUÇÃO	10
2. EM BUSCA DO “EU”	29
2.1 O individualismo e o surgimento do homem moderno	29
2.2 O biográfico no Renascimento.....	31
2.3 O autobiográfico no Renascimento	45
3. VASARI: BIÓGRAFO DE SI	73
3.1 Giorgio Vasari e a arte de representar a si mesmo	73
3.2 <i>Istudio, diligenza e amorevole fatica</i> : Giorgio Vasari nas Descrizione	85
3.3 A figuração vasariana e as convenções biográficas	108
3.4 Os ancestrais: Lazzaro Vasari e Luca Signorelli	118
3.5 Giorgio Vasari, amigo leal e companheiro aprendiz: a Vida de Francesco Salviati.....	122
3.6 A Vida de Cristofano Gherardi: Giorgio Vasari, mestre e protetor	128
3.7 Giorgio Vasari entre os pares: a Vida de Aristotile da Sangallo	132
3.8 Michelangelo, amigo e confidente	135
4. VASARI NAS FONTES IMAGÉTICAS	139
4.1 Os autorretratos de Giorgio Vasari	139
4.2 O Palácio do Artista: as casas de Giorgio Vasari em Arezzo e Florença	151
4.3 Os ciclos decorativos internos das casas de Giorgio Vasari.....	162
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
6. BIBLIOGRAFIA	184

1. INTRODUÇÃO

Em 1550, Giorgio Vasari escreveu um livro que o deixou famoso: as *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*¹, um dos primeiros conjuntos de biografias dedicado exclusivamente aos artistas. Nos dias atuais, os escritos sobre artistas são tão comuns que estão, de certa forma, banalizados. Michelangelo, por quem Vasari nutria excepcional admiração, contava já em 1927 mais de duas mil publicações sobre sua vida e obra. No século XVI, no entanto, dedicar textos de qualquer gênero aos homens das artes não era ainda algo corriqueiro e deve-se, antes de tudo, ter em mente o estatuto social do artista no século XVI e o descompasso entre ele e as normas do gênero biográfico.

Desde a Antiguidade, as biografias eram privilégio dos grandes homens da política e das armas, que deveriam ter seu caráter e seus feitos imortalizados pela escrita, tanto com a finalidade de preservá-los do esquecimento, quanto serem lembrados como figuras exemplares. Na Idade Média, tal privilégio é alargado aos santos, constituindo o novo gênero da Hagiografia. Os artistas, graças à condição manual de seu trabalho, terão de esperar até o Renascimento, mesmo considerando que alguma atenção lhes tenha sido dada no mundo Antigo.

Embora alguns textos antigos sobre a vida dos artistas sejam conhecidos, como os de Plínio, Plutarco e Duris de Samos, em *Born under Saturn*, Rudolf e Margot Wittkower (1963) afirmam que uma literatura vasta sobre o tema nunca surgiu na Antiguidade devido à falta de interesse e de respeito que o público geral nutria pela classe. No Renascimento, diferentemente, o estatuto social das artes se modifica, e a consideração pelos homens das artes aumenta, dando início a uma vasta gama de textos que compreendem a biografia, a teoria e a crítica da arte.

Na verdade, o livro de Vasari é antecedido por uma série de textos em que aparecem, primeiro em poucas referências, mas cada vez com maior destaque, as artes e

¹ O título original da obra era *Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro* (As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue até os nossos tempos descritas em língua toscana por Giorgio Vasari pintor aretino com uma introdução útil e indispensável para as diferentes artes). Em 1568 elas eram ditas *Di nuovo dal medesimo riviste e ampliate, con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de'vivi e de'morti dell'anno 1550 insino al 1567* (de novo ampliadas com os seus retratos e acrescidas das vidas dos vivos e dos mortos do ano 1550 até o ano de 1567). Como observa Elisa Byington (2003), os arquitetos passam da primeira para a última posição, e a referência à língua toscana desaparece.

os artífices. Dante e Boccaccio, ansiosos por classificarem-se como modernos, promovem também os pintores (e apenas os pintores) em seus escritos: Dante faz elogiosas referências à Giotto e Cimabue na *Divina Comédia* (Purgatório XI, 94-97); Boccaccio descreve em uma das novelas do *Decameron* um episódio em que aparece Giotto, que compara a Apeles e surge como um personagem espirituoso².

Ainda tímidas, essas aparições aumentam quando Filippo Villani escreve em latim um livro sobre as origens de Florença e seus ilustres cidadãos, o *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*. Nele, Villani arrola cinco artistas, todos pintores: Cimabue, Giotto, Maso, Stefano Fiorentino e Taddeo Gaddi. Alberti seria o primeiro a dar primazia à arquitetura, arte essencialmente cívica, apesar de abarcar as três artes em seus tratados do século XV: *Da estatuária, Da Pintura e Da Arquitetura* (BAZIN, 1989, p.15).

Aparecem ainda em 1450 os *Comentarii* de Lorenzo Ghiberti, deixados inacabados, e dos quais Vasari se serviu posteriormente a partir de uma cópia da biblioteca de Cósimo I. Sua abordagem não é biográfica, mas descritiva, e menciona as obras dos florentinos Giotto, Stefano, Maso, Taddeo Gaddi, Buffalamacco, Orcagna, além dos sieneses Duccio, Memmi, Barna, Simone Martini e de um certo Pietro Cavallini (GHIBERTI, 1947). O segundo de seus três comentários é de caráter autobiográfico, o primeiro texto dessa natureza atribuído a um artista de que se tem notícia.

São dignos de nota ainda: uma monografia sobre Brunelleschi, atribuída de maneira incerta ao matemático Antonio di Tuccio Manetti, que credita à arquitetura de Brunelleschi os feitos que Giotto havia alcançado na pintura; uma espécie de catálogo de artistas florentinos listada por Cristoforo Landino; os testemunhos de Bartolomeo Facio sobre os artistas que viu em Nápoles, reunidos no seu *Viris Illustribus*; o tratado de arquitetura de Antonio, *il Filarete*; a enumeração de pintores e escultores reunida por Giovanni Santi, pai de Rafael, em sua crônica sobre o duque Frederico de Urbino; as vinte biografias de artistas reunidas no *I memorabili* de Giovanni Batista Gelli. (BAZIN, 1989).

Também são conhecidos os escritos sobre arte encontrados no chamado *Codice Magliabechiano*, assim denominado por ter pertencido no século XVIII a Antonio Magliabechi. Um desses textos é de um cronista anônimo, e se propõe a continuar a

² A passagem é referida adiante.

obra de Villani, reunindo os catorze cidadãos mais ilustres de Florença, oito dos quais são artistas: Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca Della Robbia, Masaccio, Fra Angelico, Paolo Ucello e Filippo Lippi. Outro é a compilação de informações sobre artistas do *Libro di Antonio Billi*, que recebe esse nome graças a uma assinatura que pode ser do dono e não do autor do texto. Encontra-se ainda no *Codice* um texto em duas partes, a primeira delas dedicada aos artistas da Antiguidade, e a segunda aos artistas do *Trecento* e do *Quattrocento*. Curiosamente, o texto do autor desconhecido, que recebeu a alcunha de *Anonimo Magliabechiano*, parece ter sido abortado graças à publicação das *Vite*, mesmo destino das *Vite de'pitori e scultori* de um certo Marcantonio Michel, que se conhece apenas pela referência feita em uma carta.

A obra de Vasari é, portanto, o ápice de um processo gradual, que não apenas restitui aos artistas a honra de participar do gênero biográfico, mas que emancipa a biografia da personalidade artística das figuras da vida pública às quais estava atrelada nas obras anteriores. De fato, muitas dessas obras eram conhecidas por Vasari, que as utilizou amplamente (SCHLOSSER, 1993).

Seu livro baseava-se no modelo clássico das *Vidas Paralelas* de Plutarco, e dedicava-se a salvar do esquecimento as vidas e as obras dos grandes homens das artes:

Mesmo que seus propósitos louváveis tenham sido altamente compensados em vida pela liberalidade dos príncipes e pela generosidade das repúblicas, e após a morte dos artistas, tenha-se homenageado e perpetuado a sua memória com o depoimento de estátuas, túmulos e medalhas, o tempo consumou seu trabalho destrutivo, porque não só minou a quantidade de trabalho que nos resta, mas apagou a memória e nome de seus autores, tudo o que resta deles é o que entrou na gentil pluma dos escritores.

O grande número de obras de infinita beleza espalhados por toda a Itália, já desapareceu grande parte, enquanto são eliminados da memória os nomes de muitos artistas antigos e modernos, como escultores, arquitetos e pintores. Para impedir essa segunda morte, na verdade definitiva, tenho tentado defendê-los como possível e julgado adequado, e diria quase de meu dever usar o meu modesto conhecimento e minha habilidade para registrar todos os dados no presente livro (VASARI, 2004, p.31) ³.

³ As passagens da presente seção foram traduzidas da edição Grandi Tascabili Economici Newton (VASARI, 2004) pelo fato de privilegiar a fluidez da leitura e o manuseio. Todas as traduções, sejam da obra vasariana em italiano, quanto da bibliografia secundária em inglês, francês, italiano ou espanhol foram traduzidas por mim. Nas partes onde se exigia maior acuidade na tradução, mormente no capítulo II, utilizei a edição Barocchi e Betarini, daqui em diante abreviada segundo o modelo: (BB, vol., p.) Essa edição mantém maior fidelidade com o texto original, o que não se faz na famosa edição de Gaetano Milanesi (MILANESI, vol., p.) da qual me valí à vezes por seu valioso comentário e por incluir no seu último volume as cartas. Sabe-se que o estudioso modificou o texto para torná-lo mais claro ao leitor do século XIX, adaptando as grafias, mas principalmente a pontuação e os parágrafos, o que modifica o estilo vasariano de parágrafos longos e intercalados. Na maioria das vezes tentei seguir esse estilo na tradução, salvo quando resultaria em falta de clareza textual. Isso, por vezes, resultou em erros

É também nessa obra que a palavra Renascimento (*Rinascità*) é usada pela primeira vez para referir-se ao período entre o início do século XIV e o século XVI como uma época de inovação artística, ao mesmo tempo de ruptura com e retorno ao passado, organizando esses quase três séculos num *continuum* histórico.

Escrever as Vidas foi uma tarefa hercúlea que levou mais de dez anos e foi realizada por Vasari com muita seriedade, que viajou pela Itália em busca de informações sobre os biografados e suas obras, e contou com o auxílio de várias personalidades, dentre as quais destaca-se Benedetto Varchi⁴. O resultado é uma obra monumental, tanto pelo seu volume, quanto pela importância que adquiriu. O livro foi um sucesso imediato, a tal ponto que após anos de reformulação ele recebe uma segunda edição (a chamada edição *Giuntina*) em 1568. Ainda hoje, apesar de algumas

de pontuação segundo o padrão atual. Também consultei a edição de Foster, no inglês, para cotejo. Essa edição foi traduzida a partir da versão de Milanesi, mantendo e até ampliando seus comentários numa boa tradução no que concerne à leitura, mas que acaba por acatar muitas das mudanças introduzidas por Milanesi e mesmo alterar o significado em algumas passagens. No português, temos desde 2011 a edição da editora Martins Fontes, traduzida por Ivone Castilho Benediti, que conta com vários comentários. Trata-se de uma edição traduzida a partir da edição das Vidas de 1550, e dela me vali sempre que trabalhei com esse texto, principalmente no capítulo II quando comparei dois textos das duas edições. É digna de nota a tradução da *Vita di Michelangelo* do professor Luiz Marques (Vasari, 2011b) que recebe um longo e erudito comentário, da qual me vali sempre que tratei da vida do artista, além das suas excelentes introduções. Existe ainda a tradução de Letícia Martins de Andrade (ANDRADE, 2004), também da UNICAMP, da vida de Giulio Romano, largamente introduzida e comentada, mas que por questões de escopo do presente trabalho não foi explorada em grande medida.

⁴ O próprio Vasari admite ter contado com a ajuda de colaboradores, entre eles um monge olivetano que foi encarregado de copiar o manuscrito e fazer correções. Sabe-se também que o projeto foi iniciado pelo menos em 1540, e não em 1546 como alude Vasari em sua autobiografia. Em 1547, Anibal Caro leu o texto e enviou um parecer a Vasari em que solicita algumas modificações de estilo e conteúdo. Desde os *Vasariestudien* de Kallab os estudiosos têm voltado sua atenção para esse problema, que já havia recebido especial atenção de Ugo Scoti-Bertinelli (1905) em *Vasari Scrittore*, publicado antes das cartas de Vasari, que esclareceriam muitas das evidências. Schlosser (1993), crítico dessa postura, que acusa de tentar diminuir o mérito de Vasari, afirma que o aretino fundiu todas essas alterações em seu estilo próprio. Reconhece-se as intervenções de Annibal Caro, Adriani e Segni nos epítafios feitos para a primeira edição, muitos dos quais foram removidos na segunda. A Cosimo Bartoli é reconhecida uma passagem sobre as miniaturas de Attavante, e um texto de Adriani foi introduzido na segunda edição, ao que parece às pressas, pois não foi mesclado ao texto mas copiado em sua integridade. Mais recentemente, Elisa Byington (2003) identificou, através da correspondência vasariana, a importante contribuição de Vincenzo Borghini e de seu texto *Una selva di notizie*, em que faz apontamentos sobre a arquitetura, inseridos principalmente na *Vita di Brunelleschi*. Thomas Frangenberg (2002) sugere que a obra seja entendida como coletiva, ao identificar as mãos de Giambullari e Cosimo Bartoli nos prefácios, em que encontram-se os dados que estabelecem o esquema tripartido da obra. O autor afirma que os prefácios foram escritos depois das Vidas, feitas por Vasari a partir de suas próprias anotações. Sejam quais forem as contribuições desses autores, vale lembrar que o papel exercido por revisores, ajudantes e editores é uma constante em praticamente qualquer obra publicada, e ainda mais essencial em um texto que, como afirma Bazin (1989), foi aguardado ansiosamente em toda a Itália. Nesse sentido, todo livro seria obra coletiva, a julgar pelos padrões estabelecidos por Frangenberg. Esse fator parece ser muitíssimo relevado pelo autor, que o evoca tentando negar a autoria de Vasari que, é preciso lembrar, é o nome no frontispício da obra. Apesar disso, não cabe aqui negar o papel de outras mãos na feitura do texto, de resto amplamente documentado e que pode, sem dúvida, ser ainda maior do que se assume com o estado da pesquisa atual. Vale dizer que até o presente essas contribuições encontram-se nos prefácios e na introdução sobre as três artes do desenho, não nas *Descrizione* e nas Vidas por mim trabalhadas.

inevitáveis imprecisões, as *Vite* são uma fonte essencial para qualquer historiador interessado no Renascimento na Itália ou nos Países Baixos. Somando mais de cem artistas já na primeira edição, o livro é não raro o único acesso às vidas desses homens que, na maioria das vezes, não deixaram outros registros, às suas obras que se perderam ou que devido à falta de assinaturas ou contratos de encomenda não possuem autoria estabelecida. Em grande medida, o objetivo de Giorgio Vasari de salvar seus companheiros de ofício da ação do tempo foi atingido.

O grande sucesso e a importância que as *Vite* adquiriram renderam a Vasari a alcunha, que ele disputa com Winckelmann, de “Pai da História da Arte”. Na realidade, não apenas o trabalho de pesquisa empreendido pelo autor confirma essa visão, mas também o fato de que ele dispôs as vidas dos artistas dentro de três etapas que guardam tendências estilísticas comuns. Esse olhar estabelecido sobre ele, embora em grande parte correto, tende a eclipsar grande parte da vida e da importância desse personagem, que executou paralelamente ao trabalho do livro – e isso é bastante impressionante - um grande e importante conjunto de ciclos decorativos, pinturas e projetos arquitetônicos do período. São de sua coordenação e execução, apenas para citar os mais importantes, a decoração da *Sala dei Cento Giorni* em 1546, a reconstrução, reorganização e redescorção do *Palazzo Vecchio* em Florença, a partir de 1555, bem como a construção do *Corridoio Vasariano* em 1568, que o ligava à outra casa ducal, o *Palazzo Pitti*.

De fato, embora a bibliografia sobre Giorgio Vasari e sua obra seja enorme⁵, apenas uma menor parte dedica-se propriamente à vida de seu autor e não às *Vite*. Conta-se apenas uma “biografia pura”, a de Walter Carden, *The Life of Giorgio Vasari: a study in the late Renaissance* de 1908. Em outras duas obras de destaque, a vida do artista aparece claramente submetida ao livro, inclusive nos títulos: *Vasari's Life and Lives*, de Einar Rud (1961) e *Giorgio Vasari: the man and the book* (BOASE, 1979).

Obviamente, a separação entre a as Vidas e a vida de Giorgio Vasari não pode ser colocada em termos absolutos, uma vez que é também por meio da primeira que conhecemos em grande parte a segunda, já que é na edição *Giuntina* que encontramos a autobiografia do autor, as *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari*. Também seria inadequado tentar escrever um trabalho sobre Giorgio Vasari sem incluir referências ao seu livro. Apesar disso, procuro afirmar que nos trabalhos acima citados, uma breve

⁵ Dois excelentes levantamentos são encontrados no comentário de Luiz Marques da tradução da Vida de Michelangelo Buonarroti e no livro de Patricia Lee Rubin: *Giorgio Vasari: Art and History*. Uma revisão bibliográfica mais detalhada é feita adiante.

passagem pelo índice confirma que tratam na maior parte da exegese do texto das *Vite* do que da vida de seu autor.

Optei por iniciar o texto pelo mesmo caminho desses autores na relação entre a vida de Giorgio Vasari e o seu livro na esperança de que nesse ponto, voltando-me para um prospecto biográfico do artista, e mostrando o que teria sido perdido se seguisse com essa abordagem, eu consiga reforçar meu argumento de que a sua biografia pode oferecer mais elementos analíticos ao historiador.

Giorgio Vasari nasceu em 1511, foi batizado em 30 de Julho como primeiro filho de Antonio di Giorgio Vasari e Maddalena Tacci (RUBIN, 1995, p.9). Era descendente de uma família de ceramistas locais cujo próprio sobrenome derivava da palavra *Vasi*, vaso em italiano. Seu bisavô, Lazzaro di Niccolo de'Taldi, membro mais antigo da família de que se possui documentação, nasceu em Cortona em 1396 ou 1399, mas estabeleceu-se, não se sabe exatamente quando, na pequena cidade de Arezzo, próxima à Florença, onde nasceria Giorgio. Lazzaro, em sua declaração de bens ao censo (*Estimo*) de Cortona, declarou-se como um fabricante de selas de cavalos (*sellaio*). (MARQUES, 2011, p.23).

Vasari aprendeu os rudimentos da escrita com dois mestres dos quais recorda nas vidas de Rosso, Giovanni Antonio Lapoli e Cecchino Salviati: Antonio Saccone e Giovanni Lappoli, o Pollastra. Iniciou seus estudos de arte com um pintor de vitrais francês que residia na cidade chamado Guillaume de Marcillat (italianizado como Guglielmo de Marcilia).

Em 1524 foi levado para Florença na comitiva do Cardeal Silvio Passerini, enviando à Arezzo por ordem de Clemente VII para proteger os dois herdeiros bastardos da família Medici: Alessandro, bisneto de Lorenzo o Magnífico e filho de Lorenzo, Duque de Urbino; Ippolito, neto de Lorenzo e filho de Giuliano, Duque de Nemours. Nascidos em 1510 e 1511, os dois tornar-se-iam Grão-Duque de Florença e Cardeal, respectivamente. Vasari estudou ao lado deles sob a tutoria de Piero Valeriano, autor do famoso dicionário de símbolos *Hieroglyphica*, e ambos desempenhariam papéis importantes como patronos na carreira subsequente do pintor.

Após a morte de Alessandro, em 1537, sobre os quais recaíam as esperanças de sucesso de Vasari, ele deixa Florença, refugiando-se no monastério dos Camaldoli, uma

ordem religiosa da região. Inicia-se, a partir daí, um período de grande itinerância para realizar trabalhos sob as ordens de importantes encomendantes como Ottaviano de' Medici, o monastério Olivetano em Bologna, o banqueiro florentino Bindo Altoviti, e o rico comerciante Francesco Rucellai.

Embora ainda sem a segurança que o patronato do ducado Medici em Florença lhe garantiria anos mais tarde, o sucesso desse período foi o suficiente para que Vasari adquirisse sua primeira casa em sua cidade natal, Arezzo, por 700 florins em 1541, como ele afirma com orgulho em suas *Descrizione*. Ele mesmo a decorou com ajuda de seus assistentes nos anos subsequentes, quando passava algumas temporadas esporádicas na cidade em meio ao fluxo de encomendas e seu constante trânsito entre Roma e Florença até 1547. Nenhuma dessas tarefas impediu que o artista realizasse algumas comissões para o monastério de Monte Oliveto, em Napoli, e dezoito painéis para a sacristia de *San Giovanni a Carbonara*.

Também é desse período que, através da influência de Bindo Altoviti, Giorgio Vasari realizou sua primeira comissão para o Cardeal Alessandro Farnese, para quem pintou em 1545 a *Sala dei Cento Giorni*, e em cuja corte aconteceu o jantar no qual Vasari ficou encarregado de escrever as *Vite*.⁶ Na supervisão do projeto, Vasari contava com a ajuda de seu amigo e famoso humanista Paolo Giovio. Em Roma, no período 1542-1544, Vasari começou a cultivar amizade com seu grande ídolo, Michelangelo.

O número de encomendas do artista é demasiado elevado para que se discuta detalhadamente cada uma delas. No entanto, creio que antes de promover um grande salto em sua vida, já seja possível afirmar que a essa altura, quando iniciou o projeto das *Vidas*, Giorgio Vasari já era um artista em franca ascensão. Havia adquirido uma casa e relacionava-se com um número não desprezível de personagens de destaque no círculo Toscano e Romano. Talvez seja possível afirmar, com base em sua trajetória, que foram essas relações que lhe garantiram o privilégio de escrever as *Vite*, assim como uma capacidade de adaptação, trabalho árduo e de habilidade no trato pessoal.

Nos anos subsequentes, Vasari trabalharia em Roma para o Papa Júlio III, notadamente nos desenhos para a decoração de sua casa de repouso, a *Villa Giulia*, até que em 1554 estabelece-se na corte de Florença, com um estipêndio anual de 300 ducados, iniciando um período muito importante de sua não desprezível carreira. Ele iniciaria em 1555 a redecação e reestruturação do *Palazzo Vecchio*, a antiga sede do

⁶ A passagem em que Vasari narra esse acontecimento será discutida mais adiante, assim como os demais dados referidos nesse prospecto biográfico.

governo republicano da cidade, mas que passaria a ser a residência principesca destinada a ostentar o poder do novo soberano. A propaganda da família, é verdade, não era uma prática nova para o artista, que já havia pintado o retrato do duque Alessandro em 1534.

Essa relação com os Medici revelar-se-ia frutífera, já que em 1561, ano em que a pesquisa para a segunda edição das *Vidas* inicia-se, Vasari recebe como presente do duque sua segunda casa, dessa vez em Florença, que ele iria novamente decorar, pelo menos em parte, antes de sua morte. Durante a reestruturação do Pallazzo Vecchio, o artista relaciona-se com outro importante humanista do período, que supervisionava os temas históricos, alegorias e demais detalhes da decoração: Vincenzo Borghini. Os dois trocaram nos anos seguintes vasta correspondência, estando ambos a frente do novo projeto do Duque Cosimo, a *Accademia del Disegno*. Fundada em 1563, a *Accademia* tinha por função a supervisão e tutela de toda a produção artística do principado, estando Vasari a sua frente como supervisor. (PEVSNER, 2005.)

A entrada em cena da *Accademia* deve ser vista como marca de uma fase final da carreira do artista, embora não menos atarefada. Ele ainda realizaria uma série de comissões para o Papa Pio V, das quais a de maior destaque foi a decoração da *Sala Regia*, que lhe valeu o título de Cavaleiro da Espora de Ouro, em 1571. Vasari ainda iniciaria outro notável trabalho, interrompido por sua morte em 1574, a cena do Juízo Final na Cúpula da Catedral de *Santa Maria Novella*, em Florença (terminado posteriormente por seu contemporâneo, e não muito amigo, Federico Zuccari).

Nascido em uma pequena cidade da Toscana, vindo de uma família de oleiros, Vasari atingiu uma confortável posição em meio ao patriciado toscano. A carreira de Giorgio Vasari é um exemplo claro das novas possibilidades de mobilidade social que se abriam aos artistas do período. Apesar de sensível, essa nova tendência não é, de forma alguma, dominante. Trata-se, na verdade, do caso de poucos artistas que conseguiram inserir-se tão bem nos altos postos da sociedade, como Rafael, Michelângelo, Ticiano e também mulheres como Sofonisba Anguissola. Esses são, no entanto, artistas elogiados pela literatura artística, diferentemente de Giorgio Vasari, que é criticado pelo excessivo convencionalismo, pela repetição e imperfeição das figuras, e

pelo arrojo abusivo, característico das tendências maneiristas (BAROCCHI, 1964; CORTI, 1990; CHENEY, 2006).

Deve-se ter em conta que muitas dessas críticas estão sujeitas a critérios discutíveis, e mesmo cambiantes, já que as tendências do Maneirismo nas quais insere-se a arte de Vasari ficaram relegadas ao segundo plano graças à atenção dada ao movimento do Alto Renascimento que a antecede. Essa tendência deve-se não apenas à qualidade intrínseca das obras de Rafael, Michelangelo e Leonardo, mas pela visão preconceituosa que via o maneirismo como imitação deturpada desses artistas, e que é inaugurada pouco depois da morte do próprio Vasari por Giovanni Bellori (HAUSER, 1965; SHEARMAN, 1978; CHENEY, 2006; VENTURI, 2007.) Mesmo assim, talvez seja lícito pensar que existem outras razões para o sucesso artístico de Giorgio Vasari igualar-se ao de nomes como Ticiano. Nessa pesquisa, trabalho com a ideia de que esse sucesso se deva tanto a razões como a reconhecida rapidez e eficiência na entrega das encomendas, quanto ao objeto desse trabalho: a tendência e a habilidade que Vasari possuía de se autorrepresentar, formando uma imagem favorável de sua pessoa. Algo dessa habilidade o artista nos legou, e é de se suspeitar que ele a empregasse em seu dia-a-dia, o que talvez uma análise extensiva de suas cartas sob esse prisma venha a comprovar.

O volume e a natureza dos documentos deixados pelo artista sobre si mesmo permite pelo menos conjecturar que essa não era uma tendência fortuita, mas fruto de um esforço mais ou menos consciente. Vasari é um homem incrivelmente bem documentado, e de sua vida restaram, além da obra pictórica e arquitetônica, sua autobiografia nas *Vite*, sua vasta correspondência, seu livro de encomendas (as *Ricordanze*), uma descrição em forma de diálogo do projeto decorativo do Palazzo Vecchio (*os Ragionamenti*), uma série de poemas, e seu *Libro delle invenzioni*, mais tarde chamado de *Zibaldone*. Boa parte da preservação dessas fontes deve-se, segundo Rubin, ao fato de que na cultura Toscana “estabelecer um arquivo familiar que incluísse notas pessoais e financeiras era tanto um bom negócio quanto parte da formação e consolidação de uma identidade familiar” (RUBIN, 1996. P. 37-41.). Devemos ao sobrinho de Vasari, que ao tentar estabelecer-se em meio às cortes toscanas consolidou a preservação e organização desses documentos iniciada pelo tio.

Este trabalho propõe-se a analisar a autoimagem nas fontes autorrepresentacionais do pintor, arquiteto, historiador e cortesão⁷ italiano Giorgio Vasari, inserindo-as no contexto de ascensão da condição social dos artistas durante o Renascimento.

As formas de autorrepresentação encontradas tendem a mostrar Giorgio Vasari como o membro de uma longa estirpe de artistas – não de uma família modesta de ceramistas –, ao mesmo em tempo que fixam suas relações com a família Medici, e situam-no como membro da alta cúpula da sociedade. Essas disposições devem ser compreendidas dentro das novas condições que as possibilitaram, quais sejam: o maior respeito logrado pela atividade artística frente à sociedade, e a nova inserção dos artistas em meio às cortes europeias.

Durante o Renascimento, o status social das artes visuais e dos artistas estava em uma efervescente disputa. Discutia-se a elevação do fazer artístico à categoria de arte liberal - no sentido romano de atividade dos homens livres -, assim como a primazia entre as três técnicas de maior prestígio no período: pintura, escultura e arquitetura. A clara ascensão lograda por um número cada vez maior de artistas em meio às cortes nos séculos XIV, XV e XVI é tanto causa como consequência de uma mudança de paradigmas que pode ser sentida nos escritos de artistas e intelectuais desse período em relação a essa atividade. De fato, os métodos desses dois personagens (o artista e o intelectual) fundem-se cada vez mais por meio desse discurso, e o exemplo maior dessa tendência é, sem dúvida, Leonardo Da Vinci. Surgia, um novo “regime de verdade” em relação à pintura, à escultura e à arquitetura.

Como afirma André Chastel:

o termo artista inexistia no Renascimento. Procuramo-lo em vão no acervo de textos de Leonardo, a mais vasta herança literária que um pintor alguma vez deixou. Quando soou a hora de celebrar os tempos novos, Giorgio Vasari dedicou a sua coletânea aos artífices do desenho, ou seja, aqueles que praticavam as artes visuais. (CHASTEL, 1988, p.171)

A ausência de uma palavra que reúna sob um mesmo signo o conjunto dos artistas denota a separação que marca o nosso período e o de Vasari. Essa é ainda a época em que eram comuns as oficinas de homens hábeis, que confeccionavam mesas, retábulos e arcas ao lado das pinturas e esculturas. É a época em que começa a se formar

⁷ Ênfase nas expressões para, mais uma vez, evidenciar a multiplicidade dos papéis cumpridos pelo personagem em sua sociedade.

a divisão entre as belas artes e atividades menores que eram executadas pelos mesmos profissionais.

O século XVI ainda não conhece o artista solitário que trabalha em seu ateliê de forma livre-criadora, embora já esteja muito mais próximo dessa imagem que irá se cristalizar no século XIX (WARNKE, 1996, p. 15), e que é acrescida posteriormente ao estereótipo da excentricidade artística (GOMBRICH, 1972, p.397). A imagem mais familiar ainda é a de um homem habilidoso no trabalho manual, membro de uma corporação de ofícios, detentor de um saber técnico e não teórico, e que trabalha por encomenda. Afirma Chastel (1988, p.172)

[...] são produtores de objetos úteis. Estão ligados à sua guilda; as corporações tem estatutos precisos; não se abre uma loja quando e como se quer; existem regras para os contratos e o livro de contas de uma oficina conhecida como a de Neri di Bicci mostra claramente que o que interessa sobretudo é servir à clientela, cujas necessidades são muito precisas [...] Tem de passar não pela escola, mas por uma oficina organizada, como aprendiz, e aí conquistar os galões, ou seja, o grau de mestre. Aprende-se com os mestres.

Antes do século XIV, eram raros os textos dedicados à prática das artes. Isso porque o tipo de trabalho envolvido mantinha essas atividades no espaço indesejado das atividades manuais, digno apenas dos homens de menor estirpe. Durante a Idade Média, os raros textos que tratam do tema são espécies de receituários, prescrições de homens práticos que pretendiam registrar apenas algumas técnicas úteis para realizar ofícios. Textos como o de Theophilus (século X), *Um ensaio sobre as várias artes*, em que o autor expõe uma série de procedimentos utilizados na mistura de pigmentos, no corte e extração de materiais e no uso de ferramentas. Seu capítulo mais elucidativo, em que não interferem as longas dedicatórias a Deus, intitula-se *Da composição de Janelas*, e inicia com a preparação da mesa em que se vai trabalhar, para mais adiante entrar em detalhes quanto ao corte do vidro e seu tingimento. Trata-se de um texto escrito por um padre, dando recomendações àqueles colegas de ofício interessados em contribuir com a decoração de suas próprias igrejas. É um passo-a-passo, não se mencionam a geometria ou a filosofia.

A partir de século XIV há uma profusão de textos sobre o tema, mas que diferem muito em seu caráter, pois tratam-se não mais de receituários, mas de textos que ensinam *princípios* a partir dos quais o artista deve trabalhar. Como demonstra Anthony Blunt (2001, 76), a tarefa dos artistas consistiu em negar o trabalho manual de sua

atividade, engrandecendo o papel cumprido pela matemática, pela filosofia, pela óptica, pela anatomia e pela sua comparação direta com a poesia.

Leon Batista Alberti (2009, p.83) afirmava, por exemplo, a partir de termos da matemática, que a pintura é a “secção transversal de uma pirâmide”, e que a “arte é *cosa mentale*”, a representação material de uma concepção do intelecto, dentro de um universo filosófico neo-platônico. Nessa esteira, Giorgio Vasari afirma que a pintura e a escultura - que em sua época disputavam a legitimidade como arte de maior dignidade – eram artes irmãs, filhas de um mesmo pai, o *disegno* (VASARI, 2004, p.37). O *disegno* era visto como a materialização de uma *idea*, termo platônico, que designava a criação operada pelo artista intelectualmente a partir da seleção de modelos da natureza e a junção de suas formas mais belas em uma única figura. Em defesa da pintura, Leonardo da Vinci escrevia aos poetas:

Se a chamais de mecânica porque é, em primeiro lugar, manual, e porque é a mão que produz o que se acha na imaginação, vós, escritores, também realizais manualmente com a pena o que é planejado em vossa mente. (RICHTER, 1880, p. 654).

Com o desenvolvimento das técnicas da perspectiva e das regras da geometria e da proporção, a atividade artística – ou melhor, o discurso sobre ela – perde seu caráter prático, para tornar-se cada vez mais teórico. Não se trata mais de um conjunto de técnicas que podem variar com grande amplitude de oficina para oficina, mas de um conjunto de regras absolutas que devem ser respeitadas por todos os praticantes do ofício. Como afirma Leonardo Da Vinci, um dos grandes estandartes desse novo paradigma: “A prática deve sempre estar fundada em uma teoria sólida” (RICHTER, 1880, p.19).

O resultado dessa mudança, como expõe Blunt:

Foi que o pintor, o escultor e o arquiteto obtiveram reconhecimento como homens educados, como membros da sociedade humanista. A pintura, a escultura e a arquitetura foram aceitas como artes liberais e são hoje agrupadas como atividades estreitamente associadas entre si e diferindo todas dos artesanatos manuais. A ideia de “belas artes” adquire existência dessa forma [...] (BLUNT, 2001, p.77).

O Renascimento não é apenas um período de sensíveis mudanças na teoria artística, pois esses câmbios são acompanhados pelas novas disposições do comportamento dos artistas. O maior prestígio das artes adquire não é algo que surge simplesmente da mudança discursiva, mas do rearranjo das estruturas de poder da

sociedade da época, que Warnke (2001) atribui também à centralização dos Estados na Europa. De acordo com ele:

À medida que os reis da Europa ocidental vão consolidando mais firmemente sua soberania a partir de centros permanentes de poder, vão se desenvolvendo necessidades de representação pictórica que tornam necessário o controle regulamentado também da atividade do artista. (WARNKE, 2001, p.23).

O que ocorre é que as necessidades dos soberanos de se autorrepresentarem em retratos, comemorarem seus feitos em pinturas ou esculturas, construírem palácios, casas de campo e mausoléus, leva-os a servirem-se de artistas atuantes nas cidades ou mesmo de itinerantes. Surge então o cargo do “artista de corte”, cujo ocupante “recebia um título, um pagamento fixo, presentes especiais, como roupas, e podia exercer autoridade sobre outros pintores empregados” (WARNKE, 2001, p.24).

Há aqui a atuação de um poder criador, o artista que se insere na hierarquia tem a possibilidade de maiores rendimentos pelo salário fixo que um artista sujeito às encomendas da oficina. Ao mesmo tempo, sua sujeição ao poder maior do príncipe pode colocá-lo em uma posição superior aos demais artistas, já que há uma hierarquia de funções. A adesão a essa estrutura de poder não é apenas restritiva, como poderia pensar o historiador que tende a interpretar a corte como limitadora das capacidades criativas do artista. Ela gera benefícios, cria novos comportamentos e novas funções.

Joana Woods-Marsden (1995, p.3). relembra que em meio à competição das cortes italianas, onde um único patrono era requisitado por um grande número de concorrentes, era necessário aos artistas “acotovelando-se por reconhecimento social na periferia do poder, desenvolver aspirações sociais além de seu lugar percebido na sociedade” Com esse afã, esses homens buscaram celebrar a si próprios imitando as práticas de seus próprios senhores, numa espécie de “check-list da nobreza”, que incluía práticas como projetar ou decorar seus próprios palácios, colecionar obras de arte, criar capelas para a própria família em que seriam incluídos seus túmulos, enobrecer-se através de títulos, fazer doações e escrever autobiografias. São exemplos dessa tendência homens como Giorgio Vasari, Benvenuto Cellini, Federico Zuccari, Tiziano, Rafael, Leone Leoni, Baccio Bandinelli, e mulheres como Sofonisba Anguissola. Na verdade, Giorgio Vasari talvez seja o único dessa lista que preenche todos os elementos dessa “*check-list*”.

Segue que em uma análise comparativa as formas de se autorrepresentar do século XVI diferem muito do que se havia produzido anteriormente, já que o aparato representacional anterior era incompatível com a nova posição desses indivíduos. Seu novo estatuto social, e conseqüente condicionamento, exigiu novas respostas e trouxe práticas inéditas, que antes eram vetadas a esses indivíduos porque reservadas ao círculo da nobreza, do qual agora ele faziam parte ou, pelo menos, acreditavam fazer. Seu comportamento não era o mesmo porque uma das categorias com as quais interpretavam o mundo havia mudado graças a um novo condicionamento: sua percepção de si mesmos.

Em seus autorretratos Giorgio Vasari (fig.2)⁸, Tiziano Veccellio (fig.3) e Federico Zuccari (fig.4) pintaram a si mesmos portando suas insígnias de nobreza no pescoço, vestindo nobres trajes de veludo. Com exceção de Vasari, que porta um pincel, nenhuma referência é feita ao trabalho da oficina. Se comparados com os muitos retratos da nobreza criados por Agnolo Bronzino e Tiziano no período, nota-se pouca ou nenhuma diferença.

A bibliografia sobre Giorgio Vasari é algo extensa, mas nela pouco se explorou a questão da autoimagem, e essa é uma das justificativas da importância da atual pesquisa. Como já afirmado, boa parte da produção sobre o tema versa sobre as *Vite*, mas não sobre seu próprio autor, sendo a maior parte dela de caráter historiográfico, filológico ou teórico-artístico. Esses materiais, embora não versem sobre o tema da pesquisa, possuem grande importância como material de apoio, pois é através deles que é possível entender a estrutura das *Vite* (BAZIN, 1989), conhecer as fontes utilizadas por Vasari (SCHLOSSER, 1993; GOMBRICH, 1960), as motivações político-institucionais que guiaram a escrita da obra (GOLDSTEIN, 1991) e, principalmente, a teoria artística do livro à luz do momento de ascensão da condição dos artistas no século XVI (BLUNT, 2001; BYINGTON, 2001).

Também merecem destaque dentro desse conjunto as obras de: Boase (BOASE, 1979), que traz uma pequena biografia de Vasari e apontamentos sobre a crítica artística do livro; de Svetlana Alpers (ALPERS, 1960), que analisa as descrições das pinturas

⁸ Como aparece adiante, a atribuição desse retrato é hoje controversa.

nas *Vite* para concluir que Vasari entendia a técnica como meio para atingir o fim máximo da arte: narrar uma história. Leticia Andrade (ANDRADE, 2008) realiza uma análise extensiva da *Vita* de Giulio Romano, e Paul Barolsky (BAROLSKY 1991 e 1992) propõe a leitura das *Vite* como uma obra literária, criticando os historiadores que a entendem como fonte última de verdade histórica.

Há também uma produção sobre Vasari como pintor, mas que também ignora a questão da autorrepresentação. Em seu livro *The Homes of Giorgio Vasari* (CHENEY, 2001), Liana Cheney empreende um estudo sobre as duas casas de Vasari em Arezzo e Florença, decoradas por ele mesmo. Ela destaca a falta de estudos interpretativos, em especial para a casa de Arezzo, afirmando que os trabalhos atuais são meramente descritivos e deixam para o próprio Vasari a tarefa de interpretar o significado de suas pinturas, já que é através dos documentos deixados por ele que essa tarefa é realizada. A autora detém-se na identificação das cenas e na interpretação das obras de um ponto de vista iconográfico, visa situar as pinturas na tradição filosófica e cultural de seu tempo, e relacioná-las com a tradição decorativa do Renascimento - da qual, afirma, Vasari foi um grande mestre. Também recebe destaque o papel dessas obras na formação do pintor como um “artista da Maniera”, nome que ela dá aos artistas do final do século XVI (Salviati, Bronzino, Vasari e Jacopino del Conte) que atingem o auge de um projeto iniciado pelos artistas aos quais ela se refere como “maneiristas”(Parmigianino, Pontormo e Rosso Florentino). Entretanto, seu trabalho, que é de grande importância para a presente pesquisa, praticamente ignora o caráter autobiográfico presente tanto na casa Arezzo quanto em Florença. No pequeno capítulo de conclusão *Vasari and His Homes*, Cheney (2001, p.188) limita-se a afirmar que as casas do artista “representam uma galeria de trabalhos criados por Vasari para expressar seu amor pelos seus mestres, pela antiguidade e pela arte”, sem explorar as possibilidades de análise autorrepresentacional que essas casas possuem.

A mesma carência se detecta nos artigos de Frederika Jacobs e Mishiaki Koshikawa (JACOBS, 1984 e KOSHIKAWA, 2001), que limitam-se à estabelecer paralelos entre as teorias artísticas vasarianas propostas nas *Vite* e a decoração da casa de Florença. Já em *Vasari: Catalogue complet de peintures* (1991), Laura Corti não dá qualquer interpretação às imagens, limitando-se à localização das pinturas, à identificação do ano de execução, dos temas e dos eventuais ajudantes do pintor.

Quanto à problemática da autoimagem, destacam-se apenas alguns poucos trabalhos: *Vasari: Art and History* (1995), de Patricia Lee Rubin; um artigo de John

Shearman, chamado *Giorgio Vasari and the Paragons of Art* (1998) e um artigo de Phillip Jacks (JACKS, 1992). Nenhuma dessas pesquisas, no entanto, é de caráter extensivo, limitando-se a pequenos artigos que levam em conta apenas uma fonte dentro do conjunto aqui proposto.

John Shearman afirma que as informações históricas proporcionadas pela leitura das Vidas também dizem respeito a “assuntos extra-historiográficos, como a autoestima da profissão e do indivíduo, Giorgio Vasari”(SHEARMAN, 1998, p.15). Mais adiante ele afirma que um dos três propósitos da publicação das *Vite* ignorados pela crítica é:

A manipulação, por mais que subconsciente, dos vieses, ficções e comentários para que eles sirvam a um objetivo pessoal. Eles servem a sua auto-imagem, mas mais significativamente eles servem ao seu auto respeito. [...] É próximo de um comum acordo, agora, dizer que todas as *Vite* são comentário autobiográfico [...] (SHEARMAN, 1998, p.18).

Apesar da importância que tais constatações possuem para o presente estudo, elas são mais uma proposta de leitura do que uma leitura em si, afinal, trata-se de um artigo de apenas dez páginas onde o tema não pode ser tratado de forma exaustiva ou mesmo representativa. Some-se a isso o fato de Shearman e Patricia Lee Rubin não inserirem a autobiografia em uma narrativa histórica, considerando suas possibilidades. A autora dedica apenas um capítulo de seu trabalho ao que chama de “Invenção da Identidade”, no qual apenas reconhece o papel de outras fontes como das cartas, das *Ricordanze* e até mesmo dos afrescos nas casas de Vasari, sem realizar qualquer análise desse material. Seu foco ao longo de todo o livro recai sempre sobre as *Vite*, para as quais as outras fontes convergem meramente como instrumento de apoio.

Phillip Jacks (JACKS, 1992) é o único autor a trabalhar com uma fonte diferente das *Vite*. Ele analisa o livro de registros de Giorgio Vasari, as *Ricordanze*, e propõe, novamente em um pequeno artigo, que ao invés de se “desperdiçar esse material como uma compilação arbitrária de fatos” (JACKS, 1992, p.768), os historiadores o utilizem também para entender seu criador, levando em conta as várias revisões feitas por Vasari. Novamente, o artigo também não está articulado ao vasto conjunto de fontes também deixadas pelo aretino, e procura mais propor questões do que respondê-las.

Em minha pesquisa anterior (ALVEZ, 2011), realizei uma análise a partir da metodologia de leitura das Vidas pelo viés da autoimagem proposta por Shearman e por Rubin. Dessa pesquisa resultou também um artigo (ALVEZ, 2012) apresentado no VII Encontro de História da Arte da UNICAMP em comemoração aos 500 anos do

nascimento de Giorgio Vasari, e concluiu-se provisoriamente que a narrativa autobiográfica nas Vidas apresentava-se sob as três seguintes formas: a) de forma confessa, nas *Descrizione*; b) de forma explícita através da inserção de episódios da vida de Vasari nas biografias de outros artistas; c) de forma implícita através de seus julgamentos moralizantes e da criação de narrativas biográficas para os outros artistas que se assemelhavam a vida do próprio Vasari. Tais resultados, no entanto, ainda podem ser considerados insatisfatórios, na medida em que o trabalho dispunha de pouco tempo para sua realização e de um escopo limitado a uma única fonte

Do interesse em dar continuidade à pesquisa a partir de novas fontes, referenciais e metodologias resultou uma nova apresentação no VIII Encontro de História da Arte da UNICAMP, que propunha a investigação da autorrepresentação de Giorgio Vasari em algumas de suas pinturas. O artigo aparece sob o título *Autobiografia e auto-representação nas pinturas de Giorgio Vasari: os auto-retratos e os ciclos decorativos das casas de Arezzo e Florença*. A investigação mostrou-se frutífera, trazendo novas questões como a mudança da autopercepção do artista após ter atingido maior sucesso nas cortes italianas, que reflete-se na diferença das decorações de suas duas casas, em meados de 1540, em Arezzo, e nos anos 60, em Florença. Também pode-se verificar a validade do cruzamento de fontes através da análise de passagens das *Vite* que revelam o interesse por determinados temas, como é o caso da pintura em afresco *Mulher com o ancinho*, que reflete a preocupação do autor com seu possível casamento, através de uma simbologia que mostra uma mulher que esgota os recursos da família para depois esgotar os do marido.

O presente trabalho tem como justificativa responder a uma questão que tem sido interesse de alguns historiadores, mas que ainda não recebeu o tratamento devido, pois não existe um trabalho monográfico extensivo sobre o tema da autoimagem de Vasari nas fontes produzidas por ele mesmo em que os diferentes materiais de análise estejam articulados entre si. Apesar da falta de atenção dada à questão, ela parece ser de grande importância, uma vez que resgata a percepção que um artista e novo membro das cortes tinha de si mesmo num momento em que o estatuto social de sua profissão estava se modificando.

A pesquisa também pretende dar uma pequena contribuição à questão do individualismo na Renascença, proposta por Jacob Burckhardt em *A cultura do Renascimento na Itália*. O autor situou na Itália renascentista o surgimento do homem moderno e individualista, marcando uma ruptura muito exagerada entre Idade Média e o

Renascimento. Apesar disso, essa questão ainda preocupa alguns historiadores como Peter Burke (BURKE, 1997^a, 1997b, 1997c) e Roy Porter (PORTER, 1997), que consideram que o problema não foi devidamente respondido, apesar de apontados os erros Burckhardt.

No artigo *A invenção da biografia e o individualismo moderno* (1997b), Burke afirma que as biografias do Renascimento são diferentes das contemporâneas, principalmente no que concerne ao desenvolvimento da personalidade. No entanto, ele não abandona a questão proposta por Burckhardt, apenas modificando seu tratamento, propondo a leitura das fontes não pelo viés do *surgimento* do indivíduo, mas pela compreensão das diferentes visões que existem sobre ele em cada cultura. Da mesma forma, Roy Porter (1997) organizou uma coletânea de textos chamada *Rewriting the Self: histories from Renaissance to the present*, em que os autores não tratam a questão em uma linha evolutiva linear e inevitável, em que haveria um desenvolvimento de uma forma coletiva de pensamento para uma identidade individual. Ao invés disso, os autores tentam “fugir das lutas heróicas do velho eu escapista, e buscam inserir os desenvolvimentos em seus contextos culturais e históricos.”(PORTER, 1997, p.8).

Por tratar-se de um material muito extenso e de diferente caráter, os capítulos do trabalho seguem as peculiaridades das fontes. No primeiro capítulo é feita uma reflexão sobre a questão do “Eu” e da autoimagem a partir da historicidade de algumas fontes biográficas e autobiográficas. Essa análise é feita para inserir o estudo do texto vasariano em uma tradição anterior, a fim de circunscrevê-la a suas possibilidades. Alguns dos documentos de que me valho são *Vidas Paralelas*, de Plutarco, da *Vida de Dante*, escrita por Boccaccio, da *Vita di Castruccio Castracani*, de Maquiavel e das passagens dedicadas por Plínio aos artistas. No âmbito da autobiografia aparecem o *Res Gestae*, de Augusto, *As Meditações*, de Marco Aurélio, as vidas, de Flávio Josefo, Benvenuto Cellini e Girolamo Cardano, bem como as *Confissões* de Agostinho e dos textos de Boécio, Petrarca e Pedro Abelardo.

No segundo capítulo, feita essa preparação, abordo a autorrepresentação do artista em suas fontes escritas, mormente nas *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari*, sua autobiografia incluída na segunda edição das Vidas. Alguma atenção também será dada ao seu livro de registros artísticos, que tem um papel importante na constituição da

identidade do artista como chefe de família, já que é a partir da morte de seu pai que esse livro recebe a primeira entrada. As cartas servirão como material de apoio para os dados biográficos do pintor, em especial para confrontar com outros relatos de sua Vida, já que não há sempre a correspondência entre eles. Infelizmente, dado o tempo da pesquisa, os *Ragionamenti* e o *Zibaldone* terão uma atenção reduzida, embora não sejam de todo excluídos.

O terceiro capítulo versa sobre a representação imagética do artista, principalmente na decoração de suas duas casas, espécie de palácio decorado em sua homenagem. Também aparecerão os seus autorretratos, dos quais apenas um é autônomo.

2. EM BUSCA DO “EU”

2.10 individualismo e o surgimento do homem moderno

Em 1860, o historiador suíço Jacob Burckhardt escrevia em seu livro *A Cultura do Renascimento na Itália* a seguinte passagem, que viria a ser citada, comentada, criticada e enaltecida muitas outras vezes:

Na Idade Média, ambas as faces da consciência – aquela voltada para o mundo exterior e a outra, para o interior do próprio homem – jaziam, sonhando ou em estado de semivigília, como que envoltas por um véu comum. De fé, de uma prevenção infantil e de ilusão tecera-se esse véu, através do qual se viam o mundo e a história com uma coloração extraordinária; o homem reconhecia-se a si próprio apenas como raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas do coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu dispersa-se ao vento; desperta ali uma contemplação e um tratamento *objetivo* do Estado e de todas as coisas deste mundo. Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o *subjetivo*: o homem torna-se um *indivíduo* espiritual e se reconhece como tal. (BURCKHARDT, 2009, p. 145).

Com essas belas palavras, o historiador da Basileia dirigia seu olhar observador ao que considerava uma ruptura essencial entre o Renascimento e o período Medieval anterior: o desenvolvimento do indivíduo.

Na Idade Média, iludido por uma mentalidade coletivista, o homem era incapaz de desenvolver suas capacidades de ser humano em sua plenitude, identificando a si próprio primeiramente como membro de uma das muitas instituições que afogavam sua singularidade nos laços de pertencimento. Na Itália, Burckhardt via na trajetória de homens bastante singulares a irrupção de um novo ideal, que rompia com essas amarras, e permitia a cada um tornar-se *uomo singolare, uomo unico*.

Burckhardt acreditava que tal possibilidade se abria a homens como Petrarca, o primogênito da Europa Moderna, pois ali surgia uma nova instituição, o “Estado como obra de arte”, que encarnava o novo espírito moderno, e aparecia pela primeira vez na história como uma criação consciente, criando um novo tipo de indivíduo.

Dependente unicamente de seus próprios recursos, graças à ilegitimidade dos governos despóticos e das brigas endêmicas entre facções nas cidades, o homem moderno era levado a desenvolver suas capacidades ao máximo, de forma egocêntrica, livre das amarras tradicionais que ligavam os indivíduos por laços sentimentais:

“É na natureza desses Estados, tanto das repúblicas quanto das tiranias, que se encontra decerto não a única, mas a mais poderosa razão do desenvolvimento precoce do italiano em direção ao homem moderno” (BURCKHARDT, 2009, p. 176),

Burckhardt acreditava que indivíduo nascera na Itália num momento preciso, e de lá se espalhou para o restante da Europa e do mundo. Embora incorreto, seu olhar observador dirigiu-se para um problema bastante interessante: ele conseguiu detectar uma modificação, um novo olhar que o homem estabelecia sobre si mesmo, que transparecia nas biografias, autobiografias, retratos e autorretratos do período. Se ao afirmar que o individualismo surgiu na Itália renascentista sua resposta para o problema não parece mais adequada, vale dizer que seu questionamento continua muito atual, na medida em que se entenda o período não como berço do individualismo, mas como uma de suas diferentes manifestações. Cabe procurar nas fontes do Renascimento os elementos da representação do indivíduo.

Em trabalhos mais recentes, os estudiosos procuram afirmar que as diferentes sociedades – e seus membros, por consequência - tendem a entender o indivíduo de formas bastante distintas. Clifford Geertz (1974, p. 31) afirma que:

A concepção ocidental da pessoa como um delimitado, único, mais ou menos integrado universo motivacional e cognitivo, um centro dinâmico de consciência, emoção, julgamento e ação, organizado em um papel distintivo e estabelecido contrastantemente contra outros papéis e contra um pano de fundo social e natural é, embora possa parecer incorrigível para nós, uma ideia de fato particular dentro do contexto das culturas mundiais.

Por sua vez, já no começo do século passado, Marcel Mauss (2003) pontuava como entre os Kwakiutl os indivíduos não mantinham o mesmo nome ao longo de sua existência, personificando um novo papel a cada novo batismo, não existindo entre eles a ideia fundamental no ocidente moderno de uma personalidade contínua.⁹ Igualmente, entre os Winnebago, cada membro de uma linhagem recebe um nome baseado no mito de origem do clã, que evidencia não sua particularidade como ser humano, mas justamente, sua capacidade de encarnar um papel esperado e típico dentro de uma cosmogonia. (MAUSS, 2003, p.379).

Portanto, se o Renascimento não é mais o ponto de partida na história da individualidade, talvez ainda seja possível ver no período peculiaridades no tratamento dado à biografia, aos traços da personalidade (se assim podemos chamar), à importância dada às ações individuais, aos traços físicos e à singularidade como um todo. Importa

⁹ Pierre Bourdieu (1998) em seu famoso texto sobre a ilusão biográfica também assinala a importância do nome como etiqueta da continuidade do caráter.

estabelecer como aparece o indivíduo nas fontes, que critérios a construção desse personagem obedece, e até no que e por que eles diferem de ou se assemelham a outras abordagens dadas em outras culturas.

Nesse capítulo, procuro delimitar a noção do “Eu” – as aspas tornam-se mais que adequadas – através da análise de fontes anteriores ao Renascimento, avançando sobre fontes produzidas até o século XVI, em que seus autores projetam a imagem de um personagem em algum suporte escrito (as imagens serão tratadas em outro capítulo). Obviamente, não se trata de uma história completa da biografia e da autobiografia pré e pós-Renascimento, mas de um espaço em que procuro estabelecer quais as possibilidades se abriam a Giorgio Vasari no momento em que produziu a documentação por mim utilizada.

O lugar ocupado pela reflexão sobre o gênero biográfico deve-se ao fato de que, como será explicado adiante, muitas de suas características são compartilhadas pelos textos autobiográficos, em alguns mais que em outros, e notadamente no texto de Vasari. Isso provavelmente advém de seu contexto de publicação, muito diferente de alguns textos que serão explorados a seguir, já que as *Descrizione* aparecem inseridas em meio ao conjunto das biografias das *Vite* e não em um texto autônomo.

2.2 O biográfico¹⁰ no Renascimento

Norman Nelson (1933) afirma que muitas descobertas dos historiadores do período medieval e críticas feitas a Burckhardt derivam da seleção de um único elemento do conceito que o autor usou em um sentido bastante amplo. Como afirma Nelson (1933, p. 316):

Desde que Burckhardt, em 1860, estabeleceu o individualismo como o pilar da cultura do Renascimento, o termo não foi negligenciado pelos acadêmicos, especialmente na Alemanha e na Itália. Investigações envolveram inúmeros fenômenos na Idade Média que foram rotulados indiscriminadamente de “individualismo”. [...] Disputando pela aplicação do termo nessa ou naquela pessoa ou período, os estudiosos falharam em reconhecer que estão usando o termo para cobrir muitos significados diferentes.

¹⁰ O termo mais comumente usado pelos autores trabalhados (incluindo Vasari) é *Vita* e não biografia. Plutarco, na introdução da Vida de Alexandre faz a diferenciação entre *Vidas* e História. Esse seria o termo mais correto, pois estaria de acordo com as especificidades do gênero em relação à sua forma mais moderna, a biografia. No entanto, como essas diferenças são pontuadas ao longo do texto, para evitar a repetição exaustiva de palavras, os vocábulos são usados de forma equivalente.

O autor aponta a “mente sintética” de Burckhardt, que usou o termo como uma grande cobertura para uma série de fenômenos distintos, tornando-os aparentemente homogêneos (1933, p. 317). A solução para o problema está em estabelecer qual desses significados está em pauta:

O individualismo significa reconhecer o indivíduo como um valor definitivo? Significa autonomia moral? Ou implica que a singularidade da natureza foi encorajada ou sancionada em um dado período? Ou significa a autoafirmação contra a autoridade de todos os tipos? Significa subjetividade em algum ou todos os sentidos dessa difícil palavra? Se essas variedades do “individualismo” não são idênticas, elas são necessariamente relacionadas ou interdependentes? O individualismo político, econômico e religioso envolve o livre desenvolvimento do indivíduo no amplo significado da exposição de Burckhardt? É a apreciação estética da individualidade relacionada com o encorajamento das diferenças individuais pela teoria educacional e pelas sanções éticas? Quaisquer que sejam as respostas para essas questões desconcertantes, muito da presente confusão sobre o individualismo como um critério do Renascimento veio à tona porque as questões não foram feitas. (1933, p. 318).

Embora a maioria dessas questões não possam ser aqui respondidas, principalmente se o individualismo pode ser um critério de definição do Renascimento, alguns questionamentos apontados pelo autor permitem avançar sobre o problema e definir um horizonte para esse trabalho.

Primeiramente, se não é possível afirmar que o indivíduo passa a ser um valor definitivo no Renascimento, pelo menos no caso da Itália é possível perceber um aumento significativo no interesse pelas biografias (BURKE, 1997, p. 85), fato já apontado por Burckhardt. Petrarca publicou uma vida de homens ilustres, *De viris illustribus*; Boccaccio, uma de mulheres famosas, *De claris mulieribus*, além das vidas de Dante e do próprio Petrarca. No século XV apareceram o *De viris illustribus* de Fazio; as *Vitae pontificum* de Platina; uma coletânea de memórias sobre homens famosos que Vespasiano da Bisticci deixou e mais um compêndio sobre mulheres de Giacomo Filippo Foresti, que visava atualizar o de Boccaccio. No campo das biografias individuais encontramos as obras de Leonardo Bruni sobre Aristóteles, Cícero, Dante e Petrarca e de Guarino de Verona – tradutor de algumas das vidas de Plutarco – escreveu sobre Platão, Gianozzo Manetti, Sócrates e Sêneca. Giovanni Corsi escreveu uma vida de Marsilio Ficino, Maquiavel sobre Castruccio Castracani, Franceso Sansovino sobre Petrarca e Paolo Giovio uma vida de Leão X. Há ainda, para o caso específico dos artistas, o Códice Magliabechiano e evidentemente as *Vite* de Vasari, além de alguns

textos autobiográficos de artistas que aparecem citados adiante e a vida de Michelangelo escrita por Ascanio Condivi, que teria sido ditada por ele mesmo.

Apesar dessa tendência, não é possível afirmar com certeza se esse despertar da biografia deriva de um interesse maior pelo indivíduo ou de uma busca pelo ideal das letras clássicas agora disponível nos modelos de Plutarco, Diógenes Laércio e Plínio. Seja como for, é interessante notar que tornou-se comum prefaciá-las as obras de literatos com suas biografias, o que revela que já se pensava que a vida de uma personalidade era um conhecimento chave para entender sua obra (BURKE, 1997, p.88). Da mesma forma, várias biografias das *Vite* são escritas com o pressuposto de que o grande artista era também uma grande personalidade, com traços peculiares, denotando sua assimetria em relação ao homem comum, um *topos* bastante corriqueiro nas mitologias dos heróis já no mundo Antigo (KRIS & KURZ, 1979). Esses dados revelam algum interesse do período em relação à ideia de singularidade, levantada por Norman Nelson acima, embora seja possível avançar em relação a esse questionamento.

Deve-se ressaltar, por exemplo, que nem sempre o singular e o coletivo eram entendidos em oposição, uma vez que muitas dessas biografias resultam de um interesse de promover um grupo maior através dos feitos de um indivíduo. Esse é um dos motivos que guiaram a escrita das *Vite*, que tinham por princípio enaltecer a grandeza florentina através da eternização de seus cidadãos ilustres, assim como a obra de Villani.

Esse mesmo amálgama entre o singular e coletivo, que tão bem souberam explorar os homens da época, está no cerne da própria ideia de que o intervalo entre os séculos XIV e XVI constituiu-se como uma nova era na história da civilização, um período de renovação e que, por isso, podia ser entendida como um todo: o Renascimento. Essa é uma noção que viria a ser explorada por historiadores mais tardios, como Burckhardt e Michelet, mas que nasce durante o próprio período, estranhamente autoconsciente, em que os homens logo observaram que podiam engrandecer a si mesmos enquanto enalteciam sua época. Para eles, no entanto, o período existia em uma concepção muito mais estreita, unicamente ligada às artes, às letras e à formação clássica.

Já na época era comum o uso de metáforas como renascimento, restauração e reflorescimento – todas as quais implicam a ideia de uma morte ou declínio prévio –, usadas pelos humanistas para descrever a história da literatura e das artes em uma visão

tripartida da história que compreendia a Antiguidade, a Idade Média e seu próprio período.

Durante a Idade Média, a história era escrita com base na teologia que preconizava a existência de uma ordem terrena semelhante a dos céus. Dentro dessa ideia, a história humana era descrita dentro de seis idades que correspondiam aos seis dias da criação ou dentro das Quatro Monarquias descritas na profecia de Daniel (2:40) (FERGUSON, 1948, p.6). A Quarta Monarquia, identificada por São Jerônimo com o império romano, não havia terminado durante a Idade Média, como define a periodização atual. O império sobrevivia não mais como reino pagão e sim cristão, crença essa alimentada pela ideia da *translatio imperii ad Francos* ou *ad Teutonicos*. Esse império continuaria até o dia em que se iniciaria o reino do Anticristo. Foi só nas crônicas renascentistas que surgiu a ideia de um fim do império romano, que marca o fim de uma era, no caso, a Antiguidade, que passa a representar um ideal.¹¹

Mais preocupados com a história secular, cronistas como Giovanni Villani na *Crônica Florentina*, Leonardo Bruni na *História do Povo Florentino*, Flavio Biondo no *Declínio do Império Romano* romperam com a ideia da *translatio imperii*, estabelecendo o marco final da história romana no ano 412 com o saque dos godos.

Mesmo estabelecendo seu final, a ideia de um período de transição, marcado pelo declínio em todas as manifestações artísticas e culturais que viria a se tornar a idade média surgiu apenas com a contribuição dos literatos menos preocupados com a história política que com o desenvolvimento das letras e da formação clássica. (FERGUSON, 1948, p.17-18).

Guiados pela tarefa de enaltecer personalidades de seu tempo, humanistas como Filippo Villani, e Giovanni Boccaccio fixaram a ideia, que mais tarde seria compartilhada pelo próprio Vasari, de que os grandes homens de seu tempo faziam ressurgir nas artes e letras as formas da Antiguidade. Em sua *Vida de Dante*, Boccaccio afirmava que o poeta foi “o primeiro a abrir o caminho para as musas que haviam sido banidas da Itália.” (BOCCACCIO, 1900, p.39). Da mesma forma, na quinta novela da sexta jornada do *Decameron*, ele escreveu sobre Giotto (BOCCACCIO, 1970, p.330):

Do outro, o nome foi Giotto; possuidor de talento de tão elevada excelência, que nada a Natureza nunca ofertou – ela que é a mãe de todas as coisas, e a

¹¹ Segundo Ferguson (1948, p.7) mesmo os historiadores medievais que viam o império romano em declínio ainda entendiam que ele continuava existindo, embora enfraquecido, como uma tendência geral de um mundo que caminhava para seu fim dentro do pensamento escatológico medieval.

que determina todo o contínuo girar dos céus – de que ele não obtivesse, com o estilo, com a pena, ou com o pincel, a reprodução tão fiel, a ponto de já não parecer idêntica, mas sim de se afigurar a própria coisa tomada por modelo; tanto assim que, com muita frequência, nas coisas que ele pintou, se percebe que o sentido da vista dos homens se ilude, julgando objeto real o que, na verdade, somente está pintado. *Deste modo, Giotto devolveu à luz aquela arte que, desde muitos séculos atrás, fora enterrada*¹²; e o fora devido aos erros de certos pintores, que pintaram mais com a finalidade de agradar aos olhos dos papalvos, do que para satisfazer ao intelecto dos esclarecidos, assim, pode-se afirmar que ele é uma das expressões da glória de Florença.

Ghiberti, uma importante fonte para Vasari, escreveu com o mesmo viés lisonjeiro sobre Cimabue, Giotto e a cidade de Florença em seus *Comentários* (GHIBERTI, 1947, p. 84-85):

Giotto era discípulo de Cimabue, que continuou com a maneira grega [de pintar] e havia adquirido uma fama muito grande na Etrúria por seu estilo. Giotto fez a si mesmo grandioso na arte de pintar. [...] Ele abandonou a crueza dos gregos e subiu ao patamar de mais excelente [pintor] da Etrúria. [...] *Ele era extremamente habilidoso e foi o inventor e descobridor de muitos métodos que haviam sido esquecidos por cerca de seiscentos anos.*¹³

Em tom semelhante, Alberti escreve no seu tratado de pintura sobre a grandeza de Florença e seus cidadãos, enaltecendo suas capacidades que em nada perdiam em relação às dos áureos tempos da Antiguidade (ALBERTI, 2009, p.67-68):

Eu costumava estranhar e ao mesmo tempo afligir-me que tantas artes e ciências excelentes e divinas, que sabemos, por obras e histórias, terem sido abundantes entre os virtuosíssimos antigos, estivessem agora mutiladas ou quase totalmente perdidas. [...] Mas, depois que, de um longo exílio em que os Alberti envelheceram, voltei a esta minha pátria, a mais bela entre as demais, compreendi que em muitos homens, mas principalmente em ti, Filippo, no nosso queridíssimo escultor Donato e em outros como Nêncio, Luca e Masaccio, existe engenho capaz de realizar qualquer obra de valor e de realizar com qualquer artista antigo e famoso.

Esses textos, assim como o de Vasari, em que ele credita a Giotto o feito de ter abandonado as formas toscas e desajeitadas da arte de sua época, atestam a confiança dos homens do período em suas próprias realizações.

Na verdade, as biografias não eram desconhecidas na Idade Média, em que eram famosas principalmente as hagiografias, mas também são conhecidos alguns exemplos laicos, como a vida do imperador Carlos Magno do século IX e a biografia de Luís IX escrita por Joinville. Várias delas são a elaboração de pequenas notas relativas a uma ou mais categorias de pessoas, inspiradas principalmente no trabalho composto por

¹² Os grifos são meus.

¹³ Os grifos são meus.

Jerônimo a partir de Suetônio, como as de Gennadius de Marselha, de Isidoro de Sevilha, de Honorius Augustodunensis e Sigiberto de Gembloux (COCHRANE,1981, p.393).

Também passaram a ser comuns a partir do século XIII as biografias cavaleirescas, geralmente obras de encomenda, que celebravam “como heróis os cavaleiros cujo empreendimento social passa a desafiar o primado dos clérigos e, frequentemente, a contestá-lo” (DOSSE, 2009, p.152). Essas obras enaltecem as proezas militares e promovem a concepção de mundo dos cavaleiros que, em ascensão social, reivindicavam a identidade de sua linhagem, processo a ser seguido pelos artistas durante o Renascimento. Destacam-se no gênero as vidas de Guilherme, O Marechal, Bertrand du Guesclin, Boucicaut, Luís de Gavre, João D’Avesnes e a obra de Guilherme, O Bretão, que enaltece as glórias de Filipe Augusto, as *Filípidas*.

As hagiografias, por sua vez, eram vidas de Santos que tinham por objetivo edificar os leitores. Ao contrário da biografia, no entanto, a hagiografia não é de caráter imitável pela própria natureza da pessoa santa: ela é escolhida por Deus, sendo seu destino não compartilhável pelo homem comum. Nesse sentido, o Santo é imutável, já se encontra eleito desde a infância e a hagiografia não comporta a evolução da personalidade ao longo de sua existência. Segundo Dosse (2009, p.138):

O desdobramento da história, para o hagiógrafo, não passa de uma epifania progressiva do estado inicial de vocação ou eleição do santo, segundo uma concepção intrinsecamente teleológica. A vida do santo situa-se numa temporalidade fixa, a da constância do próprio ser, de tal modo que o fim repete o começo. Do santo adulto, remonta-se à infância, na qual já se conhece a efígie póstuma. O santo nada perde daquilo que recebeu.

Dentro do gênero, talvez o mais notável exemplo conhecido seja o da *Legenda Aurea*, escrita no século XIII por um dominicano do norte da Itália chamado Jacopo de Varazze. A obra, que reúne 180 capítulos organizados de acordo com o ano litúrgico era baseada fundamentalmente nos trabalhos compilatórios anteriores de dois outros dominicanos: a *Abbreviato in gestis miraculis sanctorum* ("Sumário dos feitos e milagres dos santos"), de Jean de Mailly, e a *Epilogum in gesta sanctorum* ("Epílogo sobre os atos dos santos"), de Bartolomeu de Trento.

Em que pese o sucesso das hagiografias durante o período medieval, em especial da *Legenda Aurea*, que teve de setenta a noventa edições antes de 1500 (DOSSE, 2009, p. 141), é necessário lembrar que o gênero não foi abandonado durante o Renascimento, que teve importantes e numerosos hagiógrafos como Paolo Rossi, autor de uma Vida de

São Francisco de Paula, Giovan Battista Possevino, Giovan Pietro Giussano e Carlo Bascapè, todos autores de vidas de São Carlos Borromeu (COCHRANE, 1981, p. 418).

Contudo, as biografias do período medieval eram restritas a um conjunto menor de pessoas que cumpriam papéis muito específicos na sociedade como os mártires, os imperadores e os cavaleiros, e não contemplavam, por exemplo, os artistas ou as mulheres. O mesmo é verdade para a Antiguidade, que privilegiava os homens de armas e da vida política, reduzindo as fontes sobre os artistas a alguns poucos exemplos encontrados nas páginas de Plínio e do já perdido trabalho de Duris de Samos (WITKOWER, 1963). O Renascimento assiste a um alargamento do direito à biografia, e não apenas para os artistas e mulheres – veja-se o exemplo de Bernardino Baldi que escreve uma coletânea de biografias de matemáticos, ou de pessoas como Lelio Torelli, que aparece como modelo de servidor público, ou mesmo personagens como Filippo Strozzi, Bartolomeo Valori, Piero di Gino Capponi, Pier Vettori o Velho, Antonio Giacomini Tebalducci e Niccolò Capponi, todos exemplos de homens de negócios e de cidadãos privados.¹⁴

Para alguns autores há também mudanças estruturais nos textos biográficos. Burckhardt, que reconhece a obra medieval de Joinville como o “primeiro retrato espiritual pleno de um homem da Europa moderna” não se furta de outorgar aos italianos o pioneirismo “dentre os europeus a revelar propensão e talento marcado para retratar com precisão o homem na história, de acordo com seus traços e qualidades tanto exteriores quanto interiores” (BURCKHARDT, 2009, p. 302).

Eugenio Garin (1991, p.11), que partilha dessa opinião, também detecta uma “atenção que, no Renascimento, se centra no homem com uma intensidade sem igual, para o descrever, exaltar, colocar no centro do universo”. Segundo o autor, essa atenção filosófica concretiza-se nas histórias e memórias dos homens, mormente biografias e autobiografias mas também nos muitos registros e declarações de rendimentos encontrados em quantidade nos arquivos das cidades italianas.

Cochrane (1981, p.407) afirma que embora Paolo Giovio esteja condicionado pela exposição de seus personagens como modelos de boas e más ações a serem seguidas, frequentemente o autor procedeu a uma reavaliação de seus critérios no que

¹⁴ Essas vidas aparecem nos seguintes textos (apud COCHRANE, 1981, p.580-581): Lorenzo Strozzi, *Vita di Filippo Strozzi*, Vincenzo Acciaiuoli, *Vita di Piero di Gino Capponi* (c. 1550) (também autor de uma vida de Gianozzo Manetti), Jacopo Pitti, *Vita di Antonio Giacomini Tebalducci* (1574); e Luca Della Robbia, *Vita di Bartolomeo Valori*, Jacopo Nardi, *Vita d'Antonio Giacomini Tebalducci Malespini* (1577 e 1597). Bernardo Segni, *Vita di Niccolò Capponi*.

concerne aos “tipos” de que dispunha para tal. Os modelos fixos de vícios e virtudes já não lhe eram totalmente satisfatórios e, por esse motivo, ao escrever sobre Leão X, cujos feitos militares não impressionavam, foi necessário recorrer às habilidades diplomáticas de seu bisavô e às liberalidades do pai em relação ao patronato artístico. Da mesma forma, como justificativa para a modéstia em que o Marquês de Pescara passou seus últimos dias, Giovio elencou atributos incomuns como a moderação e a abstinência ao lado da já consagrada bravura, presente em muitas biografias de guerreiros. Cochrane também afirma que Giovio e outros escritores do período como Giovan Battista Leoni e Girolamo Muzio lograram êxito em “identificar seus heróis não apenas como realizadores de feitos imitáveis, mas como representantes de momentos particulares no tempo histórico” (1981, p.408).

Também Giovanni Boccaccio (1900) na sua *Vida de Dante* – em que define longamente os traços fisionômicos do personagem - está interessado em tópicos já consagrados como a genealogia familiar, a fama, a glória e as honras fúnebres, mas dedica partes da obra a temas não convencionais como o amor de Dante por Lucrezia, seus modos e costumes, que em muito enriquecem a descrição. Boccaccio chega a sugerir que o amor que arrebatou Dante em sua juventude podia ser a causa de sua obstinação pelo sucesso:

Quão ferventemente ele esteve sujeito ao amor já foi demonstrado claramente, e é uma crença geral que esse amor incitou seu gênio a tornar-se poeta na língua vulgar – primeiro por imitação; depois, através de um desejo pela glória e por mostrar suas paixões mais solenemente, ele passou por grandes esforços na composição, e não apenas superou seus contemporâneos, mas também clarificou e embelezou a língua vulgar, que em muitos de então e depois dele, fez nascer o desejo de chegar a conhecê-la e expressá-la com profundidade. (BOCCACCIO, 1900, p. 86).

Essas preocupações talvez demonstrem – na esteira da argumentação de Burckhardt, embora jamais de forma taxativa - algum avanço da biografia do período sobre o que Richard Burridge (1997) considera uma ruptura primordial entre os modelos Antigo e Moderno da biografia na depicção do caráter. Segundo o autor, enquanto a escrita moderna preocupa-se com o desenvolvimento gradativo da pessoa enquanto indivíduo, os modelos antigos tinham como meta traçar um caráter moral, geralmente fixado e não em desenvolvimento. Isso se dava através da formulação de um personagem típico e, com frequência, estereotipado. Nesse sentido, não fazia parte do horizonte desses textos a análise psicológica, recorrendo normalmente a meios indiretos

de caracterizar a personagem, como a narração, em que as ações são sinais do caráter (BURRIDGE, 1997, p.385-386).

Por outro lado, em termos formais as biografias do Renascimento apresentam uma série de aspectos convencionais, que vão na contracorrente do que se poderia ver no aumento das biografias e autobiografias como afirmação da singularidade. Essas convenções adequam uma história de vida, que à primeira vista soa como algo único, a uma forma de texto fixa, que delimita suas possibilidades, tornando as biografias bastante similares.

São comuns, por exemplo, as previsões ainda na infância do biografado sobre sua grandeza futura, que Peter Burke (1997b) chama de “profecias”. Em *Legend, Myth and Magic in the image of the Artist*, Ernst Kris e Otto Kurz (1979, p.13) explicam que o interesse pela juventude das pessoas excepcionais segue duas vertentes: uma explicativa, que entende os fatos da infância como elementos-chave para o desenvolvimento tardio da pessoa; a outra premonitória, que entende essas informações como sinal da grandeza futura. Enquanto a primeira parece ter maior importância para o mundo moderno, pós-Freud, em que o trauma surge como um motor explicativo, a segunda é de maior interesse para o presente estudo, já que pode detectar-se sua presença nas biografias da Antiguidade bem como em seus êmulos renascentistas.

Plutarco afirmava que Cipião quando perguntado quem seria um substituto a sua altura como chefe do povo romano, respondeu “Este aqui, talvez”, tocando sobre o ombro de Mário (PLUTARCO, 1991, p. 53) e também mencionava a visão que uma ama de Cícero teria tido sobre o sucesso da criança (BURKE, 1997, p. 89). Na vida de Alexandre (PLUTARCH, 1967, p.227) tanto o pai, Filipe, quanto a mãe, Olympias, tiveram sonhos antes de a criança nascer. A mãe teria visto um trovão cair sobre seu útero, enquanto o pai teria visto a si mesmo colocando um selo com um emblema de leão sobre a barriga da mãe. Isso o teria feito duvidar da fidelidade da esposa, fato logo desmentido por Aristandro, que lhe esclareceu que sua esposa estava grávida e que seu filho teria uma natureza audaz e semelhante a um leão. Da mesma forma, na biografia de Dante, Boccaccio ocupa uma longa passagem do nascimento do poeta descrevendo uma visão que sua mãe teria tido quando ainda grávida:

Sua esposa [do pai de Dante] quando com a criança e não muito longe da época do parto, viu em um sonho o que o fruto de seu útero viria a ser; e o sonho é agora claro para todos, embora não fosse então entendido por ela ou por outros.

Parecia para a gentil senhora em seu sonho que ela estava embaixo de um alto loureiro em uma campina verde, próxima a uma fonte cristalina, e aqui ela deu luz a um filho, que em pouco tempo, alimentando-se apenas dos frutos que caíam do loureiro, e bebendo da água da fonte cristalina, pareceu para ela transformar-se em um pastor, e por empenhar-se com toda sua força em apoderar-se das folhas do loureiro cujos frutos o alimentavam. E no esforço, ele parecia-lhe cair, e ao levantar, ele não era mais um homem, mas um pavão. (BOCCACCIO, 1900, p. 38-39).

Mais tarde, na conclusão da obra, Boccaccio faz uma digressão e retorna ao sonho da mãe de Dante, ao qual dá uma longa interpretação alegórica. O loureiro significava a mente brilhante e a eloquência poética, simbolizadas na árvore de Febo, cujas folhas serviam para agraciar os grandes poetas. Os frutos eram as consequências advindas da genialidade da criança, a fonte cristalina os ensinamentos da filosofia moral e natural, enquanto sua transformação abrupta em um pastor simbolizava seu rápido desenvolvimento enquanto grande homem. Por fim, o pavão correspondia ao legado de Dante, entendido principalmente como a *Divina Comédia*, cujas qualidades correspondiam a quatro atributos do pavão.

Para Boccaccio, o sonho era um sinal da glória a qual estava destinada a criança:

A divina bondade, que por toda a eternidade, assim como agora, prevê cada evento futuro, é por sua própria beneficência acostumada, quando a natureza, seu ministro geral, está prestes a produzir algum efeito incomum entre os mortais, avisar-nos dele por alguma prova, seja por um sinal ou sonho, ou em alguma outra maneira, para que nós possamos tomar conhecimento através daquele sinal de que todo o conhecimento dos produtos da natureza repousa no Senhor. (BOCCACCIO, 1900, p. 136-137).

No caso de Dante, apresenta-se uma verdadeira profecia, com todo o teor mágico que a palavra pode carregar: a singularidade e a grandeza do personagem são anunciados antes de seu nascimento por um sonho premonitório enviado pela força divina. Há, no entanto, variantes desse mesmo *leitmotif* que são mais sutis, mas que cumprem o mesmo papel: demonstrar que já na infância (ou antes dela) as pessoas ao redor da criança percebiam que não se tratava de uma pessoa comum.

As complexidades desse motivo literário serão exploradas em pormenor no próximo capítulo, mas por ora sua enunciação já é suficiente para tornar claro um ponto que continuarei explorando: embora as biografias tenham como objetivo narrar a vida e os feitos de um personagem incomum, elas o fazem, pelo menos no Renascimento, por meio de fórmulas bastante convencionais, que transformam uma vida singular numa narrativa bastante familiar.

Outras dessas convenções, que também acompanham os modelos da Antiguidade são a presença das anedotas, dos diálogos, e da grande ênfase dada aos ritos de morte e aos epitáfios. Cada um desses elementos cumpre funções específicas dentro de um padrão convencional de texto que acompanha o gênero biográfico desde a Antiguidade.

As anedotas e os diálogos ou ditos são um recurso explorado pelos biógrafos com o objetivo de tornar explícitos traços da personalidade, principalmente qualidades morais do biografado, por meio de uma passagem de sua vida. Nesse caso, o autor expõe um fato não necessariamente comprometido com a verdade, mas que cumpre sentido formal e semântico na narrativa, reforçando alguma idiosincrasia da personagem por meio do franco exagero de uma historieta por vezes bastante inverossímil.

Como motivo literário, as anedotas têm sua própria historicidade, que advém da configuração da biografia enquanto gênero desde o mundo Antigo e da separação que se opera progressivamente entre ela e a História.

A biografia tem como pressuposto a noção grega de *bioi* (*bios*) que acomoda tanto a ideia de vida quanto a de maneira de viver, uma noção que traz consigo o significado de moralidade (DOSSE, 2009, p.123). Desde sua origem até a época moderna, a função essencial da biografia é transmitir um discurso que pesa na balança os vícios e as virtudes de seus personagens, tendo por objetivo educar e transmitir valores às próximas gerações. Salvar os feitos dos grandes homens do esquecimento, preservando-os através da escrita para que sirvam como modelos são os elementos-chave que acompanham o *métier* dos biógrafos dessa etapa que François Dosse (2009) chama de “Idade Heroica”.

Mais popular que a História, gênero aristocrático, a biografia tem com ela uma relação de proximidade: ambas tem como horizonte a luta contra a ação do tempo e do esquecimento e o caráter da exemplaridade em suas agendas. Apesar disso, as abordagens das duas diferem não apenas no escopo, mas fundamentalmente em sua relação com a verdade. Como afirma Dosse (2009, p.125):

Aprofundando-se a separação, sobretudo a partir de Tucídides, entre o discurso do historiador nascente, que se quer discurso de verdade, e os mitos, lendas e outras epopeias, a biografia da época helenística alimenta uma ambição que se abebera tanto no real autenticado quanto na ficção. A biografia não corta o cordão umbilical que a liga ao imaginário, contrariamente ao gênero histórico. A liberdade criativa está aí toda inteira e

o leitor não se preocupa em saber se as frases mencionadas foram ditas ou não. De resto, a inventividade dos biógrafos era amplamente solicitada e correspondia ao horizonte de expectativa dos leitores. Cumpria responder-lhes à curiosidade, e a lição de vida que se esperava do biógrafo devia ser exemplar, podendo até mesmo constringer a realidade se necessário.

Dessa maneira, seguindo primeiramente o critério da exemplaridade, a biografia se distancia da história no que concerne ao compromisso com a verdade: desde que se pintem as qualidades e defeitos do personagem de forma satisfatória, pode-se sacrificar a fidedignidade do relato. Assim, um grande expoente do gênero como Plutarco, lido e relido muitas vezes durante o Renascimento, escreve na *Vida de Alexandre*: “Não escrevemos *Histórias* e sim *Vidas*” (PLUTARCH, 1967, 225).

Esse mesmo Plutarco, apesar de não valer-se tão frequentemente de anedotas cômicas, utiliza amplamente os ditos dos biografados, como o de Sertório, que se orgulhava de não ter um dos olhos dizendo que os outros:

não trazem o tempo todo, sobre o corpo, suas insígnias de valor: vez por outra têm de depor os colares, as lanças e as coroas. Mas eu carrego sempre as marcas de minha bravura e todos os que contemplam minha desgraça constataam simultaneamente minha coragem. (PLUTARCO, 1991, p.355).

Da mesma forma, Suetônio, outro importante biógrafo:

Recorre à anedota quando ela revela uma dimensão, um traço particular do caráter do herói. Ao evocar as aberrações sexuais e as crueldades de que por vezes dão mostras seus Césares, atribui-as ao abuso do poder absoluto. (DOSSE, 2009, p.135).

Grande modelo do Renascimento, Diógenes Laércio reuniu no século III d.C. uma coletânea de textos e de material biográfico sobre famosos pensadores com o objetivo de difundir suas ideias: as *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Diógenes conta que Tales, por meio de seus conhecimentos astronômicos, previu uma grande colheita de azeitonas, decidindo alugar todos os lagares disponíveis para depois alugá-los a terceiros por um preço maior. Tales teria feito isso com a intenção de provar que a ciência pode ser não apenas sabedoria, mas também um meio de ação prática para o homem comum desejoso de sucesso (DOSSE, 2009, p.137).

Nas biografias artísticas as anedotas são a tal ponto comuns que Paul Barolsky (1998, p.24) critica os historiadores da arte que tendem a entender as anedotas num sentido literal, reproduzindo-as fielmente em suas biografias. Plínio, O Velho, uma das raras fontes da Antiguidade de biografias de artistas utilizava anedotas em profusão,

algumas das quais foram trasladadas para o ambiente do Renascimento com algumas variações na forma, mas que mantendo seu propósito narrativo na depicção das personagens. Uma das mais famosas histórias de Plínio, que por sua vez parece ter se originado nos trabalhos perdidos de Duris de Samos, conta de uma disputa entre dois grandes artistas Zeuxis e Parrhasios:

A história conta que Parrhasios e Zeuxis entraram em uma competição, Zeuxis exibindo uma pintura de algumas uvas, tão fiéis à natureza que aves voavam na parede da cena. Parrhasios então exibiu uma pintura de uma cortina de tão realista que Zeuxis, eufórico pelo veredito das aves, gritou que finalmente seu adversário deveria tirar a cortina e mostrar a pintura. Descobrimo seu erro, ele deixou o prêmio para Parrhasios, admitindo candidamente que ele havia enganado aves, enquanto Parrhasios iludiu a ele próprio, um pintor. (BLAKE, 1896, p.111).

Há dois propósitos mais facilmente percebidos na narrativa: a) enaltecer a conduta de Zeuxis, que sabe reconhecer a derrota; b) demonstrar a capacidade de ambos os artistas em representar figuras semelhantes à natureza, ideal artístico do mundo clássico que é reestabelecido como critério no Renascimento.

Filippo Lippi teria pintado um buraco tão bem que um de seus assistentes tentou esconder algo nele (VASARI, 1991, p.516). Vasari também conta como o Marquês de Gonzaga ficou tão satisfeito com um retrato de um cachorro que recebera, que mandou trazer um de seus cachorros para vê-lo, o qual ataca o quadro espatifando-se na parede (VASARI, 1991, p.807). Kris e Kurz também encontram variantes dessa narrativa em escritos de Pietro Aretino e do pintor Federigo Zuccaro (KRIS & KURZ, 1979, p.63).

No Renascimento encontramos várias dessas anedotas em diferentes textos, notadamente nas biografias, mas também em diálogos e novelas, cada uma delas cumprindo papéis específicos no esboço de seus personagens. Várias delas, por exemplo, visam enaltecer a figura do artista ao nivelá-lo com outra personalidade de maior importância na hierarquia social, não por meio de sua atividade, mas através da argúcia no falar (KRIS & KURZ, 1979, p.102). Assim, Boccaccio narra a inteligente resposta de Giotto, “brilhante conversador”, ao Senhor Forese da Rabata que lhe perguntou, ao notar o mal estado de suas vestes após uma cavalgada na chuva:

- Giotto, se viesse agora ao nosso encontro um forasteiro que não o conhecesse, nem jamais o tivesse visto, você pensa que ele acreditaria que você é o melhor pintor do mundo, como, na realidade, você o é?

A isto, Giotto respondeu com presteza:

- Senhor, penso que ele o acreditaria, desde que, olhando para você imaginasse que você conhece o á-bê-cê. (BOCCACCIO, 1970, p.331)

Esse mesmo Giotto aparece nas *Vite* de Vasari respondendo ao rei de Nápoles, que lhe prometeu fazer de si o primeiro homem da cidade, que ele o era de fato, já que morava próximo à *Porta Reale*, sendo o primeiro homem para qualquer um que chegasse à cidade. Outro exemplo notável aparece *n'O Cortesão*, de Castiglione, em que Rafael Sanzio também demonstra espirtuosidade:

Desse modo respondeu o pintor Rafael a dois cardeais amigos, os quais, para provocá-lo criticavam em sua presença uma pintura que ele fizera, retratando São Pedro e São Paulo, dizendo que aquelas duas figuras eram demasiado avermelhadas no rosto. Rafael respondeu sem hesitar: “Senhores, não vos maravilheis, fiz isso depois de muito refletir, porque é possível acreditar que São Pedro e São Paulo estejam, como podeis vê-los, no céu, vermelhos de vergonha por ser a igreja deles governada por homens como vós.”.

Não apenas as formas narrativas, mas também a estrutura das biografias no Renascimento é depositária do mundo Antigo. Decorre disso o fato de que embora existam algumas exceções em que o texto segue uma estrutura cronológica, como a vida de Calvino por Beza e a de More por Roper, a maioria delas segue uma organização tópica (BURKE, 1997b, p.89).

Essa é a forma em que aparece a biografia de Dante, que começa com uma defesa do personagem, injustiçado por sua cidade natal, seguida de uma típica *captatione benevolentiae* em que o autor afirma não ser digno de tamanha tarefa a fim de angariar simpatia do leitor. Após, Boccaccio passa para o nascimento do poeta, mas não segue uma narrativa linear, preferindo os tópicos como seu amor por Beatriz, seu casamento, seu exílio, seus modos e costumes, seus defeitos e qualidades. Sua morte não marca o fim do texto, mas o sexto dos dezessete capítulos, vários dos quais servem para analisar suas obras.

Já a Vida de Castruccio Castracani, escrita por Maquiavel, segue o padrão tópico das origens, criação e educação, feitos, doença, morte e último discurso, enterro, caráter e ditos. (MAQUIAVEL, 1994). Vasari, por sua vez, segue uma fórmula comum: origem e treinamento, obras, discípulos, delineamento do caráter, ritos fúnebres e epitáfio. (RUBIN, 1995, p.299). Várias de suas vidas, como são os casos da de Michelangelo e da de Giotto, iniciam também com um discurso grandiloquente em favor do personagem: o *exordium*.

Essa forma de escrita deve-se à formação oratória em moldes clássicos dos autores, que entendiam a biografia a partir de uma ótica laudatória, geralmente invocada

no momento da morte, o que justifica também a presença tão marcada dos ritos de morte e epitáfios – por vezes falsos – nesses textos. Como afirma Richard Burrigge (1997, p.375), o primeiro grande texto em louvor de uma personalidade em prosa é o *Evagoras* de Isócrates (374-365 a.C), um discurso fúnebre (*encomium*) sobre o rei morto entregue em presença de seus filhos, que tornou-se um grande modelo para as *bioi* subsequentes. Também no Renascimento as orações fúnebres faziam parte dos rituais cívicos (RUBIN, 1995, p.156) e certas mortes suscitavam uma grande comoção, como foi o caso da procissão organizada quando da morte de Michelangelo.

Burckhardt, com seu olhar perspicaz, já notava como o afã dos italianos pela Glória é aguçado no Renascimento estabelecendo-se a partir de uma íntima ligação entre a vida, a morte e a biografia. Segundo o autor, “para as cidades passou a ser questão de honra possuir os ossos de celebridades nativas e estrangeiras” (BURCKHARDT, 2009, p.157), e ele lembra como em Florença a catedral foi transformada em uma espécie de Panteão, que reunia os túmulos de Accorso, Dante, Petrarca e Boccaccio. No século XV, Lourenço, o Magnífico intercede junto a Spoleto na esperança de reivindicar o corpo do pintor Fra Filippo Lippi para a mesma catedral, recebendo uma negativa sob o argumento de que a cidade não possuía um número grande de celebridades a quem honrar. Por essa razão, Lourenço adota um cenotáfio em lugar do túmulo (BURCKHARDT, 2009, p.157). Nas palavras de Burckhardt:

Ao lado desses templos locais da fama, para cuja ornamentação convergem o mito, a lenda, o renome conferido pela literatura e a admiração popular, os poetas-filólogos trabalham na construção de um panteão comum da glória universal, produzindo coletâneas de homens e mulheres célebres, com frequência derivadas diretamente da imitação de Cornélio Nepos, do falso Suetônio, de Valério Máximo, Plutarco (*Mulierum virtutes*), Jerônimo (*De viris illustribus*) e outros. (BURCKHARDT, 2009, p.160).

2.3 O autobiográfico no Renascimento

Segundo Karl Weintraub, uma bibliografia de todos os escritos autobiográficos anteriores a 1800 seria um pequeno fascículo, enquanto para o período posterior seria necessário um grosso volume, pois é apenas a partir do século XIX que o gênero autobiográfico adquiriu uma dimensão maior. A palavra “autobiography” aparece no inglês pela primeira vez em 1809 em um artigo sobre literatura portuguesa (WEINTRAUB, 1975, p.821). Antes, existiam uma série de expressões que, com as

devidas aspas, podem ser consideradas mais ou menos equivalentes, como os termos *comentarii*, *hypomnemata*, *vita*, confissões e memórias. Há também algumas variantes especificamente italianas, muito comuns no Renascimento, que são os livros de *ricordanze* ou *ricordii*, e os chamados *zibaldone*, que serão trabalhados mais apropriadamente no capítulo seguinte.

Weintraub estabelece a autobiografia como um tipo específico de texto do gênero autobiográfico. Ela é a tentativa de seu autor – o personagem daquela vida – de dar sentido e coesão aos fatos ocorridos durante sua experiência, e de compreender como esses acontecimentos tiveram impacto em sua existência, enquanto em outros tipos de texto, como as memórias, a preocupação maior está nos eventos do que na reflexão introspectiva. Em suas palavras:

O elemento essencial de toda a escrita autobiográfica é a realidade concretamente *experienciada* e não o reino do fato externo bruto. A realidade externa é incorporada na experiência, mas é vista a partir da modificação da vida interior formando nossa experiência; o fato externo adquire um grau de valor sintomático derivado da absorção interior e da reflexão. [...] Autobiografia pressupõe a intenção de um escritor em refletir sobre esse domínio da experiência, alguém para quem esse mundo interior da experiência seja importante. Nas memórias o fato externo é, de fato, traduzido em experiência consciente, mas o olhar do escritor está focado menos na experiência interior do que no reino externo do fato. O interesse do memorialista é no mundo dos eventos, ele grava as memórias de acontecimentos significativos [...] (WEINTRAUB, 1975, p. 822-823).

Para Weintraub, na autobiografia propriamente dita, o autor seleciona passagens de sua vida que considera importantes no desenvolvimento subsequente de seus atos, trazendo para o primeiro plano a reflexão internalista e a autoanálise. Outros textos, como diários e memórias, podem apresentar elementos autobiográficos, nem por isso sendo autobiografias, pois a reflexão sobre os acontecimentos e a importância que eles tiveram no desenvolvimento subsequente da vida do autor são relegados ao segundo plano.

Em alguns documentos a descrição dos pensamentos e da vida íntima fazem menos parte da agenda do que a construção de uma figura pública a quem interessa resgatar a memória de seus atos, mas isso não os exclui do reino do autobiográfico, já que registram uma determinada figuração retórica de quem os escreveu. É o que pode-se encontrar em alguns registros de personagens históricos importantes, como no *Res Gestae Divi Augusti*.

Augusto teria entregue às vestais, junto com seu testamento, três documentos: as instruções para seu funeral, um sumário das condições gerais em que o império se encontrava e um resumo de seus atos que ele desejava que fossem entalhados em bronze e fixados junto ao seu mausoléu. É o último desses três documentos que recebe o nome de *Res Gestae Divi Augusti*, embora não tenha sido preservado em sua localização original, mas em cópias encontradas em outras partes do que outrora correspondia ao império.

O texto é escrito com brevidade e estilo simples, empregando amplamente o pronome pessoal em sua estrutura. Nesse texto há longas descrições dos títulos conferidos a Augusto, das obras por ele realizadas e de doações e benesses feitas à plebe romana, mas pouco ou nenhum espaço é dado ao que poderíamos chamar de a construção de um caráter do imperador, ou mesmo da vida íntima. De fato, em nenhum lugar aparecem referidos pelos nomes quaisquer de seus inimigos como Antônio, Brutus ou Lépido, ou mesmo membros de sua família, exceto quando personagens como Agrippa aparecem ligados às honras públicas que ele recebeu. Seu nome aparece uma única vez, quando menciona que o Senado havia conferido a ele o título de Augusto em sua honra.

Mesmo em trechos nos quais o espaço se abre para o tom mais íntimo e confessional, o texto permanece o mesmo, como na passagem em que Augusto relata a morte de seu pai:

2. Aqueles que mataram meu pai eu conduzi ao exílio, punindo seu ato com o devido processo da lei, e depois quando eles por duas vezes travaram guerra contra a república eu os derrotei em batalha (AUGUSTUS, 1924, p. 347)

Não há aqui espaço para as injúrias de um filho vingativo, movido pelo ódio. Pelo contrário, o texto convém muito bem ao propósito de passar uma imagem de lisura e honestidade de Augusto, que desejava mostrar como procedera dentro das leis da república mesmo contra aqueles a quem mais tinha motivos para agir de maneira diferente. Segundo Frederick Shipley (1924, p. 337):

Em resumo, tudo que possui uma natureza pessoal foi omitido com uma estudada objetividade, e sua narração é limitada às suas relações com o Senado e o povo romano e vice-versa.

É verdade que, mesmo partindo da ideia de Weintraub de que a autobiografia é apenas um tipo de texto muito específico dentro do universo dos textos autobiográficos,

todos esses textos transmitem alguma concepção do autor acerca de si mesmo, em alguns casos mais intencional do que em outros, mas sempre adequadas aos protocolos discursivos daquela produção. A raridade de textos autobiográficos anteriores ao século XIX obriga-nos a trabalhar com materiais de natureza muito diversa o que parece, à primeira vista, um obstáculo, mas pode também ser vantajoso se através do contraste certas características tornarem-se mais evidentes.

No gênero que Weintraub chama de “autorretrato literário”, a preocupação do autor está voltada para o autoconhecimento e para a autoavaliação. Segundo o autor, falta a esse tipo de escrito a noção básica da autobiografia de que a vida é um processo, tornando as características atributos que estão colados à pessoa, sem a noção de um desenvolvimento com antes e depois. Nesses textos a tônica é desvendar a estrutura do caráter em um momento dado – normalmente o presente -, às vezes para orientar as próximas ações (WEINTRAUB, 1975, p. 828). Essa classificação parece adequada a várias fontes, como as *Meditações* de Marco Aurélio, *A consolação da filosofia* de Boécio, o *Secretum* de Petrarca e algumas de suas cartas como *A subida do monte Ventoux* e o *De propria Vita Liber* de Girolamo Cardano.

Escritas entre os anos 170 e 180, as *Meditações* de Marco Aurélio são os escritos pessoais do imperador que ele produziu enquanto estava em campanhas militares. Feitas com o propósito de autoconhecimento e orientação, não se sabe ao certo se eram destinadas à publicação, razão pela qual aparecem por vezes publicadas sob outros títulos como *Discursos sobre si mesmo*.

Ao longo dos doze livros da obra, Marco Aurélio expõe suas ideias sobre a filosofia estoica e a influência dela em seu comportamento, embora também haja espaço para ensinamentos passados a ele por pessoas como seus pais e avós, que aparecem ao longo do primeiro livro. *As meditações* não possuem qualquer sequência cronológica, mesmo que apareçam certas referências à temporalidade como “pela primeira vez” ou “quando eu era criança”, o que ocorre principalmente no primeiro livro. Esse capítulo, por tratar dos ensinamentos passados ao autor pelas pessoas próximas, e não das reflexões filosóficas que ocupam boa parte do restante do texto, torna-se sua parte mais abertamente confessional, em que Marco Aurélio faz a maioria das afirmações acerca daquilo que julgava ser:

2. Pela recordação do caráter de meu pai, aprendi a ser modesto e viril.
3. Já minha mãe, me ensinou a ter apreço pela religião, a ser generoso e não apenas evitar atos de crueldade contra qualquer um mas também seu

pensamento. Também por ela eu fui educado a ter uma vida modesta, bem diferente do luxo comum dos ricos.

4. Eu devo agradecer ao meu bisavô por não ter ido a uma escola pública, mas ter tido bons mestres em casa, e aprendido que deve-se gastar liberalmente em coisas dessa ordem. (AURELIUS, 1894, p. 9).

O capítulo fecha com um longo agradecimento àqueles que fizeram de Marco Aurélio aquilo que era, mas, na verdade, o autor se faz presente ao longo de todo o texto, nem sempre na primeira pessoa. Na maioria das vezes encontramos-lo imiscuindo-se em meio às suas reflexões, que são ensinamentos projetados para si e não para um terceiro leitor, como denotam as expressões no imperativo “Lembre-se”, “Lembra com cuidado”, “não deixe”, além de uma sugestiva recomendação de manter as reflexões sempre à mão para consultar futuramente (AURELIUS, 1894, p. 26)

O texto de Marco Aurélio é uma obra parcamente biográfica em dados, carece de elementos como local e data de nascimento, nomes de parentes, ou mesmo registros do “domínio da experiência” como feitos, dizeres e acontecimentos do dia-a-dia. Escritas provavelmente com finalidade não-pública, voltadas para a análise introspectiva, são diametralmente opostas aos *Res gestae*, que tinham por objetivo a consolidação da imagem de um imperador para seus súditos e eternização de seus feitos para a posteridade. Não obstante, as *Meditações* parecem ter servido de inspiração a textos que guardam essa preocupação de forma quase obsessiva, como o *De propria vita liber*, do médico e fisicista Girolamo Cardano, escrito em 1575.

Assim afirma Cardano no prólogo:

Esse Livro da Minha Vida eu escrevo a partir do exemplo de Antoninus, o filósofo, aclamado como o mais sábio e melhor dos homens, sabendo que nenhum feito de um homem mortal é perfeito, muito menos livre da calúnia, mas ainda assim ciente de que nenhum, de todos os fins que o homem pode atingir, parece mais satisfatório, nenhum mais digno que o *reconhecimento da verdade*¹⁵ (CARDAN, 1929, p. xvii).

Burckhardt, que nutria grande apreço pelo livro, lembrava muito acertadamente que, assim como o trabalho artístico de Benvenuto Cellini, a investigação de Girolamo nos campos da ciências e da filosofia havia sido eclipsada pela fortuna de sua autobiografia. Para o historiador suíço, o livro era uma obra em que Girolamo Cardano :

Na qualidade de médico , [...] toma seu próprio pulso e descreve sua personalidade física, intelectual e moral, juntamente com as condições sob as

¹⁵ Grifo meu.

quais elas se desenvolveram, fazendo-o, aliás, honesta e objetivamente tanto quanto possível. (BURCKHARDT, 2009, p. 307).

Cardano procede a uma verdadeira anatomia de sua personalidade, dissecando-a em uma abordagem tópica, não processual. Seus parâmetros vão desde temas mais conhecidos das Vidas como: nascimento, origem, compleição física, honrarias e obras, até temas mais atípicos como a maneira de caminhar e pensar, anjos da guarda, acontecimentos sobrenaturais e o vício no jogo. O *De propria vita liber*, O livro de minha vida, totaliza cinquenta e três tópicos mais prólogo e epílogo.

O prólogo aparece em forma de uma *captatione benevolentiae* em que Cardano justifica humildemente a razão da empreitada inserindo-a tanto na tradição contemporânea, quanto na anterior, que remonta aos exemplos dos grandes homens da Antiguidade aos quais se igualava - comparação que parece, na verdade, dar fim à modéstia do autor:

Nenhuma palavra, estou pronto a afirmar, foi adicionada para dar sabor de vanglória, ou por pura ornamentação; ao invés disso, tanto quanto possível, meras experiências foram coletadas, eventos dos quais meus pupilos, especialmente Ercole Visconti, Paulo Eufomia, e Rodolpho Selvatico tem algum conhecimento, ou nos quais eles tomaram parte. Esses breves cortes transversais da minha história foram escritos por mim em forma narrativa para se tornarem isso, meu livro.

Gaspere Cardano, físico de profissão, e um de meus parentes e pupilos, tentou essa mesma realização alguns anos atrás, mas, sendo ultrapassado pela morte, foi incapaz de terminar seu trabalho. Também um Judeu¹⁶, um homem sem a justificação para ser tanto quanto um magistrado, sentiu liberdade para levar adiante a mesma ideia, e o fez sem receber críticas. Consequentemente, mesmo se nada de grande importância recaiu sobre mim, eu sinto que eu também certamente tive muitas experiências notáveis. Também não me escapou que Galeno esforçou-se para nos dar um relato de sua vida. Devido ao fato de que para ele mesmo parecia mais apropriado revelar um e outro incidente aqui e ali por meio de seus trabalhos, aconteceu que pela indiferença de seus estudantes, nenhum autor clássico sequer tentou colocá-los em ordem. Minha autobiografia, no entanto, não possui artifícios; nem pretende instruir ninguém; mas, sendo meramente uma estória¹⁷, relatos da minha vida, não eventos tumultuosos. Como as vidas de Sulla, de Caius Caesar, e de Augustus, que, não resta dúvida, escreveram relatos de suas carreiras e feitos, estimulado pelos exemplos dos antigos, em uma maneira de forma alguma nova ou por mim criada, eu exponho meu relato. (CARDAN, 1929, p. xvii-xviii.)

Na passagem, o testemunho dos discípulos é posto em evidência para atestar a veracidade do relato, passagem que logo na introdução da obra evidencia a expectativa de captar a confiança do leitor, essencial ao tom apologético que o texto tomará em

¹⁶ Trata-se provavelmente de Flavius Josephus, que aparece adiante.

¹⁷ Preferi traduzir como estória para dar à palavra uma conotação menos ambiciosa, já que na tradução inglesa o termo utilizado é *story*.

alguns momentos. Nele, Cardano relata como angariou diversas inimizades, contra as quais defende seu ponto de vista, chegando a inserir como um dos tópicos do livro o processo que sofreu perante a justiça. É nesse aspecto que assume fundamental importância o apelo ao “reconhecimento da verdade”.

Esse mesmo caráter apologético é encontrado num texto remanescente do mundo antigo, a *Vita*, de Flavius Josephus, cuja preservação da obra deve-se à Igreja Católica, que teve o cuidado de manter seus escritos que tratavam do período imediatamente anterior e contemporâneo a Jesus¹⁸. Apesar do nome, a *Vita* não discorre sobre sua vida inteira, mas é em grande parte o relato do que ocorreu em pouquíssimos anos quando do envolvimento do autor nos levantes do povo judeu contra o domínio romano.

Flavio Josefo (Yoseph Ben Mattityahu ha-Cohen) nasceu no ano 37 ou 38 da era cristã, e recebeu formação letrada até ser mandado à Roma em 64. Quando retornou à Palestina em 66, viu-se em meio às revoltas judaicas, sendo posteriormente enviado pelo Sinédrio à Galileia como representante dos revoltosos. Tornou-se seu comandante militar, sendo acusado de contemporizar com o inimigo, acabou preso após o cerco de Jotapata. Foi libertado sob condições não esclarecidas, que ele conta de maneira inverossímil em seu relato do *De Bello Judaico*:

Vespasiano ordenou que vigiasse cuidadosamente a Josefo, porque ele queria enviá-lo a Nero. Josefo veio a sabê-lo e mandou dizer-lhe que tinha algo a lhe comunicar, mas a ele somente, em segredo. Vespasiano deu-lhe audiência, na presença de Tito e seus amigos, e ele assim falou: “Vós julgais, sem dúvida, senhor, que tendes somente a Josefo prisioneiro em vossas mãos”. Mas eu venho por ordem de Deus comunicar-lhe uma coisa que muito vos interessa, e é muito mais importante. Eu bem sei de que modos os que têm a honra de comandar os exércitos dos judeus devem morrer, por terem caído vivos em vossas mãos. Quereis mandar-me a Nero. E, porque, mandar-me pois que ele e os que lhe devem suceder, até vós, têm tão pouco tempo de vida? É somente a vós e a Tito, vosso filho, que eu considero imperadores; a este depois de vós, porque ambos subireis ao trono. Fazei-me pois guardar quanto vos aprouver, mas como vosso prisioneiro, não de outro, somente vós vos tornastes, pelo direito da guerra, senhores de minha liberdade e de minha vida; mas sê-lo-eis em breve de toda a terra e merecerei um tratamento muito mais severo do que a prisão, se eu for tão mau e tão ousado em abusar do nome de Deus para vos obrigar a prestar fé a uma impostura.

Persuadido de que Josefo lhes falava desse modo para obrigá-lo a lhe ser favorável, a princípio não quis acreditar, mas pouco a pouco foi se dispondo a fazê-lo, porque Deus, que o destinava ao império, fazia-o conhecer por outros sinais e indícios que podia mesmo chegar a tal, e via que Josefo era verdadeiro em tudo o que dizia. (JOSEFO, 1974, p. 249-250).

¹⁸ No seu texto *Antiquitates Judaicae* encontra-se o *Testimonium Flavianum*, em que são feitas as primeiras referências a Jesus, sua crucificação e ressurreição, embora acredite-se que o texto tenha sido alterado por algum editor cristão.

O *De Bello Judaico* conta sua versão de muitos dos fatos que repetirá na *Vita*, com a diferença de que refere a si mesmo na terceira, e não na primeira pessoa, talvez apontando para a imparcialidade do historiador que defendeu em pelo menos duas ocasiões¹⁹. Flavio Josefo, cuja predição ao futuro imperador Vespasiano guarda semelhança com as divinações de José do Egito ao Faraó, também relata um “sonho esquisito” em que um homem lhe diz: Consolai-vos e não temais; a tristeza em que vos encontras será causa de vossa felicidade e de vossa elevação e não somente saireis com vantagem deste perigo, mas também de vários outros” (JOSEFO, 1974, p.32-33). Esse elementos místicos parecem inserir Josefo na tradição mística, já apontada nas biografias, em que as profecias, sonhos e sinais servem para comprovar o papel do personagem nos desígnios divinos. A presença desses elementos na autobiografia será tratada, mais apropriadamente, adiante.

Sejam os fatos relativos à sua libertação verdadeiros ou não, Josefo acabou por tornar-se protegido da família Flavia, de quem adotou o nome, e seu texto das Guerras Judaicas foi acusado de não “esconder seu espírito romanófilo”, ao tentar justificar suas ações em prol dos romanos afirmando que “Deus que distribuía por turnos o comando entre as nações se havia fixado então na Itália” (FITTIPALDI, 1974, p.8).

Como afirmado, o autor havia se desentendido com uma parcela dos revolucionários, por quem era acusado de mancomunar-se com os romanos, fato do qual advém tantas passagens em que exerce o papel conciliador na *Vita*. Posteriormente, foi acusado por Justo de Tiberíades, historiador judeu, de ser o causador do levante e pouco leal aos romanos. De fato, a *Vita* é interrompida por um longo ataque a Justo, em que Flávio Josefo muda o tom e passa a referir-se diretamente ao seu inimigo:

Creio dever manifestar neste ponto a má fé de Justo e dos outros que, tendo falado deste mesmo assunto nas suas histórias, não tiveram receio, para satisfazer à própria paixão e ódio, de expor aos olhos da posteridade os fatos de uma maneira bem diferente da que na verdade eles se passaram. Em nada eles diferem dos que falsificam os atos públicos, senão nisto, que eles não temem ser castigados. Assim, Justo, tendo resolvido tornar-se ilustre, escrevendo esta guerra, disse de mim muitas coisas falsas, e não foi mais verdadeiro no que se refere ao seu próprio país. [...] Assim, Justo, que pretendeis ser o historiador a quem mais se deve prestar fé, dizei-me, rogovos como é possível que os galileus e eu tenhamos sido a causa de revolta do vosso país contra os romanos e contra o rei, pois que antes que a cidade de Jerusalém me tivesse mandado como governador da Galileia, vós e os de Tiberíades tínheis já tomado as armas e feito guerra aos da Província de Decápolis, na Síria? Podeis negar que não incendiastes suas aldeias e que um

¹⁹ Refiro-me ao prefácio das Guerras Judaicas e ao referido ataque à Justo de Tiberíades.

dos vossos lá não foi morto, do que eu não sou o único a testemunhar, porque tudo isso se encontra mesmo nos comentários do imperador Vespasiano, onde se vê que quando ele estava em Tolemaida, os habitantes de Decápolis rogaram-no que vos castigasse como autor de todos os seus males e ele teria feito, sem dúvida, se o Rei Agripa, a quem fostes entregue para que fizesse justiça, não vos tivesse perdoado, a rogo da sua irmã, Berenice, o que não o impediu que ficásseis por muito tempo na prisão. (JOSEFO, 1974, p.44-45).

Além do ataque à honestidade de Justo, que também é acusado de esperar as testemunhas morrerem para publicar sua versão, Josefo apela para a veracidade dos fatos por ele vividos, desmentindo seu inimigo, que deles tomou conhecimento de segunda mão, e soma a isso a citação ao de duas das sessenta e duas cartas que afirma ter recebido do Rei Agripa²⁰ confirmando sua versão dos fatos. Mas não apenas a essa passagem resume-se o caráter de defesa do texto, em que o autor invoca a sua linhagem, nobre e sacerdotal, na esperança de que confirmem legitimidade aos seus atos e contribuam para a construção sua figura pública²¹, que encarna nos papéis de comandante militar e administrador. Emerge da redação a figura de um homem conciliador, descrente na revolta, mas que nela toma parte depois de já iniciada por amor ao povo judeu, que lamenta, em mais de uma vez, ver lutando entre si.

Ao longo do texto, o povo aparece como personagem autônomo: é referido como ente singular e lhe são dotadas características próprias²². Flávio Josefo submete-se à sua aprovação por diversas vezes, sempre saindo aclamado²³. Em outra parte, enumera seus

²⁰ Refere-se a Herodes Agripa I, nascido Marcus Julius Agripa e que recebeu seu nome em homenagem a Marcus Vipsanius Agripa.

²¹ O reconhecimento da linhagem e a posição social parecem ser elementos integrantes da cultura do autor, que refere constantemente aos cargos honoríficos e o pertencimento a determinadas famílias sempre que introduz um novo personagem por meio de expressões como “filho de” ou “irmão de”.

²² Quando eu vi que o povo se deixava enganar por essas palavras, disse-lhe que era injusto perseguir pessoas que tinha vindo procurar asilo entre nós; [...] Estas palavras acalmaram-no, mas os artifícios desses perturbadores irritaram-no de novo, e ele foi, armado, sitiar as casas dos dois senhores, com o fim de matá-los.”(JOSEFO, 1974, p.27); “João aprovou esse parecer e acrescentou que era necessário mandar dois dos deputados a Jerusalém, para me acusarem diante do povo de ter governado mal a Galileia. Que seria muito fácil persuadi-lo disso, quer pela consideração de sua qualidade, quer pela leviandade que lhe é tão natural” (JOSEFO, 1974, p.42-43).

²³ “[...] os que tinham ido procurar-me chegaram naquele instante e queriam lançar-se sobre mim, mas foram contidos pela voz unânime do povo.” (JOSEFO, 1974, p.26); “Comecei a falar-lhes [aos camponeses e Galileus] e eles aclamaram a uma voz que eu era seu benfeitor e o salvador de seu país.” (JOSEFO, 1974, p.36); “Apenas os galileus os viram, começaram a dar logo demonstrações do afeto que sentiam por mim [...] todo o Povo recebeu-me com aclamações de alegria e com agradecimentos por tê-los governado com tanta justiça e bondade.” (JOSEFO, 1974, p. 37); “E vós todos, acrescentei, dirigindo-me aos galileus, o maior prazer que me poderíeis dar é não dissimular a verdade, mas declarar corajosamente diante destes senhores, como se eles fossem nossos juizes, se eu cometi alguma ação digna de reprovação no exercício de meu cargo. Depois de eu ter assim falado, todos, a uma voz, disseram que eu era seu benfeitor e defensor, afirmaram que aprovavam todos os meus atos e rogaram-me que continuasse a governá-los como eu tinha feito até então, afirmando todos, com juramento, que eu jamais tinha permitido que se atentasse à honra de suas esposas, nem lhes havia causado desprazer algum.” (JOSEFO, 1974, p.37-38).

feitos de administrador²⁴, e em várias delas suas proezas militares, sempre demonstrando sua astúcia, característica que talvez mais sobressaia do texto. Ele conta, por exemplo, como tomou Tiberíades com apenas alguns amigos e sete soldados, dando a crer aos habitantes da cidade que os barcos que tripulavam estavam cheios (JOSEFO, 1974, p.29); como foi bem sucedido ao embriagar um emissário oferecendo-lhe um dracma por copo bebido, na esperança de que ele revelasse segredos dos inimigos que o haviam enviado (JOSEFO, 1974, p.34); como impede um saque à cidade de Séforis plantando a notícia de que o exército romano entrava pelo outro lado da cidade (JOSEFO, 1974, p.49)

Em Cardano, o tom de apologia parece fugir à análise de Anna Robeson Burr em *Autobiography: a critical and comparative study* (1909). Impressionada pela capacidade de autoanálise de Cardano, Burr chega a classificá-lo como um dos três grandes arquétipos da autobiografia: César, Agostinho de Hipona e Cardano. Em sua análise, a autora afirmava que cada um dos três possuía um impulso de natureza distinta que os conduziu ao relato autobiográfico sincero: os impulsos histórico-documental (César), emocional-religioso (Agostinho) e científico (Cardano).

Marcadamente influenciada pela psicanálise, Burr colocava Cardano ao lado de Agostinho, o primeiro dos grandes “estudantes do eu”. Havia, segundo a autora, um aspecto crucial pertencente ao próprio texto que separava as autobiografias mais influentes das menos importantes: as primeiras possuíam autoanálise, enquanto as últimas apenas autorrevelação.

Assim, com um postulado mais judicioso que analítico, pois excluía de sua simpatia obras de autores notavelmente “estudantes de si” como Marco Aurélio, Burr dava ênfase às qualidades verdadeiramente impressionantes da obra de Cardano: as capacidades do autor de analisar-se a partir dos mais diversos ângulos, de revelar-se, de confidenciar.

Em uma passagem, por exemplo, Cardano admite que graças a uma previsão astrológica, pensou por boa parte da vida que não passaria dos quarenta e cinco anos (CARDAN, 1929, p.36). Em outra, numa revelação ainda mais íntima, relata que dos vinte e um aos trinta e um anos foi impedido de ter relações com qualquer mulher,

²⁴ “Mandei rodear de muros Sogan e Selêucia, que são duas praças fortes e bem situadas, fortifiquei Jãmnia, Amerit e Charab, três aldeias da alta Galiléia, embora com dificuldade, por causa dos rochedos que lá existem, e dei ordem, principalmente, para fortificar Tariquéia, Tiberíades e Séforis. Mandei também rodear de muralhas algumas aldeias, como Bersobé, Seelamen, Jotapat, Cafarat, Comosgana, Nepafa, o monte Itaburim e a caverna dos arbelianos; ali mandei reunir grande quantidade de trigo, e dei-lhes armas para se defenderem.” (JOSEFO, 1974, p. 30-31).

lamentando seu destino e “invejando todos os outros homens e sua boa fortuna” (CARDAN, 1929, p. 5). Resumindo a si mesmo, Cardano escreve:

Em uma palavra, devo dizer que eu sou um homem despojado de força corporal, com poucos amigos, poucos meios, muitos inimigos – dos quais uma grande parte não reconheço pelo nome ou feição – um homem sem a sabedoria humana comum, inclinado a ser falho de memória, apesar de bem melhor em prever eventos. Contudo, minha condição na vida, a ser considerada baixa se forem consideradas minha família e os melhores do que eu é, por alguma razão desconhecida, vista como honorável e digna de emulação entre esses mesmos. (CARDAN, 1929, p. 6).

Segundo Burr, tais traços da obra revelavam um primogênito do estudo do cérebro humano:

Como um estudo ele está tão longe a frente de seu tempo, que mesmo há cem anos atrás muito de seu assunto seria incompreensível. Aqui está um cientista interessado no cérebro e no sistema nervoso, e sua relação com a vida física e intelectual, e em uma data em que a existência de tal relação não estava de modo algum bem estabelecida. Seu próprio cérebro e sistema nervoso apresentavam uma série dos mais complicados problemas diante dos quais ele clinica [...] O fato é que em 1575 senta-se o primeiro psicólogo, minuciosamente examinando o único caso à disposição – um caso que, felizmente para nós, apresenta as mais salientes, individuais e frequentemente mais anormais características. Não é apenas que um cientista de primeira ordem esteja analisando esse cérebro; mas o cérebro mesmo é de primeira ordem [...] De perfeita originalidade, esse livro contém dados psicológicos que esperaram o nascimento e o desenvolvimento de um ramo especial da ciência para sua elucidação. (BURR, 1909, p. 83-84).

Dessa forma, Burr observa com razão que o livro de Cardano é, em realidade, muito mais do que humildemente afirmava seu autor: em lugar de “breves cortes transversais” ou de uma “mera história que conta a sua vida”, encontramos uma espécie de *mea culpa* de um intrépido personagem histórico que tenta em muitas oportunidades, através de uma explicação racional de seu caráter, justificar suas atitudes ao longo de uma vida turbulenta. A autora parece ignorar que a referida passagem aparece logo após Cardano descrever a posição dos astros no dia e momento de seu nascimento, razão pela qual justifica ter sido “dotado de uma certa astúcia” e de um julgamento “muito duro ou muito proibitivo” (CARDAN, 1929, p. 5-6). Assim, Burr estabelece uma aproximação entre Girolamo Cardano e Agostinho, e o afasta de um contemporâneo a quem muito se assemelha não apenas na capacidade de fazer inimigos: Benvenuto Cellini, que Burr acusava de não ser um verdadeiro “estudante de si” (1909, p. 79).

Apenas um ano mais velho, o escultor e ourives florentino Benvenuto Cellini guardava com Cardano não apenas a propensão a fazer inimigos, mas também a

constante disposição para justificá-los. Representante talentoso de uma arte altamente sofisticada, rica em detalhes, Cellini teve uma vida bastante intensa em que suas relações com eminentes figuras, a quem menos interessava a aplicação da justiça do que dispor de seus serviços, parecem ter lhe poupado de um fim desastroso. Seus problemas com a lei começam em 1516 e totalizam quatro grandes processos, além de dez outros ocorridos, nem sempre de pequena proporção.²⁵ Em 1523, após ferir dois homens em uma briga, Benvenuto foge de Florença; em 1534 ele matou seu rival Pompeo de Capitaneis e ficou escondido até receber o perdão do Papa Paulo III, que o coloca sob sua proteção e serviço; no ano de 1538 ele foi acusado de roubar o tesouro papal durante o saque de Roma, sendo preso, foge da prisão e é encarcerado novamente, para depois ser solto. Finalmente, em 1557 é acusado de atos de sodomia perpetrados cinco anos antes, recebendo uma multa de cinquenta *scudi* e mais quatro anos na prisão de Florença que havia recém deixado em 1556. Através da intervenção de Cosimo I sua pena foi comutada para quatro anos de prisão domiciliar, em meio a qual escreve *A vida de Benvenuto Cellini, filho de Giovanni Cellini, escrita por ele mesmo em Florença*, mormente entre os anos de 1558 e 1562. (WITTKOWER, 2007, p.189)

No próêmio, Cellini apela para a sabedoria garantida pela idade avançada, para a clareza dos pensamentos decorrente de sua situação como condições para escrever a narrativa que julga, de forma nada modesta, pertencer a um homem de grande valor. Da mesma forma que Cardano, Cellini menciona, embora sem especificar, exemplos anteriores de autobiografia e inicia o relato com uma justificativa de suas intenções em que apela para a veracidade – elemento essencial de um texto que visa defender seu autor diante dos acusadores, embora esse aspecto seja muito mais central e sensível aqui do que no *De propria vita liber*, em que submerge em meio a muitos outros. Ambos os autores são marcados pela crença de que o relato mais verdadeiro sobre a vida de uma pessoa é o dela mesma:

Não importa de que espécie ele seja, todos que tem para si o que são ou que realmente pareçam grandes conquistas, se ele se importa com a *verdade* e a virtude, deve escrever a história de sua própria vida de sua própria mão, mas

²⁵ Cellini esteve envolvido em brigas em 1516, 1523, 1524, c.1541 e 1556; em roubos em 1538, 1545; foi acusado de sodomia em 1523, 1543, 1548, 1557 e homicídio em 1529, 1534 e 1540. Embora impressionante, a longa ficha criminal de Benvenuto Cellini não é a única entre os artistas do Renascimento e é acompanhada pelo escultor Leone Leoni que, dentre muitas acusações de envolvimento com a falsificação de moedas, é responsável por tentar matar o filho de Ticiano em uma emboscada em sua própria casa, onde vivia luxuosamente, o Pallazzo Omenoni, a fim de ficar com seus ordenados. O filho e o neto de Leone parecem seguir o exemplo do artista, sendo acusados de homicídio em 1597 na Espanha. Um exemplo posterior e semelhante é o de Michelangelo Merisi da Caravaggio.

ninguém deve aventurar-se em tão esplêndida empreitada antes dos quarenta. Agora que eu estou deixando os cinquenta e oito para trás e me encontro em minha cidade natal, Florença, meus pensamentos voltam-se naturalmente para tal tarefa. Como todos os outros homens eu tive que frequentemente lutar com a fortuna; mas agora eu estou menos incomodado pela adversidade do que em qualquer outro momento de minha vida e, de fato, eu acredito que minha mente esteja mais em paz e que eu esteja mais saudável do que nunca. Eu lembro algumas das coisas prazerosas e algumas das coisas indescritivelmente ruins que aconteceram a mim, e quando eu penso nelas eu começo a me dar conta de que eu tenho realmente cinquenta e oito anos e, com a ajuda de Deus, estou prosperamente ficando mais velho. É verdade o bastante que homens que trabalharam duro e mostraram um toque de genialidade já provaram ao mundo seu valor. Eles mostraram que são homens capazes, e são famosos, e talvez isso devesse ser o suficiente. Ainda sim, eu devo fazer como os outros, e portanto pretendo contar a história de minha vida com certa dose de orgulho. Existem muitas formas de prepotência, mas a mais importante é dar de conhecer as pessoas a muito antiga e dotada família de que se descende. (CELLINI, 1956, p. 15).

O tom confessional e intimamente modesto de Cellini, por certo, parecem dar ao texto menor importância do que ele de fato devia ter para seu autor.

Cellini era um artífice verdadeiramente talentoso. Margot e Rudolph Wittkower (2007, p.188) classificam como “extraordinariamente técnico e perito na execução”, “dotado de infinita paciência para às minúcias” e “implacável na autocrítica”. Suas muitas comissões, das quais poucas como o Perseu podem ser seguramente atribuídas, não apenas o salvaram da condenação na justiça, mas lhe renderam confortáveis posições nas cortes, inclusive na de Francisco I na França, para quem fez seu famoso saleiro representando a Terra e o Mar.

Tais fatos contrastam com o pequeno espaço ocupado pelo artista nas *Vite* de Giorgio Vasari, que parece ter como única justificativa a inimizade dos dois, algo já apontado por vários outros trabalhos.²⁶ Cellini aparece em cerca de uma página das *Vite* em um capítulo coletivo em que são biografados os artistas da Academia de Florença, precedidos pela vida de Bronzino intitulado *Degli academici del disegno, pittori, scultori et architetti e dell'opere loro e prima del Bronzino*. A menção, apesar de pequena, é, por certo, decorosa, como exige o caráter da obra.²⁷ Como afirma Victoria Gardner (1997, p. 457):

²⁶ A inimizade dos dois será tratada com maior detalhe no capítulo seguinte. Cellini referiu-se jocosamente a Vasari como *Giorgino vasselario* taxando-o de traidor, pois esse teria retribuído a hospitalidade que lhe fora oferecida em Roma por Cellini falando mal dele para o duque Alessandro de Medici. (CELLINI, 1963, p.160). Cellini, é verdade, colecionou inimizades, mas não é uma exceção no que tange à omissão ou exclusão das Vidas, como aponta Elizabeth Pilliod (1998) em seu excelente trabalho *Representation, misrepresentation, and non-representation: Vasari and his competitors*. Gardner (1997) e Woods-Marsden (1998) também atribuem a menor importância de Cellini nas *Vite* à inimizade de ambos.

²⁷ Já Schlosser notava a parcimônia com que Vasari tratou tanto Cellini quanto Bandinelli nas *Vite* e como a recíproca não foi verdadeira: “É preciso observar com quanta mesura e justiça se expressou

As circunstâncias da vida de Cellini criaram a necessidade da adoção autobiográfica da tradição biográfica vasariana. Diferentemente de Michelangelo e outros heróis das Vidas, ele não tinha ninguém para fazê-lo por ele. Cellini e Vasari tinham uma relação conturbada, e Vasari não tratou Cellini extensamente nas Vidas. Embora Vasari elogie alguns projetos de Cellini, ele não deu a Cellini a exaltada posição que Cellini aparentemente sentia merecer. Além disso, a impopularidade de Cellini e sua extensiva ficha policial fizeram com que ele temesse perseguição após sua morte. Ele escreveu então sua própria história para afastar os rumores contra ele e assegurar a fama póstuma.

A evidência mostra que, de fato, a preocupação do artista florentino em eternizar-se através de um texto e de salvar sua memória dos detratores era bem maior do que a retórica de desinteresse que ele demonstra. O primeiro parágrafo da autobiografia é uma explicação da forma como o texto teria sido escrito em que Cellini procura evidenciar despreocupação, em que suas memórias adquirem um caráter de *hobby*:

Comecei a escrever essa Vida pela minha própria mão, como pode-se ver a partir de algumas páginas aqui reunidas, mas isso tomava muito o meu tempo e parecia absolutamente sem sentido. Então, quando eu cruzei com um filho de Michele Goro, de Pieve a Groppine, um jovem rapaz de cerca de quatorze anos que estava em condição de saúde precária, dei a ele a tarefa. E enquanto eu trabalhava eu ditava minha vida para ele, tendo como resultado que como muito eu gostava de fazê-lo eu trabalhava muito mais entusiasticamente e produzia muito mais. Então eu deixei o fardo de escrever para ele e eu espero seguir com a história tanto quanto minha memória permite. (CELLINI, 1956, p. 15).

Na passagem, Cellini relata como escrever de seu próprio punho tornou-se enfadonho e exaustivo, razão pela qual delega a tarefa a um jovem em más condições de saúde, talvez por caridade. Dessa forma, Benvenuto ditava o texto ao rapaz, de forma despreziosa, enquanto dedicava-se a outro fazer.

Em *Spezzatura, Patronage and Fate: Benvenuto Cellini and the World of Words*, Paolo Rossi (1998) afirma, a partir da análise do manuscrito, que o texto é fruto de um constante e incansável esforço de revisão e trabalho preparatório, digno da infinita paciência para minúcias que os Wittkower atribuem ao artista. Segundo o autor, basta lembrar as condições em que trabalhavam os ourives e escultores, “suando diante do calor da fornalha, trabalhando metais com seus martelos” (ROSSI, 1998, p. 56) para entender que ditar a *Vita* enquanto trabalhava é tanto uma impossibilidade quanto um

sobre seus contemporâneos e rivais, como Cellini e Bandinelli; estes não lhe pagaram na mesma moeda, em especial Cellini” (SCHLOSSER, 1993, p. 273). Note-se que tanto Schlosser (1993) quanto Woods-Marsden (1998) parecem atribuir o fato à boa vontade de Vasari, e não à natureza mesma dos textos, fundamentalmente diferentes.

artifício retórico que visa projetar Cellini ao patamar de intelectual e homem das letras. De fato, a ideia de que o artista devia tentar mostrar facilidade e esconder o esforço enquanto trabalhava aparece já no segundo livro d'O Cortesão, e o barulho da oficina é também um dos argumentos de Leonardo contra a escultura, que era para ele um trabalho menos digno que a pintura pelas condições mais agradáveis e menos manuais em que era realizado (BLUNT, 2001, p. 76).

Na mesma corrente, Victoria Gardner afirma que o estilo de escrita em prosa informal de Cellini mascara sua dependência em relação a certos modelos, sendo o mais evidente deles o próprio Vasari. Menos erudito que seu rival, Cellini não teve a mesma formação clássica, razão pela qual lhe era impossível escrever da mesma forma e com a mesma propriedade a partir dos modelos clássicos, motivo pelo qual voltou-se para o exemplo mais imediato à disposição: as *Vite*. Vasari escreveu em toscano formal, Cellini em prosa vernacular, e já Schlosser comparava ambos os textos em favor do primeiro²⁸. A forma de Cellini, somada ao fato de que o autor convence o leitor de que seu texto foi informalmente ditado, dá um sabor de conversação à obra. Afirma Victoria Gardner (1997, p. 457-458):

Ao invés de competir diretamente com a mais educada e polida prosa formal de Vasari, Cellini ditou seu trabalho no Toscano vernacular para evitar uma comparação desfavorável. Cellini certamente não considerava Vasari do mesmo calibre de Michelangelo, Leonardo ou os artistas da Antiguidade, e, portanto, adaptou técnicas úteis do trabalho de Vasari sem reconhecer a fonte. A abordagem coloquial de Cellini leva o leitor a presumir que ele está contando os eventos como eles de fato aconteceram. [...] A própria natureza autobiográfica do livro, ao invés de uma biografia de segunda mão, reforça a impressão de um narrador imediato e confiável.

Cellini, que afirma em seu tratado sobre a arquitetura ter comprado um exemplar do trabalho de Leonardo Da Vinci (GARDNER, 1997, p. 454), o maior homem já nascido, a ele se compara quando relata que recebeu de Francisco I o mesmo salário. Segundo Cellini, lhe foram oferecidos inicialmente vergonhosos trezentos *scudi*, que o fizeram sair andando sem resposta alguma. Isso obrigou os homens do rei a irem atrás dele e implorarem para que voltasse, mas é somente com a ameaça de prisão, que o faz relembrar do tempo passado encarcerado em Roma, que Benvenuto retorna, e recebe do

²⁸ SCHLOSSER, 1993, p. 270: “Vasari é um autêntico toscano daquela antiquíssima Arezzo renomada sempre pela finura de seu ar; sem dúvida, não pode ser comparado na plenitude e força da língua – e menos ainda no que diz respeito ao poder da personalidade – com seu compatriota e companheiro de arte Benvenuto Cellini.”

Cardeal de Ferrara a notícia de que o rei “lhe concedeu o mesmo estipêndio que deu ao pintor Leonardo Da Vinci, ou seja, setecentos *scudi*”. (CELLINI, 1956, p.255). Eventualmente, seu salário até ultrapassou o de Leonardo, pois também lhe foram oferecidas quinhentas coroas como adiantamento pelas despesas de viagem.

Conquanto seja impossível afirmar com certeza que Vasari seja uma fonte de Cellini, como faz Gardner, é certo que as comparações com os grandes mestres das *Vite* são frequentes, e mesmo os *topoi* aplicados por Cellini são os mesmos. Na *Vita di Michelangelo*, Vasari conta que o nome do artista fora escolhido pelo pai para atestar sua natureza divina²⁹, e Cellini explica que chamava-se Benvenuto porque seu pai, esperando uma menina, havia sido abençoado por Deus com um garoto, um presente muito bem-vindo (*Benvenuto*)³⁰. Ambos superam seus mestres, tem problemas com patronos, têm experiências transcendentais, e escrevem poesias (GARDNER, 1997, p. 455). Eventualmente, assim como Leonardo, Michelangelo é superado por Cellini em uma competição direta pela comissão de um medalhão para Federigo Ginori, que devia mostrar Atlas segurando a Terra em seus ombros e que seria presenteado a uma princesa de quem estava enamorado. É o próprio Michelangelo, que visitava a oficina de Cellini frequentemente para ver sua maneira de trabalhar, quem sugere uma competição entre os dois quando procurado por Federigo, que acaba por escolher o modelo de Benvenuto (CELLINI, 1956, p. 85-86).³¹

Através dessa retórica informal, Cellini relata os infortúnios pelos quais passou, construindo a narrativa de uma vida bastante tumultuada e com um tom picaresco: duelos de espada, prostitutas, prisões, fugas e intrigas. O retrato resultante é o de um homem que, como já afirmou Gerald Jackson Pyle (1913, p. 235), guarda a convicção

²⁹ “[...] sem hesitar, intuí que aquele era ente celeste e divino, para além da condição mortal, como depois o confirmaram as figuras de seu nascimento, pois com aspecto benigno recebeu Mercúrio e Vênus na segunda casa de Júpiter, o que pressagiava trabalhos maravilhosos e estupendos nas artes da mão e no engenho” (VASARI, 2011b, p.76)

³⁰ “Então, retirando as roupas que o envolviam, ele viu com os próprios olhos o filho que ninguém esperava”. Ele juntou suas velhas mãos, e com elas levantou seus olhos para o céu, e disse: ‘Senhor, eu O agradeço de todo meu coração. Esse é um grande presente, e ele é muito bem-vindo.’

Todos começaram a falar alegremente e perguntar como ele chamaria o garoto. Mas Giovanni continuava repetindo: ‘Ele é Bem-Vindo (Benvenuto)’. Então foi esse nome que eles decidiram. Eu fui batizado com ele, e pela graça de Deus o carreguei até hoje.” (CELLINI, 1956, p.19).

³¹ Analisando a narrativa é possível pontuar alguns elementos: a) Michelangelo admirava o trabalho de Cellini, por isso visitava sua oficina frequentemente e deseja com ele estabelecer uma disputa; b) Cellini procura enaltecer seu próprio trabalho através do juízo de terceiros: o comitente, que escolhe sua obra; Michelangelo, que reconhece a derrota: “Quando o especialista Michelangelo o viu [o modelo] ele não tinha nada a dizer a não ser tremendas loas” (CELLINI, 1956, p.86). A competição entre artistas e o reconhecimento da superioridade de um pelo outro são elementos encontrados também na já referida anedota pliniana sobre Zeuxis e Parrhasius, que visa não apenas enaltecer a arte de ambos mas também traçar uma imagem de honradez e dignidade do artista que se reconhece inferior.

de que “é um dos mais formidáveis, se não o mais formidável homem a adornar as páginas da história”. As tribulações estão lá apenas para mostrar como Cellini consegue sair vitorioso; as intrigas para mostrar como a virtude e o sucesso atraem a inveja. Em suma, tudo que é relatado serve para engrandecer a imagem de uma figura nada modesta.

Nesse sentido, alguns autores já procuraram referir como a *Vita* de Cellini insere-se na tradição autobiográfica anterior, ao entender os obstáculos como provações de um caminho que já está trilhado. Segundo Jonathan Goldberg (1974), esse é um aspecto que denuncia a crença de Cellini, comum à literatura autobiográfica anterior, de que a vida não é realizada por ele, mas através dele. Essa característica revela a influência da literatura espiritual, em uma vida que pelo seu teor pode ser caracterizada como muitíssimo mundana, trazendo à tona novamente a comparação com Agostinho de Hipona.

Escritas em latim ao longo de treze livros, entre 397 e 400, as *Confissões* de Agostinho, narram os acontecimentos de sua juventude em direção à sua conversão ao cristianismo. A obra não é uma autobiografia completa, pois foi escrita por volta dos quarenta anos do autor, que viveria ainda outros trinta, e é um texto marcadamente religioso, com amplas referências a textos canônicos e meditações de cunho espiritual.

Profundamente arrependido por uma juventude que considerava pecaminosa e imoral, Agostinho confessa ter sido seduzido pela religião maniqueísta e pela astrologia, crenças que abandona progressivamente até o momento de sua conversão, ápice da obra que acontece no oitavo livro. O nono livro narra seu batismo por Aurélio Ambrósio, e os outros quatro são reflexões, principalmente sobre o livro do Gênesis, embora a mais famosa delas seja sobre a natureza do tempo.

Na obra, a conversão é o ponto de chegada para o qual toda a narração converge, o que reflete a sólida crença do autor de que seu caminho sempre foi vigiado, protegido e guiado por Deus. Esse fato é revelado pela estrutura das *Confissões* que, escritas em forma de prece, iniciam seus livros com invocações a Deus, com quem Agostinho fala diretamente a quem alude à influência no desenrolar de seus atos:

Sei que, pela tua graça e misericórdia meus pecados se desfizeram como gelo ao sol; devo à tua graça também todo mal que não pratiquei. A que ponto não poderia ter chegado, eu que amei o pecado por si mesmo, sem motivo? Senhor, proclamo que me perdoaste todas as culpas, quer cometidas voluntariamente, quer as que, por tua graça, não cometi. (AGOSTINHO, 1984, p.56).

Essa influência, Agostinho pensa só poder enxergar a partir de seu ponto de vista distanciado de observador, anos depois, como se aos seus atos já fosse predestinado, embora incapaz, em sua natureza pecaminosa, de sabê-lo, como na seguinte passagem:

Mas no coração de minha mãe já havias começado a edificar o teu templo, a lançar os fundamentos de tua santa habitação. [...] Ai de mim! Como ousou dizer que estavas calado, quando eu me afastava de ti cada vez mais? É verdade que te calavas diante de mim em tais momentos? De que eram, senão de ti, aquelas palavras que me fazias soar aos ouvidos, através de minha mãe, tua serva fiel? Mas nenhuma tocou-me o coração para converter-se em prática. [...] Envergonhava-me de atender as suas solicitações, porque me pareciam conselhos de mulher. No entanto, eram teus os conselhos e eu não sabia; eu estava convencido de que tu te calavas, e que era ela quem falava; mas por meio dela eras tu que me falavas e nela eu te desprezava, eu, teu servo, “filho de tua serva”. (AGOSTINHO, 1984, p.49).

Agostinho acreditava que Deus havia lhe enviado sinais de sua orientação, os quais ele não fora capaz de compreender. Segundo Goldberg (1974, p. 73):

A história de Agostinho encaixa-se no drama da salvação, seu tempo é visto *sub speciei aeternitatis*. A escritura conversa com Agostinho porque ele descobre a si mesmo no livro de Deus. [...] Em Agostinho, o autorreconhecimento coincide com a consciência da mão modeladora de Deus. Agostinho percebe um inevitável, providencial desenho em sua vida.

Da mesma forma, tanto Cellini quanto Cardano recebem sinais ao longo de suas vidas, seja na forma de sonhos ou episódios, posteriormente interpretados como profecias e avisos divinos. Quando estava tratando um paciente a quem receitava um remédio, Cardano volta atrás e manda buscar o mensageiro com a receita, pois havia sonhado com uma cobra que o iria destruir, que segundo ele foram uma aviso “a ser entendidos como tal por uma alma pia, oprimida por muitas aflições, que Deus não estava disposto a abandonar” (CARDAN, 1929, p. 137.) O pai e o avô de Cellini são surpreendidos pelo garoto que segurava um escorpião na mão, o qual havia caído de um cano que eles limpavam. Após finalmente conseguir cortar o rabo do animal, o pai afirmou que o episódio tratava-se de uma “boa profecia” (CELLINI, 1956, p. 20).

Segundo Goldberg, a presença desses elementos revela o condicionamento de Cellini ao cânone das primeiras autobiografias, diametralmente opostas às modernas por não terem como objeto o desenvolvimento progressivo de uma personalidade singular mas, pelo contrário, a conformação do personagem a um modelo convencional. Segundo o autor:

Para os primeiros autobiógrafos, a metamorfose da vida em arte não constitui uma distorção, mas os meios de representar uma forma do *self* abstraída dos incipientes eventos da vida. [...] Autobiógrafos modernos, de Rousseau em diante, descobrem o desenho único de suas vidas, e registram um caminho progressivo até sua realização. Autobiógrafos antigos, por outro lado, encontram um desenho universal que eles percebem como um padrão recorrente. Autobiógrafos modernos descobrem eus únicos focalizando sua atenção nas vidas interiores; autobiógrafos antigos praticam o autoconhecimento através de modelos genéricos. Em poucas palavras, enquanto a moderna autobiografia desvela um eu único, pessoal e privado, a antiga apresenta um eu universal, despersonalizado, e público. (GOLDBERG, 1974, p.71).

Dessa forma, tanto Cardano quanto Cellini recorrem ao modelo do mártir que supera obstáculos para tornar-se grandioso, embora conformado a uma autobiografia de caráter laico: as provações são frequentemente associadas às muitas desavenças dos dois personagens, sempre impetradas por detratores invejosos e das quais eles saem vitoriosos. Cardano dedica um de seus capítulos para tratar das calúnias e difamações que precederam o fim de seu professorado em Pavia, que apenas serviram para lhe dar a oportunidade de “devotar-se à investigação de coisas não totalmente reveladas aos homens”(CARDAN, 1929, p.71). Cellini, por sua vez, chega a afirmar que durante sua prisão, após ter sido acusado de roubar as joias do papa, e depois de uma tentativa frustrada de fuga que lhe rendeu uma perna quebrada, estava à beira do suicídio quando foi salvo pela força divina. O episódio, que desde a prisão e a defesa contra as falsas acusações ocupa uma larga porção da *Vita*, merece ser analisado em detalhe a fim de estabelecer comparações.

Em sua longa defesa, Cellini relembra as muitas medalhas e moedas que havia confeccionado para a Santa Igreja e seu papel na defesa da cidade durante o saque (CELLINI, 1956, p.192), estabelecendo a imagem do homem justo e virtuoso, acusado injustamente e “equacionando seu julgamento com o julgamento de Cristo” (GARDNER, 1997, p. 459).³² Após várias turbulências Cellini é jogado em uma cela escura, onde começa a se perguntar “a razão pela qual agradou a Deus puni-lo daquela forma” (CELLINI, 1956, p.213). “Voltando sua mente completamente para Deus” em busca de respostas, Cellini implora pela morte, não aceitando o julgamento pela lei dos homens e apelando para o juízo divino. Ele afirma:

³² Em *Renaissance Self Fashioning: from more to Shakespeare*, Stephen Greenblatt (1980, p.2) afirma que o modelo de Cristo é recorrente nas autobiografias do século XVI.

Parecia-me que eu era como um homem desafortunado que é atingido por uma pedra que cai sobre ele de grande altura enquanto caminha na rua: isso claramente é a influência das estrelas. Não que as estrelas planejaram juntas fazer-nos mal ou bem, mas todos somos sujeitos às influências de suas conjunções. Eu sei que possuo livre arbítrio, e sei que certamente se mostrasse minha fé como um santo os anjos do céu me levariam para fora dessa masmorra e me dariam proteção contra todas minhas aflições; mas vendo que Deus não parece ter me tornado digno de tal coisa deve ser que as influências celestiais estão trabalhando malignamente contra mim. (CELLINI, 1956, p.214).

O artista volta sua mente para a oração mas, sentindo-se abandonado até por Deus, decide matar-se:

Comecei a Bíblia do começo, lendo devotamente e meditando sobre ela. Estava tão fascinado que se fosse possível teria passado todo meu tempo lendo. Mas, como a luz falhasse, todos meus sofrimentos voltaram em uma torrente, e eu estava tão torturado que mais de uma vez decidi pelo suicídio. Haviam me deixado sem uma faca, no entanto, e por isso estava sem uma maneira fácil de fazê-lo. Mesmo assim eu peguei um toco sólido de madeira que ali havia e aprumei de maneira que caísse como uma armadilha. Eu queria fazê-lo cair sobre minha cabeça, que teria sido esmagada ao primeiro contato. Mas quando havia armado a arapuca, e estava decidido a derrubá-la, quando fui colocar minha mão nela fui seguro por uma mão invisível e jogado a uma distância de quatro cúbitos. [...]

Refletindo sobre o que havia frustrado minha tentativa decidi que deveria ter sido o poder divino, meu anjo guardião.

Na noite seguinte uma incrível visão na forma de um belo e jovem rapaz apareceu diante de mim em sonho e começou a me repreender:

‘Você sabe quem foi que lhe deu esse corpo que estavas prestes a destruir antes da hora?’ ele disse.

Me pareceu certo responder que eu reconhecia que tudo vinha da natureza de Deus.

‘Então’, ele respondeu ‘você despreza Seus trabalhos, e quer destruí-los? Deixe-O guiá-lo, e não abandone a esperança em Seu poder salvador. (CELLINI, 1956, p. 217-218).

O episódio dá novas forças à Benvenuto, que se debruça com maior fervor sobre as escrituras, não abandonando, porém, os questionamentos e sendo levado mais uma vez à presença de seu benfeitor extraterreno. O jovem rapaz leva o artista até o sol, o qual transforma-se na figura de Cristo crucificado, em seguida, aparecem a Madonna, ladeada por dois anjos e um homem em roupas brancas, que depois é identificado como São Pedro. A visão é interpretada pelo autor como o reconhecimento por Deus de seu valor, não sujeito ao julgamento dos mortais:

Deus em sua grandeza me fez digno de colocar meus olhos em Sua Glória; em coisas talvez nunca vistas antes por olhos mortais. Portanto, isso prova minha liberdade, e minha felicidade, e meu favorecimento por Deus: enquanto vocês, seus vilões, vocês deverão ser sempre vilões, infelizes e na desgraça com Deus. Escutem isso: eu sei com certeza que no Dia de Todos os Santos – o mesmo dia em que vim ao mundo no ano de 1500, o primeiro dia de Novembro, quatro horas após o cair da noite – quando esse dia vier vocês

serão forçados a me tirar dessa cela sombria; e vocês não poderão fazer de outra maneira, porque eu o vi com meus próprios olhos no trono de Deus. Aquele padre junto de Deus e que tinha as costas para mim, era São Pedro, e ele estava implorando por mim, envergonhado que tão brutais injustiças estivessem sendo feitas a Cristãos em sua casa. (CELLINI, 1956, p. 225).

Os sonhos e as turbulências prosseguem na vida do encarcerado, que sai triunfante e acaba por receber um halo brilhante em sua cabeça, dando-lhe testemunho da grandeza e da proteção de Deus e da sua participação na obra divina:

Há mais uma coisa que não devo deixar de fora – talvez a maior que já tenha acontecido a qualquer homem – e eu o escrevo para dar testemunho da divindade e dos mistérios de Deus, dos quais Ele dignou-se a me fazer merecedor. Da época em que tive a visão até hoje, uma luz – um esplendor brilhante – repousou sobre minha cabeça, e foi claramente visto sobre minha sombra, na manhã, por duas horas após o sol nascer, ele pode ser visto muito melhor quando a grama está molhada com aquele orvalho suave; e também pode ser visto quando o sol se põe. Eu fiquei ciente disso na França, em Paris, uma vez que o ar daquela região é muito mais livre das brumas e ele pode ser visto frequentemente, muito mais claramente do que na Itália, onde as névoas são muito mais frequentes. Mas isso não quer dizer que eu não possa vê-lo em todas as ocasiões e possa mostrá-lo para os outros, mas não tão bem quanto naquela parte do mundo. (CELLINI, 1956, p. 231).

Todo o episódio, que para o leitor contemporâneo parece absurdo, deve ser interpretado na esteira das afirmações de Goldberg, ou seja, à luz da literatura autobiográfica anterior, em que o personagem é construído com vistas a um modelo. Nesse caso, Cellini recorre claramente ao do homem santo, do mártir que, injustiçado, é submetido a todo tipo de provação e que, em última análise, remonta a Jesus Cristo.

Mas a reflexão de Golberg, apesar de útil à análise, não deve ser exagerada, pois também revela a fragilidade de qualquer tentativa, como a de Burr, de estabelecer uma história da autobiografia a partir de critérios muito absolutos, que conformam os textos de maneira muito fixa a um esquema de antes e depois. Se, por um lado, a reflexão interior é ainda tímida em Cellini, ela não é de todo inexistente. Se a construção de seu personagem está mais voltada para o aspecto público, de maneira nenhuma ela resulta em uma descrição “universal e despersonalizada”, sua narrativa não está condicionada aos feitos e virtudes do homem de Estado como o texto de Augusto.

Goldberg está certo, no entanto, pelo menos para o caso de Cellini, ao afirmar que nas autobiografias antigas não há uma evolução do personagem. Não é que Cellini não revele seus pensamentos, pois o texto tem passagens confidenciais, que revelam aquilo que só o autor poderia saber em determinados momentos, ou mesmo que demonstram aquilo que a prudência recomendaria deixar em segredo. Mas ele o faz de forma ainda tímida e de maneira atemporal. Quando descobre que um de seus

assistentes estava tendo relações com uma de suas amantes, Cellini vai em busca de ambos, rendendo o rapaz com a ponta da espada em seu pescoço e revelando o que sentia e pensava no momento, em que confessa:

Eu pretendia matá-lo, não importa o que acontecesse, mas quando eu o ouvi falar essas palavras piegas metade da minha raiva cedeu. Enquanto isso, eu tinha mandado que meu empregado, Chioccia, não permitisse nem a garota nem a sua mão saíssem da casa, já que eu pretendia fazer o mesmo mal àquelas duas prostitutas. [...] Então, como ele não fazia nenhum esforço para se defender e como eu não sabia o que fazer depois, pareceu que minhas ameaças iriam continuar para sempre: então a ideia de casá-los entrou na minha cabeça, pois seria menos maldade e traria minha vingança mais tarde. (CELLINI, 1956, p. 287).

Benvenuto confia, mas sempre de acordo com um quadro fixo de uma personalidade que é a mesma desde o começo da vida. Cellini conta brevemente a origem de sua família, seu nascimento e os conflitos com o pai pelo amor à arte durante a primeira juventude, mas logo na primeira oportunidade pula para os dezesseis anos, em que narra a primeira luta de espadas, episódio que pressagia desde as primeiras páginas do texto seu temperamento conflitivo que o acompanhará até o final da *Vita*. Não há aqui uma evolução psicológica do personagem, uma análise retrospectiva do autor em que interprete os muitos momentos de mudança de sua mentalidade, há uma espécie de natureza que o acompanha desde os primeiros passos. Também Cardano, é importante frisar, atribui qualidades e defeitos, e mesmo acontecimentos de sua vida, à posição dos astros no momento de seu nascimento, embora, como lembra Burckhardt, “apenas seu destino e suas qualidades intelectuais, mas não as morais” (BURCKHARDT, 2009, p. 308).

Da mesma forma, dificilmente um leitor das *Confissões* concordaria com a afirmação de que trata-se de um texto despersonalizado e aqui mesmo o critério da evolução psicológica parece frágil, especialmente no primeiro livro em que Agostinho esforça-se para lembrar sua primeira infância. Agostinho compreende que, então, “nada mais sabia senão sugar leite”, aquietar-se com o que agradava e importunar-se com o que desagradava (AGOSTINHO, 1984, p.21), razão pela qual roga a Deus que lhe esclareça se era já responsável por seus pecados. Adiante, afirma que não é a mesma pessoa de outrora: “deixemos de lado esse tempo, que tenho eu a ver com ele, se dele não conservo o menor vestígio?” (AGOSTINHO, 1984, p. 25), para logo depois reconhecer as suas transformações: “De fato, eu não era mais uma criança, incapaz de

falar, e sim, um menino muito conservador, disto eu me lembro” (AGOSTINHO, 1984, p.25).³³

Seja como for, o exemplo de Cellini parece mesmo apontar para a tradição anterior, uma vez que se assemelha a um outro famoso texto autobiográfico anterior, porém pertencente ao gênero do diálogo: *A consolação da Filosofia*, de Boécio. A obra foi escrita no ano 524, enquanto o autor estava preso e aguardava o julgamento pelo crime de traição contra o rei ostrogodo Teodorico, o Grande, e que culminaria com sua sentença de morte e execução.

O livro é, na verdade, a descrição de uma crise, de um momento da vida do autor – na verdade o último -, e não uma autobiografia propriamente dita. Seu eixo central é o tema da Teodiceia, em que Boécio reflete sobre como chegou à condição em que se encontrava e busca compreender como pode existir o mal em um mundo governado por Deus e, mais ainda, como esse mal pode alcançar os justos sem aplacar aqueles que lhe são merecedores. Nesse aspecto, a semelhança da passagem de Cellini pela prisão com o texto de Boécio é notável, pois não apenas o cenário, mas também a problemática dos desígnios de Deus sobre os homens estabelecida a partir da experiência da prisão são as mesmas. Como afirma Goldberg (1974, p. 78), a prisão aparece como um local de autoconhecimento na literatura desde a Antiguidade no diálogo do *Phaedo*, e é um exemplo seguido não apenas por Boécio mas também por Thomas More no *Diálogo do conforto contra a tribulação*.

O texto inicia com a lamentação do autor, que reflete sobre sua condição em forma de poema, invocando as musas, até que é surpreendido pela visita de uma misteriosa mulher, a Filosofia, que será sua interlocutora ao longo do diálogo. É ela quem conforta Boécio diante de sua situação, dizendo a ele que se hoje a Fortuna lhe prejudicava, antes o havia ajudado, como é de se esperar de sua natureza mutável. A isso, a Filosofia acrescenta a banalidade e a transitoriedade da fama, das honras e da riqueza, que opõe à “suprema felicidade”, “bem de uma natureza guiada pela razão” e que lhe é inalienável (BOÉCIO, 2013, p.36). Essa suprema felicidade está no interior, na razão que prega a constância, o entendimento do homem de que nada lhe pertence verdadeiramente, pois tudo é transitório, motivo pelo qual não lhe serão dolorosas as

³³ No que se refere ao contemporâneo, também a definição de Goldberg parece inadequada, na medida em que superestima a capacidade das autobiografias recentes de afirmar uma personalidade singular sem recorrer a modelos. Erving Goffman (1985), por exemplo, afirma em *A representação do Eu na vida cotidiana* que no dia-a-dia os sujeitos constantemente recorrem a arquétipos na apresentação de sua pessoa, tendo em vista o estabelecimento de uma comunidade de sentido com seus interlocutores.

perdas. Resulta desse pensamento que prega o desapego, o entendimento e a aceitação da condição em que o autor se encontrava quando escreveu a obra: o mal existe não pela obra de Deus, mas é fruto da ambição humana, que busca a felicidade no efêmero, onde acredita equivocadamente repousar sua felicidade.

Boécio torna sua terrível experiência uma verdadeira jornada de autoconhecimento, ele reflete sobre sua miséria e encontra dentro de si as razões que levam os humanos a praticarem os maus atos: no seu caso, as traições e difamações que culminaram com sua prisão. Como Cellini fará muito mais tarde, Boécio utiliza o tema do sofrimento dos inocentes para transformar sua tragédia num momento de elevação: enquanto seus inimigos satisfazem-se com as banalidades da vida terrena, a Filosofia lhe garante um espaço mais próximo de Deus, junto da verdadeira felicidade.

Mas os dois textos também são muito diferentes. O de Cellini é uma narrativa em prosa, que se propõe a visitar toda a vida do autor desde o nascimento. A obra de Boécio é um diálogo, e pretende apenas descrever as experiências do autor em um momento de dificuldade. Cellini narra através de uma retórica informal; Boécio figura como um letrado e filósofo, invoca musas e reflete sobre questões transcendentais: a natureza do mal, a condição humana, a transitoriedade das coisas. Se na prosa de Cellini encontramos suas experiências narradas ampla e abertamente, Boécio só o faz de maneira tímida, na maioria das vezes por meio das falas da Filosofia, que em algumas passagens menciona seus feitos e virtudes, mas também em algumas de suas lamentações, que assumem tom confessional e apologético:

Tu [a Filosofia], pela boca do mesmo filósofo me persuadiste de que os sábios deveriam governar os estados, para impedir que o governo caísse nas mãos de pessoas sem escrúpulos e sem palavra, e que fosse uma praga para os bons. Então eu, inflado por essa supremacia e com os ensinamentos que foram dados no início e longe da multidão, decidi aplicá-los na vida política. Tu sabes, e também Deus, que te fez penetrar no coração dos sábios, que apenas o desejo de realizar o bem geral me arrastou à política. Daí nasceu a discórdia com os ímprobos, e, tendo eu reta consciência, em prol do direito desprezava sempre a ofensa dos poderosos. Quantas vezes não impedi o ataque de Conigasto, barrando-o quando ele avançava sobre as riquezas dos mais fracos! Quantas vezes não impedi Triguila, preposto do Palácio real, de perpetrar crimes ou ações proibidas! Quantas vezes não protegi com minha autoridade os pobres que eram caluniados e perseguidos pela avaria dos bárbaros! Nunca alguém me fez preferir injustiça à justiça. Quando eram tomadas as riquezas dos habitantes da província ou estavam eles sobrecarregados de impostos, sofri tal como qualquer cidadão comum. Então, num tempo de grande penúria, um inexplicável e inesperado édito de coempção foi proclamado e, sem dúvida iria arrastar a Campânia. Discuti pessoalmente com o prefeito do pretório, preocupado com o interesse da comunidade, submeti o caso ao arbítrio do rei e consegui a revogação do édito. A paulino, de estirpe consular, as riquezas que aqueles que agora

ocupam o Capitólio estavam dilapidando, consegui restituir arrebatando-as das garras dos ladrões. E também pelo velho cônsul Albino, que havia sido condenado à revelia, intercedi e opus minha autoridade às falácias de Cipriano. Achas que fui alvo de grande antipatia? Pelo contrário, fiquei mais seguro ainda junto aos outros que os oficiais de justiça. Ora, quem foram os que me denunciaram e arruinaram? Um certo Basílio, que havia sido servidor do rei e expulso, declarou que eu roubara dinheiro público. Além disso, Opílio e Gaudêncio, que por causa de seus inúmeros e variados crimes o conselho real havia condenado ao exílio, recusaram-se a obedecer e buscaram abrigo junto à Igreja. Quando o rei foi informado disso, promulgou um edito ordenando que, se não deixassem Ravena na data fixada, teriam a frente marcada a fogo antes de serem expulsos. Seria possível imaginar castigo maior? Mas no mesmo dia esses homens me denunciaram, e a acusação foi acolhida. Mas que aconteceu? Nossas boas obras mereceram tal coisa? A pena a que foram condenados tornou-os acusadores dignos de fé?(BOÉCIO, 2013, p. 11-12).

O longo lamento prossegue, adentrando a questão das acusações e mostrando como o autor não era tão despreocupado em relação ao julgamento dos homens:

E queres saber de que crime fui acusado? Acusaram-me de tentar esconder documentos do Senado que continham acusações de lesa-majestade. Que conselhos da a teu discípulo, ó mestra? Negar o fato, para ser digno de ti? Foi exatamente o que fiz repetidas vezes. Reconhecer o crime? Mas isso seria libertar os meus delatores [...] Mas é verdade que a ignorância não pode mudar o mérito das coisas e não penso ser possível, tal como diz o preceito socrático, esconder a verdade e recorrer ao engano. Em verdade, seja como for, deixo a questão ao teu arbítrio e ao dos homens mais sábios. E, a fim de que esse processo e as verdades não sejam perdidas, mas registradas para a posteridade, escrevi-os para que sejam meu testemunho. (BOÉCIO, 2013, p.12-13).

No Renascimento, encontramos um exemplo de texto semelhante ao de Boécio no *Secretum*, de Francesco Petrarca, um autor que demonstrava notável disposição para o autobiográfico. O diálogo é escrito em forma de diário secreto, em que Petrarca narra uma conversa de três dias com Agostinho em presença da verdade. O tema central da obra é a iminência da morte frente aos desejos mundanos e transitórios, em que Petrarca interpola, assim como Boécio, alguns dados biográficos e confissões, como o amor proibido por Laura (Petrarca era um homem da Igreja), a excessiva preguiça e o amor à glória.

Reconhece-se também atualmente uma cópia sua de Virgílio que usava como registro familiar³⁴, além de uma série de cartas, que reuniu em suas *Epistolae familiares* e no *Rerum senilium libri*, após tomar conhecimento das cartas de Cícero e a ele

³⁴ Os registros familiares eram comuns na Itália e serão tratados no capítulo seguinte. Petrarca escreveu sobre Giovanni, um de seus filhos ilegítimos: “Nosso Giovanni nasceu para ser uma provação e um fardo para mim. Enquanto vivo, me atormentou com ansiedade permanente, e sua morte me machucou profundamente.” (PETRARCH apud ROBINSON, 1898, p. 62).

tentando se comparar. Na primeira de suas Familiares, Petrarca conta ao destinatário como estava:

Tentando decidir o que levar comigo, o que distribuir entre meus amigos e o que jogar ao fogo. De qualquer forma, não tenho nada para vender. Eu possuo, ou melhor, carrego mais fardo do que supunha. Achei, por exemplo, um vasto depósito de escritos negligenciados e espalhados de diferentes tipos pela casa. Eu laboriosamente exumei caixas, cobertas de poeira, e bolos de manuscritos, parcialmente destruídos pelo tempo. [...] Cercado pela massa confusa de cartas e manuscritos eu comecei, seguindo meu primeiro impulso, a confiar tudo às chamas com vistas a escapar da tarefa inglória de ordenar os papéis. Então, como um pensamento brota de outro, me ocorreu que, como um viajante cansado pela longa estrada, eu posso também olhar para trás como de uma eminência e rever a história de meus dias de juventude.³⁵

Assim, Petrarca relata como a reunião de suas cartas tomou o caráter de uma jornada de autoconhecimento.

Petrarca, vale dizer, foi antecedido pelo exemplo de Pedro Abelardo, que em sua carta *História de Minhas Calamidades* conta seus infortúnios enquanto tenta estabelecer-se como professor de filosofia, valendo-se do tema recorrente da inveja que o sucesso faz surgir nos inimigos. O relato culmina com a castração de Abelardo, que havia se envolvido amorosa e ilicitamente com Heloísa, uma de suas estudantes, que acaba por ser mandada a um convento. Sobre o episódio, Abelardo afirma:

[...] Assim, eu era muito mais incomodado pela compaixão deles do que pela dor da ferida e sofria mais com o sentimento da vergonha do que com a desgraça da mutilação, pois era muito mais torturado pela desonra do que pelo sofrimento.

82. Vinha ao meu pensamento o imenso prestígio com que até pouco tempo eu me sobrepunha e de que modo esta glória fora rebaixada ou, antes, completamente destruída por um acontecimento passageiro e vulgar. Pensava como, pelo julgamento de Deus, eu fora castigado naquela parte do corpo com a qual havia pecado, como com justa traição, aquele, que anteriormente eu havia traído, deu-me o troco e com quanta alegria meus adversários divulgariam esta evidente prova da justiça. (ABELARDO-HELOÍSA, 1997, p. 97).

O material dos dois livros de Petrarca é muito grande, e sua análise demorada resultaria sem dúvida em um novo trabalho. Por essa razão, fecho o capítulo mencionando apenas um exemplo de suas cartas, escolhida por ser a que é mais explicitamente autobiográfica, a *Carta à Posteridade*.

As cartas deviam possuir, segundo os modelos de Cícero e Sêneca, um estilo próximo ao do diálogo (*sermo*): informal e pouco elaborado, evitando-se aí o excesso de

³⁵ Texto disponível em forma digital através do link: http://petrarch.petersadlon.com/read_letters.html?s=pet02.html. Acessado em 14/04/2015 às 16:46.

artifício próprio da linguagem dos fóruns. Esses elementos têm como objetivo constituir a imagem de quem as escreve como sinceros, devendo ser ricas em características daqueles que as escrevem e refletindo seu estado de espírito imediato (TIN, 2005, p.18).

Na *Carta à Posteridade*, Petrarca assume a posição de um homem de letras a quem a Fama já agraciou, embora considerando modestamente que seu nome possa não alcançar a eternidade. Ele escreve dirigindo-se a um destinatário que lê a carta após sua morte, dizendo:

Saudação. --- É possível que algumas notícias de mim tenham chegado a você, mesmo que isso seja duvidoso, uma vez que um nome insignificante e obscuro escarçamente penetraria longe tanto o tempo quanto o espaço. Se, no entanto, ouvisses falar de mim, talvez seja teu desejo saber que tipo de homem eu fui, ou qual foi o resultado de meus trabalhos, especialmente daqueles dos quais alguma descrição ou, de qualquer maneira, os simples títulos tenham lhe alcançado. (ROBINSON, 1898, p. 59).

Ao longo do texto, o autor procura passar a imagem de uma vida ascética, em que condena os excessos, apesar de confessar ter lutado na juventude contra os prazeres de uma vida mundana, fazendo especial referência a uma “ligação”, da qual foi livrado pela morte da amada, “prematura e amarga, mas salutar” (ROBINSON, 1898, p. 61)³⁶. Adiante, Petrarca admite que:

Embora eu possa ter sido carregado pelo fogo da juventude ou pelo meu temperamento ardente, eu sempre abominei tais pecados das profundezas de minha alma. Conforme eu me aproximava dos quarenta, enquanto minhas forças eram inigualáveis e minhas paixões ainda muito fortes, eu não apenas abandonei abruptamente todos os meus maus hábitos, mas também a recordação deles, como se eu nunca tivesse olhado para uma mulher. Isso eu menciono como uma das minhas grandes bênçãos, e eu devo meus agradecimentos a Deus, quem me libertou, enquanto ainda sadio e vigoroso, da nojenta escravidão que sempre foi odiosa para mim. (ROBINSON, 1894, p. 62).

Petrarca, que também reivindica uma ancestralidade nobre e antiga, descreve ao longo da carta como nasceu no exílio em Arezzo, como viajou à Avignon, Roma, Pisa e como recebeu repetidas cartas do Senado de Roma, do Chanceler da Universidade de Paris e do Cardeal Giovanni Colona rogando-lhe que aceitasse receber a Coroa de Louro como poeta. Ainda jovem, Petrarca hesita modestamente, terminando por aceitá-la quando recebe as recomendações também do Roberto I, em Nápoles. A carta encerra-se abruptamente com seu retorno à Gália, abreviando o valioso testemunho sobre si mesmo dessa personalidade.

³⁶ Petrarca refere-se aqui, como o faz no *Secretum*, ao seu amor por Laura.

Até aqui se procedeu a uma espécie de preparação do terreno, que tinha como objetivo ancorar a análise da autobiografia vasariana em uma base histórica através de textos contemporâneos e anteriores. Foram omitidas, com exceção do texto de Cellini, as obras autobiográficas de artistas, que serão analisadas no próximo capítulo.

Procurei estabelecer aqui que tanto os textos biográficos quanto os autobiográficos estão sujeitos a uma série de convenções ou, se preferirmos, convencionalismos, às vezes intercambiáveis, que definem os personagens a partir de um universo bastante restrito de motivos literários, como a descendência nobre, a assimetria em relação aos homens comuns, muitas vezes comprovadas por elementos místicos que revelam a influência divina, além da quase onipresença das temáticas da inveja e da calúnia. Busquei demonstrar como, em geral, as motivações dos textos autobiográficos são também muito parecidas: *mea culpa*, apologia, confissão e eternização.

Embora isso não seja verdade em relação a todos esses elementos, vários deles estão presentes nas *Descrizione* de Giorgio Vasari, como aparece no capítulo a seguir, que se dedica não apenas a esse texto, mas a alguns outros documentos produzidos pelo artista que sobreviveram e possuem valor analítico.

3. VASARI: BIÓGRAFO DE SI

3.1 *Giorgio Vasari e a arte de representar a si mesmo*

O capítulo anterior evidenciou o descompasso entre os gêneros biográfico e autobiográfico. O primeiro se afirma já na Antiguidade, e embora sempre reservado àqueles que gozavam de maior estima em determinado período, o número de biografias é bastante elevado se considerado em seu conjunto, que grosso modo apresentam um gênero circunscrito. Já a autobiografia aparece aqui e ali, sempre em número reduzido, mesmo se agrupamos esses textos que possuem forma e propósitos bastante diversos.

Considerando essa realidade, observa-se que os artistas ocupam um posto proeminente no desenvolvimento dessa escrita. Conhecemos as já citadas *Vita* de Benvenuto Cellini, e as *Descrizione* de Giorgio Vasari, mas existem ainda os textos de Lorenzo Ghiberti, Baccio Bandinelli e um estranho texto que está em algum lugar entre a autobiografia, o diário e a prescrição médica da mão de Iacopo Pontormo. Pode-se ainda considerar, como faz Joanna Woods-Marsden (2008), a biografia de Michelangelo escrita por Ascanio Condivi como pertencente ao gênero autobiográfico, pois esta foi feita sob sua consultoria. Luiz Marques (2011, p. 44) afirma que o texto “nascia de uma necessidade sentida de modo profundo por Michelangelo: explicar e justificar suas sucessivas dilações na execução do projeto do sepulcro de Júlio II”. De fato, esse motor do texto conforma-o à necessidade apologética presente em muitas autobiografias e discutida no capítulo anterior. Na introdução da tradução inglesa de 1903, Charles Holroyd (1903, p. vi) afirma que Condivi provavelmente foi impulsionado por Michelangelo a corrigir muitos dos erros de Vasari da *Vita* de 1550, tendo o cuidado de não afetar a relação de amizade entre os dois.

Seja como for, a presença tão destacada dos artistas no ainda pequeno rol do autobiográfico guarda relação com o crescente processo de promoção social das artes que estava em curso. Se existia de um lado a preocupação em elevar o fazer artístico à categoria de atividade liberal por meio de tratados, de outro, era necessário também promover os homens que se dedicavam a essas atividades através de outros suportes como a biografia, a autobiografia, a arquitetura e os retratos. Mais que isso, esses homens tão acostumados a fabricar e promover seus senhores por meio da elaboração de

túmulos, palácios, jardins, estátuas e retratos, agora voltavam sua atenção para si mesmos, valendo-se de um *know how* adquirido ao longo de muito tempo.

O texto de Lorenzo Ghiberti (1378-1455) é um pequeno tratado em três partes que o escultor florentino escreveu ao final de sua vida intitulado *Comentarii*. O primeiro comentário trata da arte da Antiguidade, discutida fundamentalmente a partir de Plínio e Vitruvius; no segundo, aparecem as vidas dos artistas do *trecento*, em meio aos quais está seu relato autobiográfico – o primeiro conhecido da mão de um artista em forma literária; o terceiro é uma discussão sobre arte em bases teóricas. Vasari, que utilizou amplamente o texto de Ghiberti, refere-se ao texto de maneira nada lisonjeira, que Schlosser (1993, p.263) caracterizou como “uma imagem retorcida, injusta, e até falsa e desonesta”:

O mesmo Lorenzo escreveu uma obra vulgar³⁷, em que tratou de muitas e várias coisas, mas de maneira tão breve que pouco se pode dela retirar. A única coisa boa dessa obra, segundo meu juízo, é que, após ter falado de muitos pintores antigos e particularmente daqueles citados por Plínio, faz menção à Giotto, Cimabue e muitos outros daqueles tempos. E o faz com muito mais brevidade do que deveria, não por outro motivo do que para recair em bela maneira no discurso sobre si próprio, e enumerar, como fez, minuciosamente, uma por uma todas as suas obras. Nem esconderei que ele mostra que o livro foi escrito por outros, além disso no processo de escrever, como quem sabe melhor desenhar, trabalhar com o cinzel, e esculpir em bronze do que contar histórias, falando de si mesmo diz em primeira pessoa: “Eu fiz”, “Eu disse”, “Eu fazia e dizia”. (BB, I, 285-286).

Soa, de fato, estranha a condenação vasariana já que o autor valeu-se do texto de Ghiberti, por vezes de forma literal, como nas vidas do próprio Ghiberti, de Brunelleschi e na de Giotto. Ademais, ele também inseriu sua vida em meio a de seus biografados nessa mesma edição de 1568, enumerando, senão todas, boa parte de suas obras. Talvez Vasari desejasse poder contar com uma fonte mais extensa sobre os artistas do *trecento* do que os *Comentarii*, justificando aí a sanha de um historiador ávido por informações, mas note-se em especial sua condenação pelo uso da primeira pessoa. Com exceção das *Descrizione*, Vasari normalmente refere-se a si mesmo na terceira pessoa (“Il Vasari”, “Giorgio”, “Giorgio Vasari”), dispositivo já utilizado por Flavio Josefo, que escreve uma autobiografia na primeira pessoa, mas utiliza a terceira para narrar sua participação nos eventos das Guerras Judaicas, que são em grande parte os mesmos de sua *Vita*. Esse recurso, parece remeter à uma suposta imparcialidade do historiador, ausente na autobiografia, mas não à presença de um segundo autor.

³⁷ “un’opera volgare”, no original. Vasari parece referir-se ao idioma utilizado e não ao teor da obra.

De toda forma, o texto de Ghiberti é realmente breve e seu autor, ao contrário de Vasari, não valeu-se de outras fontes que não fossem os autores da Antiguidade (não apenas os romanos, mas também árabes como Alhazen e Avicenna) e as obras que ele próprio tinha visto com os próprios olhos na Itália. Não era um artista de formação erudita, mas era um homem versado cujo tratado demonstra a preocupação com uma teoria da arte fundamentada na geometria, na ótica e na proporção. Além disso, sabe-se que ele possuiu uma coleção de antiguidades, prefaciando já a imagem que temos do artista dos séculos seguintes.

Sua autobiografia – ou talvez, seu comentário autobiográfico – não é seu desenvolvimento desde a infância até a idade adulta, mas a enumeração de suas obras seguidas por uma descrição e, às vezes, por um juízo de valor. Seus primeiros anos são descritos em uma única frase: “Eu, mais excelente leitor, não tive que obedecer [o desejo pelo] dinheiro, mas me entreguei ao estudo da arte, que desde a minha infância sempre persegui com zelo e devoção”(GHIBERTI, 1947, p.86). Ao zelo e à devoção, o escultor acrescenta os estudos da natureza, da ótica, das teorias da pintura e da escultura, necessários à execução das obras que o levaram ao sucesso, que ele admite sem nenhuma modéstia em passagens como a que sucede a competição pela encomenda das portas do Batistério de Florença:

A mim foi concedida a palma da vitória por todos os especialistas e por todos que haviam competido comigo. A mim a honra foi concedida universalmente e sem exceção. A todos parecia que eu tinha naquele tempo ultrapassado os outros sem exceção, como foi reconhecido pelo grande conselho e uma investigação de homens cultos. (GHIBERTI, 1947, p.87).

Ou ainda, ao final do texto, quando o autor escreve:

Também fazendo rascunhos em cera e argila para pintores, escultores, e pedreiros e fazendo desenhos de muitas coisas para pintores, eu ajudei muitos deles a alcançar as maiores honras para seus trabalhos. [...] Poucas coisas de importância foram feitas no nosso país que não foram desenhadas e planejadas por mim. (GHIBERTI, 1947, p.92).

Trata-se, antes de tudo, da vida de um artista desejoso de eternizar suas obras pela forma escrita assim como de legitimar seu fazer ainda não consolidado entre os homens de mesma profissão: daí a preocupação em afirmar repetidamente os princípios que guiavam sua prática como a ótica, a geometria e as proporções.

Não há na vida de Ghiberti qualquer referência aos seus pensamentos, às suas reflexões ou sentimentos, seu texto é uma listagem de trabalhos ampliada.

O texto de Pontormo é bem mais obscuro, a começar pela dificuldade de nomeá-lo, tarefa ignorada por Pontormo, mas que ainda preocupa os tradutores e editores³⁸. O livro não era destinado à publicação. Após a morte do pintor em 1557, o texto parece ter passado às mãos do tecelão Andrea d'Antonio di Bartolomeo e, logo após, ao senador florentino Carlo di Tommaso Strozzi, que juntou-o à sua biblioteca. Por doação de sua família, ele foi encaminhado à Biblioteca Nazionale Centrale de Florença, sendo identificado e erroneamente anexado ao difuso material do já mencionado *Codice Magliabechiano*, mais especificamente colocado em uma seção de biografias de artistas florentinos, onde está até hoje.

Ao que parece, o artista não tinha o documento em tão grande estima, usava em sua confecção o mesmo papel que usava para seus desenhos e que dobrava em forma de caderno. O registro inicia com uma lista de preceitos médicos (*tacuinium sanitatis*) e passa para entradas em ordem cronológica que vão de 7 de janeiro de 1554 a 23 de outubro de 1556. O *tacuinium sanitatis* parece deslocado, mas a preocupação com a saúde e com a dieta permeiam todo o restante do livro, acompanhando os registros de encomendas, desenhos e atividades diárias, estabelecendo uma sintonia com o texto autobiográfico de Luigi Cornaro, citado por Burckhardt, os *Discorsi della vita sobria*, em que é descrita a dieta rigorosa do autor que lhe permitiu chegar à idade avançada (BURCKHARDT, 2009, p. 309). Na verdade, as entradas sugerem que o livro possa ter sido usado como um rígido controle não apenas da dieta, mas também das finanças, pois menciona valores gastos pelo pintor em aluguéis e, por vezes, faz referência ao estoque de alimentos restante em sua casa.

Nesse caso, o livro pode ser considerado um remanescente do gênero mais familiar dos livros de contas, amplamente utilizados por artistas, a exemplo de Lorenzo Lotto, e que vão adquirindo caráter cada vez mais doméstico e íntimo, conforme os artistas abandonam suas oficinas (ANDRADE, 2005, p.12). No entanto, o livro faz poucas referências às encomendas, geralmente mencionando desenhos executados que são refeitos ao lado da entrada correspondente. Seu material também é muito heterogêneo, mencionam-se jantares, visitas de amigos como Bronzino, desavenças com assistentes e problemas de saúde, muito diferente, por exemplo, de um livro de contas puro, como as *Ricordanze* de Giorgio Vasari.

³⁸ No Brasil optou-se por chamar o texto de *Il libro mio*, seguindo a tradição inaugurada pelo estudioso italiano S. S. Nigro. Segundo o tradutor da versão brasileira o título deve dar prova do caráter particular mas não intimista do texto através do possessivo “meu”.

Se o *libro* de Pontormo não foi feito com vistas à eternização como os Comentários de Ghiberti, também é certo que todos os indicativos textuais apontam para o uso pessoal, que o separa dos livros de encomenda, que mesclavam a utilidade prática cotidiana ao legado da experiência pessoal, justamente o que os aproxima do gênero autobiográfico. Vasari dedicava a Deus, a São Pedro, S. Paulo, S. Donato e a São Jorge (Giorgio), protetor de sua casa:

Esse livro chamado de *Ricordanze* escrito por mim, Giorgio d'Antonio di Giorgio Vasari cidadão aretino. No qual se fará memória de todas as pinturas em afresco, em têmpera, a óleo, em madeira ou parede ou tela, que possam ser executadas por mim ao longo do tempo em cada lugar e cada cidade, aqui em Arezzo assim como por toda a Itália e exterior, quem as comissiona e seus preços, aqui registrados por mim, e tudo que possa acontecer diariamente: Que tudo isso seja feito em honra de Deus e *em benefício e exaltação de mim e de toda a minha casa e na saúde de nossos corpos e almas para sempre*. RICORDANZE, p.1).³⁹

O texto de Vasari, ao contrário do de Pontormo explicita a prática florentina de produzir e manter registros das atividades comerciais com o intuito de servir ao chefe de família e à posteridade. Essa era uma prática comum já no século XV graças ao alto índice de alfabetização da cidade, que no início da Era Moderna já alcançava os trinta por cento. Segundo Dale Kent (CONNELL, 2002, p. 111):

A necessidade de criar memória – de marco pessoal, doméstico, político e econômico – espalhou-se a partir do desejo de fixar fundações; para aventuras econômicas, para o crescimento e prosperidade da família e da cidade, e para a salvação social e individual através da aprendizagem dos exemplos passados de virtude moral e cristã. Todos esses objetivos e valores estavam relacionados em última instância, como podemos ver pela expansão do livro de contas que passa a incluir ganhos e perdas pessoais e familiares (nascimentos, casamentos, mortes), participação da família no governo da cidade, e o balanço cívico das conquistas, crises e celebrações. Nos *ricordi* resultantes um homem podia passar para seus filhos e herdeiros a sabedoria que ele havia sofrido para adquirir, um bem tão valioso de seu patrimônio quanto a riqueza que ele havia adquirido.

Nesse mesmo sentido, Patricia Lee Rubin (1994, p. 43) afirma:

Ricordanze foram regularmente montadas por homens de negócios e mercadores de Arezzo pelo menos desde o começo do século XIV. Esses livros mostram a vida adulta do chefe da família, conforme ele mantinha os seus negócios e, portanto, os negócios da família em ordem. Tais livros de registros serviam como uma espécie de memorandum para a posteridade do

³⁹ Grifos meus. Todas as referências às *Ricordanze* provém do texto disponível no site da fundação Memofonte segundo o link: <http://www.memofonte.it/autori/giorgio-vasari-1511-1574.html>. Acesso em 29/04/2015 às 14:53. A numeração dos *ricordi* segue a das páginas do pdf e é citada segundo o modelo (RICORDANZE, p.).

sucesso atingido, traçando o curso de uma vida através de suas principais transações em um campo escolhido. Eles podiam servir como documentos legais de maneira que o valor desses livros para as gerações futuras podia ser bem real em caso de litígios, disputas, ou necessidade de precedentes.

De fato, as *Ricordanze* iniciam seu registro no ano de 1527, ano da morte do pai de Vasari, em que o jovem passa de filho mais velho a chefe da família, responsável pela mãe viúva, três irmãs cuja constituição do dote era necessária, além de dois irmãos mais novos. A esse respeito, observa-se nas *Descrizione* e alhures como o jovem parece ter assumido o papel do patriarca no sustento dos irmãos. Ele relata como se empregou como ourives para ajudar seus irmãos (BB, II, p. 981) e como o desejo de retornar a Arezzo para ver a família só abrandou quando viu que “pela diligente custódia” de seu tio Antonio “seus negócios estavam todos em ordem”, referindo-se aos bens que já administrava⁴⁰ (BB, II, p. 982). Adiante, ele escreve com orgulho como casou sua terceira irmã (BB, II, p. 989). Sabe-se também que ele enviou o sobrinho de sua irmã para a Universidade de Pisa (JACKS, 1992, p.763), e mandou outras duas para conventos (SATKOWSKI, 1993, p.10, BB, II, p. 985). Nas *Descrizione*, ele declara ter se mudado para Florença levando toda a família em 1555 (BB, II, p. 1003), assim como ter adquirido por intermédio de Luigi Guicciardini as terras de Frassineto para o “maior bem e saúde de sua casa e de seus sucessores”, segundo seu desejo (BB, II, p. 999).

As *Ricordanze* são escritas de forma retrospectiva durante quase todo o texto⁴¹ ao longo de suas trezentas e sessenta e oito entradas, em texto simples, sem adornos. Os itens seguem basicamente a seguinte ordem: iniciam com *Ricordo come*, seguido da data, da identificação do cliente, da descrição do trabalho e do meio (óleo, afresco, têmpera, etc.), do suporte (painel, tela, retábulo), do tema, dos termos de pagamento e finalmente do valor. Alguns trabalhos menores recebem descrições menos detalhadas como “*feci una tela per*”, seguida do nome do encomendante e do valor.

O livro registra apenas as movimentações relativas à carreira artística, uma vez que não são mencionados seus outros rendimentos, como das propriedades que ele possuía no campo próximo a Arezzo (Frassineto e Montici).

Visto inteiramente, o documento é sólido testemunho da ascensão do artista, apresentando seu humilde começo nos arredores de Arezzo, pintando tabuletas para lojas locais (*Ricordanze*, p.2) e convencionais cenas religiosas por não mais que vinte *scudi*, até os anos de 1571, em que registra encomendas de dois mil e trezentos *scudi*.

⁴⁰ Seu tio aparece como o responsável por negociar e receber três encomendas entre os anos de 1530 e 1531 nas *Ricordanze* (p.4-5).

⁴¹ Sobre a mudança na mudança do tempo e da voz verbal ver adiante.

Os *ricordos* são interrompidos no ano seguinte, que consta apenas de uma entrada: “lembro como no ano de 1572 chegou-se a Roma para servir o Papa Pio V.” (RICORDANZE, p. 42). Entre esses anos, pode-se notar como Vasari constrói gradualmente uma clientela: sua importante relação com os Camaldoli, com a importante figura de Bindo Altoviti, as tentativas de estabelecer-se entre os Medici, interrompida pelas mortes de Ippolito e Alessandro, e as viagens por toda a Itália (Napoli, Veneza, Bologna, Pisa, Pádua) em que era sempre muito requisitado⁴².

Einar Rud (1963, p. 70), afirma que olhando as obras de Vasari é difícil estabelecer a razão pela qual ele foi tão procurado e admirado como pintor em sua época: seus clientes incluem os Medici, Cardeais, nobres, monastérios e igrejas, além de cinco papas. Da mesma forma, Charles Holroyd (1903, p. vi), comparando Vasari com Condivi, afirma em tom de deboche que é uma pena que as obras de Vasari não tenham sido perdidas como as de Condivi, preservando-se apenas suas biografias.

Cabe lembrar que certos juízos estéticos talvez não fizessem parte do horizonte desses encomendantes, para quem muitas vezes um trabalho executado a tempo, sem complicações e dentro do estabelecido era o mais importante. Nesse sentido, as *Ricordanze* demonstram que no ano de 1567 o artista terminou três altares em larga escala, as decorações para o batismo da filha do duque, e as primeiras cenas do saguão principal do *Palazzo Vecchio* (RICORDANZE, p. 39-40). Ele mesmo conta com orgulho em várias passagens das *Descrizione* como executou as tarefas mais rápido do que o possível e esperado, especialmente quando escreve sobre sua primeira grande realização, o grande salão da *Cancelleria*, feito por encomenda de Paulo III:

E toda essa obra está cheia de inscrições e motes belíssimos, feitas por Gioivo; em particular há uma que diz que aquela pintura foi feita em cem dias. O que eu como jovem fiz, como quem não pensa em nada a não ser servir aquele senhor, que, como já disse, desejava vê-la terminada, para um serviço seu, naquele tempo. (BB, II, 995).

Ao comentar sobre esses quatro grandes afrescos, todos os quais têm como figura central o Papa, Vasari demonstra arrependimento por ter entregue muito da feitura aos assistentes, na ânsia de terminá-la a tempo, uma das muitas mostras da permanente insegurança que ele apresenta em relação à própria obra. Essa experiência parece tê-lo ensinado a não repetir o feito, embora a insegurança permaneça quando ele relata seu proceder na execução da *Sala Grande no Palazzo Vecchio*:

⁴² Um relato mais detalhado da carreira do artista é feito na próxima seção.

[...] a conduzi, contra a opinião de muitos, em muito menos tempo do que não só eu havia prometido ou que o trabalho merecia, mas também em menos tempo do que eu ou Sua Excelência ilustríssima esperávamos. Acredito que ela possa tê-lo maravilhado e satisfeito, porque foi feita sob melhor desejo e na melhor ocasião que poderia ter sido: e esta foi, afim de que se saiba a ocasião de tal solicitude, que havia sido prescrito o casamento que se tratava há algum tempo entre nosso ilustríssimo príncipe com a filha do antigo imperador e irmã do atual, me pareceu meu dever fazer todos os esforços que se pudesse desfrutar, em tempo e ocasião de tanta festa, dessa que era a principal sala do *Palazzo* e onde se deveriam fazer os atos mais importantes. E aqui deixarei a pensar não apenas aqueles que são da arte, mas também os de fora, uma vez consideradas a grandeza e a variedade dessa obra: se a ocasião terrível e grande deverá desculpar-me de não ter pela pressa satisfeito plenamente. [...] E, em suma, direi que tive a oportunidade de fazer nesse dito palanque tudo aquilo que pode acreditar o pensamento e o conceito dos homens [...] Mas aqueles que vêm essa obra podem rapidamente imaginar quantos esforços e vigílias suporrei ao fazê-la, e com quanto estudo consegui fazer cerca de quarenta grandes histórias, e algumas em quadros de dez braças, com figuras enormes e de todas as maneiras. E se alguns de meus jovens criados me ajudaram, algumas vezes me foram cômodos e outras não; porque, como eles bem sabem, algumas vezes repinte tudo com minhas próprias mãos, e repassei toda a pintura para que ela ficasse da mesma maneira. (BB, II, p. 1005-1006).

Note-se os valores a que ele recorre permanentemente ao longo de sua autobiografia: o esforço, a determinação e a solicitude incansáveis. Sua insegurança não coloca em dúvida sua qualidade artística, suas *captatione benevolentiae* referem-se ao papel dos assistentes e a rapidez demandada – e atendida – em ambas as ocasiões.⁴³ Mas também é verdade que Vasari não demonstra a presunção de Cellini ao perguntar ao duque “Como afinal pode meu trabalho ser avaliado se não há um só homem capaz de realizá-lo?” (CELLINI, 1956, p. 374).⁴⁴

Mas para a autodeclarada e reconhecida eficiência vasariana também deve ter colaborado a formação semierudita que recebeu primeiro em Arezzo, através dos ensinamentos de Giovanni Pollastra e, após, sob os cuidados de Piero Valeriano, autor do célebre tratado *Hieroglyphica*, e responsável pela educação dos jovens Ippolito e

⁴³ A rapidez aparece ainda em outras duas vezes. Em Bologna, Vasari lamenta não ter sido totalmente bem sucedido na execução dos conceitos que elaborara intelectualmente. No entanto, afirma ter executado o trabalho em pouco tempo paralelamente a outros trabalhos, não colocando preço no trabalho, deixando a avaliação ao encomendante. Esse feito teria lhe valido referências elogiosas do amigo Alciato, como ele orgulhosamente ostenta: “Essa obra, contudo, foi feita por mim em oito meses, ao mesmo tempo que um friso a fresco e arquitetura, entalhes, espaldares, retábulos e outros ornamentos de toda a obra e de todo aquele refatório; [...] Onde messer Andrea Alciati, meu amicíssimo, naquele tempo em Bologna, fez colocar essas palavras: OCTONIS MENSIBUS OPUS AB ARETINO GEORGIO PICTUM NON TAM PRAECIA QUAM AMICORUM OBSEQUIO ET HONORIS VOTO. ANNO 1539. PHILIPPUS SERRALIUS PON. CURAVIT” (BB, II, p. 988). O mesmo orgulho aparece quando se refere à execução do *Corridoio Vasariano*: “O mesmo corredor que atravessando o rio vai do Palácio ducal ao palácio e jardim dos Piti: o qual foi conduzido em cinco meses sob minha ordem e desenho, ainda que seja de se pensar que não pudesse ser conduzido em menos de cinco anos.” (BB, II, p. 1006).

⁴⁴ A questão do juízo de Vasari sobre a própria obra e explorada também adiante.

Alessandro com quem Vasari foi levado à Florença. Certamente elas o ajudaram a conceber soluções para as *inventioni* exigidas pelos encomendantes na execução de suas obras mais sofisticadas. Da mesma maneira, ele podia contar com a ajuda dos amigos e humanistas Paolo Giovio e Vincenzo Borghini, sem dúvida nenhuma, vantagens em relação aos concorrentes menos relacionados e menos educados formalmente. Patricia Lee Rubin (1995, p. 49) também observa a versatilidade do jovem que desde os primeiros anos trabalhava em afresco, a óleo, e têmpera, e ele próprio relata ter trabalhado por necessidade com ourivesaria (BB, II, 981).

O relato das *Ricordanze*, no entanto, deve e já foi visto com desconfiança pois ele foi reunido de forma seletiva. Ele não mostra, por exemplo, os valores devidos aos assistentes, que são muito pouco mencionados, além de pinturas menores que são referidas nas cartas (RUBIN, 1995, p. 44). O tempo verbal empregado na maior parte do texto sugere que foi escrito de forma retrospectiva, o que pode ser confirmado também pela análise de documentos que dão crédito a ideia de que o livro é uma versão final montada a partir de outras anotações que se perderam. Um desses documentos são os papéis da Beinecke Library, analisados e digitalizados por Phillip Jacks (1992), no artigo *The composition of Giorgio Vasari's Ricordanze: Evidence from an unknown draft*. O autor afirma (JACKS, 1992, p. 747) que: “Como as *Descrizione*, as *Ricordanze* passaram por um processo de seleção e refinamento, com a intenção de legar à posteridade uma imagem clara e definida dos feitos do artista”.

O documento consiste em uma listagem de trabalhos nos quatro lados de uma folha dobrada que vão de 28 de Dezembro de 1553 até 25 de Dezembro de 1565. Conquanto seja impossível estabelecer qual dos dois documentos foi escrito primeiro, é provável que os papéis da Beinecke Library sejam uma das fontes utilizadas tanto na transcrição final das *Ricordanze*, quanto das *Descrizione*. Elas registram, por exemplo, o dia, o mês e o ano da encomenda, enquanto que as *Ricordanze* mencionam apenas o ano. A entrada inicia com essas informações à esquerda, no começo, de forma semelhante a um livro de contas, enquanto que as *Ricordanze* tem caráter rememorativo, iniciando os itens normalmente pelo verbo *ricordo*. Para esses mesmos anos, as *Ricordanze* registram cerca de trinta encomendas a mais, com apenas cinco dentre elas constando nos dois documentos, todas de encomendas menores, que de fato predominam nos papéis da Beinecke.

Certo é que pelo nome *Ricordi* ou *Ricordanze* aglutina-se um conjunto muito variado de textos sob um mesmo nome. O mais famoso deles talvez seja o escrito por

Francesco Guicciardini (1995), que não faz referência a nenhuma transação, mas que reúne ensinamentos ao longo de duzentas e vinte e uma reflexões. As *Ricordanze* de Vasari, por sua vez, reúnem apenas a listagem de suas encomendas e o valor recebido por elas. Estranhamente, o livro menciona apenas as pinturas e algumas decorações para festividades, não reunindo a importante obra arquitetônica do aretino. Foi talvez sentindo a necessidade de um livro de ensinamentos mais digno da memória de *Messer* Giorgio Vasari, que seu ambicioso sobrinho reuniu o *Libro delle invenzione*, agora conhecido por *Zibaldone*, que reúne soluções artísticas em pintura, arquitetura, decoração e mobiliária.

Na verdade, devemos a esse sobrinho de Vasari senão o material que se preservou, a forma como ele chegou até nós. Em sua ânsia por promoção, esse jovem cortesão e teórico de arquitetura, sugestivamente chamado também de Giorgio, gastou boa parte de seu tempo organizando o material deixado por seu tio: ele fez uma lista de todos os príncipes e lordes que se corresponderam com seu tio; organizou sua correspondência segundo remetentes (cartas de cardeais e príncipes, de prelados e monges); organizou uma seleção de cartas concernentes a invenções pictóricas de Vasari⁴⁵; editou e publicou o diálogo sobre a decoração do Pallazzo Vecchio que seu tio escreveu: os *Ragionamenti*. (RUBIN, 1994, 40).

Mas se há a influência de uma cultura toscana do registro, da preservação de uma memória tanto individual quanto familiar e, ao mesmo tempo, um precedente artístico na fixação da identidade através de registros, de outro lado, parece haver no século XVI a ideia de que é possível condicionar a percepção que os demais fazem de cada pessoa por meio do autocontrole.

“*Homines non nascuntur, sed figuntur*” (“O homem não nasce homem, ele se faz”). Essa frase do *De Civilitate* de Erasmo, remete à ideia, presente em várias fontes do início da Idade Moderna, de que o indivíduo é uma matéria amorfa, manipulável. Em seu *Discurso sobre a dignidade do homem*, Giovanni Pico della Mirandola narra as palavras de Deus dirigidas ao homem quando de sua criação:

As outras criaturas já foram prefixadas em sua constituição pelas leis por nós estatuídas.

⁴⁵ As originais foram perdidas, mas sua seleção de quarenta e oito cartas aparece com o nome de *Varie lettere di messer Giorgio Vasari Aretino Pittore et Architetto, scritte in diversi tempi, à diversi Amici sua, Sopra inventioni di varie cose da lui dipinte, ò da dipingersi, raccolte dal Cav. Re Giorgio Vasari suo Nipote da certi suo scritti*, preservada na biblioteca Riccardiana.

Tu, porém, não estás coarctado por amarra nenhuma. Antes, pela decisão do arbítrio, em cujas mãos depositei, hás de predeterminar tua compleição pessoal.

Eu te coloquei no centro do mundo, a fim de poderes inspecionar, daí, de todos os lados, da maneira mais cômoda, tudo que existe. Não te fizemos nem celeste nem terreno, mortal ou imortal, de modo que assim, tu por ti mesmo, qual modelador e escultor da própria imagem segundo tua preferência e, por conseguinte, para tua glória, possas retratar a forma que gostarias de ostentar. Poderás descer ao nível dos seres baixos e embrutecidos; poderás, ao invés, por livre escolha da tua alma, subir aos patamares superiores, que são divinos. (DELLA MIRANDOLA, 1985, p. 39).

Procurando um lugar para o homem em meio à obra divina, Giovanni Pico preferiu não dar a ele um posto fixo, exaltando a liberdade desse “ente felicíssimo” e “merecedor de toda a admiração”.

Ao tratado de Erasmo, pode-se acrescentar o livro de Baldassare Castiglione, *O Cortesão*, um diálogo ambientado na corte de Urbino em que os convidados tentam convencionar as características do cortesão perfeito. Um desses atributos era a *sprezzatura*:

[...] evitar ao máximo, e como um áspero e perigoso escolho, a afetação; e, talvez para dizer uma palavra nova, usar em cada coisa uma certa *sprezzatura* [*displícência*] que oculte a arte e demonstre que o que se faz e diz é feito sem esforço e quase sem pensar. (CASTIGLIONE, 1997, p.42).

De difícil tradução dada a especificidade de seu uso, a *sprezzatura* era a habilidade do cortesão de integrar-se completamente ao personagem que estava representando. O indivíduo era aconselhado esconder artificialmente todo seu esforço em corresponder às expectativas da sociedade de corte em que estava inserido, transmitindo a ideia de naturalidade das qualidades que era incentivado a mostrar em uma cultura em que a promoção pessoal dependia de uma performance.

Da mesma forma que Castiglione, Giovanni della Casa escreveu um livro sobre as normas de bom convívio: *O Galateo*, em que está menos preocupado em passar ensinamentos úteis à promoção individual do que com o estabelecimento da boa conduta como uma virtude. Há aí uma diferença ontológica: ser realmente educado e proporcionar um convívio agradável, ou apenas aparentá-lo por ambição. Apesar disso, della Casa admite a eficácia da habilidade no convívio quando se trata da aprovação dos homens, e aconselha o leitor a “temperar e ordenar teus modos, não segundo o teu arbítrio, mas segundo o prazer daqueles com quem trata” (DELLA CASA, 1999, p.6). Nesse sentido, *O Príncipe* de Maquiavel é mais semelhante ao Cortesão, já que é baseado na mesma convicção de que é necessário moldar a imagem pública a fim de se

obter sucesso, embora a preocupação seja agora com o governante e não mais com os súditos.

Já Burckhardt havia notado essa tendência no período que levava os homens, segundo ele, a tornarem “obras de arte em si mesmos”, algo que ele chamou de o aperfeiçoamento do indivíduo. Mas mais recentemente esse fato vem chamando a atenção de alguns autores, principalmente desde o aparecimento da obra de Stephen Greenblatt (1980) *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, que parece ter inaugurado um campo sobre o que convencionou-se chamar de *self*. O termo é talvez inadequado, pois remete à psicologia moderna, mas refere-se a manipulação mais ou menos consciente dos indivíduos de sua identidade, seja para si mesmos, seja para os demais, tanto na conduta diária, quanto nos documentos.

Preocupado com o caso Inglês, Greenblatt estava convicto de que:

Talvez a mais simples observação que podemos fazer é a de que no século dezesseis parece haver uma autoconsciência aguçada sobre modelagem⁴⁶ da identidade humana como um processo manipulável, artificioso. Tal autoconsciência havia sido amplamente espalhada entre a elite no mundo clássico, mas a Cristandade trouxe uma crescente suspeita ao poder do homem de dar forma à identidade [...] a palavra estava em uso há tempo, mas no século dezesseis a *modelagem* parece ter se tornado moeda corrente como uma forma de designar a formação de um *self*. (GREENBLAT, 1980, p.2).

Apesar de o próprio autor afirmar que não estava interessado em construir uma teoria geral sobre a formação da identidade, seu livro influenciou uma série de outros trabalhos, reacendendo a chama do debate sobre o individualismo. Paul McLean (2007), em *The Art of Network*, estuda a criação de identidades dos artistas através das cartas que enviavam aos patronos em busca de promoção. John Martin (1997), apesar de crítico em relação a Greenblatt, admite ser dele depositário, e procura entender o individualismo moderno a partir da definição das categorias de sinceridade e prudência. Roy Porter (1997) organizou em *Rewriting the self: histories from Renaissance to the present* uma coletânea de estudos sobre o tema dividida por épocas. Geoff Baldwin (2001) analisa o problema a partir dos casos de Montaigne, Pierre Charron, e William Cornwallis, da mesma forma que o já citado estudo de Gardner (1997), que o faz a partir de Cellini. Joana Woods-Marsden (2006) parece ser a pioneira ao aplicar a problemática aos autorretratos em *Renaissance Self-portraiture*, e é a única dos autores citados que analisa Giorgio Vasari, porém apenas em algumas de suas pinturas.

⁴⁶ Fashioning, no original.

3.2 Istudio, diligenza e amorevole fatica: Giorgio Vasari nas

Descrizione

Em 1550, quando da primeira edição das *Vite*, Giorgio Vasari não teve a ousadia de inserir-se em meio aos demais artistas que biografava. Essa não é a única modificação na estrutura do livro da primeira para a segunda edição, mas é, talvez, uma das que mais denota a mudança na autoconcepção do autor ao longo dos dezoito anos que separam os dois livros. Não se trata, obviamente, de creditar ao sucesso da carreira obtido pelo artista nessas quase duas décadas todas as mudanças do livro, mas apenas de evidenciar aquelas que podem ser úteis à análise aqui pretendida. Ademais, como ficará evidente no próximo capítulo, essa mudança também pode ser percebida em sua autorrepresentação pictórica.

É certo também que essa inserção tornou-se possível por um câmbio substancial na estrutura da obra. Como afirma Schlosser (1993), a edição torrentiniana do livro guarda maior fidelidade ao esquema tripartido da evolução das artes, que culmina na figura de Michelangelo, razão que justifica a inserção da vida desse artista quando ainda estava vivo. É preciso lembrar que a biografia ainda mantém relação com o discurso fúnebre e possui, por isso, caráter memorialístico, *pos mortem*, restringindo o conteúdo do livro aos artistas que já haviam morrido. Isso é verdadeiro pelo menos no que concerne à carreira artística, como denota o interessante caso de Benedetto da Rovezzano, que apesar de vivo estava cego e, portanto, *morto per l'arte*, sendo também incluído no livro como a segunda e última exceção. Na conclusão dedicada aos artistas e leitores da primeira edição, Vasari promete retomar o trabalho e acrescentar as vidas daqueles que ainda estavam vivos, porém “tão avançados em anos, que mal se pode esperar deles muitas obras além das já feitas” (VASARI, 2011^a, 742).

Na edição giuntina, são acrescentadas as vidas de artistas vivos, que recebem o título não de *Vita*, mas de *Descrizione*, como é o caso das biografias de Ticiano, Iacopo Sansavino e Primaticcio – Michelangelo, falecido em 1564, recebe agora uma *Vita*. Essa nova disposição parece contradizer seu plano anterior, de esperar aqueles que já estavam “avançados em anos” morrerem.

Seja como for, é certo que a carreira do aretino havia decolado, principalmente após o ano de 1555, quando finalmente as ambições do jovem pintor se concretizam ao

fixar seus serviços sob o duque Cosimo, abandonando as repetidas tentativas de submeter-se ao Papa. Essas são preocupações que Vasari confessa ao longo das *Descrizione*, mas que podem ser percebidas também se observarmos as dedicatórias de ambas as edições. Na edição de 1550, já aos trinta e nove anos, o autor dedicava as Vidas à Cosimo de Medici, duque de Florença desde 1537 e que, segundo Vasari, seguindo o exemplo de seus ancestrais, não deixava de “favorecer e exaltar toda espécie de virtude, onde que esta se encontre, dispensando proteção especialmente à arte do desenho” (VASARI, 2011^a, p.3). Essa laudação, no entanto, não impedia o “humílimo servidor” do duque de oferecer seus serviços em outras partes:

Por isso, além da ajuda e da proteção que espero de V. Exa., na qualidade de meu senhor e protetor dos talentos sem bens, aprouve à divina bondade escolher como seu vigário na terra o santíssimo e beatíssimo Júlio III, Sumo pontífice, admirador e reconhecedor de toda espécie de talento e, especialmente, dessas excelentes e difíceis artes. De sua grande liberalidade *espero recompensa*⁴⁷ pelos muitos anos consumidos e pelos muitos esforços envidados até agora sem fruto algum. Não só eu, servo dedicado e perpétuo de Sua Santidade, como todos os talentosos artistas desta época, devemos esperar tais honras e recompensas, bem como a ocasião de exercer nossa arte de tal forma que já me alegra ver no seu papado o supremo grau de perfeição a que ela chegou [...] (VASARI, 2011a, p.4).

A eleição do papa em 7 de fevereiro de 1549 certamente pareceu ao artista o momento ideal para finalmente estabelecer uma posição confortável sob a proteção da Igreja ou, pelo menos o suficiente para fazê-lo inserir a passagem entre o ocorrido e a impressão do livro em março do mesmo ano. Na verdade, ele também pode tê-lo feito de antemão, já que segundo o relato das *Descrizione*, a eleição do novo papa já era adivinhada:

Entrementes, desejando o senhor duque Cosimo que o livro das Vidas, já conduzido quase ao final com a maior diligência que me era possível e com a ajuda de alguns amigos meus⁴⁸, fosse impresso, entreguei-o a Lorenzo Torrentino, impressor ducal, e assim começou-se a imprimi-lo. Mas não haviam nem terminado as Teóricas⁴⁹ quando, morto Paulo Terzo, comecei a pensar que devia sair de Florença antes que a impressão se completasse. Por que saindo do portão da cidade para encontrar o cardeal di Monte, que se dirigia ao Conclave, não havia sequer feito reverência e lhe dito algumas palavras quando ele me disse: “Eu vou a Roma, e seguramente serei Papa. Aprume-se, se precisas fazê-lo, e chegada a notícia, venha a Roma sem esperar ser chamado ou por outro aviso”. (BB, II, 1001).

⁴⁷ Grifo meu.

⁴⁸ Essa é uma das passagens em que Vasari admite a ajuda de colaboradores.

⁴⁹ Refere-se ao Tratado de Prática da Arquitetura, da Escultura e da Pintura que antecede o restante do livro.

Observe-se a familiaridade com que o papa dá a Vasari o prognóstico que, de fato, se concretizou, fazendo com que o obsequioso aretino rumasse às pressas do Carnaval de sua terra natal para Florença. Por orientação do duque, ele segue o mais rápido possível para Roma a fim de ver a coroação do novo Papa e, lá chegando, vai imediatamente beijar os pés de Sua Santidade. Nessa ocasião, Vasari recebe de Júlio III a incumbência de erigir a tumba de seu ancestral e primeiro Cardeal del Monte em San Piero a Montorio.

A construção de mármore, que Vasari descreve mais detalhadamente nas vidas de Simone Mosca, Michelangelo e Jacopo Sansovino, foi executada conjuntamente com Bartolomeo Ammannati e agrega sua pintura da Conversão de São Paulo. O resultado final parece não ter agradado Vasari, sempre desconfiado em relação à própria arte, mas foi o suficiente para agradecer aos demais, especialmente Michelangelo, que havia pintado a mesma cena anos antes:

Da qual [sepultura] feitos os modelos e os desenhos, foi construída em mármore, como se disse em outro lugar plenamente; enquanto isso eu fiz a peça do altar, em que pintei a Conversão de São Paulo; mas para variar em relação àquela que Michelangelo havia feito na Paulina, fiz S. Paulo como ele escreve, jovem, no momento em que ele cai do cavalo e é levado pelos soldados a Ananias, cego, do qual pela imposição das mãos ele recebe sua visão de volta e é batizado. Nessa obra, seja pela estreiteza do espaço, seja por outra razão, não satisfiz a mim mesmo, embora a outros talvez não tenha desagradado, especialmente Michelangelo. (BB, II, p.1001-1002).

A passagem é uma das muitas ao longo das *Vite* em que Vasari tenta evidenciar sua relação com Michelangelo, amigo e ídolo com quem trocou vasta correspondência, e de cuja companhia desfruta cada vez mais partir da década de 1540. A relação entre os dois receberá especial atenção adiante, por ora, basta evidenciar a aparição do personagem, figura unânime no Renascimento, aqui evocado para atestar o valor de uma pintura feita com modificações a partir de seu próprio modelo, dispositivo ao qual também recorre Cellini, como afirmado anteriormente. Ele é utilizado por Vasari em mais de uma vez, por modéstia ou insegurança, como um artifício para elogiar a si mesmo através do juízo não apenas de Michelangelo, mas também de outras personalidades⁵⁰.

⁵⁰ Vasari parece referir-se a Michelangelo também na passagem sobre uma Deposição que fez para Bindo Altoviti: “Tal quadro, terminado, por sua graça não desagradou ao maior pintor e arquiteto que existiu em nossos tempos e talvez de nossos antepassados.” (BB, II, p. 991). Michelangelo também o aconselha a seguir no estudo da arquitetura, que teria ignorado não fossem os elogios do mestre que, ao ver seus desenhos, lhe disse “aquilo que por modéstia calo” (BB, II, p. 991). Também recorre ao juízo de Iacopo Pontormo (adiante). Uma de suas primeiras obras, uma Vênus rodeada pelas Graças era visto por

Vasari ainda seria encarregado de um altar para o Vaticano e dos desenhos para a casa de repouso do pontífice, a *Villa Giulia*, mas a relação, apesar de promissora, não se mostrou longa, e parece ter deixado algum dissabor para o pintor que, ao contrário de Cellini, trata desses assuntos sempre com devida mesura. É preciso, pois, rastrear as pequenas referências feitas ao episódio ao longo da documentação. Nas *Descrizione* o relato é superficial e uma análise, talvez excessivamente interpretativa, parece apontar a volubilidade do Papa e a intromissão de Messer Pergiovanni Aliotti, bispo de Forlì:

Se, nem nessa [pintura] nem naquela de San Pietro a Montorio, eu satisfiz nem a mim mesmo nem a outros, não seria isso grande coisa, uma vez que eu estava continuamente sujeito aos desejos daquele Pontífice, que me mantinha sempre ocupado, fazendo desenhos de arquitetura e principalmente tendo sido eu o primeiro a desenhar todas as invenções da Villa Giulia, que ele mandou fazer com incríveis despesas; a qual, se depois foi dada a outros a execução, eu fui não obstante aquele que desenhou todos os caprichos do papa, que depois foram dados a Michelangelo para que corrigisse, e Iacopo Barozzi da Vignuola terminou com muitos de seus desenhos os saguões, salas e outros muitos ornamentos daquele lugar. Mas a fonte baixa foi executada por Ammannato, que depois lá ficou para executar a *loggia*, que fica sobre a fonte. Mas naquela obra não se podia mostrar aquilo que se sabia, nem fazer as coisas em sua devida maneira, porque vinham de mão em mão novos caprichos daquele Papa, que desejava executá-las, segundo o que ordenava diariamente o senhor Pergiovanni Aliotti, bispo de Forlì. (BB, II, p.1002).

Em 1568, a terceira pessoa, a distância temporal e a morte de Júlio III, parecem deixar o autor mais à vontade para utilizar certos termos quando narra as tentativas do Papa Pio IV de requisitar seus serviços:

[...] foi procurado não muitos dias depois pelo Papa Giorgio Vasari para executar uma parte da dita sala; mas tendo ele respondido que no palácio do duque Cosimo seu senhor tinha que realizar uma três vezes maior do que aquela, e que além do mais havia sido muito mal tratado pelo Papa Julio III, para o qual havia feito muitos trabalhos na *Vigna*⁵¹, no Monte e em outros lugares, e que não sabia mais o que esperar de certos homens; acrescentando que, tendo feito para o mesmo, sem ter sido pago, uma pintura de um Cristo no mar de Tiberíades, chamando Pedro e André (a qual havia sido levada pelo Papa Paulo IV da capela que havia feito Giulio sobre o corredor do Belvedere, e devia ser mandada a Milão), Sua Santidade o pagasse ou devolvesse a pintura. A isso respondeu o Papa que (fosse isso verdade ou não), que queria ver a pintura; e fez com que ela fosse trazida, sendo vista por

ele mesmo como *cosa di giovaneto*, mas os demais o fizeram crer que “era algo como um bom começo de vivaz e pronta altivez (*fierezza*).” (BB, II, p. 983). Sobre uma natividade feita em Camaldoli: “Em suma, conduzi essa obra com toda a minha força e saber: e se não cheguei com a mão e o pincel ao grande desejo e vontade de obrar otimamente, aquela pintura, não obstante, agradou. Onde messer Fausto Sabeo, homem letradíssimo e então zelador da biblioteca do Papa fez, e depois dele alguns outros, muitos versos em latim em louvor daquela pintura, movidos talvez mais pela afeição que pela excelência da pintura.” (BB, II, p. 987). Sobre a obra feita a Bindo Altoviti: “Se a obra, por ventura, satisfiz a outros, não satisfiz a mim, pois eu sabia o tempo, o estudo e o trabalho que eu empreendi [...]” (BB, II, p 990).

⁵¹ Refere-se à Villa Giulia.

sua Santidade em má iluminação, ele contentou-se em devolvê-la. (BB, II, 670).⁵²

O episódio ocorrido provavelmente em 1559, logo após o Conclave, apresenta um novo Vasari: seguro de sua posição junto ao duque, o artista podia agora recusar nesses termos encomendas do papado a quem tão solícitamente havia referido na dedicatória de seu livro anos antes. Essa dedicatória é inserida sem alterações na edição giuntina, descuido editorial que conserva a referência ao papa, já morto quando da nova impressão. No entanto, o autor escreve também uma nova dedicatória ao duque em que assina não mais como “humilíssimo servidor” e “Pintor aretino”, mas apenas como “obrigadíssimo servidor”. Se em 1550 Vasari solicitava a ajuda e proteção do duque, agora ele sentia-se obrigado a prestar reverência ao seu senhor pelos serviços já realizados:

E não seria quase impiedade assim como ingratidão, se eu não dedicasse essas vidas a outro que não você? Ou se os artistas atribuíssem, seja lá o que eles achem de útil ou agradável em seu trabalho, a qualquer outro que não Vós? Pois não foi por sua ajuda e favor que o livro chegou a existência pela primeira vez e agora retorna a lume; mas não és tu sozinho, em imitação de teus avós, único pai, senhor e único protetor de nossas artes? Correto e justo é, portanto, que muitas pinturas e nobres estátuas, com tantos e tão nobres edifícios de todos os tipos, sejam erigidos e executados por aqueles em seu serviço, em sua eterna e duradoura memória. Mas se somos todos devedores teus por estas e outras causas – e nós o somos – quanto não devo eu mesmo a vós? Eu, que recebi de tuas mãos tantas e valiosas oportunidades (fossem minhas mãos e cabeça de igual valor ao meus anseios e desejos) de dar provas de minhas habilidades, que quaisquer que elas sejam, estão muito longe de igualar a verdadeira e real magnificência de teu ânimo. (BB, I, iii).

A proteção do duque e a posição por ele lograda a frente da *Accademia del Disegno* seriam motivo de orgulho para qualquer artista da época, além de reforçar a fama já adquirida após a publicação das *Vidas*. Ele foi incorporado à casa do soberano em 1555 com um salário anual de trezentos *scudi*, mais alto do que os registrados até então: Cellini (200 *scudi*), Bronzino (150 *scudi*), Bacchiacca (96 *scudi*), e Ammannati (100 *scudi*). Esse valor, no entanto, provavelmente também era referente ao pagamento dos assistentes, já que imediatamente o pintor foi encarregado do grandioso projeto de reforma do *Pallazzo Vecchio* (RUBIN, 1995, p. 48).

O artista, como todo servidor da corte, podia receber uma remuneração fixa, garantia do atendimento do senhor às necessidades de alguém que estava ligado a ele

⁵² Note-se que a edição BB apresenta um erro de numeração a partir da página 636, que pula para a página 666. Mantive a numeração impressa.

por juramento. Embora não fosse garantida, ela era corriqueira para os artistas em postos importantes. Havia, além do pagamento em dinheiro, o pagamento em gêneros, que compreendia a entrega de vestimentas, a alimentação, o atendimento dos médicos do príncipe e o acesso à sua farmácia, os custos de viagem para artistas estrangeiros e, em alguns casos, até o provimento de uma moradia (WARNKE, 2001).

A renda fixa era uma garantia importante, ainda mais se fosse, como em geral o era, acompanhada dos pagamentos individuais por obras executadas a serviço do soberano. Os artistas, no entanto, eram considerados cortesãos de serviço, fato que impedia-os de negociar o valor das obras com o soberano. Porém, como regra geral, as obras eram oferecidas como presente dentro de uma lógica cortesã altamente manipulável, em que o pagamento pela obra era uma mostra da benevolência do senhor para com seus súditos. Esse costume era inclusive muito condenado pelos funcionários da corte encarregados do controle das finanças, que tinham dificuldades em convencer os príncipes a não pensarem como nobres, mas como burgueses. (WARNKE, 2001, p.19). Nesse sentido Vasari parece ter sido bastante hábil e até certo ponto exagerado na medida, como demonstra uma carta de um funcionário enviada ao Duque buscando solucionar um pedido do artista de dinheiro para pagar suas despesas além dos quinhentos *scudi* que já recebera:

[...] tendo servido Vossa Excelência primeiro como pintor e depois como arquiteto, e esperando [...] pela sua bondade e grandeza de ânimo [...] deseje que Vossa Excelência estabeleça e declare o salário ou prêmio, ou doação, que Vossa Excelência por sua graça tem intenção de dar. [...] Não consegui pela diligência que usei tirar de sua boca o que lhe parece justo ou que deseje receber, porque em tudo remete à Vossa Excelência e, se no memorial especificou essas particularidades, fez de um certo modo e desenho, não porque deseje insistir nisso, mas deseja livremente depender da graça e vontade de Vossa Excelência, da qual da boa e mera resolução ele deseja e espera todo seu prêmio. (GAYE, III, p.262-264).

Em outra carta (GAYE, III, p. 260), Vasari lembrava ao príncipe Francesco que ao entrar sob o serviço do duque lhe foram prometidos o pagamentos adicionais pelas obras individuais, ao que solicitava a remuneração pela execução da Sala Grande.

As cortes mantinham diversos artistas sob seus serviços, muitas vezes sem pagamento obrigatório de estipêndios anuais, cuja obtenção era tratada como uma promoção. Essa garantia era inclusive transmitida às viúvas, que gozavam de um ano de misericórdia em que recebiam o salário do marido. Para os artistas esse era um ganho excepcional, uma vez que, na maioria das vezes, o serviço da corte não impedia a realização de serviços para encomendantes de fora, constituindo uma renda fixa e

segura. Mas esse não era apenas um alento financeiro, a entrada na corte era fonte de prestígio, possibilitava a obtenção de títulos e, como afirma Warnke (2001, p. 198):

O contrato de longo prazo e vitalício de um servidor da corte vincula suas habilidades pessoais a uma obrigação de fidelidade ao príncipe. A renda recompensava a *virtude*, e não o desempenho. A virtude é aquela capacidade pessoal, uma potencialidade subjetiva, que na verdade não pode ser paga, mas sim apenas “estimulada” ou “encorajada”; a *virtus* é um dote natural e inalienável, que merece ser recompensado como tal, independentemente da *opus*, de sua realização concreta. Ao entrar em uma relação de serviço na corte, o artista podia considerar sua capacidade artística como uma capacidade especial, como uma virtude, que já por si, independentemente da prática artesanal, se tornava merecedora de estímulo. Essa renda para o artista era uma manifestação material de “acolhimento e liberalidade que suas virtudes mereciam”.

Dessa maneira, a incorporação à corte era percebida como a recompensa pelos anos de trabalho e estudo que a dedicação ao fazer artístico exige ou, alternativamente, como o reconhecimento de uma qualidade inata, de um dom.

Nas fontes vasarianas essa confiança pode ser e já foi percebida. Schlosser (1993, p. 273) observa a mudança no estilo do autor na segunda edição, que não escreve mais “como um principiante, mas como um escritor conhecido e apreciado em toda a Itália”. Na Vida de Andrea del Sarto, por exemplo, Vasari afirmava que seus escritos seriam mais duradouros que seu monumento fúnebre, já depredado à época. Na primeira edição, ele mantém a modéstia, afirmando que isso se daria “por algum tempo”, e na segunda “por muitos séculos” (apud SCHLOSSER, 1993, p.273). Ademais, esse é um sentimento presente também nas *Descrizione*, principalmente se observadas em comparação com o registro das *Ricordanze*.

Há dois grandes lapsos na descrição das obras executadas por Vasari na sua autobiografia, que enumera grande parte dos seus trabalhos referenciadas no livro de encomendas. O primeiro deles refere-se aos anos iniciais da carreira do jovem, que vão de 1527 até 1532. Esse período compreende o ano da morte do pai, em que ele retorna à Arezzo, até o ano em que realiza a primeira encomenda para o Cardeal Ippolito de Medici. De todos esses anos Vasari menciona nas *Descrizione* apenas cinco das cerca de cinquenta obras por ele realizadas e mencionadas nas *Ricordanze*, a saber: duas pinturas feitas a partir dos desenhos de Rosso Fiorentino (BB, II, p. 981); um São Guilherme pintado em afresco para a Compagnia della Misericordia de Fiorentini (BB, II, p. 982); as pinturas da Igreja de San Bernardo (BB, II, p. 982); e os quadros realizados para Minito Pictii quando de sua promoção a prior (BB, II, p. 982).

As duas primeiras, sem dúvida, mencionadas pela relação que estabelecem entre Vasari e Rosso Florentino, pintor de renome. O São Guilherme e os quatro evangelistas da Igreja de São Bernardo são as duas obras com o maior valor registrado entre os anos referidos, 93 e 140 *scudi*, respectivamente. Essa última, assim como as encomendas de Miniato Pitti, atestam o favorecimento logrado pelo artista junto à ordem dos Camaldoli, que o acolheram em um momento de dificuldade, tornando-se o equivalente mais próximo que Vasari teria de um patrono por alguns anos, como ficará claro adiante.

A partir de 1532 o relato das *Descrizione* segue praticamente *pari passu* o das *Ricordanze*, com momentos excepcionalmente bem documentados, como sua passagem por Napoli. Esse padrão prossegue até o segundo grande lapso das *Descrizione*: o momento que sucede sua entrada nos quadros de serviço do duque em 1555. São mencionadas apenas sete das cerca de oitenta encomendas listadas pelo autor até o ano de 1568 nas *Ricordanze* que não foram de ordem do duque, sem considerar os trabalhos e aquisições para a casa pintor. Dessas, três estão relacionadas ao círculo ducal: a fachada da casa do Sforzo Almeni, camareiro e copeiro do Duque (200 *scudi*), um retrato de Cristo feito a Antonio de Nobili, depositário, pelo valor irrisório de vinte *scudi*, uma pintura de São Jerônimo para o príncipe de Florença e Siena também pelo baixo valor de trinta *scudi*. O retrato de Jesus feito à Mondragone também deve fazer parte desse rol, a julgar o valor de vinte e dois *scudi*, pois as outras três referem-se a três encomendas de alto valor, duzentos, duzentos e sessenta e quatrocentos *scudi*, sendo uma delas feita ao papa Pio V.

Essa última foi feita em 1567, segundo as *Ricordanze*, mas foi incluída na autobiografia antes de três da demais, uma verdadeira interrupção da ordem que o texto seguia até então. Essa passagem provavelmente foi escrita de memória, sem respeito ao fator cronológico empregado até ali: em dado momento, Vasari corrige a si mesmo por ter se esquecido de mencionar um trabalho realizado no ano anterior em Perugia (BB, II, p. 1008), e próximo ao final da *Vita* ele menciona uma encomenda feita a Antonio di Nobili em 1561 segundo as *Ricordanze*, portanto, anteriormente às obras que já havia mencionado.

Passa-se a descrever os trabalhos feitos pelo artista a serviço do duque nos anos que se seguiram a 1555, deixando de lado boa parte dos outros clientes que se sabe que o pintor atendeu. Os verbos mudam para presente ou para passado próximo, referindo-se não apenas às obras recentes, mas às futuras. O autor encarna o papel de um verdadeiro intendente de obras do duque numa espécie de relatório de todo seu projeto artístico,

mesmo papel assumido por ele nos *Ragionamenti*, diálogo em que explica os temas da decoração do *Palazzo Vecchio*. Nas Ricordanze o aretino passa a utilizar uma folha separada para cada ano de registros a partir de 1555, mudando também os verbos do pessoal (*ebbe da me, mi alloga a fare*) para o impessoal (*si comincio, si fini, si diede principio*) (JACKS, 1992, p. 750-752, RUBIN, 1995, p. 43).

Mas essa mudança na autoconcepção não representa apenas a segurança e a estabilidade de um bem sucedido pintor. É o orgulho e o regozijo de um artista que tentava desde a juventude estabelecer-se sob a proteção dos Medici, acontecimento que durante sua primeira jornada à Florença representava não apenas um sonho, mas uma real possibilidade, interrompida talvez apenas por infortúnio.

Como o próprio Vasari conta na autobiografia, e mais detalhadamente na *Vita* de seu amigo Francesco Salviati (BB, II, p. 626):

No ano de 1523 passando por Arezzo Silvio Passerini cardeal de Cortona, como delegado do Papa Clemente VII, Antonio Vasari seu parente conduziu Giorgio seu filho mais velho para fazê-lo reverência; o qual vendo que o garoto, que então não tinha mais que nove anos, pela diligência do senhor Antonio da Saccone e do senhor Giovanni Polastra excelente poeta aretino, havia sido introduzido nas primeiras letras, de maneira que sabia de cor grande parte da Eneida de Virgílio, que quis lhe recitar, e que por Guglielmo de Marzilla pintor francês havia lhe ensinado a desenhar, ordenou que Antonio o conduzisse à Florença. Onde o colocou na casa do senhor Niccolò Vespucci cavaleiro de Rodi, [...] e acomodou-o com Michelagnolo Buonarruoti.

Nesses anos, o jovem, por ordem do Cardeal, estudou “todos os dias por duas horas com Ippolito e Alessandro de Medici” com Piero Valeriano. Essa rotina durou até o ano de 1527, quando morre o pai do garoto e os Medici são expulsos de Florença, em especial os dois rapazes a quem Vasari “mesmo jovem devia grande servitude” (BB, II, p. 981) - a primeira interrupção dessa que poderia ter sido uma relação contínua. Começa aí o breve registro dos anos de incerteza entre 1527 e 1531, quando novamente se reacenderão as esperanças de se empregar sob os Medici.

No restante do ano seguinte o ainda inexperiente pintor, que sequer tinha “tocado as tintas”, foi mantido longe da cidade pelo tio que temia seu contágio pela peste, e nessa ocasião aproveitou para “fugir do ócio” e exercitar-se um pouco na arte do desenho pelo condado de Arezzo (BB, II, p. 981). No ano de 1528 ele pinta uma obra que não sobreviveu: três figuras de Santa Ágata, São Roque e São Sebastião na igreja de San Pietro em Arezzo. Pinturas que muito impressionaram Rosso Florentino, “pintor

famosíssimo, que vendo nelas qualquer coisa tirada do natural” , quis conhecer Vasari.⁵³ Dessa relação surgiu outra pintura, mencionada nas *Ricordanze* e também perdida: uma Ressurreição a partir do desenho de Rosso feita para Lorenzo Gamurrini. Nessa execução foram aplicados segundo o próprio Vasari todo seu “estudo, esforço e diligência” afim de “conquistar algum renome” (BB, II, p. 981).

Em dificuldades, Vasari retorna a Florença, onde vendo “não poder, a não ser depois de muito tempo ser capaz de ajudar três irmãs e dois irmãos menores” se torna ourives. Mas eram tempos difíceis, após o saque de Roma e o estabelecimento de um tratado de paz com o Papa, Carlos V estava em campanha por todo o país, chegando à Florença em 1529, onde acampou às portas da cidade com seu exército. O resultado final do cerco e bombardeio que se seguiram seria uma trégua que reestabeleceria o governo dos Medici na cidade com a nomeação de Alessandro como Duque. Mas a chegada das tropas já havia sido o suficiente para afastar Vasari de Florença e levá-lo à Pisa, onde pinta alguns quadros para Luigi Guicciardini e don Miniato Pitti, abade de Monte Oliveto, a quem decerto agradou, pois em breve seria por ele chamado para outros trabalhos.

A saudade da família motiva Vasari a voltar para Arezzo e, impedido pelas tropas de fazê-lo pelo caminho normal, ele percorre as montanhas de Modena à Bologna, onde então se faziam os preparativos para a coroação de Carlos V e nos quais toma parte antes do retorno à sua terra natal. Essa breve estadia é marcada, segundo seu relato, por algum “estudo do desenho e algumas pinturas a óleo de pouca importância” (BB, II, 982), mas sabe-se pelas *Ricordanze* que ele trabalhou nas oficinas de dois ourives: Cechino di Vico e Bartolomeo di Grigoro, recebendo trinta e vinte e um *scudi*, respectivamente. É no dia 15 de julho que o jovem é chamado a Siena por don Miniato Pitti, recém promovido dentro de sua ordem, para pintar uma Deposição a don Giannandrea, um de seus padres, uma figura para seu padre general, Allbenga, e outras obras menores, recebendo vinte e oito *scudi* (BB, II, p. 982, *Ricordanze*, p. 4). A relação de Vasari e Miniato Pitti ainda renderia ao último mais uma série de pequenas encomendas nesse mesmo ano, por ocasião da nomeação de Pitti a prior de Arezzo, logo no começo do mês seguinte. Ele solicita ao artista uma tela a têmpera com a história de Jacó, um quadro de nossa senhora por dezessete *scudi*, e dois quadros em óleo sobre

⁵³ A imitação da natureza era um aspecto central do ideal artístico renascentista. A observação do visível devia ser seguida pela seleção de seus elementos mais belos e reprodução desses em uma mesma figura com vistas à superação da natureza. Aqui Vasari recorre à avaliação de outra pessoa no julgamento de suas obras, como faz repetidas vezes ao longo da autobiografia (ver adiante).

madeira para o arco do órgão da Igreja de San Bernardo onde ele era abade. As pinturas agradam, e ele é encarregado então de pintar o pórtico. Infelizmente, nenhuma dessas obras sobreviveu, deixando-nos apenas com o relato de Vasari, que quase quarenta anos depois relembra as pinturas como *cosa di giovanetto*:

Depois, tendo sido o mesmo [Pitti] nomeado abade de San Bernardo d'Arezzo, fiz para ele no mezanino do órgão, em dois quadros a óleo, Jó e Moisés. Pois, agradando essa obra aos monges, me fizeram fazer, ante a porta principal da igreja, na volta e na fachada de um pórtico, algumas pinturas em afresco, quais sejam, quatro Evangelistas com Deus Pai ao lado e algumas figuras em tamanho natural: nas quais, como jovem pouco esperto, se bem não fiz aquilo que faria alguém com mais prática, fiz não obstante aquilo que eu sabia o que não desagradou aqueles padres que tiveram respeito pela minha pouca idade e sabedoria. (BB, II, 982)

Mas se esses trabalhos causaram impacto suficiente em Giorgio Vasari para que ele lembrasse deles tanto tempo depois, é certo que a vida como artífice na pequena Arezzo não era suficiente para abrandar os desejos de alguém que escreveria anos depois na vida de seu conterrâneo Niccolò Aretino:

Nem sempre é verdadeiro nosso antigo provérbio toscano “pobre pássaro que nasce em vale ruim”, porque, se bem que a maioria das pessoas costume preferir ficar na terra onde nasceu, é frequente vermos muitas outras que vão para outros lugares, a fim de aprender fora as coisas que não puderam fazer em casa, visto que em geral (com exceção das cidades grandes, que não são muitas) todas as localidades são mal servidas das coisas mais necessárias, sobretudo em relação às ciências e às artes excelsas e egrégias, que propiciam recursos e fama a quem queira nelas se empenhar. Então, ajudadas não já pela natureza, mas pelo influxo celeste que as quer conduzir ao ápice, são retiradas de suas miseráveis terras e levadas para os lugares onde possam facilmente tornar-se imortais. [...] É verdade que, se nunca tivesse sido alvo dessas facécias do mundo, o aretino Niccolò di Pietro jamais teria saído de Arezzo, jamais teria conquistado glória e fama, assim como, aliás, um cartucho de excelentes sementes, esquecido nalguma reentrância de parede, estaria perdido para sempre. (VASARI, 2011a, p.181).

Mas para Vasari a oportunidade de voltar a uma grande cidade após suas duas tentativas em Florença será dada não pelo infortúnio de Niccolò Aretino, mas pela convocação de Ippolito, agora estabelecido como Cardeal em Roma. O chamado ocorreu junto a execução do pórtico de San Bernardo, em meados de 1532 quando o Cardeal passava por Arezzo e, “encontrou Giorgio que havia sido deixado sem o pai e se virava o melhor que podia; porque desejando que fizesse qualquer fruto na arte e por querê-lo ao seu lado” ordenou ao seu comissário, Tommaso de'Nerli, que o levasse à Roma tão logo terminasse a pintura (BB, II, p. 628).

Se a compaixão e amizade do Cardeal foram tais, é difícil estabelecer, porém as Ricordanze (p. 6) registram o pagamento de vinte e um *scudi* para Vasari e “um garoto”, aposentos e insumos, e o estabelecimento de um acordo de três dias de estudo do desenho e outros três de trabalho para o “Reverendíssimo e Ilustríssimo Cardeal”. O Cardeal não era, segundo Luiz Marques (2011, p. 30) um dos mais refinados mecenas de Roma. De fato, registram-se apenas três encomendas ao pintor, entre elas uma Deposição (fig.5), primeira de suas obras conservadas.

Mas esse não é um número desprezível se considerado o pouco tempo que Vasari repousa sob o abrigo de Ippolito, que parte para a Hungria como legado do Papa, não antes sem recomendar Vasari a seu primo Alessandro. Recém saqueada em 1527, Roma havia perdido cerca de metade de sua população, e a violência havia vitimado também artistas como Baldassare Peruzzi, torturado e preso pelas tropas, Rosso, que foi forçado a trabalhar pelos germânicos, e Sansovino, que escapa para Veneza (CHASTEL, 1977). Mas o círculo do cardeal ostentava a *Accademia della Virtù* através da associação de Claudio Tolomei e Paolo Giovio, dois eruditos que seriam importantes na carreira do aretino. A construção de São Pedro prosseguia a todo o vapor, o Palazzo Farnese estava praticamente pronto, e a metrópole deixou uma marca importante no jovem, que anos mais tarde recordará as jornadas de estudo e fadiga junto a Francesco Salviati:

[...] tive a comodidade, por cortesia daquele senhor [Ippolito] de dedicar-me muitos meses ao estudo do desenho. E poderia dizer em verdade que essa comodidade e o estudo desse tempo ter sido meu verdadeiro e principal mestre nessa arte, embora eu tenha não pouco me aproveitado dos supra nominados e nunca abandonasse meu coração um ardente desejo de aprender e um incansável estudo de sempre desenhar dia e noite. Me foram de grande ajuda naquele tempo a concorrência dos meus jovens pares e companheiros, que depois tornaram-se em sua maioria excelentes na nossa arte. Não me foi se não assaz pungente estímulo o desejo de glória e a visão do sucesso. Dizia a mim mesmo: “Por que não posso com assíduo esforço e estudo cavar da grandeza e graus que conquistaram tantos outros? São eles também de carne e osso como eu”. Impelido por tais motivos e pela necessidade que eu via ter minha família de mim, me dispus a não querer perdoar nenhum esforço, desconforto, vigília e dificuldade para atingir tal fim. E com esse ânimo, não restou coisa então em Roma, nem depois em Florença e em outros lugares em que estive, que eu em minha juventude não desenhasse: e não apenas de pintura, mas de escultura e arquitetura antiga e moderna; e além do fruto que colhi desenhando o teto e a capela de Michelangelo, não restou coisa de Rafael, Pulidoro e Baldassare de Siena que de igual maneira eu não desenhasse em companhia de Francesco Salviati, como já se disse em sua Vida. E para que cada um de nós tivesse desenhos de todas as coisas, um não desenhava de dia o mesmo que o outro, e a noite copiávamos os desenhos um do outro, para poupar tempo e estudar mais; para não dizer que muitas vezes não comíamos pela manhã, a não ser em pé e pouco. (BB, II, p. 982-983).

A narrativa, reiterada na *Vita* de Francesco Salviati⁵⁴, é uma das poucas menções detalhadas de Vasari ao aprendizado de sua arte que, a julgar pelo seu relato, foi praticamente autodidata, já que são poucas as referências aos mestres. Ademais, como demonstra o relato da Vida de Michelangelo, a cópia e o estudo a partir de desenhos dos mestres era uma parte fundamental da formação na profissão, em especial para aqueles que, como Vasari, apregoavam o desenho como matéria prima e fundamental do fazer artístico. Essa se torna uma prática comum principalmente a partir do século XVI, em que a emulação volta-se não mais exclusivamente para os ideais da Antiguidade e da natureza, mas também para a imitação da *maniera* dos artistas recentes de maior renome, principalmente Leonardo, Rafael e Michelangelo (BYINGTON, 2009, SHEARMAN, 1967). Vasari relata que Michelangelo havia feito um desenho da Batalha de Cascina, cujo virtuosismo era tanto que atraía ambiciosos artistas de todas as localidades que desejavam estudá-lo:

Quem viu tão divinas figuras assegura de haver de sua própria mão [de Michelangelo] ou de tantas outras que se assemelhe e que engenho algum igualará tão divina arte. [...] todos os que, forasteiros ou conterrâneos, o estudaram e desenharam, como viria a ocorrer por muitos anos em Florença, tornaram-se pessoas excelentes em tal arte, como Aristotile da Sangallo, amigo seu, Ridolfo Ghirlandaio, Rafael Sanzio da Urbino, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli e Alonso Berugette espanhol; em seguida, Andrea del Sarto, Franciabigio, Iacopo Sansovino, Rosso, Maturino, Lorenzetto e Tribolo então criança, Iacopo da Pontormo e Perin del Vaga, todos eles ótimos mestres florentinos. Assim, tornando-se esse cartão modelo de estudo, foi levado à casa dos Medici, no salão superior, onde sua conservação ficou confiada em demasia apenas aos artistas. Com a enfermidade do duque Giuliano, enquanto ninguém atentava ao cartão, foi, como se disse alhures, rasgado, desmembrado em muitas partes e dispersado⁵⁵, como atestam alguns fragmentos ainda existentes em Mântua, na casa de Uberto Strozzi, fidalgo mantuano, que os conserva com grande reverência. (VASARI, 2011b, p. 91).

No que concerne o estudo de Vasari com mestres, há a informação repetida com três datas diferentes nas *Descrizione* (BB, II, p. 981), na *Vita* de Salviati (BB, II, p. 626), e na de Michelangelo (VASARI, 2011b, p. 111) sobre o aprendizado com este último. Segundo Luiz Marques (2011, p. 26), a versão é contradita pelos fatos, já que a correspondência atesta a partida de Michelangelo para Roma entre 26 de novembro e 12 de dezembro de 1523. Mas o fato é narrado com imprecisão nas três versões: em 1524 na autobiografia, em 1525 na Vida de Michelangelo e, finalmente, em 1523 na de

⁵⁴ Conforme a seguir.

⁵⁵ Vasari atribui a destruição do cartão a Baccio Bandinelli, que conseguira uma cópia da chave.

Salviati, sendo plausível segundo essa última data. Nesse mesmo registro, Vasari afirma que por ocasião de seu chamamento a Roma para executar a Biblioteca de San Lorenzo, Michelangelo o insere no atelier de Andrea del Sarto, onde fica pouco, segundo a *Vita* deste último (BB, II, 169); e também o aprendizado com Bandinelli, propiciado por Ippolito (BB, II, 627).

São conhecidos também os já referidos primeiros rudimentos que aprende com Guglielmo de Marcillat em sua terra natal, mas ele não faz menção nas *Vite* aos estudos da pintura com Vettorico Ghiberti, a quem paga dois *scudi* por mês ao longo de dois meses em 1529 (RICORDANZE, p. 3). Na Vida de Bandinelli não há nenhuma referência a seu passado como aprendiz, e na de del Sarto há apenas a breve inserção em meio aos tantos discípulos do mestre. Não há sequer o mínimo detalhamento que encontramos para seu aprendizado nas letras de duas horas por dia junto de Ippolito e Alessandro, e mesmo Michelangelo, que é evocado sempre que oportuno, é mais um conselheiro e amigo do que um mestre em sentido estrito⁵⁶.

O estudo e a imitação de modelos, ele afirma, haviam sido seu verdadeiro professor. É certo que a carreira de Vasari não esteve permanentemente ligada a uma mesma oficina, já que seus estudos foram sempre descontinuados de uma ou outra maneira. Também é impossível avaliar seu progresso técnico nos anos em Roma graças ao desaparecimento de suas obras anteriores – que ele próprio condenava. E embora não seja irrelevante o papel de tantos grandes mestres, resta confiar na sua constatação.

Mas observe-se a ambição que os holofotes de Roma provocavam no jovem, como ele próprio admitia, de maneira que o desejo de sucesso e de retribuição a seu novo patrono levam-no a horas de incansável estudo, a tal ponto que, em carta a Ottaviano de Medici no ano de 1532, diz ter se aproximado da morte por colocar óleo de lamparina nos olhos a fim de não ter suas atividades interrompidas pelo sono (MILANESI, VIII, p. 235).

Nas cartas, Vasari mantém, via de regra, o tom formal, sempre obsequioso e nada econômico em pronomes de tratamento e títulos honoríficos, dando mostras de uma retórica formulaica amplamente encontrada por Paul McLean (2007) no contexto florentino. Através da análise de mais de mil cartas enviadas por artistas a seus potenciais ou efetivos patronos, Mc Lean encontrou regularidades na utilização de termos e fórmulas por uma sociedade que concentrava o poder nas mãos de poucos e em

⁵⁶ Sobre a relação Vasari-Michelangelo ver adiante.

que a obtenção de meios significava a obtenção de proteção e favorecimento, regularmente procurada, mantida e ampliada pela correspondência (MC.LEAN, 2007, p. 40). Nas cartas enviadas a Otaviano, Ippolito e Alessandro durante esses anos, encontram-se diversos desses dispositivos: uso de pronomes que marquem e reafirmem uma relação (*signor mio, monsignor mio, amico mio*); uso do pronome *voi*, mais formal e respeitoso; o fechamento da carta com uma reafirmação de lealdade⁵⁷; uso da palavra “pai” para referir-se ao patrono⁵⁸.

Esse formalismo torna difícil estabelecer a real proximidade que Vasari teve com seus correspondentes, mas sua relação com Ippolito parece ter sido mais calorosa do que a que teria com Alessandro. Em carta de dezembro 1532 (MILANESI, VIII, p. 239), Vasari roga ao cardeal que retorne à Florença, para que ele possa retribuir por meio de suas obras a confiança nele depositada. Na carta a Ottaviano de Medici do mesmo ano, Vasari lamenta a partida de Ippolito, que tanto o incentivava a tornar-se um novo Apelles, sempre encorajando seus estudos, afirmando que, embora tenha sido deixado aos cuidados de Domenico Canigiani, seu maiordomo, faltava-lhe a força que “mantinha acesa a vontade de ser por ele aceito, a mortificar-se sob os estudos” de sua profissão (MILANESI, VIII, p. 235).

O contrato mencionado nas *Ricordanze* estabelece não apenas o trabalho a ser realizado por um artista mas, ao estabelecer também o compromisso de aprimoramento por meio do estudo, revela o zelo de um protetor que encaminha um dos seus no aperfeiçoamento de uma atividade com vias ao crescimento pessoal. É certo que a carta dá mostras da fusão do interesse do artista com o do patrono, outra técnica identificada por McLean (2007, p. 56), conforme segue:

Vou colori-lo [um desenho] com toda a diligência que saberei e poderei, razão pela qual Vossa Senhoria reverendíssima veja que não restou fazer nenhum tipo de estudo, desejando que o pão e a ajuda que me são dados, não apenas façam honra a Vossa Senhoria reverendíssima, e a sua ilustríssima casa, que sempre ajudou todos os pobres engenhos, mas também a mim.

⁵⁷ A Ottaviano de Medici: “não hei de ter outro guia ou pai a não ser Vossa Senhoria, a qual me recomendo nesse meio” (MILANESI, VIII, p. 236); A Ippolito (MILANESI, VIII, p. 239): “faço-lhe reverência com a humildade que lhe devo”; A Alessandro (MILANESI, VIII, p. 241): A Vossa excelência ilustríssima, quanto sei e posso de coração me recomendo”.

⁵⁸ Segundo McLean (2007, p.55) a relação patrono-cliente recorria frequentemente ao imaginário da relação pai e filho. Vasari refere-se a Otaviano como pai em suas cartas (ver nota acima), e também nas *Descrizione* (BB, II, p. 983): “Vim a Florença, onde foi recebido pelo Duque com bom dia, e pouco depois fui dado à custódia de Ottaviano de Medici; o qual me colocou de tal maneira sob sua proteção, que sempre, enquanto viveu, me teve como filho: a sua boa memória eu sempre reverenciarei e recordarei como a de um amabilíssimo pai.”

Rogarei a Deus que me dê a graça para que eu faça o que desejas, e que tem necessidade a minha casa [...] (MILANESI, VIII, p. 239).

Mas também é certo que o benefício obtido – por ambas as partes – com essa relação não é incompatível com uma relação de maior afeto. Como afirma McLean (2007, p.56), modernamente a amizade é entendida como uma relação desinteressada e sincera, da qual não se obtém nenhum benefício direto. Mas no Renascimento e durante a Idade Média essa era uma tensão inexistente, e a *Amicizia* – amizade – era vista como inerentemente relacionada à assistência instrumental.

É verdade que a relação com Alessandro não foi problemática – pelo contrário, mas parece ter sido de caráter mais profissional e menos afetiva. A carta de 1533 endereçada ao Duque (MILANESI, VIII, p. 240) denuncia a mesma retórica, embora sem os rodeios e referências a uma relação já existente. Aqui também não há o sentimentalismo dedicado a Ippolito, o conteúdo da carta é bastante prático e vai direto ao ponto, três obras: o quadro da Deposição de Ippolito, do qual Alessandro se apodera, e dois retratos, de Lorenzo de Medici (fig. 6) e do próprio Alessandro (fig.7) Estando ávido por uma representação propagandística, o recém nomeado duque solicitava o auxílio do jovem Vasari, que prontamente o atenderia, tornando-se seu artista de maior confiança. Na carta de 1534 a Otaviano de Medici (MILANESI, VIII, p. 241-242), Vasari afirma seu desejo de tornar-se para Alessandro o que Apeles havia sido para Alexandre, explicando a sofisticada composição do retrato que fizera ao duque:

As armas brancas, lustrosas, são como o espelho do príncipe, que assim deve ser para que seus povos possam nele se espelhar nas ações da vida. Armei-o todo, deixando a mostra apenas a cabeça e as mãos, desejando mostrá-lo preparado por amor da pátria a toda e qualquer defesa pública ou particular. Está sentado mostrando o poder com o cetro do domínio todo em ouro às mãos, para reger e comandar como príncipe e capitão. Há atrás de si, por ser passado, uma ruína de colunas e edifícios referentes ao assédio da cidade de 1530, através do qual se vê por um buraco uma Florença, que, contemplada atentamente, dá sinal de seu repouso, envolta que está em uma atmosfera toda serena. A cadeira redonda sobre a qual está sentado não possui começo nem fim, mostra seu reinar perpétuo. Aqueles três corpos cortados, três por perna, número perfeito, são seus povos que, guiando-se segundo a vontade de quem os comanda de cima, não tem braços ou pernas. Essas figuras convertem-se embaixo em uma pata de leão, por ser parte do signo de Florença. Há uma máscara embridada por certas faixas que representa a Volubilidade, para mostrar que os povos instáveis estão ligados e imobilizados pelo castelo construído pelo amor que os súditos têm por Sua Excelência. Aquele pano vermelho posto sobre o assento onde estão os corpos cortados mostra o sangue daqueles que se rebelaram contra a grandeza da ilustríssima casa dos Medici; e uma parte dele, cobrindo a coxa do armado, mostra que também os de casa Medici tiveram seu sangue derramado pela morte de Giuliano e nas feridas de Lorenzo, o Velho. Aquele

galho seco de louros, que lança aquela vergôntea [...] é a casa dos Medici já morta, que pela pessoa do Duque Alessandro deve crescer a prole infinitamente. O elmo que não traz na cabeça, mas ao chão, é a eterna paz, que, procedendo da cabeça do príncipe por seu bom governo, mantém seus povos cheios de alegria e amor.

Na execução dessa complexa pintura, Vasari afirma, como de costume, não ter poupado esforços, especialmente no brilho da armadura, que o ainda inexperiente artista executa a duras penas. Sua impiedosa autocrítica é refreada apenas, segundo ele, pelo sábio conselho do veterano Iacopo Pontormo:

[...] para fazer o polimento daquela armadura branco, lúcido e próprio, que eu estive a ponto de perder o cérebro, de tanto que me fatiguei para retratar a partir do real todas as minúcias. Mas desesperado por poder aproximar-me do real nessa obra, conduzi Iacopo Pontormo, o qual por sua muita virtude eu observava, a vê-la e me aconselhar; o qual, após ver o quadro e reconhecer minha paixão, me disse amavelmente: “Meu filho, enquanto estas armas verdadeiras e lustrosas estão ao lado deste quadro, as tuas parecem sempre pintadas, pois, apesar de a alvaiade ser a cor mais soberba que se utilize na arte, é, apesar disso, o ferro mais soberbo e lustroso. Retire de vista a verdadeira, e verás pois que tua cópia agrada assim como as tens.”(BB, II, p. 984).

Através do discurso direto, Vasari recorre aqui, novamente, ao juízo de um artista de maior valor para avaliar suas obras, aqui evocando ninguém menos que o célebre pintor de retratos Iacopo Pontormo. Se na passagem anterior referente aos estudos em Roma Vasari conformava sua imagem a de um imitador de modelos, nessa ele evidencia sua busca incessante pela imitação do real. Como já afirmado, a doutrina estética do Renascimento apregoava a ideia de imitação em duplo sentido: tanto dos modelos clássicos, quanto da natureza, as quais será agregada depois a imitação dos grandes artistas. Na já referida anedota pliniana do confronto entre Zeuxis e Parrharius, o último supera Zeuxis justamente por ter produzido uma cópia tão próxima do real que havia sido capaz de enganar o olho humano. Através do esforço compulsivo na busca pela imitação do brilho da armadura, Vasari soma à sua figura de imitador de modelos o elemento chave que ele mesmo julgava essencial na configuração de um artista ideal, como demonstra alhures na *Vita* de Mino da Fiesole:

Os nossos artistas que nas obras que criam nada mais buscam do que imitar a maneira de seu mestre ou de outro excelente artista que lhes agrade no modo de trabalhar a atitude das figuras, a expressão dos rostos ou os panejamentos, dedicando-se somente a estes em seu estudo, de tal modo que com o tempo e com o estudo passam a imitá-lo, esses artistas, apenas com isso, não conseguem chegar à perfeição da arte; pois está mais do que claro que raras vezes alguém supera aquele atrás do qual caminha, porque a imitação da natureza só é sólida na maneira do artista que transformou a longa prática em

maneira. Isto porque a imitação é a arte de fazer exatamente o que fazes, da forma como está aquilo que é mais belo nas coisas da natureza, tomando-a com simplicidade, sem lhe impores a maneira de teu mestre ou de outros; porque estes também transformaram em maneira as coisas que extraíram da natureza. E, embora pareça que as coisas dos artistas excelentes são coisas naturais ou verossimilhantes, nunca é possível usar diligência suficiente para fazer algo que seja igual ao que está na natureza; e, mesmo que se escolham as melhores coisas, não é possível fazer composições de corpo tão perfeitas a ponto de a arte ultrapassar a natureza. Portanto, se as coisas extraídas da natureza para a criação perfeita de pinturas e esculturas, ao passarem pela fatura artística, se tornam imperfeitas, alguém que estude estritamente a fatura dos outros artistas, e não os corpos e as coisas naturais, só pode criar obras que não sejam tão boas quanto as naturais nem quanto as daqueles cuja maneira copiou. Já se viu que muitos de nossos artistas não quiseram estudar nada além das obras de seus mestres, deixando de lado a natureza; destes, alguns nada aprenderam e não superaram seu mestre, mas, ao contrário, causaram grande prejuízo ao engenho que receberam, e, se tivessem estudado a maneira e as coisas da natureza, teriam obtido melhores frutos em suas obras. (VASARI, 2011^a, p. 342)

Qualquer que tenha sido a qualidade de sua arte, é certo que o artista adaptava-se extremamente bem às necessidades de legitimação do príncipe ao qual estava ligado. Tão bem que recebe a incumbência de pintar no Palazzo de Via Larga⁵⁹, residência dos Medici que havia “sido deixada imperfeita por Giovanni da Udine”, quatro cenas da vida de Júlio César, hoje perdidas (BB, II, p. 984).

Talvez ainda mais importante tenha sido sua participação nos preparativos para a recepção de Carlos V, que deveria chegar a Florença para autorizar o casamento de Alessandro com sua filha, Margarida de Áustria. Durante os trabalhos, que eram “grandes” estavam “acima de suas forças”, o pintor é vitimado pela “inveja que seu favorecimento atraía”, sendo privado da ajuda de cerca de vinte homens através da intriga. A narrativa da autobiografia, repetida na longa carta a Pietro Aretino em abril de 1536 (MILANESI, VIII, p. 254-260), retoma o esforço incansável, agregando-o do tema da superação da inveja, tão recorrente em Cellini e Cardano⁶⁰:

Mas eu que havia previsto a inveja e a malignidade que alguns sempre procuraram se aproveitar, em parte trabalhando de minha mão dia e noite, e em parte ajudado por pintores de fora que me ajudavam de forma oculta, atendia meus afazeres e buscava superar quaisquer dificuldades e malevolências com as obras mesmas. Nesse ínterim Bertoldo Corsini, então provedor geral de Sua Excelência, tinha relatado ao Duque que eu havia tomado tantas responsabilidades, que não era possível que eu as terminasse a

⁵⁹ Atualmente Palazzo Medici-Riccardi

⁶⁰ Também não é uma temática desprezível em Vasari, já que aparece em pelo menos duas de suas pinturas (Cap. III), nas *Vite*, e nas *Descrizione*. Assim como na passagem acima, Vasari é vítima da inveja em sua estada em Bologna: “Terminadas as obras, retornei a Florença, porque o Trevisi, mestre Biagio e outros pintores bolonheses, pensando que eu queria ficar em Bologna e roubar seus trabalhos e obras, não cessavam de me inquietar: mas incomodavam mais a si mesmos do que a mim, que me ria de seus modos e paixões.” (BB, II, p. 989).

tempo, e maximamente eu não dispendo de homens e estando as obras muito atrasadas. Chamando-me o Duque e dizendo-me o que havia entendido, eu lhe disse que minhas obras estavam a bom termo, como podia ver Sua Excelência se desejasse [...] Chegado o tempo em que deviam estar todas as coisas em ordem, eu havia terminado tudo e colocado meus trabalhos em seus lugares, com muita satisfação do Duque e de todos; enquanto que os de alguns que haviam mais pensado em mim que neles mesmos foram colocados nos imperfeitos. Terminada a festa, além dos quatrocentos *scudi* que me foram pagos pelas obras, me deu o Duque mais trezentos, retirados daqueles que não conduziram seus trabalhos no tempo determinado[...] Com os quais casei uma de minhas irmãs, e pouco depois fiz de outra monástica nos Murate de Arezzo. (BB, II, p. 985)

No contexto de sua relação com Alessandro, Vasari não toma qualquer partido na problemática relação entre ele e seu primo, tão conturbada que em 1535 Alessandro é o primeiro suspeito por um possível envenenamento de Ippolito, oficialmente morto pela malária (HIBBERT, 1974, 209; VASARI, 2011b, 34; RUD, 1963, p.40).

A saída de Ippolito da cidade representava, na verdade, não apenas uma ordem papal, mas a fuga ou quiçá expulsão do membro da família sob o qual repousavam as esperanças dos insatisfeitos com o governo ditatorial estabelecido por Alessandro. Sua apropriação não apenas da Deposição, mas do serviço do artista que a concebera, dão mostra da política de demarcação de poder que empreendia o novo Duque, que afastava toda forma de oposição. Ele havia mandado dilapidar em praça pública o sino do Palazzo della Signoria, representando o fim da República, o qual foi fundido em moedas simbolizando o poder dos Medici; mandou forjar o brasão da família em frente a porta da cidade e ordenou a construção de uma fortaleza, a Fortezza da Basso, demolindo o convento de San Giovanni Evangelista (HIBBERT, 1974, p. 209).

Mas é certo que tanto a morte de Ippolito, em 1535, quanto a de Alessandro, em 1537, causaram grande impacto sobre Vasari. Ocorridas tão proximamente, elas rompiam, mais uma vez, a possibilidade de um favorecimento permanente que o artista poderia ter obtido junto aos Medici. Com Alessandro, “apesar de não ter mais que dezoito anos”, Vasari obtivera o pagamento de seis *scudi* por mês, um serviçal e alojamento, “com muitas outras comodidades”, como orgulhosamente afirma nas *Descrizione* (BB, II, p. 984). A morte do duque obrigava o artista a renovar seus vínculos, que eram de caráter pessoal, não passando as obrigações para descendentes ou parentes (WARNKE, 2001). O golpe que já havia sofrido com a morte de Ippolito e que o fizera “começar a conhecer o quanto são vãs, na maioria das vezes, as esperanças desse mundo”, repetia-se agora com ainda maior impacto, como demonstra sua carta ao tio:

Eis, honrado tio, as esperanças do mundo, os favores da fortuna, minha confiança nos príncipes e os prêmios de minhas tantas fadigas expirados em um sopro. Eis o Duque Alessandro, meu senhor na terra, morto como uma fera selvagem pela crueldade e inveja de Lorenzo di Pier Francesco seu primo⁶¹. Choro eu, como muitos, por sua infelicidade, porque na corte que nutre continuamente a adulação, os sedutores, os prevaricadores e os rufiões, a misericórdia nasce não apenas pela morte desse príncipe, mas de todos aqueles que, estimando o mundo e gozando de Deus, foram deixados na miséria que abateu-se sobre Sua Excelência e todos seus servidores.

Certamente eu confesso que minha soberba havia se elevado tanto pelo favor de que gozei, primeiro do Cardeal Ippolito, depois de Clemente VII, seu tio, ambos agora ceifados pela morte, que caíram minhas esperanças de que os favores eclesiásticos beneficiariam a vós, que mantém minha casa, minha mãe, minhas irmãs, e meu irmão, de onde eu imaginava ter um dia honrá-lo por seus costumes e perfeita bondade, beneficiariam e honrariam a mim e a minha família. [...]

Percebo, agora que se rasgou o véu diante dos olhos, que não temer a Deus, não reconhecer de onde havia me tirado, [...] que se eu continuasse sob essa servitude, embora conquistasse honra, fama e riqueza para o corpo, fazia vergonha e dano e infelicidade a minha alma. Ora, após a morte ter rompido as correntes de minha servitude, já assentada nesta ilustríssima casa [dos Medici], decido me separar de todas as cortes por algum tempo, tanto das seculares quanto das eclesiásticas, sabendo a partir deste exemplo que deus terá compaixão de mim ao ver-me andando de cidade em cidade, com a pouca virtude que me foi dada, ornamentos ao mundo, confessando Sua Majestade e estando sempre à seu dispor. Isto não faltando, ele, com a mesma Providência que ele é para todas as aves e bestas terrestres, deverá me prover de obras continuamente, para que com o suor da fadiga que terei, ajude a vós e toda minha casa; além daquilo que pela servitude que eu faria de novo ao senhor Cosimo de Medici, feito príncipe em seu lugar, se eu pudesse ter o mesmo lugar e provisão. (MILANESI, VIII, pp. 269-270).⁶²

Desolado e desprotegido, em uma cidade onde um assédio destinado aos súditos do antigo Duque poderia sobrevir, Vasari retorna a Arezzo, “subtraído de Clemente, Ippolito e Alessandro” em poucos anos, é “aconselhado por messer Otaviano” a abandonar as cortes.

Sabe-se que em sua curta estadia na cidade terminou de pintar uma Deposição, conforme carta enviada a Baccio Roncini (MILANESI, VIII, p. 270), médico que havia tratado a doença que o aplaca logo após a morte de Alessandro que o põe em “tamanha melancolia, que está a ponto de perder a cabeça”. Após terminar o quadro, sabe-se que o artista esteve por um breve período em Roma (VASARI, 2011b, p. 37), fato que não aparece nas *Descrizione*. O artista é então recomendado por Giovanni Polastra, seu antigo professor, à congregação Camaldolense, que necessitava de alguém para decorar seu Ermo (BB, II, p. 985, MILANESI, II, p. 273).

⁶¹ Lorenzino de Medici, mais tarde morto por ordens do Duque Cosimo.

⁶² Carta de 10 de Janeiro de 1537.

Alijado das cortes, o artista recorre ao patronato monástico que já havia experimentado no começo da carreira. Como afirma Satkowski (1993, p. 13), esse tipo de vínculo tinha suas limitações, já que a *boom* de construções de igrejas durante o período medieval deixara para os artistas subsequentes apenas o trabalho menor de decoração e o mobiliário das mesmas e de suas capelas. Provavelmente essas funções não satisfariam plenamente Vasari, que já havia gozado do esplendor florentino, não fosse a espécie de retiro que o monastério nos Apeninos lhe proporcionou após a frustração que havia encontrado.

Agradavam-lhe a “eterna e alpina solitude e quietude daquele lugar santo” (BB, II, p. 986), e na carta a Giovanni Polastra agradece ao preceptor por livrá-lo do ócio de Arezzo, onde encontrava-se “desesperado e desagradado pelo trato com os homens”, melancolicamente “fechado em um quarto sem nada fazer a não ser trabalhar”: “Seja vós, messer Giovani meu caro, mil vezes bendito por Deus, pois fui por vosso meio conduzido ao ermo de Camaldoli, e não poderia, por minha parte, ser conduzido a melhor lugar” (MILANESI, VIII, p. 273). Na autobiografia, ele escreve (BB, II, p. 986):

[...] no dito intervalo de dois meses experimentei o quanto mais favorável é para os estudos uma doce, quieta e honesta solitude que os rumores da cidade e da corte, reconheci, digo, meu erro, de haver colocado minhas esperanças nos homens e nas leviandades e folias do mundo.

A decoração do Ermo exigia uma série de trabalhos em óleo e afresco, para os quais a pouca idade de Vasari suscitaram desconfiança nos padres. Sua solução foi acordar que o pagamento por uma primeira pintura deveria ser feito segundo o julgamento dos padres e que se o trabalho não agradasse, lhe fosse devolvido. Essa primeira pintura, uma Nossa Senhora segurando Jesus Cristo, rodeada por São Jerônimo e São João Batista, satisfez os clientes, rendendo-lhe o restante da comissão, que foi interrompida pelo inverno local, que impossibilitava a decoração em afresco. Com a promessa de voltar no verão seguinte, Vasari parte para Arezzo, onde termina algumas pinturas antes de ser chamado por Fra Bastiano Graziani para pintar a igreja de Santo Agostinho em Monte Sansovino.

O afastamento das cortes poderia ter terminado, tivesse Vasari atendido aos conselhos de messer Ottaviano de Medici, que o chama à Florença, ao que parece com o objetivo de fixá-lo novamente a serviço da família. Mas as desilusões anteriores e o retiro em Camaldoli parecem ter modificado as ambições do pintor, que afirma ter tido “não pouca dificuldade em evitar a tentação de filiar-se novamente às cortes”,

decidindo, de uma vez por todas, ir para Roma. Sua partida é atrasada apenas por um pedido de Ottaviano, que desejava uma cópia de uma pintura de Rafael que lhe pertencia, já que o duque queria a original (BB, II, p. 986). As duas cartas enviadas por Vasari a Ottaviano em 1539 confirmam a versão, aproximando a experiência do artista no Ermo a elevação de Cellini na prisão, embora sem o tom fantástico que lhe dava o *ourives*:

E assim como os amigos de Jesus renunciaram às riquezas e ao mundo para se dar a ele inteiramente, assim resolvo-me a esquecer o passado e frutificar-me naquilo que costuma fazer quem com esforço se exercita. E porque mais me contentarei em fazer pouco e bem, do que muito e não cumprir, nem ter outra prática além da paz comigo mesmo, observando-vos sempre, como verdadeiro objeto que me sejas que só, a espelhar-me em vossas maravilhosas ações, me faz tornar-me tal, que onde eu deverei agora, que fatiguei muitos anos, em repouso desfrutar-vos, talvez aceso pelo desejo de fazer-lhe honra, por ser sua criatura, tomei a dita decisão, estimando mais morrer em Roma e lá ser sepultado, do que desfrutar do bem viver em outra parte, onde o ócio, a preguiça e a inércia enrijecem a beleza dos engenhos, que claros e belos seriam, mas que obscuros e tenebrosos se tornam: sempre estarei pronto para fazer o quanto de vós me será comandado. (MILANESI, VIII, p. 278-279).

A recomendação final da carta resume a postura adotada por Vasari nessa nova fase de sua carreira, que dura até seu estabelecimento sob Júlio III: ele abria mão da carreira na corte mediceana sem abdicar das boas relações com a família, fundamentalmente com Ottaviano, que parece compreender seus desígnios, já que lhe fornece uma letra de câmbio no valor de quinhentos *scudi* para ajudá-lo em seus estudos (BB, II, 986-987).

De fato, Ottaviano não parece ter desperdiçado seu dinheiro, pois Vasari afirma ter tido em Roma outro período de grande estudo na arte. Ele completa agora seus estudos com o último elemento do tripé da imitação, a Antiguidade, aqui aludida pela menção às grutas de Roma:

Chegando pois a Roma, em fevereiro de 1538, lá estive até o fim de junho, desenhando na Companhia de Giovanbatista Cungi do Borgo, meu jovem aprendiz⁶³, a desenhar tudo aquilo que havia me escapado nas outras vezes que estive em Roma, em particular aquilo que estava nas grutas sob a terra. Não deixei coisa alguma de arquitetura ou escultura que eu não desenhasse ou medisse; de tal forma que posso dizer verdadeiramente que os desenhos que eu fiz naquele espaço de tempo foram mais de trezentos: dos quais obtive tanto vantagens quanto prazer muitos anos depois ao revê-los e refrescar a memória das coisas de Roma. Tais esforços e estudos me renderam muito, como se vê, quando retornei à Toscana, na pintura que fiz em Monte Sansovino [...] (BB, II, p. 987).

⁶³ No original, *mio garzone*, meu garoto.

Os anos seguintes da vida de Vasari foram marcados pelas constantes viagens por toda a Itália. Em Bolonha, Vasari dava mostras de como a “cura de Camaldoli”, como chama Luiz Marques, não havia apagado por completo a memória dos Medici, pois no refeitório de San Michele seu São Gregório é na verdade Clemente VII, atrás do qual reconhece-se claramente a figura de Alessandro (figura 8), que Vasari retratou “pela memória e pelos benefícios” que dele havia recebido, “e por ter sido quem foi” (BB, II, p. 988). Essa estadia em Bolonha também serviu para seus estudos, pois recorda ter visto “todas as famosas obras de pintura que estivessem naquela cidade dos bolonheses e de outros” (BB, II, p. 987-988).

Após uma breve estadia em Florença, onde copia mais um retrato para Ottaviano, dessa vez de Ippolito, Vasari parte novamente para Camaldoli, onde entra em contato com aquele que seria um de seus maiores protetores, Bindo Altoviti, banqueiro da Cúria, cônsul florentino em Roma e riquíssimo mercador. A Fortuna, que tanto lhe havia prejudicado, agora soprava os ventos a seu favor, pois o encontro acontece por acaso: enviado pelo Papa para conseguir grossos troncos de Abeto para a construção de São Pedro, Bindo Altoviti vê as obras de Vasari e fica agradado. A amizade com Altoviti lhe rende a hospitalidade em sua casa de Roma, e a ele Vasari dedica as generosas palavras que sempre dirige nas *Descrizione* a quem era grato, como Pollastra, Ottaviano e seu tio Antônio: “serei sempre à sua memória obrigado” (BB, II, p. 990).

Pelo insistente chamado Pietro Aretino, seu “amicíssimo”, Vasari vai “obrigado” a Veneza, mas o faz também com muito prazer, pois desejava ver as obras de Ticiano e de outros na viagem. (BB, II, p. 990). Ele recorda como pode, em poucos dias, ver as pinturas de Coreggio em Modena e Parma, de Giulio Romano em Mântua, e as antiguidades de Verona. De Veneza, sua memória é dos trabalhos feitos junto a Battista Cungi, Christofano Gherardi e Bastiano Flori, “valentes e práticos” no aparato de uma festa e dos nove quadros pintados a Giovanni Cornaro, “obras de não pouca importância” que são suficientes para decretar sua partida, embora estivesse “sobrecarregado de trabalhos que vinham à mão”.

A recordação de Nápoles, no entanto, é motivo de maior orgulho, pois lhe vale a comparação com os grandes mestres do passado:

Mas é grande coisa que, depois de Giotto, não havia estado até então em tal nobre e grande cidade mestres que tivessem feito alguma coisa de importante em pintura, embora tivessem sido conduzidas algumas coisas de fora da Mão de Perugino e Rafael; motivo pelo qual me engenhei de fazer de modo que, o quanto era possível ao meu pouco saber, que se houvessem de acordar os

engenhos daquele país a operar coisas grandes e honradas. E esse ou outro motivo foram a razão de que daquele tempo até agora lá foram feitas em pintura e estuque muitas belíssimas obras. (BB, II, p. 993).

Em visita a Nápoles, Vasari assume o papel de um portador da virtude e da superioridade da escola de desenho florentina, cujo maior estandarte eram as *Vite*. Na passagem, ele dá mostra de orgulho em suas realizações, talvez na única parte das *Descrizione* em que manifestamente economiza modéstia, trazendo para Nápoles as luzes que Giotto trouxera para toda a Itália.

3.3A figuração vasariana e as convenções biográficas

A análise empreendida até aqui já permite discordar do juízo de Schlosser sobre as *Descrizione*, que classifica como “ estranhamente fragmentária, descolorida e superficial” (SCHLOSSER, 1993, p. 259). Essa crítica parece mais adequada ao texto seco e abreviado de Ghiberti, já que a autobiografia de Vasari apresenta muito mais elementos de caráter verdadeiramente pessoal, embora operem sempre dentro dos limites estabelecidos pela veiculação do texto na obra maior e de agenda rigorosamente estabelecida em que se encontra.

Nesse contexto, as *Descrizione* não são uma autobiografia, mas uma *Vita* do próprio autor. Como tal, elas obedecem em grande parte aos rígidos parâmetros e convenções que incidem sobre as demais biografias. Por exemplo, se comparadas à obra de Cellini, resulta que o personagem não é explorado na amplitude que o texto autônomo permitia a Benvenuto. Seu escopo resume-se à vida de Vasari como *artista*, e até mais especificamente como pintor, já que menciona muito pouco a arquitetura. Isso se resume na enumeração e nas descrições de obras que ocupam boa parte do texto, assim como nas vidas dos demais artistas.

As biografias das *Vite* seguiam uma ordem de tópicos pré-estabelecida: origem e treinamento, obras, discípulos, delineamento do caráter, ritos fúnebres e epitáfio. Essa ordem rígida era adequada ao arsenal retórico da oratória demonstrativa (*genus demonstrativum*) das biografias, que tinham por objetivo estabelecer exemplos a serem imitados – ou evitados.

Vasari mantinha as convenções da eulogia funeral, ramificação do discurso epidítico mais adequada à louvação de mestres do passado. As *Vite* iniciam

normalmente com um prólogo (*exordium*) em tom de discurso e estilo grandiloquente, destinado a introduzir a personagem e as linhas gerais que conduziriam sua vida. O estilo ornado e grandioso visava engrandecer o biografado e atrair a atenção do leitor, levando-o a aclamar o sujeito, frequentemente invocando a graça e o poder divinos, a virtude, a honra e a excelência na arte (RUBIN, 1995, p. 156-157). Um exemplo dessa forma de discurso é a introdução da Vida de Michelangelo:

Enquanto os industriosos e egrégios espíritos ao lume do famosíssimo Giotto e de seus discípulos, esforçavam-se em dar ao mundo prova do valor que a benignidade das estrelas e a bem proporcionada mescla dos humores haviam dado a seus engenhos e, por toda a parte, em vão se esmeravam, desejosos de imitar com a excelência da arte a grandiosidade da natureza, por se aproximar quanto pudessem desta suma cognição que muitos chamam inteligência, o boníssimo Reitor do Céuolveu clemente os olhos à Terra e, ao ver a vã infinitude de tanta labuta, os ardentíssimos estudos sem fruto e a presunçosa opinião dos homens, bem mais distante da verdade que as trevas da luz, dispôs-se, para arrancar-nos de tantos erros, a enviar à Terra um espírito que em cada arte e em todas as profissões fosse universalmente hábil, trabalhando só, a fim de mostrar a perfeição da arte do desenho, no delineamento, nos contornos, no sombreado e na luz, para criar relevo na pintura, com correto juízo trabalhar a escultura e pela arquitetura, tornar cômodas as habitações, seguras, sãs, alegres, bem proporcionadas e ricas em ornamentos. Quis, ademais, inculcar-lhe a verdadeira filosofia moral, ornada com doce poesia, de modo a que o mundo o elegesse e admirasse como singularíssimo espelho, na vida, nas obras, na santidade dos costumes e em todas as ações humanas e, para que fosse por nós chamado não terrena criatura, mas celestial. [...] Nasceu assim um filho sob fadada e feliz estrela, no Casentino, de honesta e nobre mulher, em 1474, para Lodovico di Leonardo Buonarroti Simoni, descendente, segundo se diz, da nobilíssima e antiquíssima família dos condes de Canossa [...] nasceu-lhe, como disse, um filho [...] a que chamou Michelangelo. (VASARI, 2011b, p. 75-76).

O final do texto era normalmente um discurso de fechamento, um juízo sobre a totalidade dos feitos do biografado, relacionando-os aos seus vícios e virtudes. Normalmente as condições da morte do indivíduo emulavam a suas realizações em vida.

Mas essa ordem era inadequada tanto para uma biografia de um artista vivo quanto para um texto sobre o próprio autor. Nenhuma das *Descrizione* do livro apresentam um discurso grandioso de abertura, iniciando normalmente com a narração da infância do artista, com exceção da de Francesco Primaticcio que, sendo a primeira delas, justifica a inserção de artistas vivos no livro. O fato de não estarem mortos tornava imprópria a utilização do esquema destinado à louvação do discurso fúnebre, ao mesmo tempo que tornava impossível a descrição dos leitos de morte, ritos fúnebres e epitáfios. No caso da *Descrizione* do próprio Vasari, havia ainda a possibilidade de que ao autor, que tanto condenava Ghiberti pela postura em relação a si mesmo, parecesse

inadequado um discurso de comemoração da própria pessoa. A cultura de aparência das cortes, decerto, não devia ser muito afeita aos que louvavam a si mesmos, já que no Livro do Cortesão o conde Ludovico condenava veementemente aqueles que o faziam :

Seja assim, aquele que procuramos , onde houver inimigos, veemente, severo e sempre entre os primeiros; em qualquer outro lugar, humano, modesto, contido, fugindo sobretudo da ostentação e da impudente louvação de si, com o que o homem sempre atrai para si o ódio e repulsa da parte de quem o ouve. (CASTIGLIONE, 1997, p.33)

Apesar disso, o conde reconhece que o elogio de si pode ser feito com a devida desfaçatez:

Se vós entendeste bem, censurei o louvar a si mesmo de modo impudente e sem respeito; por certo, como dizeis, não se deve fazer má opinião de um homem valoroso, que modestamente se louve, ao contrário deve-se tomar o que diz como testemunho mais confiável do que se viesse da boca alheia. Digo claramente que é discretíssimo aquele que, ao louvar a si mesmo, não incorre em erro, nem provoca incômodo ou inveja em quem o escuta, e, além dos louvores que se atribui, merece ainda o dos outros; porque é coisa assaz difícil. [...] em minha opinião, tudo consiste em dizer as coisas de modo que pareça não serem ditas com aquela finalidade, mas que calhem tão a propósito que não se pode deixar de dizê-las e, sempre mostrando evitar o elogio de si, não deixar de fazê-lo [...] (CASTIGLIONE, 1997, p. 33-34).

Na autobiografia vasariana o *exodium* é substituído por uma *captatione benevolentiae*, que justifica a decisão do autor de escrever a própria vida, ao mesmo tempo que escusa suas obras da possibilidade não serem dignas de consideração:

Tendo até aqui tratado das obras de outros com aquela maior diligência e sinceridade que soube e pode meu engenho, desejo pois, no fim deste meu esforço, juntar e fazer conhecer ao mundo as obras que a divina Bondade me deu a graça de conduzir; porque, se bem elas não possuem aquele perfeição que eu desejasse, se verá, não obstante, de quem com olhos são as observar, que elas foram trabalhadas por mim com estudo, diligência e amorosa fadiga, e que, se não são dignas de louvor, pelo menos o são de escusas; uma vez que, estando ao relento e podendo ser vistas, não as posso esconder. E porque podem por ventura ser seus defeitos apontados por algum outro, é melhor que eu confesse a verdade e acuse eu mesmo a minha imperfeição, a qual reconheço de antemão: seguro disso, que se, como disse, nelas não se verá excelência e perfeição, pelo menos se verá um ardente desejo de bem trabalhar e uma grande e incansável fadiga e o amor grandíssimo que eu carrego pelas nossas artes. De onde terá que, segundo as leis, confessando eu abertamente meu defeito, ele me será em grande parte perdoado. (BB, II, p. 980-981).

A *captatione* torna a própria existência da autobiografia uma causa nobre: o perdão, ao mesmo tempo que põe em relevo a semelhança do texto de Vasari com os de

Cellini e Cardano, ambos os quais iniciam com esse mesmo dispositivo, embora cada um deles apele para justificativas diferentes

O *mea culpa* vasariano tem como horizonte perdoar o artista pela imperfeição de seus trabalhos através da confissão. Essa entrada dita o tom do restante do texto, já que na remissão de pecados o esforço incansável, o estudo, os esforços e a diligência são frequentemente invocados junto das descrições das obras, por vezes auxiliados pelo tempo rápido da execução.⁶⁴ E é justamente essa rapidez que torna possível o único julgamento de Vasari concernente ao próprio trabalho que parece diferir dos demais, justaposto à descrição de uma Vênus que fez para o amigo Ottaviano a partir de um cartão de Michelangelo:

As quais pinturas, ainda que talvez então me agradassem e fossem por mim feitas como melhor soube, não sei o quanto me agradariam hoje em dia (*in*

⁶⁴ Sobre o tempo de execução ver nota anterior. Somada às duas vezes do primeiro parágrafo, a diligência aparece quatorze vezes nas *Descrizione*: “Não passou muito até que por seu meio o senhor Lorenzo Gamurrini me desse para fazer uma pintura, da qual Rosso me fez o desenho, e que pois a conduzi com quanto mais estudo, esforço e diligência me foi possível, para aprender e conquistar um pouco de renome.” (BB, II, p. 981). “[...] tive a comodidade, por meio de tal senhor, de entrar na Nova Sacristia de São Lourenço, onde estão as obras de Michelangelo, [...] e assim as estudei com muita diligência [...]” (BB, II, p. 983). “E ainda que eu soubesse não merecer tanta consideração, eu fazia, não obstante, tudo que sabia com amor e com diligência, e também não me parecia fadiga perguntar aos meus superiores aquilo que não sabia [...]” (BB, II, p. 984). “E porque tinha que me fazer conhecido em Florença e não tendo mais feito obra semelhante, e como tinha muitos concorrentes e o desejo de adquirir renome, me dispus a querer naquela obra me esforçar e empregar quanta diligência me fosse possível.” (BB, II, p. 989). “A qual obra conduzi em sua inteireza com toda a acurada diligência como melhor soube.” (BB, II, p. 991). “Enfim, se eu posso acreditar no que eu ouvi então do povo, e sinto agora de qualquer um que vê tal obra, poderei acreditar que fiz qualquer coisa. Mas eu sei de antemão como é a necessidade e aquilo que teria feito se minha mão tivesse obedecido ao que era meu conceito na cabeça (*nell'ideia*). Todavia, empreguei nela (isso posso confessar livremente) estudo e diligência.” (BB, II, p. 999). Note-se o tom platônico da frase em que o artista concebe no intelecto o projeto da obra, infelizmente não acompanhado por sua mão. Optei pela tradução que mantinha maior clareza no sentido. A obra em questão é *A noite de Ester e Assuero* (fig.1), hoje no Museo Statale di Arte Medievale e Moderna de Arezzo. “Monsignore Giorgio, cardeal de Armagnac, passando por Arezzo, e, por outros motivos, indo a minha casa, viu essa bandeira ou estandarte; e agradando-o, fez grandes esforços para obtê-lo, oferecendo uma grande soma para mandá-lo ao rei de França: mas eu não quis quebrar a promessa que fiz aos que me encomendaram de pintá-lo; muitos me disseram que eu poderia ter feito outro, mas não sei se teria feito assim tão bem e com a mesma diligência.” (BB, II, p. 999). “Essas figuras nuas e em tamanho real fizeram com que Tommaso Cambi [...] se fizesse retratar nu e em tamanho real na figura de Endimione [...] eu trabalhei com toda a diligência para imitar as cores próprias que dão o lume daquela pálida luz amarela [...]”. (BB, II, p. 1000). “E depois a Francesco Botti, em um grande quadro, *A nossa Senhora com seu Filho e José*, o qual quadro, que eu certamente fiz com aquela diligência que eu soube maior [...]” (BB, II, p. 1000). “Em suma, quanto a mim foi possível, fiz com que em todas as obras, com que todas as figuras tivessem o afeto apropriado e o orgulho e as atitudes convenientes [...] ao que, o quanto sucedi, deixarei os outros fazerem juízo. Direi, no entanto, que empreguei quanto pude e soube de estudo, esforço e diligência [...]” (BB, II, p. 1001). Também aparece relativo à publicação das *Vidas*: “Desejando o senhor Duque Cosimo que o livro das *Vidas*, já conduzido quase ao seu fim com aquela maior diligência que me era possível, e com a ajuda de alguns amigos meus, fosse publicado [...]” (BB, II, p. 1001). “A Luca Torrigiani [...] fiz um grande quadro da *Vênus nua com as três Graças ao redor* [...] no qual me engenhei em empregar o maior estudo e diligência que eu podia.” (BB, II, p. 1008).

questa età). Mas porque a arte é em si difícil, deve-se aceitar de cada um aquilo de que ele é capaz. Mas direi isto, que posso dizer em verdade, que fiz todas as minhas pinturas, invenções (*invenzioni*) e desenhos (*disegni*), quaisquer que sejam, não digo com grandíssima prontidão (*prestezza*), mas com incrível facilidade (*facilità*) e sem dificuldade (*senza stento*). (BB, II, p. 990).

A uma primeira *captatione benevolentiae* corriqueira nas *Descrizione*, Vasari acrescenta uma segunda constatação: suas obras eram executadas com facilidade e sem esforço. Como afirma Blunt (1940, p.131), a rapidez não era uma qualidade buscada pelos artistas e teóricos do *Quattrocento* que, pelo contrário, primavam pelo cuidado e exatidão como objetivos principais. Os maneiristas, no entanto, admiravam a rapidez no preenchimento das superfícies, resultado de uma adaptação da literatura que tratava da conduta e que primava pela omissão de qualquer sinal de esforço ou labuta, como já evidenciado pelo exemplo d'O Cortesão. Ainda segundo Boase (1971, p. 125), a teoria artística da época – aí incluído Vasari – preconizava que o artista não devia evitar as dificuldades, mas devia apropriar-se de seu fazer com tal propriedade que podia desenhar as figuras sem esforço, e sem voltar-se frequentemente para os modelos, que deviam ser conhecidos a ponto de ser possível tomar liberdades em relação a eles. Com a passagem, Vasari agrega ao seu já evidenciado esforço na cópia de modelos a facilidade adquirida pelos anos de estudo.

Também é preciso recordar como é trazido à tona ao longo do texto o juízo de terceiros, sejam eles artistas ou não, e como isso torna o aval das *Descrizione* sobre a arte vasariana incerto: enquanto o autor é sempre pronto em apontar seus defeitos, os demais – *segundo seu próprio relato* - reconhecem valor nas suas obras. Essa é uma atitude dúbia: ela reflete uma verdadeira insegurança, ou apenas obedece à tônica confessional do texto que exige uma postura modesta? Ela pode também estar condicionada a uma retórica de falsa modéstia d'O Cortesão, em que é preferível evitar o elogio a si mesmo.

Qualquer que seja a resposta, é certo que o traço mais marcante que as *Descrizione* deixam do autor são sua aptidão para o trabalho árduo, seu estudo incansável, sua devoção ao dever, à família e aos patronos. Essas características são exibidas por meio de confissões que entremeiam a narração de episódios e a descrição de encomendas, nunca de elementos convencionais das biografias como a citação de discursos ou a inclusão de um anedotário. Como afirmado no capítulo anterior, a citação direta de discursos é um *topos* das biografias desde o mundo Clássico. Segundo Rubin

(1995, p.160), os discursos eram usados em momentos cruciais para sumarizar as virtudes do personagem a partir de sua própria voz, já que através da fala o sujeito dava mostras de seu caráter. Nas biografias, Vasari utiliza-os muito raramente, embora tenha inserido na edição de 1550, por exemplo, o discurso de Brunelleschi em direção ao júri na competição pelas portas do Batistério de Florença. Rogando aos jurados que a comissão fosse dada a Ghiberti e não a ele, o personagem da biografia evidenciava a nobreza de seu caráter. Da mesma forma, no final da biografia de Michelangelo, Vasari lista uma série de ditos e anedotas do grande mestre a fim de colorir melhor seu personagem, mesmo caminho seguido por Maquiavel na biografia de Castruccio Castracani. Nenhum desses elementos é usado por ele na sua autobiografia, que é, em sua maior parte, na primeira pessoa, sendo o discurso direto usado apenas para enunciar as palavras de outros personagens, nunca do próprio autor. Cellini, pelo contrário, vale-se amplamente do discurso direto para caracterizar sua personalidade insubmissa e valorosa.

Mas é certo que Vasari também é dado a certas fórmulas literárias amplamente utilizadas no gênero biográfico e apropriadas por ele nas *Vidas* e nas *Descrizione*. O relato de sua primeira viagem a Florença durante a infância é marcado pela presença de *leitmotifs* encontrados em outras biografias, que aparecem comumente ligados à descoberta do talento da criança por outra pessoa. Essas fórmulas são ramificações das narrativas premonitórias expostas no capítulo anterior, que tem por objetivo ressaltar a assimetria do biografado em relação ao homem comum e que são compartilhadas por Cellini e Cardano.

Nos seus *Comentarii*, Lorenzo Ghiberti narra o episódio que colocou Giotto em contato com Cimabue, que viria a ser seu mestre e responsável por introduzi-lo no caminho da grandeza:

A arte da pintura começou a surgir na Etrúria num vilarejo chamado Vespignano, próximo à cidade de Florença. Havia nascido um garoto de incrível talento, que estava retratando uma ovelha [quando] o pintor Cimabue, de passagem rumo à Bologna, viu o garoto sentado no chão, desenhando em um pedaço de pedra. Impressionado com grande admiração pelo garoto, que, apesar de tão novo, desenhava tão bem, e percebendo que sua técnica vinha da natureza, Cimabue perguntou seu nome. O rapaz respondeu, “Sou chamado pelo nome Giotto. Meu pai chama-se Bondoni e ele vive em uma casa próxima,” Cimabue, que tinha uma aparência distinta, foi com Giotto ver seu pai. Ele perguntou ao pai, que era muito pobre, pelo garoto. Ele deu o rapaz a Cimabue, que o levou com ele. Giotto era um discípulo de Cimabue, que atinha-se a maneira Grega [de pintura] e havia adquirido grande fama na Etrúria pelo seu estilo. Giotto fez a si mesmo excelente na arte da pintura. (GHIBERTI, 1947, p. 84)

Baseado nesse relato, Vasari insere a história nas *Vite* com algumas pequenas modificações:

[...] quando Giotto tinha X anos de idade, Bondone o incumbiu da guarda de algumas ovelhas da propriedade, que Giotto apascentava todos os dias ora num lugar, ora noutro, e, já sentindo a inclinação natural pela arte do desenho, continuamente, por prazer, desenhava no piso, no chão ou na areia alguma coisa da natureza ou que a fantasia lhe ditasse. E foi assim que um dia Cimabue, pintor celeberrimo, mudando-se por alguma necessidade de Florença, onde era muito apreciado, conheceu Giotto no lugarejo de Vespignano; este, enquanto suas ovelhas pastavam, tomando uma pedra plana e polida do piso, nela copiava a imagem de uma ovelha com um seixo pontiagudo, coisa que ele não tinha aprendido com ninguém, mas apenas com instinto natural. Cimabue, detendo-se, extremamente admirado, perguntou-lhe se queria ir morar com ele. O menino respondeu que, se o pai concordasse, ele ficaria contentíssimo. Assim, como Giotto pedisse permissão a Bondone com muita insistência, este lhe fez essa extraordinária concessão. (VASARI, 2011, p. 91-92).

Da mesma forma, Andrea del Castagno, incumbido pelo pai de cuidar das pastagens, encanta-se ao ver um pintor local trabalhando, motivo pelo qual passa a desenhar com carvão e ponta de faca por todos os lugares. A notícia chega aos ouvidos do nobre Bernardetto de Medici, que “ao vê-lo falar com muita argúcia” resolve levá-lo “consigo para Florença e lhe arranjar trabalho junto a um dos melhores mestres da época”. (VASARI, 2011, p. 317). Andrea Sansovino desenhava no areal os animais do rebanho, motivo que fez com que Simone Vespucci acertasse com seu pai, Domenico Contucci, o acordo de levá-lo a Florença onde o colocou no ateliê de Pollaiuolo. Domenico Beccafumi também, ao ser encarregado pelo pai de cuidar das ovelhas é visto desenhando por Lorenzo Beccafumi, que pede ao pai para levá-lo a Siena, onde o deixa sob a tutela de outro pintor (BB, II, 371).

Em todas as narrativas há o elemento comum do encontro, possibilitado pelo acaso, de uma criança com talento natural e uma pessoa de maior status na hierarquia social que é capaz de perceber seu talento. Vivendo em um local afastado, ela é levada por esse preceptor, normalmente após receber a permissão do pai, a um grande centro urbano (Siena, Florença) para que desenvolva suas capacidades em uma oficina de renome.

Como afirmam Kris e Kurz (1979, p. 26), essa estrutura narrativa tem por objetivo evidenciar a descoberta do talento natural da criança, que apesar de limitado pelas condições em que se encontra, pode ser percebido pelo olhar atento. Essa fórmula encontra paralelos desde a Antiguidade nos casos de Heródoto, que teria descoberto o

talento de Tucídides, e de Xenofonte, que teria encontrado Sócrates. Curiosamente, há evidências dessa narrativa no tão esquecido Oriente: o pintor japonês Murayama Okyo foi descoberto por um samurai, que passava por acaso, ao pintar um pinho num saco de papel da loja de seu vilarejo. (KRIS & KURZ, 1979, p.27). Na vida de Castruccio Castracani ele é descoberto por Francesco Guinigi, que o vê brincando com os outros garotos e improvisando exercícios militares, e percebe a inclinação do garoto para as armas (MAQUIAVEL,1994, p.c42)

Se comparadas ao relato da *Vita* de Francesco Salviati citado no começo desse capítulo, tem-se que o episódio em que Vasari recita os versos da Eneida na presença do cardeal Sívio Passerini mantém alguns desses elementos: o cardeal, que passava por acaso por Arezzo, nota o domínio dos rudimentos tanto das letras quanto do desenho pelo menino, e ordena ao pai que ele seja levado a Florença, onde é colocado em contato com o mestre Michelangelo e sob a instrução de Piero Valeriano. Excluídos o cenário idílico dos rebanhos e o autodidatismo, observa-se que a narrativa é em alguma medida uma versão menos literária do conto repetido diversas vezes no livro, adaptada também à sua necessidade de afirmar-se não apenas como artista mas também homem de letras.

Há outra passagem das *Descrizione* digna de nota. Mais literária que a anterior, o diálogo na casa do Cardeal Farnese que teria dado origem ao empreendimento das vidas também foi identificado como um relato ficcional repleto de convenções:

Naquele tempo, terminado o dia, eu ia com frequência ver o ilustríssimo cardeal Farnese cear, onde estavam sempre, a entretê-lo com belíssimas e honradas conversações, Molza, Annibale Caro, senhor Gandolfo, senhor Claudio Tolomei, senhor Romolo Amaseo, monsignor Giovio, e muitos outros literatos e cavalheiros, dos quais é sempre repleta a corte daquele senhor, entre uma noite e outra, se veio a falar do Museu de Giovio e dos retratos de homens ilustres que nele os colocou em ordem e com inscrições belíssimas; e passando-se de um assunto a outro, como se faz nas conversações, falou monsignor Giovio de sua constante vontade de acrescentar ao museu e ao seu livro de Elogios um tratado no qual se falasse dos homens ilustres na arte do desenho, de Cimabue aos nossos dias. E, discorrendo a respeito, demonstrou grande conhecimento nas coisas de nossas artes, mas bastando-lhe falar em linhas gerais, não detinha-se sobre as particularidades, e, referindo-se aquele ou aquele outro artista, trocava os nomes e sobrenomes, lugares de nascimento, obras, ou então não dizia as coisas como ocorreram de fato, mas a grosso modo. Terminado seu discurso, o cardeal voltou-se para mim e disse: “ Que dizeis, Giorgio, não seria uma bela obra e esforço?”. “Bela, respondi eu, meu senhor ilustríssimo, se Giovio tiver alguém da arte que o ajude a colocar as coisas em seus devidos lugares e a dizê-las como são verdadeiramente. Falo assim porque, se é verdade que fez um discurso maravilhoso, trocou muitas coisas umas pelas outras”. “Podes, portanto” – acrescentou o cardeal, a pedido de Giovio, Caro, Tolomei e outros –, “fazer-lhe um compêndio e uma organizada notícia de

todos esses artistas, de suas obras, segundo a ordem dos tempos; e assim também de vós receberão este benefício as vossas artes”. Ainda que eu soubesse ser tal coisa algo acima de minhas forças, prometi, na medida das minhas possibilidades, fazê-lo com prazer. E assim, começando a recuperar meus registros e anotações sobre o tema, coletados desde minha juventude por passatempo e pela afeição que tinha à memória de nossos artistas, sendo-me caríssima cada informação a respeito, reuni tudo que me parece a propósito e leve-o a Giovio. Ele, após muito elogiar meu esforço, disse: “Giorgio, meu caro, quero que tomeis esta tarefa de redigir tudo nesse modo que, vejo, saberias fazer otimamente, pois me falta ânimo para tanto e não conheço as maneiras nem as particularidades que podereis saber vós. Sem eles, não poderia fazer mais que um pequeno tratado similar ao de Plínio. Fazei como vos digo, Vasari, porque vejo que será algo belíssimo, segundo o ensaio que me destes nessa narração”. Mas lhe parecendo que eu hesitasse, fez com que seu rogo fosse auxiliado pelo de Caro, Molza, Tolomei e outros meus amicíssimos. De modo que finalmente acabei por colocar mãos à obra com a intenção de enviá-la, uma vez terminada, a um deles para que, revista e apropriadamente arranjada, publicasse-a sob outro nome. (BB, II, p. 996).

Como afirma Schlosser (1993, p. 259), esse diálogo não pode ter ocorrido em 1546, data em que aparece na autobiografia, por uma série de fatores. O próprio Vasari, na dedicatória a Cosimo I, afirma terem sido as Vidas um trabalho de dez anos, o que faz com que deva-se recuar pelo menos a 1540. Luiz Marques (VASARI, 2011b, p. 47) observa a incoerência da própria cena, em que parece improvável que as anotações esparsas do artista tenham sido convertidas do dia para a noite no “ensaio” que ele leva a Giovio. Além disso, demonstra através da correspondência de Vasari que em 1546 Giovio oferece seus serviços como editor da obra, fato que indica uma certa completude do texto, assim como as cartas de 1547 de Francesco Doni, onde o livro aparece com o título próximo do que receberia, e da carta endereçada a Anibal Caro, que refere-se ao manuscrito enviado por Vasari já para revisão. Nesse mesmo ano, Giovio afirma ter “devorado o livro” que recebera do aretino, o que demonstra que a obra já estava pelo menos a bom termo, feito que teria sido impossível em apenas um ano, dado o volume do material. Ademais, sabe-se que Molza estava morto desde 1544 e Caro em Piacenza ou Parma desde 1545.

Pode ser que a memória de Vasari traia-o no estabelecimento das datas, mais uma vez, o que é compreensível em uma obra do tamanho das *Vite*. No entanto, os elementos da cena apontam pelo menos uma boa dose de ficcionalismo, tornando possível que Vasari tenha escolhido a cena do jantar como cenário ideal para o desenvolvimento da narrativa, assim como Cellini escolhera o recorrente tema da prisão para sua transfiguração. Como afirma Patricia Lee Rubin (1995, p. 144), a reunião à mesa de jantar é uma convenção cujas origens remontam a Platão, da qual pelo menos duas obras imediatamente anteriores a Vasari dão exemplo: Filarete afirma ter decidido

escrever seu tratado sobre a arquitetura em tais condições, e seu amigo Paolo Giovio também define a origem de um de seus tratados nesse ambiente. Filarete, assim como Vasari, intervém na discussão por ter como tema sua própria profissão.

A mesa, ambiente cortês por excelência, é o cenário utilizado para enaltecer as boas maneiras de todos os convivas, em especial do autor, que demonstra todo o seu tato e aptidão no falar, ao dirigir-se ao seus superiores e, especialmente, ao corrigir Paolo Giovio. Observe-se o cuidado com que Vasari monta a cena: “passa-se de um assunto a outro, como se faz nas conversações”, os personagens falam ordenadamente e ninguém intervém durante a fala de Giovio, que é, na verdade, um discurso (*discorsi*). A frente da conversa está o anfitrião, o cardeal, a cena, embora curta, não deve nada ao ordenamento da conversa na corte de Urbino que Castiglione retrata n’O Cortesão.

Como afirma Luiz Marques (VASARI, 2011b, p.48), o relato também tem como objetivo elevar a figura de Vasari ao patamar de literato e historiador por meio da exortação dos literatos presentes e de Paolo Giovio, então um dos maiores historiadores vivos:

Essa promoção é crucial, pois desde a Antiguidade o gênero do discurso histórico, elevado por excelência, situa-se acima do *commentarius*, simples registro do material histórico [...] A antiga tensão entre o gênero do *commentariu* e o da obra de história está plenamente presente na gênese das *Vite*. Deve-se recordar que Ghiberti havia chamado seu manuscrito *Commentarii* e que assim Annibale Caro chama o manuscrito de Vasari na carta acima citada. O artista está inicialmente disposta a seguir a proposta de Caro e pensa intitular sua obra *Commentario degli artefici del disegno*, enquanto seu amigo dom Miniato Pitti propõe que lhe dê por título nada menos que *Storia*. Aqui, mais uma vez, Giovio assume importância crucial na cena vasariana. Ao ser criticado por Vasari por sua ignorância do material histórico, Giovio não apenas concorda, mas percebe que tal ignorância o impediria de fazer mais que um “tratadinho” a maneira de Plínio. Isso significa que a tarefa confiada a Vasari é realizar algo mais ambicioso que as *nugae* de Plínio: uma história *vera e propria*, isto é, a organização dos fatos em um nível de narratividade superior a eles, regido por uma lógica de causalidade e por categorias do epidítico: o elogio, a crítica, o juízo, a análise das paixões, além de certa abundância no ornamento.

Mas a análise da autorrepresentação de Giorgio Vasari estaria incompleta se não fossem mencionadas as Vidas em que ele aparece como personagem, e que permitem expor algumas convenções e tópicos não explorados nas *Descrizione*, bem como novos elementos inseridos em passagens em que Vasari encarna papéis diferentes dos que explorei até aqui: protetor, patriarca, amigo ou companheiro de profissão. Algumas

dessas aparições vem exploradas a seguir, não de forma exaustiva, mas representativa, buscando dar conta das interpolações, referências diretas e personagens incorporados por Giorgio Vasari nas vidas de Lazzaro Vasari, Luca Signorelli, Francesco Salviati, Cristofano Gherardi, Aristotile da Sangallo e Michelangelo.

3.4 Os ancestrais: Lazzaro Vasari e Luca Signorelli

Vasari inseriu a vida de seu bisavô, Lazzaro Vasari, em ambas as edições das Vidas. O texto de 1550 começa da seguinte maneira:

A imensa felicidade de qualquer artista que descubra que na arte por ele exercida algum de seus familiares já alcançou glória e honra é coisa que percebo claramente na alegria que sinto por ter encontrado, entre meus antepassados, Lazzaro Vasari, pintor famoso em seu tempo, não só na pátria, como em toda a Toscana. E não deixa de ter boas razões esse sentimento, como viria eu a demonstrar, caso me fosse dada a liberdade (a mesma empregada com todos os outros) de escrever também sobre ele. Mas como, em vista de ter eu nascido de seu sangue, alguns talvez julgassem mais do que devidos os meus louvores, deixarei de lado os seus méritos e os da família e direi pura e simplesmente aquilo que não posso calar de maneira alguma, caso não queira faltar à verdade da qual a história sempre pende. (VASARI, 2011, p. 286).

O *exordium* é, por certo, algo mais modesto que o da edição giuntina, como é no geral toda a figuração retórica vasariana quando comparados ambos os textos:

Grande é verdadeiramente o prazer daqueles que descobrem alguém de seus antepassados e de sua família ter sido em qualquer profissão, das armas ou das letras ou da pintura, ou qualquer outro nobre exercício, singular e famoso. Qualquer homem que encontre menções honrosas de seus ancestrais na história tem o puro, se não outro, estímulo para a virtude e um freio que lhes retém de fazer qualquer coisa indigna daquela família que teve homens ilustres e claríssimos. Mas qual seja o prazer, como disse a princípio, experimento-o em mim mesmo, tendo encontrado entre meus antepassados Lazzaro Vasari, pintor famoso em seus tempos não apenas em sua pátria, mas em toda a Toscana; e não deixa de ter boas razões esse sentimento, como viria eu a demonstrar, se, como fiz com os outros, me fosse lícito falar livremente dele. Mas como, sendo eu nascido de seu sangue, alguns talvez julgassem que ao louvá-lo eu passasse do limite, deixarei de lado os seus méritos e os da família e direi pura e simplesmente aquilo que não posso calar de maneira alguma, caso não queira faltar à verdade da qual a história sempre pende. (BB, I, p. 371).

No texto tardio a grandeza de Lazzaro aparece ladeada pela das letras e das armas, ao mesmo tempo em que cria o precedente da glória ancestral, poderoso estímulo aos descendentes para que emulem seu exemplo, sempre evitando as ações indignas.

O título de “pintor famoso em toda a Toscana” que o bisneto atribui a Lazzaro é, senão inverídico, pelo menos generoso. Já Gaetano Milanesi, vasculhando os arquivos locais, afirmava (MILANESI, II, p. 553): “Lazzaro não foi pintor, como por vaidade ou por erro queria fazer crer Vasari: ele foi, ao invés disso, um seleiro de cavalos, como declara na sua entrada no Estimo de Cortona de 1427”. Seu nome também não encontra-se entre os pintores da cidade de Arezzo.

Schlosser (1993, p. 257) permanece cético em relação a tal postura, afirmando que ela advém da boa fé que é creditada aos documentos analisados por Milanesi. Boase (1974, p. 4), que tende a interpretar muito literalmente o relato de Vasari sobre si mesmo, dá alguma credibilidade à história, uma vez que a atividade de pintor comportava à época tarefas de caráter diverso: Girolamo Genga e Timoteo Viti, por exemplo, eram nomes mais estabelecidos e existem registros de suas atividades na decoração de selas. Na própria *Vita* de Lazzaro Vasari o bisneto conta que ele tinha uma técnica particular para pintar bardas de cavalos, das quais muitas ele fez para Niccolò Piccinino (VASARI, 2011, p.286).

Das pinturas de Lazzaro, “amicíssimo de Piero della Francesca” e notável por suas pequenas figuras, resta apenas uma: o muitíssimo desbotado São Vicente Ferrer da igreja aretina de S. Domenico (figura 9). Segundo a *Vita*, ele teria pintado abaixo seu retrato junto ao filho, Giorgio (avô), ferido no rosto com uma faca. Infelizmente nenhuma dessas figuras permanece na deteriorada parte inferior, destino indigno da fama que Vasari lhe atribui.

Certo é que a *Vita* de Lazzaro não é um texto apenas sobre o bisavô, mas uma pequena história familiar. Schlosser afirma:

Mas se é certo que Vasari enfeitou em grande medida a vida desse pintor antepassado, e, sobretudo, nos assalta a suspeita de que na segunda edição, animado pelo êxito, tenha situado o modesto pintor de arcas sobre um pedestal muito mais alto, atribuindo-lhe grande importância local e um estudo muito ativo. Isso, naturalmente, nos faz mostrar-nos igualmente cétricos sobre o que nos diz de seu avô, o hábil oleiro, e de suas reproduções de velhos vasos aretinos que se exibiam em diversas casas. Nos surpreende que não tenha dito nada sobre seu pai Antonio; esse homem modesto e (como se supõe) bom artesão estava demasiado presente na memória de seus contemporâneos para que seu fantasioso rebento se permitisse engrandecer em excesso sua figura. (SCHLOSSER, 1993, p. 257).

As palavras de Schlosser denunciam o fato de que, se a modesta atividade como pintor de Lazzaro é alçada à fama local, o avô, Giorgio, está em condição de ser elevado

a verdadeiro emulador da Antiguidade e arqueólogo, responsável por fixar os laços, aqui recuados a uma longa data, entre as famílias Medici e Vasari:

Lazzaro era agradável, espirituoso e argutíssimo no modo de falar; e, embora por gosto e comodidade fosse muito dado aos prazeres, nunca se afastou da vida honesta. Viveu LXXIII anos, deixando o filho Giorgio, que nunca deixou de se dedicar ao antigo trabalho de confecção de vasos aretinos; no tempo em que o bispo aretino Gentile de Urbino⁶⁵ estava em Arezzo, ele descobriu o modo de produzir o vermelho e o preto dos vasos de barro que os velhos aretinos fizeram até o tempo do rei Porsena. E ele, que era industrioso, fez no torno vasos da altura de um braço e meio, que ainda hoje se veem em sua casa, pois os guardou para conservar aquelas técnicas antigas. Dizem que, buscando vasos num lugar onde se acreditava que os antigos trabalhavam, Giorgio encontrou num campo de extração de barro perto de uma ponte de um lugar chamado Calciarella três arcos de fornalhas antigas, soterrados numa profundidade de três braços. E, buscando nas cercanias, encontrou, feitos com aquela mistura, um sem-número de vasos quebrados e quatro inteiros. Indo a Arezzo, O Magnífico Lorenzo de' Medici os recebeu como oferta de Giorgio, que lhe fora apresentado pelo bispo; aceitando-os, tal dádiva deu início aos serviços que a família ainda hoje presta àquela venturosa casa. Fez ótimos trabalhos em relevo, como demonstram alguns bustos que ainda estão em sua casa. Teve cinco filhos homens, todos dedicados à mesma profissão, entre os quais foram bons artistas Lazzaro e Bernardo, que morreu muito jovem em Roma; era desenhista e pintor de vasos com figuras, considerado excelente mestre. É certo que se a morte não o arrebatasse tão cedo à nossa família, pelo engenho destro e pronto que demonstrava teria elevado o prestígio e a honra de sua pátria. (VASARI, 2011, p. 287).

O caráter genealógico do final da passagem, que faz referência à prole do avô, e em que lamenta-se a perda que a morte de Bernardo representava para a arte local, é reforçado pelo adendo da edição de 1568, em que Vasari relata seu esforço em construir o mausoléu da família na cidade de Arezzo. O autor, grato que era “dos benefícios que reconhece em grande parte à *virtù* de seus ancestrais” (BB, I, p. 373), repete uma explicação abreviada do ciclo decorativo a que já havia referido na *Vita di Piero Laurati*⁶⁶, dando mais uma mostra de seu permanente esforço em elevar, por meio de sua obra e de seus feitos, o nome da família, proeza que, de fato, deve-lhe ser reconhecida.

Giorgio, o avô é creditado não apenas pela preservação da técnica de confecção de vasos aretina, mas por uma verdadeira redescoberta da maneira antiga de colorir que suas escavações lhe proporcionaram, conformando a imagem do ancestral ao ideal renascentista da imitação e redescoberta da Antiguidade. Pode-se dizer que, de certa

⁶⁵ Messer Gentile de' Becchi, preceptor de Lourenço de Medici, o Magnífico e bispo de Arezzo de 1473 a 1497.

⁶⁶ Ambas as passagens serão discutidas em maior detalhe no próximo capítulo, quando analisadas as pinturas em questão.

forma, seu avô cumpre no nível micro de Arezzo o mesmo papel de redespertar que Giotto ocupa para o nível macro italiano. Como afirma Luiz Marques (VASARI, 2011b, p. 24):

A pretensão de Vasari de descender de uma estirpe de artistas “aretinos” tem, sobretudo na edição Giuntina das *Vidas*, de 1568, o sabor de um discreto paralelo histórico: se a história da arte italiana deve, nas *Vidas* vasarianas, confluir em Michelangelo, a história da arte em Arezzo deve confluir no próprio Vasari que, de resto, como notado, não hesita em fazer de sua cidade um reflexo direto do protagonismo florentino.

Essa preocupação com a linhagem, de certo, não é exclusiva de Giorgio Vasari entre os artistas do período. Cellini inicia sua autobiografia remetendo ao ancestral Fiorino, que viera do vilarejo de Cellini para tornar-se um dos mais bravos oficiais de Júlio Cesar, fundador da cidade de Florença que, na verdade, recebe esse nome graças ao antepassado do artista. (CELLINI, 1956, p. 16). No seu *Memoriale*, Baccio Bandinelli afirma ter nascido na “casa muito antiga e nobre dos Bandinelli de Siena”, fato atestado pelo papa e que o faz mudar seu nome de Brandini para Bandinelli, recuando sua genealogia até Carlos Magno e conseguindo obter a aprovação como cavaleiro da Ordem de Santiago (WOODS-MARSDEN, 1998 , p. 140). Tais preocupações devem ser entendidas dentro do anseio artístico por reconhecimento social, então em voga, mas também a partir do prisma da cultura florentina em que a honra era adquirida por meio da reputação familiar, em que a riqueza, a ancestralidade impecável e a obtenção de cargos administrativos davam forma a uma autoridade moral que permitiam ao indivíduo exibir uma postura desafiadora e reivindicar direitos (FRICK, 2005, p.77).

Mas a genealogia Vasariana não resume-se a *Vita* de Lazzaro, agregando também a biografia de Luca Signorelli, célebre pintor de Cortona cuja vida encerra a segunda parte do livro. Mas é apenas no texto de 1568 que transparece a afetuosa memória nutrida por Vasari pelo “sobrinho de Lazzaro, filho de uma de suas irmãs” (BB, I, p. 372), que passava por Arezzo:

Esse trabalho foi transportado de Cortona para Arezzo pelos membros daquela irmandade, que o carregaram em seus ombros ; e Luca, velho como era, quis ver a obra em seu lugar e visitar seus amigos e parentes. Alojou-se na Casa Vasari, onde eu era então um pequeno garotinho de oito anos, e eu lembro que o bom e velho homem, que era todo gracioso e polido, tendo ouvido do mestre que me ensinava as primeiras letras que eu não fazia outra coisa na escola que não fosse desenhar figuras, me lembro, digo, que voltando-se a Antonio meu pai lhe disse: “Antonio, para que ele não

degenera, deixe Giorgino aprender a desenhar de todas as maneiras, porque embora ele deva voltar-se para o estudo das letras, não lhe pode ser o desenho, como é para todos os cavalheiros, senão de utilidade, de honra e de benefício”. Depois, voltando-se para mim, que estava logo diante dele, disse: “Estuda, parentezinho”. Disse também muitas outras coisas, sobre as quais calo, porque reconheço não ter em grande medida confirmada a opinião que tinha de mim aquele bom velho. E, ouvindo, como era verdade, que o nariz me sangrava a ponto de me deixar quase morto, colocou um jaspe envolta de meu pescoço com a própria mão com infinita amabilidade, tal memória de Luca me estará eternamente gravada na mente. (BB, I, 529).

O parentesco evidenciado na passagem não é confirmado ou refutado por nenhuma outra fonte (VASARI, 2011b, p.24), mas serve dentro da narrativa das vidas ao propósito de conectar os Vasari a um artista – esse sim – reconhecido em toda a Toscana, já que Lazzaro teria sido também responsável por introduzir Signorelli na oficina de Piero della Francesca.

O pai, que na autobiografia é lembrado por ter sempre reconhecido a inclinação do filho para o desenho (BB, II, p. 981), aparece aqui relutante, sendo encorajado a encaminhá-lo nas artes por “Luca”, como é referido com intimidade por Vasari. Por certo, o jovem Vasari que não fazia nada senão desenhar, introduz aqui o tema da rebeldia na juventude, presente em várias biografias: Andrea del Sarto não queria ser ourives como desejava seu pai; Francesco Salviati não quis seguir os passos do pai como alfaiate de veludos; Castruccio Castracani, reporta Maquiavel, não queria tornar-se sacerdote, tendo desde a infância inclinação para as armas, da mesma forma que Michelangelo, que “por natural inclinação [...] passava o tempo que podia entretido às ocultas em desenhar, e era repreendido e até algumas vezes surrado pelo pai” (VASARI, 2011b, p.77). Da mesma forma, Cellini conta a dificuldade que teve em convencer o pai de que não seria músico, apesar do exímio flautista que era, tendo sempre devotado maior amor às artes. A relutância em seguir o destino escolhido pelos pais é uma forma de evidenciar a inclinação do herói para determinada atividade, que nem mesmo a severidade paterna pode refrear. Esse *topos* é agregado ao já referido tema do reconhecimento do talento, dessa vez por um artista de grande renome, como afirma Schlosser (1993, p. 257): “pode ocorrer que nisso se manifeste já a tendência do aretino de mesclar fantásticamente a verdade e a ficção em sua vida e a apresentar-se como reconhecido e eleito pelo gênio desde seus primeiros anos”.

3.5 Giorgio Vasari, amigo leal e companheiro aprendiz: a Vida de Francesco Salviati

Francesco de Rossi nasceu em Florença em 1510, tendo conhecido Vasari quando ele foi pela primeira vez para Florença e os dois eram crianças. Dessa maneira, sua vida é entrecortada pela de Vasari durante todo o texto, que é um testemunho da relação entre os dois desde os primeiros estudos na arte até a vida adulta. É nessa *Vita* que aparece o relato da ida do cardeal Passerini a Arezzo e da recitação da Eneida por Vasari, que lhe valeu a viagem até Florença. Também é onde aparecem as jornadas de estudos que eles empreendiam a partir das obras espalhadas por Roma e em outros lugares. A Vida visa dar conta do relacionamento de verdadeira amizade dos dois que, por meio da competição leal e do desejo de sempre melhorar a técnica artística, complementam-se em benefício mútuo.

Apesar disso, por certo, esse é um relato idealizado em alguma medida, já que a amizade pode ter sido abalada pela competição dos dois, especialmente quando Vasari toma a frente no favorecimento do cardeal Ippolito. O próprio Vasari enuncia as suspeitas dos demais que recaíam sobre essa amizade, como aparece adiante.

Segundo o texto, após ter sido levado a Florença pelo Cardeal, e tendo sido deixado na casa de Niccolò Vespucci, Vasari estava estudando sob Michelangelo, fato que atraiu a atenção do jovem Francesco, filho de um alfaiate, mas que nutria grande amor pelas artes e para ela era muito inclinado. “Porque todos amam seus semelhantes”, afirma Vasari, ocorreu que os dois tornaram-se amigos depois que messer Marco da Lodi mostrou-lhe um retrato da mão de Francesco, que estudava pela orientação de Giuliano Bugiardini. A partir daí, a amizade entre os dois nunca deixou de existir “apesar da concorrência e de um certo modo altivo de falar de Francesco, que fazia com que outros pensassem de outro modo” (BB, II, p. 626).

Vasari enviava em segredo os desenhos de Andrea del Sarto para que o amigo estudasse, como fazia, dia e noite. Mais tarde, quando estudava com Baccio Bandinelli que, é difícil acreditar tendo em conta a descrição do escultor nas Vidas, ficava muito contente em ensinar Giorgio, ele não poupou esforços para que Francesco também fosse admitido na oficina. Quando isso ocorreu, foi para grande benefício de ambos, que faziam muitos progressos, “desenhando juntos em um mês o que conseguiriam desenhar em um ano se estivessem sozinhos” (BB, II, p. 627).

Em 1527, com a expulsão dos Medici da cidade, e as conseqüentes lutas no Palazzo della Signoria, um projétil atingiu o braço do Davi de Michelangelo, quebrando-o em três pedaços:

Por terem ficado ao relento por três dias, sem serem resgatados por qualquer homem, Francesco foi encontrar Vasari na Ponte Vecchio, e contou-lhe sua ideia; garotos como eram, foram à Piazza e, em meio aos soldados da guarda, sem pensar em perigo nenhum, juntaram aqueles pedaços e levaram a casa de messer Michelagnolo, pai de Francesco, na ruela atrás da morada de messer Bivigliano; de onde as recuperou depois o Duque Cosimo [...] (BB, II, p. 627).

A separação dos dois, “que eram como irmãos”, por ocasião do retorno de Vasari para Arezzo foi dolorosa, embora curta. De volta, ambos tornaram a progredir na arte, tendo depois seus caminhos se separado. Os dois voltam a se encontrar em Roma, ocasião não tão alegre quanto era de se esperar, já que Vasari tomara para si o favorecimento do cardeal Ippolito de Medici que era esperado por Francesco e que ele não demora em anunciar ao amigo logo que chega à cidade:

Não apenas me agrada o presente, como tenho melhores esperanças para o futuro, pois não apenas posso ver-te em Roma, com o qual poderei como jovem amicíssimo considerar e conferir os assuntos da arte, como estou com esperanças de estar a servir o Cardeal Ipolito de' Medici, de cuja liberalidade e pelo favor do Papa posso esperar maiores coisas do que tenho no presente, e por certo isso irá acontecer, se um jovem que ele espera que venha de fora não chegar”. (BB, II, p. 628).

Infelizmente para os dois o jovem era o próprio Vasari, que afirma não ter revelado o fato no mesmo momento por não ter certeza se o cardeal pretendia empregar outro nome além do seu. Segundo Vasari, o ocorrido em nada afetou sua relação, já que “pareceu estranho a Francesco que Giorgio não lhe tivesse revelado o fato; todavia, pensou que ele o tivesse feito com boas intenções e para o melhor”. Naquele ano, Giorgio recebeu um quarto próximo ao de Francesco, e durante aquele inverno os dois exercitaram-se muito nas coisas da arte para benefício de ambos, “não havendo coisa notável naquele palácio ou em Roma que não desenhassem”, restando-lhes pouco tempo até para comer. Por ocasião da encomenda do cardeal de algumas imagens da vida de São João Batista, ambos estudaram anatomia no Camposanto (BB, II, p. 629).

Essas jornadas de estudo duram até que Vasari fica doente e tem de ser levado em uma liteira de volta a Arezzo, sendo seguido na maladia pelo amigo em seguida. Uma relação de sincronia, praticamente consanguínea. Esse é o tom da amizade entre Vasari e Salviati segundo o relato das Vidas. No entanto, a narrativa tende a deixar uma

impressão superior da figura de Vasari, já que é ele quem aparece em socorro do amigo quando, ao final da vida, ele desfrutava de pouca popularidade junto aos patronos.

A arte de Salviati era digna de méritos. Vasari afirma que o pintor era “rico, abundante e copiosíssimo nas invenções” e “universal em todas as coisas da pintura”. Era ainda capaz de trabalhar em óleo, têmpera e afresco “a tal ponto que pode ser afirmado que ele era um dos mais valentes, expeditos, ousados e solícitos artistas” da época (BB, II, p. 673). Sua personalidade melancólica, no entanto, tendia sempre a deixá-lo para trás, impedindo-o de nutrir boas relações com os demais artistas e com os patronos.

Em certa ocasião, ele deixava, contra seu costume, que outros artistas vissem-no trabalhando, sendo muito cortês, mas ao perceber que estava ganhando favor na corte, sua personalidade voltou ao normal, levando-o a não ter por eles “respeito algum”, dirigindo-lhes suas “palavras mordazes” e censurando seus trabalhos. Esse comportamento fez com que Tasso e outros artistas que até então haviam sido seus amigos, passassem a espalhar rumores entre a nobreza sobre a falta de qualidade de seus trabalhos. (BB, II, p. 635). Também na França, ele não conseguiu se adaptar, graças ao estilo de vida boêmio do local ao qual sua personalidade melancólica era incompatível. Segundo Vasari, ainda que os homens devessem ter compreendido suas idiossincrasias sem lhe serem tão taxativos, desculpando-o por sua constituição não lhe possibilitar o convívio das festas e exageros na bebida, era certo também que Francesco “podia ter sido mais doce no conversar”, ter “sido visto e cortejado” quem devia (BB, II, p. 669). Ainda segundo Vasari, Salviati era “volúvel e pouco estável em certas coisas, aquilo que hoje lhe agradava amanhã tinha em ódio; e fez poucos trabalhos dos quais não entrou em contendas pelo preço, motivo pelo qual era evitado por muitos”. (BB, II, p. 639).

Quase da mesma forma que faz com Gherardi, como veremos, Vasari condena Salviati não pela arte a qual atribui grande rapidez, facilidade e *ingegno*, mas por critérios morais e normas de comportamento. Esse juízo é proferido por um autor cuja carreira dava credibilidade para afirmar uma certa conduta que o havia levado a um patamar superior, e tem certa credibilidade pelo fato de ter conhecido Salviati. Não obstante, deve-se ter em conta que esse procedimento não reflete simplesmente tendências pessoais, estando de acordo com as normas do gênero biográfico, que visa ensinar através do exemplo, recorrendo à condenação pelo lugar comum, podendo deformar o relato e o biografado para que se conformem a esse propósito.

Pelo menos dois outros autores discordam de Vasari no que concerne a figura de Salviati. Lodovico Domenichi traduziu o tratado *Da Pintura* de Leon Battista Alberti e dedicou-o a Salviati, louvando não apenas sua técnica, mas sua eloquência e amabilidade. Da mesma forma, Anton Francesco Doni, publicou uma carta em que atacava Domenichi, mas elogiava a escolha de Salviati para dedicatória, reafirmando sua capacidade para o bom convívio. (RUBIN, 1995, p. 28).

Como afirma Rubin (1995, p.30):

Vasari entrelaça sua história com a de Salviati desde o começo da sua Vida, evocando sua amizade durante a meninice em Florença, onde compartilharam professores, desenhos e aventuras. Salviati é retratado como infatigável no seu estudo da arte e agradado pela companhia dos doutos e dos grandes, como Vasari. Diferentemente de Vasari, ele é mostrado como intolerante e inconsistente em seu comportamento na mesma medida. Através da justaposição de seus temperamentos – Vasari sanguíneo, Salviati melancólico – e de suas carreiras – Vasari atinge o sucesso, Salviati o contrário – resulta uma comparação de perto do bom e do mau comportamento e suas consequências, colocando as virtudes de Vasari em luzes favoráveis. [...] Essa construção paralela deu a Vasari a chance de fixar a si mesmo como um exemplo e herói ao mesmo tempo que expor os problemas e defeitos de caráter que precisam ser ultrapassados para que o talento receba suas dignas recompensas. Estruturada dessa forma, a Vida de Salviati representa um desafio ao estereótipo do antissocial de alguma forma louco e melancólico artista.

Nesse sentido, a figura digna que Vasari representa é ainda ampliada pelo papel diligente que ele cumpre nos momentos de dificuldade do amigo, sempre dando conselhos e até intervindo em seu favor junto às figuras de importância da época. Essa imagem não é uma exclusividade da biografia de Salviati, pois aparece também, como se verá, nas vidas de Gherardi, Aristotile da Sangallo. Na vida de Tribolo, ele já afirmara ter sido um mediador entre Alessandro e o escultor, que encontrava-se doente e havia perdido a comissão da Sacristia Nova (BB, II, 399). Ainda é digno de nota o fato de que Vasari afirme ter sido a primeira opção de Andrea Tassini como pintor escolhido para ser mandado ao rei da França, que recusa, passando-se a incumbência a um segundo nome: Salviati.

Quando atacado por Tasso e os demais, Salviati foi ajudado por muitos amigos que estavam em Florença, e que lhe exortaram a não deixar a cidade. Entre eles estava Giorgio Vasari, “que em resposta à sua carta respondeu a Salviati que ele tivesse sempre paciência, porque a virtude é refinada pela perseguição, como o ouro ao fogo” (BB, II, p. 665). Retornando da França, Salviati encontrava-se bastante enfermo, realizando algumas pequenas comissões para se sustentar, embora mantivesse o desejo de

empregar-se em grandes obras. O amigo então, faz o possível junto ao Papa e ao Duque para que a comissão da Sala Grande fosse dada a Francesco, desafiando, com todo o tato, a recomendação de Daniele da Volterra por Michelangelo, que havia levado em conta mais a amizade do que a qualidade artística do protegido (BB, II, p. 670).

O longo relato do ocorrido, entrecortado pela tentativa de Vasari de reaver uma pintura que havia feito ao antigo Papa, merece ser aqui citado quase integralmente, pois resume não apenas o caráter problemático de Salviati, mas também o de Vasari, que tenta a todo custo salvar e orientar o amigo na boa senda:

Morto o Papa Paulo IV, assumindo Pio semelhante IV, que deleitava-se com a construção, [...] ordenou Sua Santidade que o Cardeal Farnese e Emílio dessem a terminar a Sala Grande, dita Sala dos Reis, a Daniele da Volterra, que já a havia começado. O citado Cardeal fez o possível para que se desse metade do trabalho a Francesco, o que causou uma grande contenda entre Salviati e Daniello, mas tendo tomado parte Michelangelo em defesa do último, a questão não foi mais abordada por algum tempo. Tendo chegado, nesse tempo, Giorgio Vasari a Roma com o Cardeal Giovanni de' Medici [...] e Francesco relatado a ele seus inúmeros infortúnios, mais particularmente o problema em que se encontrava; Giorgio, que muito admirava as habilidades desse homem, disse a ele que ele havia até aquele momento conduzido muito mal o caso, e aconselhou-o a deixar o problema para si. Giorgio prometeu que metade do trabalho seria dado a Francesco, o que faria mais prontamente que Daniello, que não poderia completar tamanha obra sozinho, sendo lento e pessoa irresoluta, não igual, no todo, a Francesco em versatilidade e força de gênio. Giorgio foi então convidado pelo Papa para executar parte dos trabalhos da Sala, mas respondeu que já havia aceitado uma outra encomenda três vezes maior, no Palácio de seu senhor, Duque Cosimo. [...] Giorgio contou ao Papa que Francesco era o melhor artista em Roma, e que ninguém poderia servir Sua Excelência melhor que Salviati, sendo melhor garantir logo seus serviços. Quanto ao favor demonstrado por Michelangelo Buonarroti e pelo Cardeal, Vasari declarou que eles o haviam feito com respeito à amizade, e não por outra causa. [...] Estava a situação da Sala Grande nos termos afirmados acima, quando o Duque deixou Siena e foi para Roma, Vasari, que havia tão diligentemente acompanhado Sua Excelência até então, lhe recomendou calorosamente Salviati, para que lhe fizesse favor junto ao Papa, escrevendo a Francesco ao mesmo tempo, dando-lhe orientações de como proceder quando o Duque chegasse em Roma. Sem fugir da conduta que lhe havia prescrito Vasari, ele foi prestar seu respeito ao Duque, que lhe recebeu muitíssimo bem (*con bonissima cera*), e depois falou dele tão bem ao Papa que lhe foi dada a dita Sala. Começando o trabalho, antes de qualquer outra coisa, desfez uma história começada por Daniello: que foi então motivo de muitas contendas entre eles. Servia-se o Pontífice, como já se disse, no referente a arquitetura, de Pirro Ligorio, que havia em princípio favorecido muito Francesco, o que teria por certo continuado. Mas não tendo Francesco prestado os respeitos devidos a ele e aos outros, de amigo tornou-se de certo modo adversário [...] razão pela qual começou a dizer ao Papa que haviam muitos jovens e homens de valor em Roma aos quais deviam ser dadas a fazer as pequenas histórias, maneira pela qual o trabalho seria terminado. Esses procedimentos de Pirro, a quem evidentemente o Papa dava muito crédito, desagradaram Francesco de maneira que ele raivosamente abandonou o trabalho [...] Montou seu cavalo e, sem dizer palavra a qualquer um, deixou Roma e foi para Florença, onde se

alojou em uma taverna, sem mostrar consideração por qualquer um de seus amigos [...]

É verdade que mais tarde se apresentou ao Duque, por quem foi bem recebido e de quem podia se esperar qualquer coisa boa, tivesse Francesco uma disposição diferente ou se tivesse ouvido os conselhos de Vasari, que o aconselhou a vender seus ofícios que tinha em Roma e ficar em Florença [...] para fugir ao perigo de perder junto com a vida, todos os frutos de seu suor e fadigas intoleráveis. Mas Francesco, guiado pela cólera e pelo desejo de se vingar, resolveu voltar à Roma após poucos dias. (BB, II, p. 670-671).

3.6 A Vida de Cristofano Gherardi: Giorgio Vasari, mestre e protetor

Cristofano Gherardi, também conhecido como *Il Doceno*, nasceu em Borgo San Sepolcro em 1508 e morreu em 1556. É um pintor de modesta fortuna, atuante principalmente em Florença como assistente de Vasari, e é de se acreditar que talvez não tivesse sido contemplado nas *Vite* não fosse a existência dessa relação.

Sua biografia, que é em grande parte uma extensão da autobiografia de Vasari, é digna de nota justamente por apresentar o aretino em uma roupagem diferente da que lhe é costumeira. Vasari aparece na *Vita* não como o humilde servidor de seus patronos a que tanto refere, mas justamente como o mestre e protetor de um artista que a ele era ligado por uma relação de lealdade. O texto apresenta diversos relatos da execução dos trabalhos que realizaram juntos, inclusive de pinturas às quais Vasari referirá na sua autobiografia posteriormente, porém em menor detalhe. A *Vida* é, portanto, uma excelente descrição da divisão do trabalho entre mestre e assistente, bem como testemunho dessa relação em termos afetivos, embora pareça diversas vezes representar um relato idealizado.

A *Vita* inicia de forma confusa, com a apresentação de um certo Raffaello dal Cole, pintor e discípulo de Giulio Romano, que trabalhando em Borgo conhece um rapaz de dezesseis anos, de sobrenome Doceno, filho de Guido Gherardi: Christofano. Raffaello dal Cole vê alguns desenhos de animais da mão do garoto, que era de “agradável conversação”, o que o alegra e o faz inseri-lo em seu estúdio, onde inicia seus trabalhos no desenho.

Seus estudos seriam interrompidos porque Giovanni de’Turini, então capitão-geral dos florentinos, que decide levar consigo alguns jovens para defender a cidade do cerco de Carlos V e do Papa, entre os quais se acha Christofano. Segundo Vasari, a verdadeira motivação de Christofano era ver os muitos trabalhos artísticos que se

encontravam em Florença, intuito frustrado porque o garoto luta apenas na parte de fora da muralha.

Com o final da guerra, Christofano decide, graças aos conselhos dos amigos e por amor à arte, alistar-se como membro da guarda da cidade, sob o comando de Alessandro Vitelli. Esse último fica sabendo da inclinação artística do jovem por meio de outro pintor, Battista della Biglia, e ao receber da mão do garoto uma pintura, envia-o junto a Battista e mais alguns para decorar uma *Loggia* e um jardim na Città di Castello. Por ocasião da morte de Battista a obra fica parada, e é nesse momento que Vasari entra em cena:

Enquanto isso, Giorgio Vasari retornou de Roma, e estava perambulando por Florença com Alessandro, até que seu senhor, Cardeal Ippolito, chegasse da Hungria; quando ele estava para começar as decorações dos apartamentos dos Medici com cenas da vida de César [...]Cristofano, que havia conhecido Giorgio Vasari em Borgo no ano de 1528, quando tinha ido ver Rosso, e onde lhe tinha feito muitos agrados, resolveu-se por fixar-se com ele, e valer-se daquela oportunidade de estudar a arte muito mais zelosamente do que havia até então. Giorgio, portanto, tendo praticado com ele por um ano, encontrou nele os requisitos de um homem de valor (*valent'uomo*), e que era de doce e agradável conversação, lhe teve em grandíssima afeição. (BB, II, 459).

Por certo afetuosa, a relação estabelecida desde já pela passagem é também hierarquizada. Cristofano é o aprendiz, Vasari o mestre. Vale notar que nesses anos Vasari ainda não era a autoridade que viria a se tornar, e o personagem aqui apresentado, protegido dos Medici, relacionado com Rosso, mestre de Christofano, contrasta em alguma medida com a insegurança do jovem que esforçava-se para pintar a armadura do retrato de Alessandro. Sobre esses mesmos anos, Vasari afirmava nas *Descrizione*:

E ainda que eu soubesse não merecer tanta consideração [do Duque], eu fazia, não obstante, tudo que sabia com amor e com diligência, e também não me parecia fadiga perguntar aos meus superiores aquilo que não sabia, tendo sido ajudado por muitas vezes nas obras e pelos conselhos de Tribolo, Bandinello e outros. (BB, II, p. 984).

Vasari, na verdade, cumpre na vida de Cristofano o mesmo papel, tão recorrente nas Vidas, do preceptor que percebe o talento e a inclinação natural do biografado. Lendo o texto sem conhecimento de causa, fica-se com a impressão de que trata-se da relação entre um homem muito mais velho e um garoto, quando, na verdade, os dois tinham apenas três anos de diferença e Cristofano era, surpreendentemente, o mais velho.

Mas a biografia não é de todo desonesta para com Cristofano, pois Vasari reconhece sua importante contribuição em mais de uma vez. Nas decorações para a entrada de Carlos V em Florença, onde havia sido deixado sem homens por vítima de conspirações, Vasari chama em sua ajuda Christofano, dal Cole e Stefano Veltroni, seu parente. Segundo o relato, “Christofano comportou-se de maneira que deixou todos estupefatos, trazendo grande honra para si e para Vasari, que foi muito louvado nos ditos trabalhos” (BB, II, p. 460). Em Veneza, é seu sábio conselho uma das razões que faz com que Vasari decida abandonar a cidade, apesar da comodidade e abundância de trabalhos, uma vez que naquela cidade não se cultivava o desenho, sendo melhor voltar para Roma, “verdadeira escola das artes nobres” (BB, II, p. 464).

Em outra passagem, embora afirme que a comissão tenha sido conseguida por ele mesmo e suas relações, Vasari credita a Cristofano a maior parte da execução da já perdida fachada do palácio Sforza Almeni, elogiando Gherardi por seu colorido em afresco, reconhecendo inclusive sua menor perícia no assunto (BB, II, p. 467):

Mas mesmo que muitas coisas tenham sido retocadas por Vasari, não obstante toda a fachada e a maior parte das figuras e todos os ornamentos, festões e ovais grandes foram feitas por Cristofano que verdadeiramente, como se vê, foi tão bem sucedido na aplicação das cores a fresco que pode-se dizer, e Vasari mesmo o admite, que ele sabia mais disso que ele: e se tivesse sido Cristofano, quando jovem, exercitado continuamente no estudo da arte (porque não desenhava mais, se não quando tinha que realizar uma obra) e tivesse seguido animosamente as coisas da arte, não teria tido par, vendo-se que a prática, o juízo e a memória lhe possibilitavam conduzir as coisas sem outro estudo, de tal maneira que ele superava muitos que sabiam mais que ele.

Também em encomenda para a Companhia de Jesus de Cortona, Vasari afirma ter tido menor responsabilidade que Cristofano: “foi quase toda a obra da mão de Cristofano, não tendo feito Vasari mais que certos esboços” (BB, II, p. 470).

Mas além da deficiência na formação, Vasari atribui a Gherardi certa falta de cuidado com a aparência, pois frequentemente usava calçados de par diferente e a roupa do lado do avesso. Certa vez, ele apareceu dessa maneira em presença do duque com a roupa virada, e quando interrogado disse que desejava ter uma roupa que pudesse ser usada dos dois lados, acrescentando: “Mas observe Vossa Excelência aquilo que pinto e não como me visto” (BB, II, p. 472).

Como afirma Rubin (1995, p.27), essas anedotas servem para justificar as posições ocupadas por Vasari e seu assistente: um era estudioso e polido, o outro hábil mas não cultivado. É certo que na Vida de Cristofano Vasari aparece tentando auxiliar o

pintor nesse aspecto, embora recorde esse traço como uma despreocupação ingênua do assistente, que não tinha apreço pela aparência. Ele afirma que sabendo da inclinação de Gherardi para vestir aquilo que encontrava a mão, ia pela manhã, antes que ele acordasse, colocar roupas novas à sua disposição e livrar-se das antigas, deixando-o sem outras opções para vestir, ao que ele esbravejava: “Não se pode neste mundo viver-se como se quer?” (BB, II, p. 472).

Esse é de fato o traço mais evidente de Vasari na Vida de seu assistente, ele é um protetor de um pintor menos hábil, menos experiente e que não possuía a mesma habilidade no trato pessoal, pelo qual nutria a afeição de um pai. Vasari afirma que Cristofano era tão “gracioso” na conversação e nas burlas que lhe era possível “trabalhar da manhã até a noite em sua companhia, sem que isso fosse motivo de fastídio” (BB, II, p. 467).

Certa vez, quando estava em Camaldoli, não podendo executar uma encomenda em Bologna, Vasari encarrega Cristofano e o pintor Battista do trabalho, recomendando ao banqueiro judeu Dattero que “lhe provesses tudo que houvesse necessidade” (BB, II, p. 461). Com a chegada de Stefano Veltroni, seu parente, ele mostra a ele e a Cristofano como devem proceder a partir da imitação da natureza, e solicita aos dois que cada um execute o mesmo, “a partir do mesmo método” em cada um dos lados da sala. Para estimular seu aprendizado, ele promete ao que melhor o fizer um par de meias escarlate:

Portanto amorosamente competindo pela honra e pelo benefício, puseram-se a retratar das coisas grandes às miudíssimas [...] de maneira que foram aqueles festões belíssimos e ambos receberam as meias escarlate como prêmio de Vasari, o qual esforçou-se muito para que Cristofano desenhasse as histórias que iriam ser colocadas no friso, mas ele não quis. (BB, II, p. 462).

Essa relação de amizade e competição é muito semelhante, como se viu, a relação que Salviati e Vasari apresentam em seu amistoso aprendizado. Com o envolvimento de Cristofano em uma conspiração contra Alessandro, segundo Vasari por pura ingenuidade, ele afirma não ter poupado esforços para liberar o ajudante do exílio a que fora condenado, embora só o tenha conseguido em fins de 1554, quando entrou para o serviço do duque (BB, II, p. 466).

Em outra passagem, Vasari afirma ter “cuidado de Cristofano como um irmão”, pois o mesmo caíra de um andaime ao dar um passo para trás, segundo seu hábito de ver a obra em seu todo para julgá-la melhor (BB, II, p. 463). Esse mesmo apreço é demonstrado por ocasião da morte do irmão de Cristofano ao final da biografia. O

comovente diálogo entre os dois, que é na verdade o último discurso de Cristofano, é também ocasião propícia para que Vasari possa dar mostras de seu próprio caráter e da afeição que por ele tinha o seu aprendiz:

Quando morreu seu irmão Borgognone, Cristofano teve de ir a Borgo, e Vasari, que tinha recebido muito de seu estipêndio e dele cuidado para ele, disse: “Aqui eu tenho todo esse dinheiro seu, é melhor levá-lo consigo para suas muitas necessidades.” “Eu não quero dinheiro”, respondeu Cristofano, pegue-o para você, é o suficiente para mim ter a sorte de estar convosco e ter podido viver e morrer ao seu lado.” “Não é meu costume” – respondeu Vasari, “servir-me do trabalho dos outros, e se você não o quiser eu vou mandá-lo a seu pai Guido”. “Não faça isso vós, pois se o fizer ele o jogará fora, como é seu costume.” Finalmente, pegando o dinheiro ele voltou a Borgo, indisposto e descontente, o que, somado a dor pela morte do irmão, o qual amava infinitamente, e a uma doença dos rins, em poucos dias, tendo recebido todos os Sacramentos da Igreja, morreu. (BB, II, p. 473).

3.7 Giorgio Vasari entre os pares: a Vida de Aristotile da Sangallo

Aristotile da Sangallo, nascido em 1481, era na verdade Bastiano da Sangallo, tendo recebido o apelido de Aristotile, segundo Vasari, por sua gravidade e resolução nas sentenças. Na sua biografia, Vasari dá ênfase a sua atuação na preparação do aparato de solenidades e na criação de cenários para peças encenadas nas casas de famílias importantes e círculos da corte. Como tal, o texto é um relato importante da atuação de Vasari em meio à aristocracia e do ambiente competitivo que se estabelecia entre os artistas pelas comissões. Os temas da inveja e da intriga aparecem de forma recorrente, e a biografia é marcada por várias aparições do autor, três das quais particularmente notáveis, em que ele enuncia sua lealdade aos Medici, seu amor às artes, e a indiferença que nutria pelos artistas inferiores, proporcionada pela carreira bem sucedida que muito lhe orgulhava.

A primeira delas tem por ocasião a preparação de uma peça para a noite de núpcias do duque Alessandro com Margherita D’Austria. Aristotile ficou encarregado da preparação das cenas, procedendo diligentemente, mas sendo atrapalhado pelos maus desígnios do autor do drama, Lorenzo di Pier Francesco de’Medici – chamado Lorenzino de Medici, ou ainda, Lorenzo, O Traidor, que viria a ser responsável pela morte de Alessandro. Segundo Vasari, que analisava o ocorrido retrospectivamente, as intenções de Lorenzino já podiam ser percebidas, pois ele “estava totalmente ocupado com o pensamento de como melhor articular a morte do duque, pelo qual havia recebido muito favorecimento” (BB, II, p. 539), resolvendo aproveitar a ocasião da peça para a

execução do plano. Com isso em mente, Lorenzino solicitou que o suporte principal do teto do palco não fosse feito em arco duplo, mas apenas com alguns suportes, para que o som dos instrumentos não fosse atrapalhado pela estrutura. Aristotile, no entanto, discorda da resolução, percebendo que a queda da estrutura acarretaria muitas mortes, e entra em conflito com Lorenzino, desistindo da tarefa e se retirando. Esse é o momento em que Giorgio Vasari aparece em socorro tanto de Aristotile quanto do Duque:

[...] Giorgio Vasari, embora não fosse então mais que um garoto, estava no serviço de Alessandro, e era protegido (*creatura*) de Ottaviano de Medici, enquanto desenhava naquela cena, sentindo a disputa e os desacordos entre Lorenzo e Aristotile, entreviu *habilmente*⁶⁷: ouvindo um e o outro, e percebendo o perigo que o método de Lorenzo significava, demonstrou que sem fazer o arco ou de outra forma impedir a passagem da música pelo palco, se podia acomodar-se o suporte do teto facilmente, colocando dois tocos de quinze braços cada por todo o comprimento do muro [...] Lorenzo não quis, no entanto, ouvir nem a Giorgio, que propunha, nem a Aristotile, que aprovava o plano; não fazia mais do que contrapor-se com suas cavilações, que faziam conhecer a todos seu ânimo maléfico. Vendo Giorgio as consequências que podiam trazer o plano de Lorenzo, e certo de que isso não passava de um plano que poderia matar 300 pessoas, ele declarou que descreveria o método para o Duque quando sua Excelência desejasse examiná-lo e alertá-lo das consequências. Ouvindo isso, com medo de ser descoberto, Lorenzo, depois de muitas palavras, deu a Aristotile a permissão para seguir o plano proposto por Giorgio, que foi feito de acordo. Esta cena foi a mais bela que havia feito até então não apenas Aristotile, mas também por outros [...] (BB, II, p. 539-540).

Na hábil intervenção, o jovem Vasari exibe não apenas o orgulho pela posição ocupada por ele na juventude junto à família Medici, mas também o conhecimento técnico que lhe possibilitou protelar a morte de seu amado senhor. Sua concepção do palco foi nada menos que ocasião para a mais bela decoração feita pelo amigo Aristotile.

Em outra oportunidade, é o próprio Aristotile quem é ajudado por Vasari, que não defende apenas o amigo, mas está em uma cruzada pelo bom desenvolvimento da relação entre os artistas. O cardeal Farnese havia requerido alguns trabalhos de Aristotile e, desejando não pagar mais do que era devido, pediu a avaliação de outros dois artistas: Perino del Vaga e o próprio Giorgio Vasari.

Segundo o relato, Perino detestava Aristotile, e estava ainda com inveja pois Vasari havia sido empregado em lugar de Perino nas obras da Cancellaria. Aristotile, com a esperança de resolver a situação, resolveu falar com Perino, mas referiu-se a ele com a familiaridade do pronome “*tu*”, segundo era seu costume, o que muito ofendeu o

⁶⁷ Grifo meu.

avaliador, que revelou suas intenções de atribuir um valor baixo ao trabalho. Aristotile resolveu pedir a ajuda de Vasari, que o tranquilizou, dizendo que resolveria o problema e acertou um encontro para dar cabo da situação:

[...] quando Perino, falando primeiro, como o mais velho, começou a depreciar o trabalho e a declarar que era um obra de alguns trocados (*pochi baiochi*), e que tendo Aristotile recebido dinheiro de todo modo, e tendo sido pago pelos assistentes que lhe ajudaram, então ele estava mais do que bem pago pelo que havia feito, acrescentando: “Se eu a tivesse feito, teria feito de outra maneira, com outras histórias e ornamentos que esse tal não fez, mas o cardeal está sempre favorecendo qualquer um que lhe tenha em pouca consideração”. Por essas e outras palavras semelhantes, Vasari percebeu que Perino estava mais disposto a vingar-se em Aristotile por seu descontentamento com o cardeal do que com amável piedade reconhecer os esforços e a virtude de um bom artífice, e disse com doces palavras a Perino: “Ainda que eu não entenda tanto dessas obras, tendo, não obstante, vi algumas das mãos daqueles que as sabiam fazer, e me parece que esta seja muito bem conduzida e digna de ser estimada em muitos escudos, e não poucos, como vós dissestes, trocados; e não me parece honesto que aquele que trabalha fazendo desenhos que depois serão executados em grandes obras [...] deva ser pago pelos trabalhos de noites e de muitas semanas da maneira que são pagos aqueles que trabalham por dia, sem a fadiga mental, das mãos ou do corpo, bastando-lhes imitar, sem afadigar o cérebro como fez Aristotile. Mas supondo que tivésseis recebido a comissão em lugar de Aristotile, embora tivésseis feito a obra com mais histórias e ornamentos como afirmais, talvez não tivésseis produzido uma obra tão graciosa quanto a exibida por Bastiano, que nesse tipo de trabalho foi muito judiciosamente avaliado pelo cardeal melhor mestre que vós. Mas considere que julgando mal essa obra, não fazes mal a Aristotile, mas à arte, à virtude e muito mais à alma, se abandonas a honestidade por algum de seus desamores pessoais; [...] Considereis vós, que fizestes todos os trabalhos em Roma, o que lhe pareceria se outros estimassem vossas coisas como estimais as dos outros? Ponha-te no lugar deste pobre velho, e verás o quão longe estais da honestidade e da razão. (BB, II, p. 543-544).

As “doces palavras”, ditas “amavelmente” a Perino fizeram-no voltar atrás, avaliando a obra de forma justa. O discurso serve para dar mostras da habilidade de Vasari, que aqui faz a mediação de uma disputa. Note-se que ele não se dirige com animosidade a Perino, o que intensificaria o conflito, mas refere-se a ele como vós, usa palavras comedidas e apela para o bom senso. Ao mesmo tempo, seu discurso é uma defesa de um comportamento honesto que deve haver entre os artistas, em que se faz referência também ao esforço intelectual daquele que concebe a obra a partir do desenho, e não apenas copia sem o cansaço mental.

Sua fala é uma apologia do trato pessoal e uma condenação dos conflitos entre os artistas, a mesma postura que ele demonstra na Vida de Baccio Bandinelli, onde observa sem intervir os muitos conflitos entre Bandinelli, Cellini e Gianbologna, para finalmente concluir sobre as razões que contiveram o sucesso do biografado:

Ele teria recebido muito mais reconhecimento em sua vida, e sido mais respeitado se tivesse recebido da natureza a graça de ser mais agradável e cortês: por ser justamente o oposto e ser muito vil em suas palavras, isso lhe tolhia a graça das pessoas e obscurecia suas virtudes, fazendo com que as pessoas vissem com má vontade e maus olhos suas obras, que, portanto, não podiam jamais agradar. (BB, II, p. 452).

Essa, por certo, é a mesma opinião que tinha em relação a Gherardi e Salviati: embora Gherardi também carecesse da prática, ambos eram artistas habilidosos, mas aos quais faltava certo cuidado com o trato pessoal. Esses julgamentos apontam para a filosofia de vida do artista bem adaptado ao meio aristocrático que era Vasari, que compreendia que a carreira dependia não apenas da qualidade técnica, mas também do bem falar, pelo qual condena Bandinelli; do bem vestir, que faltava a Gherardi; e do bem relacionar-se, que a personalidade melancólica e desatenta de Salviati relegou ao esquecimento.

Em 1568, orgulhoso do sucesso que sua filosofia havia angariado, Vasari podia ostentar as benesses que havia adquirido em uma última passagem da Vida de Aristotile da Sangallo, em que condena o comportamento de certo grupo de artistas ligados a Jacone. Segundo Vasari, naqueles tempos a arte em Florença estava nas mãos de pessoas que “pensavam mais em aproveitar e festejar do que em trabalhar”, cujo “principal divertimento era reunir-se nas botegas e outros lugares para falar mal das obras de alguns que eram excelentes e viviam civilmente e como homens honrados” (BB, II, p. 545-546).

A língua vil de Piloto, um dos artistas ligado ao grupo, já havia lhe custado a vida quando, retornando de Monte Oliveto, Vasari passou a cavalo pelo grupo, e Jacone tentou lhe dizer “qualquer palavra de injúria”:

Disse-lhe Jacone: “Então, Giorgio – disse - como vai ela?”. “Vai bem, meu Jacone, - respondeu Giorgio – Eu já fui pobre como todos vocês e agora tenho três mil *scudi* ou mais; vocês me achavam um tolo, mas os monges consideram-me um homem de valor; Eu servia vocês e agora tenho esse servo para me esperar e cuidar desse meu cavalo; Eu vestia esses trapos que vestem os pintores pobres, e agora estou vestindo veludo; Eu andava a pé e agora ando a cavalo: portanto, meu querido Jacone, ela vai bem de fato, esteja com Deus.” (BB, II, p. 546).

3.8 Michelangelo, amigo e confidente

As palavras escolhidas para esse subtítulo não refletem uma escolha pessoal. São, antes disso, as palavras utilizadas pelo próprio Vasari para descrever sua relação

com Michelangelo (VASARI, 2011b, p. 150). Escrevendo após a morte do principal artista da época, ele teve bastante liberdade para traçar uma relação de proximidade com essa figura, atrelando favoravelmente sua imagem à do Divino artista.

Como afirmado anteriormente, da mesma forma que Cellini, Vasari recorre à Michelangelo em sua autobiografia para avaliar algumas de suas realizações, embora de forma mais contida que o ourives, que sugere até mesmo superá-lo tecnicamente. Vasari afirma também que Michelangelo foi quem o impulsionou nos estudos da arquitetura, dedicando-lhe muitos elogios que não convinham revelar, mantendo sempre à ideia de intimidade entre ele e Michelangelo.

A morte do mestre já havia sido razão de novos dissabores entre os dois. Por ocasião dos ritos fúnebres do artista, solenidade que movimentou toda a recém formada Academia do Desenho, Vasari e Cellini discordaram quanto ao programa decorativo do projeto: Benvenuto queria que a escultura figurasse à direita do catafalco, posição mais nobre, além de apontar a Biblioteca de San Lorenzo ou do Capítulo como sedes para o evento. Nenhuma dessas exigências foi acatada, fato que parece ter deixado Cellini desgostoso, e o afastado do projeto, embora Vasari aponte problemas de saúde como motivo de sua exclusão. Benvenuto Cellini dedicou sonetos em ataque à relação de Vasari e Vincenzo Borghini, então à frente da Academia (VASARI, 2011b, p. 680-681).

Certo é que Vasari é o personagem de maior destaque no texto da Vida de Michelangelo excetuando-se o próprio biografado. Sua presença é uma constante, evidenciada a partir dos primeiros momentos no improvável encontro dos anos 1520, mas mais frequente a partir dos anos 1540. Vasari aparece imiscuindo-se no texto por variadas formas: cartas trocadas pelos dois; episódios em que teve participação; e testemunhos em primeira pessoa, na voz de alguém que conheceu Michelangelo, e que são evocados para validar ou invalidar algum relato sobre o artista. Nesse último caso, a passagem a seguir parece resumir a postura do autor, que tinha em conta o ataque da biografia de Condivi lançada alguns anos antes, e que chamava em sua defesa a existência de documentos que citava e sua relação pessoal com Michelangelo:

Estas contas, copiei-as eu do próprio livro para mostrar que tudo o que então escrevi, e doravante escreverei, é a verdade. Não conheço quem tenha frequentado mais Michelangelo que eu ou lhe tenha sido mais fiel amigo e servidor como testemunharia até quem nada sabe a respeito; nem creio que haja alguém que possa mostrar maior número de cartas escritas por ele mesmo, nem com mais afeto que as que me escreveu. (VASARI, 2011b, p. 78).

Das cartas mencionadas pelo autor pode-se ter uma amostra da própria biografia, já que são evocadas com a dupla finalidade de dar credibilidade ao relato e de dar conta da frequentemente afirmada intimidade entre os dois. Quando Michelangelo vai a Montorio a pedido do Papa, “Vasari lhe escrevia todos os dias” (VASARI, 2011b, p. 137). Quando Vasari parte para Florença, em 1554, afirma que Michelangelo lamentou muito sua partida (VASARI, 2011b, p. 141). Por ocasião da construção da escadaria da Biblioteca Laurenziana, com o insucesso de Tribolo em obter informações de Michelangelo úteis a sua completude, o duque solicita a Vasari que, “talvez pela amizade e afeição” nutridas por Michelangelo em relação a ele, conseguisse extrair-lhe alguma coisa de proveito, razão que justifica a inserção de uma carta de 1555 na *Vida* (VASARI, 2011b, p. 143).

Essas cartas, no entanto, não são imunes a modificações. Como afirma Maria Berbara (2009, p. 139), na carta sobre a escadaria citada na *Vida* de Michelangelo, Vasari omite convenientemente a menção à Ammanati encontrada na original, o que deu origem à crença de que o aretino havia sido o único executor do projeto. Da mesma forma, a carta sobre o nascimento do sobrinho de Michelangelo (VASARI, 2011b, p.142) tem seu conteúdo alterado com o objetivo de enfatizar a intimidade entre Vasari e seu correspondente e de dissimular parte de seu conteúdo perigoso.

A *Vita* de Michelangelo da edição de 1568 é amplamente modificada em relação à edição anterior. A morte do artista e o furor que causou em Florença e entre os membros da Academia do Desenho eram manifestações de um problema que já preocupava todos que estavam naquele momento ligados às artes: tendo Michelangelo tornado-se um símbolo de tamanha estatura, a quem pertenceria sua memória? As biografias de Condivi e Vasari são fruto dessa disputa, e o texto de 1568 é uma tentativa final do aretino de estabelecer a si mesmo como o verdadeiro porta-voz do Divino Michelangelo.

É nesse sentido que a amizade, constantemente evocada e posta à prova, assume uma conotação tão importante: conhecer Michelangelo era a comprovação de sua versão dos fatos. E é por isso que na *Vida* de Michelangelo podemos ver Vasari sendo recebido na casa de Michelangelo à noite, com a lamparina já acesa, sendo reconhecido apenas pela forma de bater à porta. Vemos os dois cavalgando lado a lado, dialogando “frequentemente sobre coisas da arte” (VASARI, 2011b, p. 170), trocando confidências, cartas e gentilezas. A amizade de Michelangelo também lhe garantia o papel que assume como um continuador de sua tradição, expresso pela posição que ocupa à frente

da Academia e que representa na *Vita* coletiva *Degl'Accademici del Disegno*, em que escreve como o verdadeiro representante da “*nostra* Academia”. Esse texto apresenta uma retórica comemorativa, é uma celebração da criação da Academia em que Vasari relaciona à sua figura cerca de treze artistas⁶⁸, que realizam obras a partir de sua orientação, *disegno* ou tutela.

Analisando o conjunto dos textos vasarianos é possível observar como cada um deles está delimitado pelo suporte em que se encontra. Obedecendo a necessidades diferentes, resulta que cada uma de suas representações é também diversa. Nas *Descrizione*, em que se preocupava em representar não apenas a imagem de seu presente, mas também de seu passado, Vasari escreve de forma retrospectiva entendendo como causas de seu sucesso a perseverança e a conduta exemplar. A ênfase dada aos anos iniciais é muito pequena, assim como nas *Ricordanze*.

Nas Vidas dos demais artistas há uma pluralidade de papéis cumpridos pelo autor, conformados às necessidades de cada uma desses textos e de seu desenvolvimento enquanto narrativas. Por vezes, assumindo um papel heroico, o Vasari dessas Vidas contrasta com o das *Descrizione*, em que a forma geral da confissão, estabelecida no início do texto, exige a modéstia de quem busca o perdão.

A constatação de que as *Vite* seguem modelos estabelecidos desde a Antiguidade torna muito difícil estabelecer se a narrativa vasariana é produto de sua memória ou de uma cuidadosa elaboração a partir *topoi* conhecidos.

⁶⁸ Bernardo Buontalenti, Giovanni della Strada, Bernardino de Porfírio di Leccio, Jacopo di Maestro Zucca, Alessandro del Barbieri, Alessandro Fortori, Stefano Veltroni, Orazio Porta, Tommaso del Verrocchio, Mona Mattea, Vincenzo Danti, Stoldo di Gino Lorenzi e Battista del Cavaliere.

4. VASARI NAS FONTES IMAGÉTICAS

A representação vasariana de si não está restrita ao documento escrito. Várias de suas pinturas tem valor para a análise deste trabalho, seja por representa-lo diretamente com determinadas roupagens, seja pela tripla relação estabelecida entre Vasari, o significado da obra e seu local. Observa-se igualmente nas imagens sua habilidade em representar-se de forma complexa a partir de um repertório disponível, o qual adapta às suas necessidades, ao mesmo tempo que dele se apropria para dar-lhe novos contornos. Nesse sentido, deve-se salientar a capacidade do *ingegno* do artista, que dispunha apenas de uma linguagem bastante circunscrita no que concerne à autorrepresentação, ainda incipiente em sua época.

O presente capítulo é um esforço para resgatar o repertório disponível na época para a autocelebração, a partir daquilo que Ulpiano Bezerra de Meneses chama de *iconosfera*: “o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage [...] trata-se, sim, de identificar as imagens de referência, recorrentes, catalisadoras, identitárias [...]” (MENESES, 2005, 35). Pretende-se, portanto, tentar buscar em obras com finalidade semelhante o lugar ocupado por Vasari em sua autorrepresentação, presente em obras feitas por sua livre iniciativa, mas que invadem também o reino das encomendas, imiscuindo-se sob a limitação que representavam os patronos. Nesse sentido, me valho da análise iconográfica já realizada por outros autores (CORTI, 1990, CHENEY, 2001, JACOBS, 1984, KOSHIKAWA, 2001, WOODS-MARSDEN, 1998), adaptando-a para a presente pesquisa. Quando da análise dos ciclos decorativos das duas casas, não procedo, como Liana Cheney, a uma iconografia pormenorizada de todos os detalhes, mas apenas daqueles que julguei mais pertinentes ao meu propósito.

4.1 *Os autorretratos de Giorgio Vasari*

O mais evidente dos formatos de autorrepresentação é o autorretrato, gênero derivado dos retratos. Como afirma Norbert Schneider (1997, p. 6), os retratos eram fortemente negligenciados desde a Antiguidade Clássica, embora não fossem inexistentes na Idade Média. Seu desenvolvimento em maior escala se deu em um

período relativamente curto, um apogeu que vai do século XV até o século XVII, quando começa seu declínio. Assim como a biografia, as representações pictóricas de personagens privilegiadas e respeitadas apresentam um incremento não apenas em sua quantidade, mas também em sua amplitude, com o aparecimento de retratos de comerciantes, banqueiros, humanistas e, é claro, dos próprios artistas. Para John Pope-Hennessy (1985, p.9), o rápido desenvolvimento do retrato no Renascimento está associado ao retorno do interesse no período pelo ser humano.

O gênero se desenvolve com a rapidez de algumas décadas, evoluindo em várias direções: há o retrato de corpo inteiro, normalmente reservado aos príncipes e membros da nobreza e considerado impróprio para as mulheres (WOODS-MARSDEN, 1995), o retrato a três quartos e os bustos. Em termos de poses típicas, utilizavam-se as posturas de perfil, nobres e hieráticas, remanescentes da Antiguidade, três-quartos, meio corpo e frontal. Existiam os retratos individuais, cuja função principal era a representação de figuras públicas como indivíduos autônomos portando atributos selecionados: armaduras, livros, antiguidades e imagens religiosas, por exemplo. Mas eram comuns também os retratos de grupo, normalmente associados à posição social de ordens coletivas, como a família, as guildas e as associações comerciais. (SCHNEIDER, 1997, p.6).

O autorretrato é um derivado do retrato, e é tanto causa quanto consequência do prestígio crescente adquirido pelo artistas no Renascimento. Shearer West (2004, p. 173), afirma:

nos autorretratos os artistas não apresentam simplesmente seu status e sua identidade de gênero de maneira inconsciente e impensada. Desde um estágio prematuro na história do autorretrato os artistas perceberam que podiam projetar ideias particulares a respeito de si mesmos. Essa forma de se automoldar raramente esteve ausente. Artistas usaram autorretratos como formas de perpetuar uma visão deles mesmos como abastados, pobres, tristes, loucos, ou como gênios, iconoclastas, exemplares, forasteiros. Tais papéis foram frequentemente fabricados e serviram para elevar o autorretrato ao patamar de afirmação sobre a vida privada dos artistas e seu lugar na sociedade. (WEST, 2004, p. 173).

Antes do século XVI existe notícia de poucos autorretratos que, seguindo o exemplo das biografias e autobiografias, não condiziam com a posição social dos artistas e com caráter manual de sua atividade. Os autorretratos precursores aparecem normalmente de forma acessória em outras comissões, embora também tenham sido

usados como formas de assinatura, essa que também era uma prática não consolidada (WEST, 2004, p. 163).

Na Flandres, Jan Van Eyck incluiu seu famoso autorretrato de forma tímida no pequeno espelho convexo que aparece na pintura do Casal Arnolfini. Lorenzo Ghiberti, seu contemporâneo italiano e bastante afeito a autorrepresentação, incluiu dois autorretratos em meio à comissão das portas do Batistério de Florença. Essa era uma tentativa de associar sua imagem à obra-prima cuja comissão havia arrebatado a Brunelleschi, e que exhibe orgulhosamente também em seus *Comentarii*.

Além disso, o sítio dos autorretratos de Ghiberti era uma importante construção no centro de Florença, dedicada ao patrono da cidade e tinha sua suposta origem num antigo templo dedicado à Marte. No retrato das Portas do Paraíso (Figura 10), Ghiberti aparece posicionado ao lado de seu filho Vittorio. Ao longo da porta aparece a inscrição: “LAVRENTII CIONIS DE GhibERTIS/MIRA ARTE FABRICAM” (FEITA COM TÉCNICA ADMIRÀVEL POR LORENZO GhibERTI). O tema dos relevos adjacentes da porta é a sucessão patriarcal do Velho Testamento, em que são exibidos Isaac e seu filho Jacó, e seu filho José, aos quais a família Ghiberti aparece associada por meio da representação de pai e filho. Ghiberti aparece vestindo um turbante, que o ambienta no ambiente bíblico e pode, ao mesmo tempo, fazer referência à profissão do retratado, já que era usado pelos escultores para impedir que ficassem cobertos de pó, tendo sido identificado no retrato de Michelangelo por Bugiardini como uma ostentação do *Labor*. Na outra porta, Ghiberti aparece sem o turbante (Figura 11), segundo a forma clássica da *imago clipeata*, uma cabeça ou busto que emerge de um escudo circular, que na Antiguidade esteve associada primeiro aos deuses e depois aos imperadores. (WOODS-MARSDEN, 1998, p.63-65).

Da mesma forma, Filarete representou sua imagem em meio às Portas de São Pedro no Vaticano, tendo como provável modelo as representações dos imperadores romanos e príncipes contemporâneos em moedas (*denarius*). Também existe uma moeda, provavelmente da década de 1460 que representa Filarete de perfil, rodeado pela inscrição: ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS. O verso da medalha mostra o artista sentado, usando o cinzel para cavar o tronco de um loureiro, de maneira que associa seu fazer à fama adquirida representada pela árvore que coroava os grandes literatos e humanistas. O verso da medalha é rodeado pela inscrição VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COMODA PRINCEPS, “como o sol faz florescer as abelhas, também os príncipes tem seus efeitos benéficos” (WOODS-MARSDEN, 1998, p.80-

81). Também são conhecidas medalhas com autorretratos da mão de Bramante, Giovanni Boldù e algumas que talvez sejam da mão de Alberti (Figuras 12 e 13).

Embora tímidas, essas representações eram extremamente vanguardistas na medida em que eram já autônomas. As primeiras representações em que o artista aparece à parte da *storie* central da obra aparecem primeiro na escultura. Isso deve-se ao fato de que nesse ramo da arte os exemplos de retratos do mundo antigo eram mais abundantes que na pintura. Apesar disso, os autorretratos parecem ser uma total novidade, pois não há vestígios deles na Antiguidade a não ser pelas menções a uma obra em bronze de Teodoro de Samos e uma de Phidias, que teria se representado levantando uma pedra com as mãos em meio a uma cena de batalha do escudo de Athena na Acrópole (WOODS-MARSDEN, 1998).

Isso não quer dizer que não tenha havido um esforço no ramo da pintura em direção ao autorretrato, embora ela seja mais lenta em assimilar a autonomia. Alguns artistas como Durer e Ticiano são célebres por seus autorretratos. Durer, possui três em pintura e mais um em desenho de quando tinha treze anos. No mais famoso e ousado, pintado em 1500, o pintor aparece imitando a figura do Cristo Pantocrator aos 28 anos de idade. Anos antes, em 1493, pintou a si mesmo segurando um ramo de cardo, simbolizando a fidelidade, razão pela qual se acredita que a obra tenha sido um presente à sua noiva Agnes Freyll, com quem casaria no ano seguinte. (SCHNEIDER, 1997, p. 104).

Existe um antecedente não tão raro dos autorretratos autônomos que é o da representação do pintor entre as testemunhas periféricas das cenas religiosas de altares e afrescos votivos. Por meio de sua inserção na cena, os artistas acompanhavam a prática dos patronos, que desejavam ser representados em meio às cenas que encomendavam, e a eles se relacionavam. Taddeo di Bartolo pintou a si mesmo na figura do santo de mesmo nome, fixando seu olhar em direção ao espectador, na Assunção da Virgem para a família Aragazzi, então a maior pintura feita na Itália (Figuras 14 e 15). Benozzo Gozzoli (Figuras 16 e 17), Botticelli (Figuras 17 e 18) e Andrea del Sarto (Figuras 20 e 21) aparecem com o mesmo olhar nas suas pinturas da Adoração dos Magos. Filippo Lippi pintou a si mesmo como um monge carmelita ao lado do túmulo da Virgem da catedral de Spoleto (Figura 22), e Ghirlandaio aparece junto da família na cena da Expulsão de Joaquim do Templo (Figura 23). (WOODS-MARSDEN, 1995, p. 61).

Vasari também associou, em mais de uma cena, sua figura ao patrono de que mais se orgulhava, Cosimo I, bem como ao seu maior projeto, o Palácio Ducal. Ele

aparece em um autorretrato na pintura de *Cosimo I circundado por seus Arquitetos, Engenheiros e Escultores* (Figura 24), pintada entre 1555 e 1558. A cena é um dos quatro *tondos* da Sala de Cosimo I no apartamento de Leão X, quarto devotado inteiramente à carreira do Duque. Dois dos *tondos* eram dedicados às suas campanhas militares, e um terceiro à legitimação de sua assunção do trono. Na pintura em questão, Vasari buscava enaltecer a política cultural e artística do duque, comparando-o aos patronos anteriores da família, segundo a descrição dos *Ragionamenti*:

Ragionamento Sesto, Sala di Cosimo, Principe e Giorgio:

P: Venha dar a explicação deste último tondo, onde está o duque em meio a tantos arquitetos e engenheiros retratados em tamanho natural, com os modelos de tantas fortificações.

G: Estes são arquitetos, dos quais Sua Excelência se serviu, e tem em suas mãos modelos de construções feitas por eles; aquele que tem modelos de fontes na mão é o Tribolo, e são as fontes feitas na villa di Castello; o Tasso é aquele que tem o modelo da galeria do Mercado novo com Nanni Unghero, e o S. Marino.

P: Este outro próximo não há necessidade de vosso depoimento, porque reconheço que seja você em companhia de Bartolomeo Ammannati escultor e Baccio Bandinelli; estes dois, que rivalizam acima, quem são?

G: É Benvenuto Cellini, que rivaliza com Francesco di ser Iacopo, provedor geral daquelas indústrias. (MILANESI, VIII, p. 192).

O duque aparece como arquiteto, portando o compasso e o esquadro, rodeado por alguns de seus artistas que olham diretamente para ele buscando a aprovação de seus projetos. Como afirma Woods-Marsden (1998, p. 150), Vasari representou em maior destaque os artistas que já estavam mortos, que aparecem em trajes greco-romanos, dando à pintura o caráter de Panteão. Rivais como Bronzino foram omitidos, e Baccio Bandinelli, Ammanati, Lucca Martini, e especialmente Cellini, aparecem enegrecidos e com menor destaque na parte de trás. Vasari, pelo contrário, aparece à frente, único a estabelecer contato direto com o espectador da cena, a quem mostra uma folha, provavelmente o projeto de reforma do Palácio.

Ele aparece ainda em outra cena do Palácio na cena do *Retorno do Marquês Marignano à Florença depois da conquista de Siena* (1563-5) (Figura 25). Ele passa adiante uma folha ao amigo Vincenzo Borghini, à época chefe da Accademia del Disegno, e tem à sua esquerda Giovanni Battista Adriani, que elaborava junto com o primeiro o ciclo decorativo do Palácio. Atrás de si aparecem seus assistentes Battista Naldini, Giovanni Stradano e Jacopo Zucchi. Essa cena estava localizada em oposição à

entrada principal do Salone, único local acessível ao público, em que demonstrava a união entre artistas e humanistas (WOODS-MARSDEN, 1998, p. 152)

Os retratos e autorretratos podem ser um indício de uma autoconsciência crescente do indivíduo, ao mesmo tempo que provam a ascensão social do artista. Mas o surgimento desses gêneros também está associado ao contexto técnico material europeu. Os autorretratos dependem em grande medida do auxílio do espelho plano, inventado em Veneza e bastante raro fora dela até o século XV (WEST, 2004, p. 164), possível razão para o espelho utilizado por Van Eyck ter sido o convexo, diferentemente de Parmigianino, que anos mais tarde representaria a si mesmo com auxílio dessa ferramenta provavelmente em caráter experimental. E esse é um exemplo a se ter em conta, pois embora os autorretratos possuam caráter pessoal e prestem-se à análise da individualidade artística, é preciso lembrar que eles não serviam apenas ao autoexame, mas também como experimentos técnicos, como forma de apresentação, propaganda da qualidade artística, ou até como efígies funerárias que deveriam preservar a memória das feições de uma pessoa importante.

Na ausência da pessoa, por exemplo, o retrato podia ser uma forma de apresentação. O rei Henrique VIII valeu-se dos serviços de Hans Holbein para retratar suas pretendentes, pois desejava conhecê-las antes do casamento (POPE-HENNESSY, 1985, p. 221). Da mesma forma, a pintora italiana Sofonisba Anguissola soube usar seus autorretratos para inserir-se nas cortes da época, ao que parece, por orientação de seu pai Amilcare. Pertencente a uma família nobre, porém de poucas posses, Sofonisba pintou diversos autorretratos que seu pai enviava para diferentes cortes da Europa na esperança de que nelas sua filha fosse empregada. Incapaz de filiar-se a uma corporação por causa de seu sexo, Sofonisba confeccionava seus autorretratos para que fossem tratados como exóticos, fruto do talento incomum de uma mulher que pinta. Em seus primeiros retratos (Figuras 26, 27 e 28) ela aparece vestindo trajes discretos, portando livros ou tocando cravo, remetendo à imagem de uma mulher adequada ao ambiente cortesão. Posteriormente (Figura 29), ela aparece em trajes faustosos, de corpo inteiro, com joias valiosas, demonstrando sua incorporação à corte de Felipe II, em que fora recebida pois o rei procurava damas de companhia que falassem italiano como sua esposa. Ela aparece sendo pintada por seu antigo mestre, Bernardino Campi, assumindo a postura de uma autêntica mulher da nobreza. Assim como o antigo mestre e uma de suas criadas, o pai de Sofonisba, Amilcare, também é aludido em um monograma num de seus autorretratos mais tardios, que ela parece ter realizado em agradecimento à

figura paterna que lhe havia encaminhado na trilha do sucesso (Figura 30) (WOODS-MARSDEN, 1995).

Da mão de Vasari existe apenas um autorretrato autônomo (Figura 2), um óleo sobre tela hoje nos Uffizi. A atribuição de sua autoria, no entanto, não é unânime, e a pintura pode ser da mão de algum artista do círculo vasariano, nesse caso, provavelmente Jacopo Zucchi (CORTI, 1990, p. 120, WOODS-MARSDEN, 1995, p. 149). O simples fato de não haver menção à obra nos registros do próprio Vasari torna suspeita a atribuição da pintura a ele mesmo, uma vez que um artista tão dado ao registro e às próprias realizações dificilmente teria deixado de mencioná-lo. Considera-se aqui, no entanto, que mesmo o retrato, representa às demandas do próprio Vasari, já que, como afirma Harry Berger Jr no artigo *Fictions of the Pose* (1994), o retrato é também, ou até em maior medida, fruto das preferências daquele que posa e encomenda a obra, e não apenas do artista.

Na pintura, Vasari aparece sentado, a três-quartos, repousando as mãos sobre uma folha para a qual parece apontar e segurando um pincel. Vestindo elegantes trajés negros de veludo, em seu pescoço pende uma corrente com um medalhão, e ele aparece com uma longa barba sob um fundo sem qualquer cenário. O retrato guarda enorme semelhança com o retrato de Ticiano do Museu do Prado pintado em 1562 (Figura 3), tanto pelos trajés e pela postura do retratado, quanto pelas cores de fundo e pela corrente que ele carrega no pescoço. Apesar disso, existem algumas diferenças, pois Ticiano aparece mais de perfil e com menor destaque para as mãos, nas quais também possui um pincel.

Vasari conheceu Ticiano em Veneza, onde afirma ter sido por ele muito bem recebido e ter ficado encantado com suas boas maneiras. Ele menciona uma conversa com Michelangelo, onde ambos lamentam o fato de Ticiano não ter sido exercitado no desenho como no colorido, mas admirava no pintor sua capacidade para a retratística, afirmando não haver “senhor de grande nome, nem príncipe, nem grande mulher que não tenha sido retratada por Ticiano, verdadeiramente nesta parte excelentíssimo pintor.” (BB, II, p. 814).

O diálogo é provavelmente ficcional, descrito com o objetivo de reafirmar superioridade do desenho florentino sobre o colorido veneziano, como ele faz igualmente no diálogo com Gherardi antes de deixar Veneza. É difícil, portanto, estabelecer a real consideração que tinha pelo pintor em termos artísticos, embora a

carreira de Ticiano possa ter sido motivo de admiração pelo aretino, e uma comparação dos dois nesses termos não é descartável.

A corrente que Ticiano aparece carregando é a insígnia referente ao título de Cavaleiro da Espora de Ouro, que recebeu em 1533 juntamente com o título de Conde Palatino. Vasari tornou-se Cavaleiro da Espora de Ouro em 1571, mas a insígnia que aparece carregando pode também ser uma que afirma ter recebido do Papa juntamente com uma medalha de ouro (WARNKE, 2001, p.203). É certo que essas insígnias eram motivo de prestígio entre os artistas, Bandinelli afirma em seu *Memoriale* ter recebido uma de Carlos V no valor de 500 *scudi* (WARNKE, 2001, p.203), e existem outros exemplos de artistas que se retrataram com elas. O mais notável é Federico Zuccari, que aparece no seu autorretrato feito para acompanhar o do irmão, Taddeo Zuccari, portando duas correntes e uma medalha de Felipe II. Mais tarde, foi retratado pela pintora Fede Galizia com pelo menos seis correntes e três medalhas, representando suas mais prestigiosas comissões: os afrescos em Caprarola para Alessandro Farnese; o altar-mor para Felipe II em Madrid, e o trabalho feito para o Palácio dos Doges de Veneza. Uma das correntes, embora sem a medalha, representa provavelmente os afrescos do Juízo Final da catedral de Florença (WOODS-MARSDEN, 1995, p. 174). Também no retrato feito por Ticiano do pintor, arquiteto e antiquário Jacopo da Strada, ele aparece portando correntes de ouro e um pingente, buscando dar mostras de sua nobreza e valor. Nesse retrato, Jacopo da Strada aparece como que em comunicação com uma pessoa imaginária, situada à sua direita, a quem mostra uma de suas antiguidades, uma cópia da Afrodite, demonstrando seu status como colecionador (SCHNEIDER, 1997, p.103).

Os trajes de veludo são ostentados por Vasari diante de seus menos afortunados concorrentes na já referida passagem da Vida de Aristotile da Sangalo, em que ele responde aos comentários maliciosos de Jacone. Aqui são evidenciados juntamente com a corrente para dar mostra do caráter nobre do retratado. O pincel alude a sua profissão como pintor, que lhe garantiu tais honras. A folha sobre a mesa parece tratar-se de um *disegno*, o pai das três artes irmãs, pintura, escultura e arquitetura. Ele relaciona Vasari ao projeto artístico ao qual estava vinculado, que pretendia transformar a arte em *cosa mentale*, enfatizando o valor intelectual da concepção da obra em detrimento de seu caráter manual. Mas pode também ser uma planta arquitetônica, uma vez que o objeto ao fundo, tapado pelo braço direito do retratado, parece ser um compasso.

Outro autorretrato de Vasari é o do afresco da Cappella di San Luca na Santissima Annunziata (Figura 31). A capela havia sido dada à Accademia del Disegno,

e a pintura mostra a cena em que São Lucas é inspirado por Deus a retratar a Virgem que aparecia diante de si. Vasari aparece na figura de São Lucas, identificado pelo boi ao qual o evangelista é relacionado a partir da visão de Ezequiel. Apesar de parte da decoração de uma capela, a figura central não é religiosa, mas o pintor aparece sentado no limite do banco, quase ajoelhado, sugerindo caráter genuflexório. O local da cena é a *bottega* do artista, como sugere a presença de um indivíduo – talvez o próprio Vasari – misturando pigmentos sobre uma mesa que se vê através de uma porta à direita. Mais ao fundo, observa-se um assistente praticando o desenho. Através da arquitetura Clássica, que confere caráter palaciano ao ambiente, e das presenças nobres da Virgem, de Cristo e dos Santos circunstantes, o trabalho do estúdio recebe uma conotação mais elevada.

As academias são uma novidade que representava o desligamento dos artistas das corporações, entidades ligadas à ofícios, e seu reagrupamento em instituições destinadas a conferi-los a qualidade de intelectuais (PEVSNER, 2005). Esse exemplo é tomado dos humanistas, que no século anterior haviam feito surgir novamente esse nome dos jardins de Atenas onde Platão lecionava. As primeiras academias eram destinadas à filologia, agrupando estudiosos do grego e da filosofia, e tornam-se um grande fenômeno, principalmente na Toscana, onde surgem. Elas davam aos soberanos prestígio como mecenas, ao mesmo tempo que possibilitavam o desenvolvimento de atividades artístico-literárias com um certo controle de opinião (BAZIN, 1989, p. 21-22). A Accademia del Disegno foi fundada a partir do impulso de Vasari, que solicita a proteção do Grão-Duque sob a instituição em 1562, que teria seus estatutos redigidos em 1563, e Michelangelo e Cosimo I como seus patronos. Compunha-se de trinta e seis artistas escolhidos por Cosimo a partir de uma lista, com o objetivo de agrupar os melhores artistas e ensinar o ofício das artes através de uma teorização cada vez mais sólida.

Resulta que a pintura na qual Vasari insere seu retrato preenche três necessidades distintas: estabelece o caráter devocional requerido pelo local, enaltece as artes nos termos em que se propunha a Accademia, e vincula a imagem do próprio Vasari ao projeto da instituição em que tinha papel importante.

Outro autorretrato de Vasari é o que ele aparece como São Lazzaro ao lado de sua esposa, Cosina, que é retratada como Maria Madalena (Figura 32). O retrato faz parte da decoração do jazigo familiar, documentado por referências de sua autobiografia, da Vida de Lazzaro Vasari, da Vida de Pietro Laurati, das *Ricordanze* (p.

36) e na carta ao Grão-Duque Cosimo de 18 de abril de 1564⁶⁹. Na Vida de Lazzaro se lê:

Finalmente, o último Giorgio Vasari, narrador desses eventos, grato pelos benefícios que ele reconhece em grande parte à excelência de seus ancestrais, tendo recebido a principal capela da igreja capitular como presente dos canônicos, os fundadores do prédio, e de seus companheiros cidadãos, como foi referido na Vida de Pietro Laurati; e tendo restaurado a mesma na maneira já descrita, fez com que um novo sepulcro fosse construído no centro do coro, o qual está atrás do altar, e depositou os restos mortais do supracitado Lazzaro e de Giorgio, o velho, tendo-os removido do lugar onde estavam previamente junto com todos os membros da família, homens e mulheres, e, portanto, estabeleceu um novo lugar de enterro para os descendentes da família. O corpo da mãe do presente autor, que morreu em Florença em 1557, depois de ter ficado por alguns anos na Igreja de Santa Croce, foi colocado na tumba, segundo seu desejo, junto do marido, Antonio, pai de Giorgio, que morreu em 1527 vítima da peste. Na *predella* que está embaixo da pintura do mencionado altar estão os retratos de Lazzaro, e de Giorgio o velho, seu filho, e avô do autor, feitos a partir do real pelo presente escritor, com os de Antonio, pai do último, e de Madonna Maddalena de Tacci, sua mãe. (BB, I, p. 373-374).

Percebe-se no texto o desejo do autor de construir um túmulo familiar que agregasse todos os seus ancestrais num mesmo local, que seria depois usado por ele mesmo e deixado para os descendentes. Por certo, não foram pequenos seus esforços para trasladar os restos mortais de um e de outro familiar para esse mesmo local, a Pieve de Arezzo, segunda igreja em importância em sua cidade natal, perdendo apenas para Catedral. Também é certo que a construção do memorial não foi menos trabalhosa, pois fazia parte, na verdade, de uma reforma de toda a Igreja, ocasião em que Vasari mescla habilmente o papel de cidadão devoto aos interesses particulares de autocelebração. Com a reforma da igreja e a construção de seu memorial, o artista ligava o passado e o destino da sua família à cidade de Arezzo, deixando à vista de todos os concidadãos a grandeza e os feitos de sua linhagem, ao mesmo tempo em que exercitava sua fé, seu civismo e seu amor pela cidade natal. Nas páginas da *Vita* de Pietro Laurati se lê:

[...] movido pela fé cristã e pela afeição que carrego a essa antiga e venerada igreja colegiada [a Pieve], e porque nela recebi em minha infância os primeiros testemunhos, e porque nela estão as relíquias de meus antepassados, movido, digo, por essas razões e por pensar que ela estivesse quase abandonada, restaurei-a de tal forma que pode se dizer que ela foi trazida da morte de volta a vida: porque além de tê-la iluminado, escuríssima como era, alargando as janelas existentes e construindo outras, retirei também

⁶⁹ Citada a partir da versão digital disponível em: http://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo_17.php?id=501&page=16&daGiorno=1&aGiorno=31&daMese=1&aMese=1&daAnno=1553&aAnno=1574&intestazione=&trascrizione=&segnatura=&bibliografia=&cerca=cerca&.

o coro, que ocupava grande parte da igreja e, com muita satisfação dos canônicos, o coloquei atrás do altar. O altar novo, sendo isolado, apresenta uma pintura diante da nave que mostra Cristo chamando Pedro e André nas redes, e na parte do coro, em outra pintura, está S. Jorge matando a serpente; dos lados estão quatro figuras, cada uma com dois Santos em tamanho natural, com muitas outras pinturas acima e abaixo na predella, que omito por brevidade. [...] Há também duas grades muito bem executadas que permitem ver de fora as relíquias que estão dentro, entre as quais encontra-se a cabeça de São Donato, bispo e protetor de Arezzo [...] Não poupei nesse trabalho nem recursos nem esforços, pensando fazê-lo em honra de Deus [...] (BB, I, p. 146).

A reforma consistia na ampliação do pequeno altar familiar que ficava na nave direita, transportado agora para o centro, com a remoção do coro, resultando na construção de um espaço religioso visualmente unificado, em que a acústica e a visualização dos Sacramentos eram os objetivos essenciais, conforme afirmava na carta ao Duque (SATKOWSKI, 1993, p. 85).

O ponto focal era um altar de dois lados (Figuras 33 e 34), visível dos quatro ângulos da igreja, erigido sobre cinco degraus em travertino e abaixo do qual figurava um relicário com a cabeça do padroeiro da cidade, Donato. Em 1863, a igreja foi reestruturada novamente, na tentativa de dar a ela sua configuração anterior às alterações de Vasari. Nessa ocasião o altar foi removido e levado para a Badia de SS. Fiore e Lucilla, na mesma cidade, onde foi remontado com a configuração original. (CORTI, 1990, p. 110, BOASE, 1974, p. 172).

Ao centro figurava a famigerada peça que Vasari fizera para Júlio III e que recuperara da mão de seu sucessor, Paulo IV⁷⁰. Reaproveitada, ela representa Jesus com Pedro e André, e não faz alusão ao membros da família. No entanto, cenas da vida de São Jorge (Giorgio) aparecem três vezes: na parte de trás, matando o dragão (Figura 35); na predela, junto da princesa; e recebendo a Bênção de São Martinho em uma das muitas pequenas figuras feitas pelo assistente Poppi no tabernáculo. O retrato à direita da imagem central também é um S. Jorge, que aparece logo abaixo da alegoria da Fé. (CORTI, 1990, p. 110, BOASE, 1974, p. 172, SATKOWSKI, 1993, p. 86, RICORDANZE, p. 36).

Flanqueando o altar aparecem os retratos de Vasari junto da Esposa, Cosina, como São Lazzaro e Maria Madalenna, posicionados logo abaixo da Caridade, que identifica o doador. No caso de Lazzaro, a escolha do personagem é devida ao nome do bisavô, que nas Vidas aparece como patriarca da família, função também aludida no altar pela presença do grande patriarca Abraão na pequena cena de Poppi, em que

⁷⁰ Vide supra.

aparece prestes a sacrificar o filho Isaac. Esse mesmo recurso, como afirmado, havia sido usado por Brunelleschi nas portas do Batistério. A alusão à vida eterna também é clara pela presença da Ressurreição de Lazzaro na predela, logo abaixo do retrato. Madalenna foi escolhida como papel para a esposa provavelmente como referência ao nome da mãe de Vasari. Todos os outros membros da família apareciam na parte de trás, junto da imagem de S. Jorge matando a serpente, onde estavam os retratos duplos de Antonio Vasari (pai) e Maddalena Tacci (mãe), e de Lazzaro e Giorgio (avô), roubados em 1976 (CORTI, 1990, p. 110, RICORDANZE, p. 36).

O monumento agregava as necessidades de celebração da linhagem e de devoção pessoal ao papel de Vasari como arquiteto e cidadão doador, que procurava também satisfazer as necessidades dos outros fiéis. Dessa forma, ele parece ter deixado para a parte de trás e para as laterais a maior parte das pinturas de caráter pessoal. As imagens da frente conseguem atender a essas necessidades sem prejuízo dos outros fiéis através das figuras de santos mais importantes: o protetor da casa, S. Jorge, e o padroeiro da cidade de Arezzo, S. Donato. A escolha de S. Estevão para figurar ao lado de Donato, no entanto, não está clara.

No que concerne aos modelos, a obra parece ter sido inspirada em mais de um, segundo Leon Satkowski (1993, p. 86-87). O mais famoso e lembrado à época era a tumba de Júlio II feita por Michelangelo, da qual Vasari se apropria do conceito e da proporção, mantendo a imagética religiosa, mas descartando sua rica ornamentação escultural. Enquanto altar independente, uma ramificação do monumento parietal, o modelo mais disponível era o de Baccio d'Agnolo na Santissima Annunziata de Florença, embora o de Vasari seja na verdade uma fusão dos dois, que parece apontar para o altar-mor de Fra Giovanni Montosorli em Bologna. Para Satkowski (1993, p. 87):

No caso da tumba de Arezzo, o artista e os membros da família já enterrados na Pieve estavam agora reunidos de forma perpétua, e sua fama eterna era celebrada nos ofícios religiosos celebrados no testamento de Vasari. Em um monumento que era tanto antigo quanto moderno e com a explícita reunião de trabalhos de Donatello e Michelangelo, a tumba comemorava Vasari como artista universal e cristão.

Mas Vasari não era o primeiro artista a elaborar um monumento fúnebre. Andrea Mantegna já havia feito um esforço semelhante, apesar de menos variado em sua composição. Como muitos lordes italianos, o artista elaborou para si, para a esposa e para os filhos uma tumba para a qual adquirira os direitos em 1504. Era uma capela à esquerda da entrada da basílica que tinha seu nome, S. Andrea, e consistia em duas

cenar grandes, uma em frente a outra, O Batismo e o Sepultamento de Cristo, e de uma cena da Sagrada Família com a Família de S. João Batista. Essas pinturas ficavam nas paredes de mármore colorido, emolduradas por motivos esculpidos na própria arquitetura. Ao centro, um busto do artista na forma de uma *imago clipeata*, que volta seu olhar para a entrada (Figura 36). Abaixo dela está a inscrição: ESSE PAREM/HVN NORIS/SI NON PREPO/NIS APPELI/ AENEA MANTINIAE/ QVI SIMVLCRA/VIDES (tu que vês a semelhança de Aeneas Mantegna, sabes que ele é igual, se não superior a Appelles). (WOODS-MARSDEN, 1995, p. 90).

Há também o exemplo de Lorenzo Vecchietta, que não fez um monumento em homenagem a si, mas uma obra devocional focando sua atenção nos mistérios da fé cristã, em sua inscrição se lê OPVS LAVRENTII PETRI PICTORIS AL VECCIETTA DE SENIS MCCCCLXXVI PRO SVI DEVOTIONE FECIT HOC (obra feita por Lorenzo Vecchietta por sua devoção [...]). O escultor Andrea Bregno fez um túmulo em S. Maria sopra Minerva, que possui uma *imago clipeata* sua com a inscrição evocando o nome de Policeto, cuja técnica de baixo relevo dizia-se ter sido revivida pelo artista (WOODS-MARSDEN, 1995, p.96).

Alguns artistas desejavam ser enterrados junto de algumas de suas obras, ou em locais em que fosse dado destaque elas. Michelangelo, embora não tenha escolhido um sítio específico para seu local de descanso, desejou que a Pietà Bandini lhe fosse destinada. Cellini desejava ser sepultado na igreja em que estivesse seu Crucifixo; Bandinelli exigiu que o grupo esculpido junto ao seu Cristo Deposto fosse enviado para seu sepulcro junto da esposa; Daniele da Volterra esculpiu um anjo para sua sepultura na basílica de Santa Maria degli Angeli, e Ticiano destinou sua incompleta Pietà para a capela onde desejava ser enterrado. Há ainda o sepultamento de Brunelleschi em Santa Maria Del Fiore, embora não represente a vontade do artista, mas antes o desejo de seus concidadãos de enterrar o artista junto de sua principal obra, conferindo ao local o caráter de Panteão cívico (CIARDI, 1998, p. 14).

4.2 O Palácio do Artista: as casas de Giorgio Vasari em Arezzo e Florença

Em 1540, Vasari adquiriu uma casa em Arezzo, na “melhor área da cidade”, segundo ele próprio conta na sua autobiografia das *Vite* (BB, II, p. 989). Em seu

testamento, Vasari estipulou que a casa deveria ficar com seu irmão Pietro, e que fosse passada a seus descendentes até que o último membro da família morresse, ocasião na qual ela deveria ser doada para a Pia Fraternità di Santa Maria, uma ordem leiga de Arezzo. Isso acaba ocorrendo em 1687, não devido à morte do último membro da família, mas à incapacidade desse de manter a casa por problemas financeiros. Desde então, a casa passou por diversos donos, muitos dos quais não são bem documentados, até que em 1945 foi aberta ao público como um museu, agregando uma nova asa a sua estrutura, que serve como arquivo. (CHENEY, 2001, p. 22)

A casa possui três andares: o porão, o segundo andar e o *piano nobile*, onde estão as salas que serão analisadas nesse estudo. Esse andar é composto por sete peças: as câmaras da Fama, de Abraão, da Fortuna, de Apolo, o Corredor de Ceres, a Cozinha e a capela. Dessas, as quatro primeiras são comprovadamente pintadas pelo próprio Vasari. A cozinha foi pintada por Raimondo Zaballi em 1827, a capela nunca foi pintada, e o corredor de Ceres permanece uma incógnita (CHENEY, 2001, p. 27) Evidentemente, serão analisadas aqui apenas aquelas que foram comprovadamente pintadas por Vasari e seus assistentes.

A casa de Florença, por sua vez, foi adquirida por Vasari em 1557 como favor de Cosimo de Medici, que a concedeu ao artista para que fosse usada como alojamento. Cosimo I havia confiscado a casa de Niccolo Spinelli através da *Legge Polverina* em 1548. O Duque concede o imóvel a Vasari como alojamento em 1557, e em 1561, após inúmeros pedidos, ele decidiu poupar Vasari de seu aluguel anual. Vasari parece ter iniciado a decoração antes disso, em 1558. Desta casa, construída em fins da Idade Média e ainda privada, apenas uma das instalações foi decorada por Vasari: a chamada *Sala Vasari*. Seu programa decorativo é composto pelo erudito e amigo de Vasari Vincenzo Borghini, que baseou-se nos relatos de Plínio sobre Apelles (CHENEY, 2001, p. 26-27).

Como afirma Warnke (2001, p. 186), a reivindicação de moradias pelos artistas de corte deu origem a um tipo específico de casa, pois fornecia meios para desenvolver habitações a partir de projetos que ostentavam sua forma de vida, reivindicando para os artistas o *ethos* dos príncipes. Filarete e Francesco di Giorgio incluíram em seus tratados projetos que consideravam adequados para esse tipo de casa, que Andrea Mantegna é o primeiro a tentar executar, embora não agregue uma decoração interna em afresco, mas apenas adapte a estrutura a partir de pressupostos arquitetônicos (WOODS-MARSDEN, 1995).

O próprio Vasari comenta seguidamente sobre as casas dos artistas: Giulio Romano, cujos modos muito impressionaram o aretino, possuía uma casa com uma “*facciata fantastica*”, Giovanni Battista di Egidio Bertano possuía uma casa com colunas jônicas na porta principal, Baccio Bandinelli tinha uma “grande casa na via de’ Ginori que o duque com dinheiro e favores lhe concedeu”.

Mas o artista que mais lhe causou impressão talvez tenha sido seu conterrâneo, o “*cavaliere Leone Leoni*” (VASARI, 2011b, p.159), lembrado por outros pelos seus assassinatos, crimes de falsificação e prisões. Na Vida de Salviati, Vasari afirma que seu amigo, que retornava à Itália após o fracasso na França, foi recebido “cortesmente” em Milão pelo “*cavalier Lione Aretino*”, que lá possuía uma casa “ornadíssima, e cheia de estátuas antigas e modernas, e de figuras de gesso formadas de coisas raras” (BB, II, p. 670).

A casa em questão é o Palazzo Omenoni, que Leoni Leone havia recebido de Carlos V, que a tinha confiscado e a destinou ao uso do artista que promovera a cavaleiro. Leoni confeccionou duas moedas com seus autorretratos, relacionando-se aos seus maiores protetores que representa no verso. Em 1541, representou Andrea Doria, senhor de Gênova que o libertou da escravidão nas galés a que fora condenado por assassinar e mutilar um joalheiro do papa.

Alguns anos depois, representou a si mesmo trajando uma toga com a inscrição LEO. ARETINVS SCVLPTOR CAES[are]VS, (Leoni de Arezzo, escultor de César). No pátio da sua casa, instalou uma estátua equestre de Carlos V, e inseriu na fachada seis estátuas colossais de prisioneiros bárbaros identificados por inscrições como as seis tribos conquistadas por Marco Aurélio, provavelmente em alusão aos protestantes vencidos por Carlos em Muhlberg. No pátio, os frisos fazem referência à escultura, ao trabalho com metal, e à arquitetura, que aparecem no mesmo nível das artes liberais da geometria e da música.

Mas o elemento mais relevante talvez seja a coleção que a casa abrigava, referida por Vasari. Leone juntara uma coleção de relevos feitos a partir de pinturas antigas e modernas quando esse era um privilégio dos príncipes. A coleção tinha relevos da Ressurreição de Cristo de S. Maria sopra Minerva de Michelangelo e da Pietà de São Pedro, assim como um modelo em cera do Hércules e Antaeus. Incluía ainda as pinturas de Corregio (Júpiter e Jó, e Júpiter e Danae), um livro de desenhos da mão de Leonardo, trabalhos de Ticiano (uma Andrômeda, uma Vênus, e uma Coroação da

Virgem), e de Parmigianino (um S. Jorge e uma Madonna) (WOODS-MARSDEN, 1995, p.169-172).

Mas essa casa em moldes principescos parece ter sido algo relativamente novo para os artistas do século XVI. Antes desse período registram-se inúmeras casas de artista na Toscana cujo caráter predominante era o de local de trabalho, que agregava a *bottega* do artista, e que mantinha entre seus moradores não apenas a família do dono mas também seus aprendizes (CIARDI, 1998, p.15). Alguns casos confirmam o uso da habitação como local de trabalho mesmo quando o artista possuía mais de uma delas. Caso de Mino da Fiesole, que possuía uma segunda oficina na Piazza San Firenze, mas cuja casa da via Pietrapiana teve descobertos no começo do século passado uma série de desenhos nas paredes que atestam a prática artística para a qual o ambiente era utilizado pelo mestre e seus aprendizes.

Também são conhecidos casos desde o *trecento* em que o artista era proprietário de mais de uma casa, às vezes como investimento e fonte de renda, e às vezes como um segundo ou até terceiro local de trabalho, o que sugere uma utilização diferenciada dos imóveis que eram as moradias de fato. A posse de mais de um imóvel era mais comum entre os escultores, cujo trabalho necessitava de espaços amplos e uma relativa proximidade do local de destinação das obras. No entanto, o estado de preservação atual da maioria das casas de artistas do Renascimento dificulta a identificação de sua utilização e o estabelecimento de qualquer certeza sobre a existência de uma decoração interna. Dentre as casas cuja decoração original se perdeu, merece destaque a de Piero della Francesca em Borgo San Sepolcro, que dispunha de uma pintura de Hércules, hoje no museu Isabella Stewart Gardner, que é creditada por alguns como parte de um ciclo original em que representava o símbolo da *virtus* humanística aplicado à atividade artística, embora essa hipótese seja bastante incerta (CIARDI, 1998, p. 22).

Separados da habitação, esses podem ter sido locais exclusivos de trabalho. Eram muito custosos e sua administração exigia por vezes uma associação entre dois mestres. Michelozzo residia na sua casa paterna da Via Larga, mas manteve com Donatello uma oficina vizinha ao Santo Spirito. Os dois também possuíram um outro local de trabalho em Pisa, próximo a onde se faziam os primeiros cortes do mármore proveniente dos Apuanos. Benedetto da Maiano possuía um pequeno estúdio em sua casa na via San Gallo, mas para os trabalhos maiores reservava um local na Via de'Servi, que foi locado posteriormente a Lorenzo del Tasso e depois a Giovan Francesco Rustici. O pintor Giuliano di Piero Bugiardini era o titular de três casas, ao

que parece uma apenas para moradia e outras duas como oficinas. Baccio d’Agnolo, arquiteto e entalhador, aparece nos censos relacionado a quatro imóveis diferentes, e Giovanbattista del Tasso tinha duas casas.

Ademais, os teóricos anteriores refletiram sobre as casas de artistas nos termos da oficina, pregando, quando não, comedimento e austeridade. Leon Barrista Alberti dá apenas algumas indicações técnicas sobre o estúdio referentes à circulação de ar, à orientação solar para melhor receber a entrada de luz, e a disposição interna para a melhor exposição dos trabalhos. Francesco di Giorgio Martini defendia as fachadas imponentes e a amplitude de átrios e jardins para a morada dos nobres, mas as fachadas simples e sóbrias para os artistas. Filarete parece ser a exceção, embora reserve suas palavras para a moradia do arquiteto. Essa deve ser constituída como um templo da Arte, que não contempla o uso cotidiano ou a oficina, mas que deve constituir um panteão celebrativo que reúna os deuses e heróis epônimos das artes, os grandes artistas da Antiguidade, seus mecenas e protetores (CIARDI, 1998, p. 21).

Mas essas oficinas e esse Panteão são diferentes das casas que se desenvolvem na Toscana, onde “as necessidades de promoção e autocelebração podiam ser mais presentes e necessárias”, já que lá “as luzes da glória eram apontadas para os pintores escultores e arquitetos” (CIARDI, 1998, p. 21). Segundo Ciardi, na Toscana as casas de artista passam a configurar-se a partir da função de autorrepresentação, onde interessava sobretudo implicar os descendentes e a posteridade em uma proposta que ultrapassasse o curso da existência para divulgar uma fama que se estendesse além da morte. Ciardi afirma (1998, p. 12):

A funcionalidade se reduz àquela conceitual de dominação simbólica. O jogo de referências alusivas à pessoa, à vida, às obras, à ideologia e à propostas do proprietário-projetista-realizador, consiste em definir estruturas e espaços como glorificações análogas àquela prevista para os monumentos e capelas fúnebres. [...] Nisto a habitação do artista, quando originada dessa vontade publicitária, não se destaca, antes tende à equiparação com o palácio do príncipe, do prelado, do literato ilustre. Museu autorrepresentativo das obras do proprietário, mas antes, não raro, do colecionismo “externo”, [...] frequentemente, em um caso e outro, as estruturas eram destinadas não apenas ao promotor da empresa, mas aos familiares e aos descendentes; hipotetizavam uma linhagem e previam uma estirpe.

Esse valor analítico deve ser reconhecido ainda mais se considerarmos as casas como espaço privilegiado da liberdade artística no período em questão, do qual é alheia a ideia da obra autônoma, livremente elaborada.

Como demonstra Michael Baxandall (BAXANDALL, 1991), as obras do Renascimento são o resultado final da relação social – nem sempre pacífica - entre o cliente e o artista. O mecenas, cuja satisfação estava na ordem do dia, tinha a primazia sobre a escolha dos temas, dos suportes, do tamanho das obras, dos pigmentos, e no estabelecimento do tempo de execução da obra. Como tal, as casas são o local onde o artista é o próprio comitente e ao mesmo tempo o executor de um programa próprio, o “proprietário-projetista-realizador” de Paolo Ciardi.

Federico Zuccari, que já possuía uma casa em Florença, ergueu uma outra em Roma que viria a ser a primeira casa habitada e projetada por um artista desde Andrea Mantegna. O Palazzetto Zuccari teve sua construção iniciada em 1590, e a Sala Terrena, tem sua decoração inteiramente dedicada à família do pintor. Nas oito lunetas dos cantos da Sala ele representou retratos de seus ancestrais e descendentes. Em uma delas aparece o retrato duplo dele e de sua esposa, em que ele aparece portando a corrente que recebeu de Felipe II; nos outros aparecem seu avô; sua irmã Bartolomea; seu irmão Taddeo ao lado dele mesmo quando criança; seus quatro filhos e suas três filhas. Cada membro aparece identificado por uma inscrição, ao centro aparece a pintura da Apoteose do Artista, como explica Joana Woods-Marsden (1997, p. 181):

Aquí o pintor principesco, segurando o pincel e a pena e escoltado pelo Sol e pela Lua, ascende nas nuvens celestes ao reino daquele outro criado, *Deus artifex*, em direção a quem seus olhos se levantam. Abaixo dele, Chronos escreve no Livro da Vida, e a serpente da imortalidade morde seu rabo. Em ambos os lados, *Calumnia* e *Inveja* são lançadas à terra pela força das trombetas de *genii* alados representando a Fama. A inscrição se lê: VIRTUDE DUCE, “virtude lidera”. Entre os retratos familiares e o centro da câmara estão muitas figuras simbólicas das virtudes e qualidades que, salientando conhecimento, valores espirituais, e trabalho árduo, eram necessárias pelo artista de sucesso.

Como se verá, o ciclo guarda muitíssima semelhança com o da Câmara da Fama elaborado por Vasari para sua casa de Arezzo, embora o aretino tenha preferido se representar em meio a outros artistas, e não aos familiares. Zuccari, por outro lado, opta pela representação da família não apenas na sua casa, mas também no já mencionado díptico, em que pintou seu retrato ao lado do irmão Taddeo, que por sua vez já havia pintado a si mesmo, seu irmão e seu pai, segurando um dossel sobre as cabeças do Cardeal Farnese, de Francisco I e de Carlos V na Sala dei Fasti Farnese (Figura 37). No altar dedicado à família, Federico deu aos familiares os papéis dos santos que aparecem ao lado da Virgem com o Menino (Figura 38) muitos dos quais aparecem em sua maior comissão, a cúpula da Catedral de Florença, que ficou encarregado de terminar após a

morte do rival Vasari, que representa escurecido atrás de si, do irmão Taddeo, e do amigo Giambologna (Figura 39).

Na fachada de sua casa de Florença (Figura 40), Zuccari representou ao lado e acima da porta as três artes do desenho, com a pintura acima, e as outras duas abaixo, embora no mesmo nível. A supremacia da pintura sobre as outras duas no *Paragone* também foi defendida por ele no seu *Idea dei scultori, pittori e architetti* de 1607 (HOLDT, 1947). Acima da porta e da representação da pintura deveria figurar um grande afresco, voltado para o exterior da casa de forma bastante atípica. Ao lado da porta, dois nichos deveriam abrigar estátuas, embora o ciclo nunca tenha sido terminado, assim como o de seu grande projeto para a casa de Roma, que infelizmente ele vendeu por motivos financeiros antes de completar.

Diferentemente, no interior da casa o ciclo faz menor menção à profissão do ocupante, que prefere o retorno ao tão recorrente tema da família e das cenas domésticas. Essas aparecem circundando uma alegoria central do Tempo, rodeada pelos signos do zodíaco, pelas fases do dia e pelas quatro estações, em esquema semelhante ao da Câmara da Fortuna de Giorgio Vasari (Figura 41). Seus serviçais aparecem preparando e servindo a refeição para ele e a esposa, ambos em trajés elegantes, sentados à mesa (Figura 42). Uma flor vermelha na mão da cônjuge, Francesca Genga di Urbino, que ele havia desposado um ano antes, dá mostras da felicidade do casal por meio de um presente do amado. A única referência à arte aparece ao lado, na figura dos três jovens que parecem estar estudando um *disegno*, e de uma pequena construção que aparece através da porta e de um arco, que Heikamp interpreta como o estúdio do artista (CIARDI, 1998, p. 95).

É certo que a ascensão social e as necessidades de autopromoção contribuíram para esse novo afã dos artistas em imitar seus senhores na decoração de interiores e fachadas autocelebrativas. Mas os artistas se valem nesse esforço também da nova cultura de consumo italiana, muito particular em sua busca por bens que pudessem servir ao interior de suas moradas, tanto para o conforto quanto para a ostentação. Segundo Richard Goldthwaite (1993, p.161), a incorporação da antiga nobreza feudal italiana ao seu meio urbano gerou sua fusão aos quadros de poder da elite mercantil da cidade. Isso levou a uma nova cultura em seus hábitos de ostentação através das possibilidades de consumo de bens diferenciados, e da conseqüente adaptação de suas necessidades. O antigo castelo com função bélica é progressivamente substituído por

residências mais luxuosas, que abandonam a construção de torres, muros e adotam janelas mais amplas.

Mais que isso, a própria cultura de corte da Itália deve ser entendida, segundo o autor, em termos diferentes daquela que é associada a Luiz XIV. Na Itália, diferentemente do modelo francês, os funcionários dos príncipes são normalmente homens recrutados por suas habilidades: notários, eruditos, e artistas, que não viviam junto do soberano, como na França. Vivendo em suas próprias casas, esses homens passam a cada vez mais adequar suas moradas ao estilo de vida nobre que a vivência das cortes lhes proporcionava, o que leva ao incremento dos interiores com objetos de mobília, decorações de fachadas e paredes internas. Passa a ser comum também a junção de objetos curiosos em coleções que podiam ser mostrados aos visitantes como forma de evidenciar o status e o poder aquisitivo do morador. Além disso, a crescente incorporação de novos membros ao quadro dos privilegiados fazia com que se acirrasse a busca por critérios de diferenciação, que recaía na incessante procura pela construção de túmulos, capelas, casas luxuosas e na fabricação de genealogias que remetessem a tempos muito remotos.

As coleções, em particular, não são uma novidade do Renascimento, embora a expansão monetária, os novos valores de consumo, e a entrada de novos grupos nos quadros sociais de maior prestígio ampliem seu número e lhes confirmem novos padrões. Na Idade Média, os príncipes tinham o hábito de exibir a riqueza como símbolo de poder, colecionando objetos de ouro, prata e pedras preciosas em seus relicários. Na Itália, o interesse dos humanistas pelo passado romano faz crescer um verdadeiro mercado de antiguidades que incluía moedas, medalhas, e esculturas. Essas coleções representavam o ideal humanista do homem universal, que tinha interesses da arte à natureza. O novo tipo de ostentação estava menos ligado ao valor intrínseco dos materiais do objeto, do que a um certo senso de gosto e refinamento. Isso abria espaço para os artistas não apenas colecionarem esses objetos, mas também lucrar com aqueles que os procuravam, seja avaliando essas relíquias na condição de especialistas, seja falsificando obras da Antiguidade.

Há registros nas cartas de Michelangelo de um fato curioso: Pier Francesco, um de seus encomendantes, impressionado com a perfeição de um Cupido Adormecido executado pelo artista, pede a ele que prepare a escultura para que pareça antiga, fazendo-a ser vendida por um preço maior. A obra foi vendida a Baldassare del Milanese, e revendida ao cardeal Raffaello Riaria por 200 ducados. A farsa acaba sendo

descoberta e a obra é devolvida a Baldassare, que engana Michelangelo e Pier Francesco sobre o valor da venda, segundo ele de apenas 30 ducados, embolsando o restante.

Vasari, por certo, também era dono de uma coleção, ao que parece modesta em obras, se comparada com a de Leone, mas numerosa em desenhos. Vasari não a ostenta como Jacopo da Strada em seu autorretrato, mas em várias passagens das Vidas. Na vida de Leone Leoni, ele comenta sobre as imitações de Tommaso della Porta:

trabalhou em mármore excelentemente, e particularmente falsificou cabeças antigas de mármore, que foram vendidas como antigas; e as máscaras as fez tão bem que ninguém lhe igualou, e eu tenho uma de sua mão em mármore, colocada na lareira de minha casa em Arezzo, que todos tem por antiga. (BB, II, p. 845).

Há várias menções em diferentes documentos ao cuidado, interesse e conhecimento que Vasari possuía sobre coleções e a posse de obras. Na edição de 1550 das Vidas, Vasari atribui o painel do Louvre dos Cinco Homens ilustres a Masaccio, e localiza a obra na casa de Giuliano da San Gallo em Florença. Já em 1568, ele é atribuído a Paolo Uccello, que a teria em sua própria casa. Pode-se notar aqui, como em outros documentos, um vivo interesse pela posse das obras de arte e seu local de resguardo, que era motivo de frequente busca por novas e mais acuradas informações. Na Vida de Giulio Romano, Vasari aparece impressionado não apenas pelos modos cortesões do artista, que ele visitou pessoalmente, mas pela grande quantidade de antiguidades romanas que o pintor recebeu do duque para decorar sua casa. Vasari demonstra também admiração pelo cuidado que Giulio teve com as peças, talvez referindo-se à sua forma de exposição (BB, II, p. 336). Na Vita di Batista Franco, Vasari comenta como agiu de intermediário para Ottaviano de' Medici para conseguir uma obra de Andrea Schiavone (BB, II, p. 596).⁷¹

Há indícios de que os desenhos da coleção vasariana permaneciam expostos na casa aos visitantes, talvez mesmo emoldurados. Em uma entrada do inventário da casa Florentina, feito logo após a morte do artista em 1574, aparece uma seguinte menção a "Muitos desenhos da mão do Cavaliere presos ao redor desse cômodo" (JACKS, 1998, p. 119). Essa entrada deixa algumas perguntas quanto ao gênero de desenhos que ficavam nas paredes e à forma como ficavam expostos. Em geral, coleções desse tipo

⁷¹ Sem dúvida, uma análise da correspondência entre Vasari e seu amigo Vincenzo Borghini pode trazer novos dados, já que ambos parecem ter entre seus assuntos principais a troca tanto de desenhos quanto de informações sobre eles.

eram guardadas em volumes e portfolios até o século XVIII, mas um conterrâneo de Vasari, Teofilo Torri dispunha sua coleção de desenhos em proteções de vidro. No chamado *Libro dei disegni*, hoje disperso, Vasari demonstrava excessivo cuidado ao emoldurar seus desenhos com belas bordas desenhadas (Figura 43).

Rastrear os itens que pertenciam à sua coleção não é uma tarefa simples e é talvez impossível. Existe um inventário da casa de Florença em que ele residia, feito por ocasião de sua morte em 1574, um inventário feito no século XVII, por ocasião da venda da casa, e as entradas em seu livro de contas. Apesar disso, na maioria das vezes não é possível saber quais itens ele possuía que não estavam no primeiro inventário, mas que aparecem no segundo, e quais foram adquiridos por seus sucessores. Diversas vezes é necessário recorrer às *Vite*, em que aparecem referências às obras que ele possuía, dando inclusive testemunho de como as adquiriu. Na ausência dessas, é possível apenas conjecturar através do cruzamento de fontes.

Em todo caso, é preciso dividir a coleção nos tipos de itens que ela continha, e esses são: desenhos, pinturas, esculturas, antiguidades e gemas. Alguns desses materiais, se é certo que os possuía, não sabemos quais itens específicos compunham a coleção – especialmente para o caso das gemas. Ragghianti Collobi estima a coleção entre mil e dois mil itens somente para os desenhos (JACKS, 1998, p. 114).

É necessário também diferenciar, seja para os desenhos, seja para as esculturas, quais eram itens de coleção, e quais eram objetos de estudo e aprendizagem. Ao que parece, geralmente Vasari não costumava usar os desenhos de seu *Libro* como forma de inspiração ou estudo. Há, no entanto, casos conhecidos de reproduções suas a partir de desenhos de mestres como Parmigianino, do qual ele reproduziu um desenho da Sagrada Família, cujo original ele mesmo possuía. Ambas as obras encontram-se hoje no museu do Louvre.

De toda forma, o status desse material parece ser diferente de simples objeto de estudo, já que sabe-se que ele não era apenas recolhido, mas classificado, ordenado e, como já afirmado, emoldurado. A ordem em que eles estavam originalmente em seu *Libro* é ainda um mistério, mas há algumas pistas, como pequenos números nas páginas, dos quais é difícil tirar conclusões. Apesar disso, alguns especialistas sugerem que as obras eram ordenadas segundo o esquema cronológico das *Vite*, já que alguns desenhos de Antonello da Messina e Alessio Baldovineti parecem seguir esse padrão, como indicado pelos números nas bordas (JACKS, 1998, p. 115).

O desejo de formar uma coleção parece ter surgido ainda cedo na vida do pintor, pois em 1541, antes mesmo do sucesso profissional, Vasari adquiriu em Bologna uma *Madonna* de Parmigianino, hoje na Courtauld Gallery de Londres e conhecida como a *Madonna Vasari* (Figura 44). No seu livro de contas, ele exibe orgulhosamente o valor pago e o cuidado que teve quando a mandou embrulhar. Na *Vita* di Parmigianino, relembra como a comprou e a colocou em sua casa “nova e por ele fabricada honradamente” junto com “outras nobres pinturas, esculturas e mármore antigos” (BB, II, p. 235).

Também é sabido que ele possuía a obra, hoje em Berlin, de Piero di Cosimo, *Vênus e Marte* (Figura 45) fato que ele revela na *Vita* do pintor (BB, II, p. 24):

Pintou ainda um quadro onde há uma Vênus nua com um Marte também nu que dorme sobre um prato cheio de flores [...] Este quadro está em Florença, na casa de Giorgio Vasari, tido em memória dele [Piero di Cosimo], porque sempre lhe agradaram os caprichos desse mestre.

Sabe-se também que Vasari possuía o Retrato de um Monge (Figura 46), de Giovanni Caroto, que lhe foi enviado pelo próprio Caroto como um modelo do monge Don Cipriano da Verona, que ele iria representar em uma Ceia de São Gregório. Mesmo assim, não é de se descartar que objetos adquiridos para fins práticos como esse, que hoje está no Castelvechio Museum, figurassem depois como objetos de colecionador.

Um visitante da casa Florentina, Cinelli, descreveu em 1677 a presença de outras pinturas, entre elas duas de Durer. Novamente, não há maneiras de afirmar com certeza que essas obras pertenceram ao antigo dono da casa, já que foram vistas mais de cem anos após sua morte. O fato, no entanto, não é impossível.

Há nas *Vidas* diversos registros de posse de esculturas pelo autor. Na *Vita* de Verrocchio, o autor afirma que “de relevo de terracota foi comprada por mim uma cabeça de cavalo retratada ao antigo, que é coisa rara” (BB, I, p. 483). Essa cabeça é provavelmente o modelo usado para os Estudos de Cabeças de Cavalo do pintor hoje no Louvre (Figura 47).

Também em sua posse estava um Galba em terracota (Figura 48), ainda conservada na Casa Vasari de Arezzo, feito por Andrea Sansovino, que ele lembra na segunda edição das *Vidas* (BB, II, 117):

duas cabeças de terracota admiráveis, retratadas a partir de medalhas antigas: umas é de Nero, a outra de Galba, imperadores; as quais serviam para

ornamentar uma lareira; mas o Galba hoje está em Arezzo na casa de Giorgio Vasari”

As obras que possuía denotam mais uma vez o interesse e a admiração pelo magnífico Michelangelo. Há menção a uma obra do mestre. Na *Vita di Fra Giovanni Agnolo Montorsoli* ele conta que o frade fez com grande estudo:

Um modelo daquela grande figura, que foi retocado por Buonaroti em muitas partes: de fato, Michelangelo fez de sua mão a cabeça e os braços de terra, que estão hoje em Arezzo tidos por Vasari entre suas coisas mais caras, pela memória de tal homem. (BB, II, p. 612).

A figura em questão é o São Cosme da Sagrestia Nuova, que aparece ao lado da Virgem e de São Damião, de execução de Michelangelo e Salvatore da Montelupo, respectivamente. Note-se como a simples intervenção de Michelangelo tornava a obra digna de referência e resguardo. Há também outra de estatuto semelhante, uma Noite (Figura 49), feita por Tribolo a partir da famosa obra de Michelangelo, hoje no *Museo Nazionale del Pallazzo di Venezia*. Na vida de Tribolo ele conta como o artista retratou na sacristia de San Lorenzo

Todas as obras que Michelangelo havia feito em mármore, isto é: a Aurora, o Crepúsculo, o Dia e a Noite e lhes fez tão bem feitas que o Monsignor Giovanni batista Figiovanni, prior de San Lorenzo, para quem deu a Noite, pois lhe abria a sacristia, julgando-a coisa rara, a doou ao Duque Alessandro, que depois a deu ao dito Giorgio que estava com Sua Excelência [...] (BB, II, p. 399).

Embora dispersa e impossível de rastrear completamente, a coleção que ele mantinha na casa de Arezzo atesta sua adesão a essa nova forma de residir dos artistas, mais uma vez assemelhando seu *ethos* ao da nobreza com a qual convivia, e conformando sua existência ao novo paradigma de artista que emergia e de que ele mesmo era um dos maiores promotores.

4.3 Os ciclos decorativos internos das casas de Giorgio Vasari

A Câmara da Fama era o acesso original ao Piano Nobile da casa aretina. Seu teto foi a primeira pintura realizada no local por Vasari em Agosto de 1542. A sala mede 4,75 m. por 5,25 m., e tem seu teto baixo e em forma de tenda (*tetto a vela*)

pintado em afresco segundo o esquema (Figura 50). Nas *Descrizione* há uma explicação da Câmara com sua data de execução (BB, II, p. 991):

Aos dezesseis de agosto de 1542 [...] retornei a Toscana, onde antes de qualquer coisa pintei ao redor de uma sala, que por minha ordem havia sido construída em minha dita casa, todas as Artes que estão sob o *disegno*, ou que dele dependem. No centro do teto, a Fama, sentada num globo terrestre, sopra uma trombeta de ouro, e joga longe uma trombeta de fogo, representando a Calúnia (*Maledicenza*); em volta delas estão ordenadas todas as artes com seus instrumentos em mãos. Não tendo tempo para finalizar, eu deixei oito *ovati* para retratos da vida de nossos artistas principais.

A porção central do teto é ocupada por uma figura geométrica em forma de diamante. Essa figura repete, na verdade, a forma do diamante maior que contém as cinco formas pentagonais, ligadas uma a outra por formas retangulares. Essas formas pentagonais caem em direção ao chão, formando a estrutura do *tetto a vela*, e entre cada uma delas aparecem duas enjuntas em que estão inseridos os *ovati* dos retratos.

A Fama (Figura 51) está inserida no diamante central, rodeada pelas Artes da Pintura, da Escultura, da Arquitetura e da Poesia (Figuras 52, 53, 54 e 55), que aparecem nas formas pentagonais ao lado. As artes são facilmente identificadas pelos atributos: a Escultura aparece batendo com um martelo em um cinzel, esculpindo um bloco de mármore em que já se vê a cabeça de um homem; a Arquitetura aparece sobre a mesa de trabalho com um compasso e uma planta, sua cabeça volta-se para a direita, talvez olhando um modelo; uma artista pintando um retrato em uma tela personifica a Pintura, enquanto a Poesia, única figura alada, foi pintada com uma coroa de louros no momento em que lê um livro e segura na mão direita uma pena. Acima da janela aparece um *putto* segurando um brasão de armas com dois dragões, que Cheney (2001, p. 30) identifica como o da família Vasari.

Os retratos mencionados foram pintados posteriormente, e podem ser facilmente identificados através dos retratos da edição giuntina como os de sete artistas: Michelangelo, Andrea del Sarto, Lazzaro Vasari, o próprio Vasari, Lucca Signorelli, Spinello Aretino e Bartolomeu della Gata (Figura 56). Liana Cheney (2006, p. 31) afirma que os retratos foram executados não antes de 1550 e não depois de 1554. Segundo a autora, esse fato se comprova porque a primeira edição das *Vidas* de 1550 não continha os retratos e porque sua última longa estadia em Arezzo foi nas primaveras de 1553 e 1554. No entanto, embora a data final possa ser estabelecida com segurança,

o mesmo não se confirma para a primeira, já que Vasari pode ter recolhido o material para a confecção dos retratos antes da edição das *Vidas*, especialmente o de seu bisavô.

De qualquer maneira, a escolha dos retratados da sala trai a intenção declarada do pintor de representar os maiores artistas do período, relacionando-se, na verdade, à sua formação através dos mestres, ancestrais e pintores de destaque na cidade de Arezzo. Isso se torna mais evidente, se comparados os ciclos da Câmara da Fama e o da *Sala Vasari* em Florença.

Dos artistas representados, talvez apenas dois deles possuem papel de destaque nas *Vidas*: Michelangelo e Signorelli, que representam, respectivamente, o auge da técnica e o discípulo de Piero della Francesca que fecha a segunda das três etapas de progresso artístico proposta no livro. Talvez pudéssemos aí incluir Andrea del Sarto, mas estaríamos fazendo-o não em respeito às *Vite*, onde apesar de ter sua capacidade artística enaltecida, del Sarto é um artista impossibilitado de progredir pela influência negativa exercida por sua mulher.

Sem considerar o próprio Vasari, os outros três artistas são de pouca expressão inclusive no número de páginas. Revela-se, portanto, que o elo entre todos os artistas da Câmara da Fama não é sua importância para o progresso artístico proposto por Vasari, mas critérios mais pessoais. Michelangelo é seu ídolo maior, com quem ele alega ter estudado em Florença e com quem procura a todo o momento afirmar sua ligação como discípulo, amigo e protegido. Andrea del Sarto foi seu mestre, em cujo atelier Vasari trabalhou. Bartolomeu della Gata e Spinello Aretino foram artistas importantes na cidade natal de Vasari, Arezzo. Lazzaro Vasari é seu bisavô, primeiro da linhagem artística que Vasari constrói nas *Vite* até chegar a si próprio. Lucca Signorelli é, segundo Vasari, seu tio. Representada aqui na década de 1540, a genealogia pressagia a que apareceria na edição giuntina e que foi exposta no capítulo anterior.

Comparativamente, na *Sala Vasari*, os retratos parecem reproduzir fielmente o esquema das *Vite*. Foram excluídos os artistas menores: adotando os mesmos critérios, o único que permanece é del Sarto. Da mesma maneira, foram incluídos os artistas mais importantes de cada uma das três partes da obra. Da primeira: Cimabue e Giotto. Da segunda: Masaccio, Brunelleschi e Donatello. E da terceira: Rafael, Michelangelo, Andrea del Sarto e Leonardo da Vinci na parede leste; Perino del Vaga, Giulio Romano, Rosso Florentino, Francesco Salviati e Vasari na parede oeste. Esses dois agrupamentos diferenciados, revelam um esquema organizativo interessante: enquanto

na parede leste aparecem os grandes mestres da terceira geração, a parede leste sugere uma quarta linhagem de continuadores, incluindo-se aí o próprio Vasari.

A disposição dos retratos nas duas salas revela duas pretensões autobiográficas distintas do autor, talvez adequadas a dois momentos diferentes de sua vida. Em 1542, quando da decoração da Câmara da Fortuna, Vasari ainda não havia se estabelecido como um artista renomado e ainda não havia publicado as *Vidas*, embora estivesse em franca ascensão. Nesta sala, transparece a ambição de estabelecer-se unicamente como um artista, ligando-se aos seus mestres (del Sarto e Michelângelo), a seus inspiradores que ele pode observar durante a juventude em Arezzo (della Gata e Spinello Aretino) e à sua linhagem familiar/profissional (Signorelli e Lazzaro). Em 1561, após a publicação das *Vidas* e já com o favorecimento do Duque, Vasari representou o seu retrato em meio aos grandes mestres do Renascimento, desde Giotto até Michelangelo, junto de alguns de seus contemporâneos e amigos. Também chama atenção o brasão da família Medici, conservado na *Sala*, que atesta seu orgulho pelas relações com a poderosa dinastia florentina. Da mesma forma que ele, o escultor Giambologna representaria seu patrono Ferdinando I, que o havia elevado à cavaleiro, em um busto logo acima da porta de entrada encimado pelo seu brasão.

Vista como um todo, a decoração da sala é uma glorificação das Artes, que aparecem relacionadas à Fama e niveladas com a Poesia, que tem em sua cabeça a coroa de Louros, representando a glória atingida por meio dela. Dessa forma, Vasari iguala as artes do desenho a uma atividade liberal, relacionando-as também pelos benefícios que possibilitam aos seus praticantes, representados logo abaixo nos ovais.

A Fama aparece descartando uma segunda trombeta, que representa, segundo o pintor, a Calúnia. Como afirma Cheney (2001, p. 93), a Fama aparece relacionada à Calúnia nos escritos de Virgílio citados por Cesare Ripa, em que afirma que o sucesso atrai a perseguição dos demais. Vasari também pintou a Fama na Sala dei Cento Giorni, mas sem a segunda trombeta, provavelmente limitado pelo programa de Paolo Giovio, que desejava comemorar os feitos da família Farnese através da decoração.

Sua representação da Calúnia em um contexto onde tinha maior liberdade talvez reflita sua experiência no meio competitivo em que circulava. Como afirmado no capítulo anterior, a inveja, as intrigas e perseguições são um tema recorrente em suas várias formas de autobiografia: no momento em que pinta esses afrescos ele já havia vivenciado a perseguição do mestre Biagio e seus comparsas em Bolonha, e as intrigas por ocasião da coroação de Carlos V, ambas motivadas pelo sucesso pessoal que atraía

a inveja alheia. Também seu amigo Salviati havia sido vítima da inveja e maledicência de Tasso e de outros artistas por esses mesmos anos, quando pintava a Salla della Udienza.

Ainda na casa de Arezzo, há ainda outra pintura de tema parecido (Figura 57). Trata-se da Câmara da Fortuna, a maior sala do *piano nobile*, pintada no verão de 1548, logo após o término da Câmara de Abraão. A Sala consiste na utilização de dois suportes diferentes, as paredes são em afresco, enquanto o teto é em óleo sobre madeira. Na verdade, o teto é uma estrutura plana segmentada por um entalhe em madeira, que separa as pinturas em compartimentos (Figura 58). Ao centro da estrutura de madeira está a única pintura que não está endentada no entalhe, a Alegoria da Fortuna, que dá o nome a sala e aparece dentro de um octógono. Mais uma vez, quem dá a explicação da Alegoria, das pinturas circunstantes, e de suas motivações, é o próprio Vasari (BB, II, p. 998):

Nesse tempo, sendo terminada minha casa de Arezzo, e para lá retornando, fiz os desenhos para pintar a sala, três quartos e a fachada, quase por diversão durante o verão. Nesses desenhos fiz, entre outras coisas, todas as províncias e lugares em que tinha trabalhado, quase como em tributo a elas pelos lucros que obtive para a minha casa. Mas não fiz mais que o teto da Sala, o qual é deveras rico em entalhes de madeira, com treze quadros grandes, com os Deuses celestes, e em quatro ângulos as quatro Estações do ano, nuas, que estão a observar o quadro que está no meio, no qual estão, em figuras em tamanho real, a Virtude que tem sob seus pés a Inveja e, prende a Fortuna pelos cabelos, e bate com um bastão em uma e em outra; e algo que dava grande prazer naquele tempo era que conforme se circulava pela sala a Fortuna, em um lugar, parecia estar acima da Inveja e da Virtude, e em outro é a Virtude que estava acima da Inveja e da Fortuna, como é geralmente o caso na realidade. Nas paredes ao redor estão a Cornucópia, a Liberalidade, a Sabedoria, a Prudência, o Labor (*Fadiga*), a Honra, e outras coisas semelhantes; abaixo delas estão histórias dos pintores antigos, de Apelles, Zeuxis, Parrhasius, Protógenes e outros, com vários compartimentos e minúcias, que deixo por brevidade.

Na passagem torna-se evidente a postura de Vasari em relação ao trabalho que executava em sua morada. Pintada como um passatempo entre uma e outra comissão que recebia, a decoração comemorava seus trabalhos através da alusão às cidades em que havia trabalhado. Por certo, já na época o pintor parecia feliz com suas realizações, que lhe possibilitaram comprar, mobiliar e decorar a casa. Não menos importante, ela aprazia o ocupante, que podia ver representadas no *palco* suas convicções relativas à virtude, à sorte, ao sucesso e à inveja.

A Inveja aparece como uma mulher idosa, decrepita, nua e com seios caídos. Ela parece estar caindo com duas serpentes ao seu redor. A Fortuna, ao centro, segura uma

vela ao vento, também com os seios desnudos. A Virtude, que pisa sobre a Inveja, segura seus cabelos e aparece coroada com os louros da vitória, enquanto tem um bastão na mão esquerda com o qual está prestes a golpear a Fortuna, e que pontua o caráter de embate da cena. Ao segurar uma vela, a Fortuna dá ao espectador a ideia de que voa ao sabor do vento, não havendo a possibilidade de controlá-la. No entanto, a Virtude freia seu movimento ao segurá-la pelos cabelos, superiorizando-se em relação a ela. A inveja, sempre abaixo, é a única que não sai vitoriosa do conflito em nenhum momento, segundo a declaração de Vasari: “em um lugar, parecia estar acima da Inveja e da Virtude, e em outro é a Virtude que estava acima da Inveja e da Fortuna, como é geralmente o caso na realidade.”

A ideia inteira do painel parece, na verdade, refletir sobre a influência externa na vida do indivíduo e seu controle sobre ela. Isso fica evidente não apenas pelas figuras centrais, mas também pelas imagens do entorno. Em quatro compartimentos em forma de “L” que estão ao redor do octógono central aparecem, segundo Vasari, as quatro estações do ano. Essas estão, associadas às fases da vida⁷², e aparecem representadas como figuras masculinas nuas: a Primavera é um jovem com uma guirlanda de flores; o Verão um rapaz um pouco mais velho com um adorno cheio de frutas; o Outono é um homem maduro com uma guirlanda de uvas, ele parece olhar em previsão na direção do Inverno, um homem de idade avançada que segura uma guirlanda com cebolas.

Todas essas figuras formam um retângulo menor, inserido entre doze compartimentos que formam um retângulo maior. Nas quatro extremidades estão *putti* segurando o brasão de Vasari, enquanto nos outros oito compartimentos aparecem as ditas divindades celestes portando atributos zodiacais: Apolo e Diana na parede norte, associados à Leão e à Câncer, respectivamente; na parede Sul Vênus e Cupido são Touro e libra; Mercúrio é Virgem e Gêmeos, enquanto Marte, também na parede Oeste, é Áries e Escorpião; por fim, na parede do lado Leste estão Saturno e Júpiter como Aquário e Capricórnio, e Peixes e Sagitário, respectivamente. Antes do *De Revolutionibus* de Copérnico acreditava-se, de acordo com o princípio antigo, que existiam sete planetas personificados por sete deidades. Vasari acrescenta cupido como uma oitava, provavelmente para manter a simetria da composição (CHENEY, 2001, p. 120).

⁷² Isso se comprova não apenas pela representação das imagens, mas pelas Ricordanze, onde Vasari afirma: “dentrovi i quattro tenpi o le quattro eta”(RICORDANZE, p. 23).

Burckhardt, surpreendentemente, olhava para o Renascimento com desdém quando se referia à popularidade da Astrologia. Segundo o autor (2009, p. 451), a crença na condução divina do mundo se valia duplamente de uma mentalidade supersticiosa e do tão poderoso aval da Antiguidade. Embora não fosse unânime, o autor registra casos de importantes personalidades que recorreram à astrologia. Lorenzo, o Magnífico mantinha entre seus protegidos o filósofo Marsílio Ficino, que preparou o horóscopo de todos os filhos da casa, segundo consta, predizendo a ascensão de Giovanni ao papado como Leão X (BURCKHARDT, 2009, p. 458). Como afirmado anteriormente, a crença nos mapas astrais perpassa toda a autobiografia de Girolamo Cardano.

Jean Seznec (1961, p. 49), afirma que o Renascimento é depositário de uma assimilação das tradições medievais e antigas, que funde em sua filosofia Neoplatônica e na sua teoria cosmológica, segundo a crença em que “tudo que está no céu é semelhante ao que está embaixo, e tudo que está embaixo emula os céus”. Dessa maneira, o indivíduo é entendido como um microcosmo dentro de um macrocosmo ao qual é semelhante, sendo a influência das estrelas sob o universo também incidente sobre o indivíduo.

A decoração da Casa Vasari de Arezzo não é, de maneira nenhuma, inédita. Antes de Vasari já haviam sido dedicados outros ciclos ao tema da influência dos corpos celestes na Capella dei Pianeti do Tempio Malatestiano, no Salone dei Mesi do Palazzo Schifanoia, nos apartamentos dos Borgia, na Capela Chigi, na Sala Di Galatea da Villa Farnesina e na Sala dei Venti do Palazzo del Te (CHENEY, 2001, p. 121).

Da mesma maneira, o tema da influência da Fortuna sobre a vida também não é privilégio de seu pensamento. A biografia de Castruccio Castracani foi escrita por Maquiavel com o objetivo de provar que mesmo uma personalidade virtuosa podia cair em desgraça diante do destino. Castruccio morre antes que consiga alcançar a glória, vítima de uma doença que o aplacara justamente pelo excesso de honradez: ele esperava suas tropas retornarem em frente às portas do castelo quando foi vítima do vento gélido do Arno (1994, p. 52).

Em sua *Vita*, Cellini afirma que seu pai confeccionou um espelho de ossos e de marfim em forma circular ao redor do qual entalhou as sete virtudes. Essas virtudes giravam junto com o espelho, mas possuíam um contrapeso que as mantinham na mesma posição. Ao redor do espelho seu pai entalhara a inscrição: “Com todos os giros da Roda da Fortuna, a Virtude permanece intacta” (CELLINI, 1956, p. 21).

Por certo, essa é uma opinião muito parecida com a que Vasari expõe na Câmara da Fortuna, as virtudes individuais podem, de alguma forma, manter as rédeas do destino – simbolizadas pelo ato de segurar a Fortuna pelos cabelos, embora ele próprio reconheça que a sorte pode manter a frente em certos momentos da vida. Esse pensamento pode ter sido bastante recorrente para o artista, que na década de 1540 vinha se recobrando do tombo que as mortes de Alessandro e Ippolito lhe haviam causado.

Da mesma forma, em meio à competição pelas encomendas, o tema da Inveja parece ter sido de vital importância para Vasari. Ele o evoca não apenas em sua autobiografia, mas como um tema recorrente em todo o livro. A vida conjunta de Andrea del Castagno e Domenico Veneziano é um exemplo de como a inveja impediu o primeiro de alcançar a grandeza a qual estava destinado quando matou seu amigo Domenico. O relato ficcional é utilizado para ensinar através da exemplaridade a superioridade daqueles que buscam o crescimento pessoal em lugar de prejudicar os demais. O motivo é repetido na vida de Baccio Bandinelli, cujas frequentes investidas contra Michelangelo são um dos principais motores da biografia. James Clifton (1996) afirma que nas Vidas estão presentes duas formas de competição. Uma delas é saudável, leva ao crescimento pessoal e às artes a um novo patamar através de um esforço coletivo, semelhante a “*onesta emulazione*” de Vasari e Salviati. A outra é seu oposto, representada pela inveja.

Nas paredes da Câmara estão pintadas no nível superior alegorias da Sabedoria, da Prudência, da Honra, da Felicidade, da Caridade, da Força, da Liberalidade, da Paciência, da Abundância (*Copia*) e da Justiça. Algumas delas parecem estar associadas à felicidade doméstica, enquanto outras à carreira artística, uma vez que no nível abaixo estão as pinturas dedicadas às carreiras dos artistas antigos, todas em pinturas de cavalete criadas de forma ilusionística e monocromática na cor bronze. Cecchi (CIARDI, 1998, p. 54), identifica seis das alegorias da sala no Proêmio da edição torrentiniana.⁷³

Vasari já havia se comparado aos antigos em sua carta à Ottaviano de Medici, em que expõe seu desejo de tornar-se para Ippolito o que Apelles havia sido para Alexandre. De fato, a figura que aparece na pintura identificada por Cheney (2001) e Alessandro Cecchi (CIARDI, 1998) como Apelles (Figura 59) é muito semelhante ao

⁷³ Glória, Labor, Fortuna, Honra, Fama, Liberalidade.

próprio Vasari. A cena mostra o momento em que Alexandre recebe o retrato de sua concubina favorita antes de decidir presentear a moça ao artista pela impressão que a qualidade da pintura lhe causara⁷⁴. No contexto em que se encontram, e dado o entendimento de Vasari do caráter exemplar dos feitos dos pintores antigos, as pinturas monocromáticas devem ter servido como um *memento* da grandeza, objetos de inspiração para a carreira artística. Como na carta a Ottaviano, a alusão ao grande Apelles remete à relação ideal entre artista e mecenas. Além disso, somadas à presença do busto identificado com o de Plínio (CHENEY, 2001) na parede leste, associam o proprietário ao historiador da Antiguidade.

Ainda na parede Oeste encontram-se as histórias do *Retrato de Ialysus e seu cachorro de Protógenes* e do *Sacrifício de Iphigenia de Timanthes*. (CIARDI, 1998, CHENEY, 2001). Segundo Plínio (BLAKE, 1896, p. 139), Protógenes tentava incessantemente desenhar a espuma da boca do cachorro de maneira verossímil. Irritado, após muitas tentativas o pintor atira uma esponja contra o quadro, atingindo a região que pintava e acidentalmente obtendo o efeito desejado e tornando a obra “espelho da natureza”. A pintura de Vasari mostra o artista sentado diante do cavalete, prestes a arremessar a esponja contra seu trabalho, exemplificando a obsessão do artista na imitação da natureza. Cabe notar a similaridade entre a anedota e a passagem da autobiografia em que Vasari é aconselhado a ser mais leniente na autocrítica do realismo de seu retrato de Alessandro.

O Sacrifício de Iphigenia de Timanthes é baseado numa narrativa de Ovídio nas Metamorfoses. Iphigenia era filha de Agamemnon que, para garantir a vitória diante de Tróia sacrifica um veado sagrado para Diana, deusa da caça. Para puni-lo, Diana ordena que seja sacrificada Iphigenia. A jovem aceita seu destino, mas é poupada por Diana que, comovida, opta por sacrificar um outro veado e tornar a jovem sua sacerdotisa. Segundo Plínio (BLAKE, 1896, p. 117), Timanthes havia pintado Iphigenia no momento em que estava prestes a morrer, “com todos os observadores da cena mergulhados em tristeza”, com um véu sobre a cabeça do pai, para que se imaginasse sua expressão adequada. Segundo Cheney (2001, p. 152):

Com a representação dessa *istoria* clássica, Vasari reconhece várias noções sobre as teorias dos artistas, pois elas são reveladas em suas pinturas. [...] o artista, além de familiar com a técnica, deve ser capaz de interpretar e representar um evento narrativo. Timanthes, por exemplo, executa a do

⁷⁴ Vasari também alude ao episódio no Proêmio das Vidas (VASARI, 2011, p. 8).

Sacrifício de Iphigenia habilmente, confiando na passagem das Metamorfoses de Ovídio para sua representação. Para Vasari, é igualmente importante para o pintor ser capaz de expressar a dignidade e a ganância em uma cena trágica, como exemplificado pela representação de Iphigenia e Agamemnon.

Da mesma maneira, nas outras paredes e na casa de Florença as *istorie* representadas atestam a adesão de Vasari a certos postulados artísticos também presentes nas *Vite*. Na parede Leste aparece o momento em que um homem delinea sua sombra diante de uma lareira. No Proêmio às Vidas, Vasari narra o episódio em que Giges da Lídia teria feito seu contorno na parede com carvão, recorrendo às autoridades de Plínio, Filocles, Cleantes e Aridices.⁷⁵ O tema é repetido na Sala Vasari em Florença. Na mesma parede, Vasari retorna à competição ideal entre os artistas e ao entendimento da arte como engano com a depicção da já aludida contenda entre Zeuxis e Parrhasius (Figura 60).

Por último, na parede norte está a cena em que Zeuxis pinta a bela Helena para Heraion de Crotona, escolhendo como modelos as mais belas mulheres locais de quem seleciona as partes mais belas em uma mesma figura. A história, narrada por Plínio citar, é repetida por Alberti, que aconselhava os pintores a não confiarem apenas no próprio engenho, devendo reproduzir as figuras a partir da cuidadosa observação da natureza (ALBERTI, 2009, p. 133):

Zêuxis, o mais ilustre e competente de todos os pintores, para fazer um quadro que os cidadãos colocaram no templo de Luciana, perto de Crotona, não confiou imprudentemente em seu próprio engenho, como fazem hoje os pintores. Como pensava ele não ser possível encontrar em um só corpo toda a beleza que procurava – coisa que a natureza não deu a uma só pessoa -, escolheu as cinco moças mais belas de toda a juventude daquela terra, para delas tirar toda a beleza que se aprecia numa mulher.

Segundo Blunt (2001, p. 29-30):

O artista deve se forçar para introduzir o máximo possível do belo e o mínimo possível do feio em suas pinturas. Antes de mais nada, ele deve esconder ou deixar de fora quaisquer imperfeições em seu modelo; essa dissimulação de falhas é, de acordo com Alberti, a função específica do

⁷⁵ O episódio é mal interpretado, Giges é dado como inventor da bola para jogar por Plínio (VASARI, 2001, p. 68). Provavelmente o erro se deve a uma má tradução do texto feita por Landino (CIARDI, p. 50).. Frangenberg (2002) vê os episódios da origem das artes como indício da coautoria de Giambulari, uma vez que Vasari não teria a erudição necessária para fazer referências à Mesopotâmia e à Etiópia. O senso-comum da época atribuía à invenção da pintura a Apelles, embora a ausência de pincéis na cena pareça apontar para uma invenção exclusiva do desenho, que pressagia a pintura (CHENEY, 2001).

ornamento. No estágio seguinte, o artista deve selecionar cuidadosamente todas as partes mais belas dos vários modelos que tem diante de si, de modo a combiná-las num único todo perfeito. [...] Isso revela um novo aspecto da teoria da imitação de Alberti: o desejo de fazer com que suas figuras se conformem não só com o que há de mais belo na natureza, mas também com o mais usual, o mais geral ou o mais típico. Essa identificação do belo com o típico da natureza, implica uma crença na concepção aristotélica da natureza como um artista perseguindo a perfeição e sempre impedido de atingi-la por acidente.

Posicionada abaixo de uma Personificação da Natureza (Ártemis de Éfeso), a pintura evidencia a adesão de Vasari a esse complexo ideal de imitação/superação da natureza, ao mesmo tempo que somada às demais pinturas das *istorie* de Plínio, conformam o espaço da casa ao projeto de Filarete da casa do artista como um Templo das Artes.

Na Sala Vasari as *istorie* aparecem novamente, agora em afresco, embora dessa vez a escolha pareça ter recaído exclusivamente sobre o pintor Apelles. Com exceção de Gyges, que aparece novamente traçando sua sombra na parede Oeste (sugestivamente posicionado ao lado da lareira da sala), nenhuma das *istorie* sobre os outros pintores presente em Arezzo aparece novamente. Apesar disso, há uma dúvida quanto ao personagem da pintura da parede leste, que mostra um artista selecionando modelos a partir de um grupo de mulheres. Alessandro Cecchi (CIARDI, 1998) e Laura Corti (1990) afirmam que trata-se de Zeuxis, enquanto Michiaki Koshikawa (KOSHIKAWA, 2001) afirma tratar-se de Apelles retratando Diana, apoiando sua afirmação no texto *Una selva di notizie* de Vincenzo Borghini. Cheney (2001) e Frederika Jacobs (1984), compartilham dessa opinião, que pode ser confirmada inclusive pela semelhança entre o personagem e a cena da parede sul, em que está cena em que Apelles é corrigido por um sapateiro.

Segundo a história, o sapateiro havia reparado que a sandália da pintura não estava representada da maneira correta, corrigindo o pintor que ouvia em segredo atrás da pintura. Apelles aceita a primeira crítica, mas recusa uma segunda, em que o sapateiro afirmava que a perna também não estava bem representada. A pintura exemplifica a diferença entre o bom e o mau julgamento, estando relacionada, segundo Frederika Jacobs (1984, p. 413), à atitude do público diante da obra, assim como do artista diante dos críticos, refletindo a concepção geral de Vasari sobre o *giudizio*, atributo do qual dependiam diretamente o *disegno* e a *imitazione*. Posicionada abaixo dos retratos de Donatello e Brunelleschi, a autora vê na representação uma relação com episódios das vidas dos dois pintores: Vasari refere repetidamente aos excepcionais

giudizio, disegno, arte e diligenza de Donatello. Ele era tão habilidoso, diz Vasari, “que pode se dizer que ele trabalhava tanto com seu *giudizio*, quanto com suas mãos”. Da mesma forma, quando criticada sua estátua de São Marcos, Donatello apenas a escondeu com um pano por quinze dias, sem realizar quaisquer modificações. Incapazes de julgar uma boa execução e de notar qualquer diferença, os membros da guilda louvaram seu trabalho. (JACOBS, 1984, p. 413).

Assumindo como verdadeira a hipótese de que o pintor do afresco da parede leste seja Apelles, e considerando a relação entre a arte e a imitação da natureza que ele evoca, ao mesmo tempo que sua relação com os retratos ao redor de toda a sala, Cheney (2001, p. 161) afirma:

Um paralelo é feito entre os mestres da Antiguidade (Apelles) e os pintores do Cinquecento (Vasari) de forma que os artistas de ambos os períodos estão preocupados com essa relação [arte/natureza]. Os artistas do Cinquecento como Vasari estão comprometidos não apenas em superar a natureza através da arte, mas também em citar mestres antigos que estão interessados nessa busca artística. Portanto, Vasari considera sua posição na história da arte especialmente importante porque ele está continuando essa tradição antiga e promovendo o ideal artístico do Cinquecento.

Aqui, como nas Vidas, Vasari escreve a História ao mesmo tempo em que nela se insere. Frederika Jacobs (1984, p. 404) acrescenta ainda outros motivos que podem ter encorajado Vasari a realizar a comparação com Apelles: ele também teria escrito um tratado sobre os princípios teóricos da pintura e tentado fundar uma academia. Além disso, outros tratadistas e artistas compartilhavam da mesma admiração pelo artista, como seu conhecido Giovanbattista Adriani e Raffaello Borghini.

Embora encorajada por Filarete e *a priori* instintiva, a temática do Templo das Artes não é uma unanimidade nas casas de artistas. Em sua casa de Florença, Zuccari apresenta mais uma vez escolhas semelhantes às de Vasari para a decoração de seu ambiente, embora, novamente, não opte pela alusão direta à profissão. Nos arcos da sala térrea ele representou em pequenos ovais monocromáticos o inusitado tema das façanhas de Esopo. Uma das histórias narra o episódio em que o personagem teria escolhido carregar um cesto repleto de pães, motivo pelo qual os outros serviçais zombaram dele por ter escolhido o cesto mais pesado. Ao longo da travessia, no entanto, os pães foram sendo consumidos, enquanto os outros objetos não, deixando Esopo com a carga mais leve. Em outra das histórias, Esopo teria sido acusado pelos verdadeiros ladrões de roubar os figos de seu senhor, Xanto. No momento em que é chamado a presença desse, ele toma água quente, que o faz vomitar, provando que não

havia ingerido os figos. Quando o mesmo é feito com os dois acusadores, o vômito provocado comprova sua culpa, obliterando suas expectativas de fazer recair a pena sobre Esopo, cuja simplicidade eles subestimavam (CIARDI, 1998, p. 108). No contexto da decoração interna da casa, as pinturas desse tema tão atípico configuram, segundo Detlef Heikamp (CIARDI, 1998, p. 112), o uso da figura de um anti-heróis perfeitamente adequado às necessidades de Zuccari que:

Sentiu por toda a vida ser maltratado e subavaliado nas suas capacidades [...] A incompreensão de que Zuccari havia sido feito signo por parte do público e de considerar-se em parte o resultado da posição ambígua que ele tem para com a arte contemporânea a ele. É verdade de fato que na sua obra se misturam, em contraposto inconciliável, elementos da tradição e uma extrema sensibilidade para com as correntes inovadoras. [...] Assim, no personagem de Esopo o artista se via espelhado em um destino comum de engenho desconhecido: evidentemente convencido que um dia o próprio nome e o próprio valor haveriam de triunfar, e graças aos excepcionais dotes do intelecto e do espírito que salvam sempre o protagonista das tramas mesquinhas de seus antagonistas [...].

Comparativamente, os temas de Zuccari, embora pareçam assemelhar-se aos de Vasari em alguns casos, raramente o fazem no todo: seu teto em que aparecem as figuras das estações e os signos do zodíaco tem ao centro uma Alegoria do Tempo. As cenas laterais são de caráter doméstico/familiar, e as cenas de Esopo, embora pareçam refletir experiências pessoais ligadas ao trabalho, não fazem referência direta à profissão artística como nas casas de Vasari.

Por certo, os temas domésticos não estão ausentes na casa de Arezzo, onde ainda na Câmara da Fortuna está a imagem da *Mulher com Ancinho* (Figura 61), identificada segundo a descrição:

E na entrada da câmara fiz, quase por burla, uma esposa com um ancinho nas mãos, com o qual mostra que retirou tudo que podia da casa do pai; e na mão que tem adiante, entrando na casa do marido, tem uma tocha acesa, mostrando carregar, aonde vai, o fogo que consome e destrói todas as coisas. (BB, II, p. 998).

Pintada no mesmo ano de 1548, a brincadeira do pintor é, junto da Câmara de Abraão, um dos remanescentes do tema doméstico da decoração.

Vasari casaria em 1550 com Niccolosa Bacci, a Cosina, filha de um rico boticário de Arezzo, a mesma que aparece ao lado dele como Madalenna no altar da Pieve. A referência ao casamento e a data da pintura revelam sua imediata relação com o matrimônio do pintor que se aproximava.

A correspondência de Vasari atesta o papel do Cardeal del Monte, que o convenceu a casar, e mesmo certa surpresa dos amigos. Paolo Giovio escreveu dizendo que o Cardeal Farnese riu muito ao saber da decisão de seu amigo Giorgio, enquanto aconselhava-o a não tomar por esposa nenhuma mulher de Roma, dadas à lascívia, nem as aretinas cujo dote era pequeno. Reservou sua escolha às florentinas, ricas entre a classe dos comerciantes. Boase (BOASE. 1974, p. 40-41) assume como hipótese a de que o casamento estivesse mesmo ligado à aquisição da casa em Arezzo, cuja administração era necessária entre as muitas comissões do pintor, agora também ocupado com os cuidados da mãe, já idosa.

O tratamento dado a Cosina parece ter sido muito mais amável do que a alusão na Mulher com o ancinho demonstram, pois Vasari chegou a lhe dedicar poemas, e além do retrato da Pieve, a moça aparece na Câmara de Apolo da casa de Arezzo como musa da música (Euterpe), ao lado das musas da dança (Terpsícora) e da tragédia (Polímnia) (Figura 62).

Embora não tenha deixado filhos, o casamento parece ter sido motivo de esperança para o pintor que, a julgar pela sua preocupação com o legado, deve ter desejado filhos que dessem continuidade a suas realizações. Isso parece estar demonstrado na decoração da Câmara de Abraão. Assim como no altar da Pieve, Vasari faz aqui referência ao grande Patriarca, no momento em que tem sua prole abençoada por Javé (Figura 63):

Fiz ainda no teto entalhado em madeira de outra câmara um Abraão em um grande *tondo*, de quem deus abençoa e promete multiplicar a prole ao infinito; e nos quatro quadros que estão em redor desse, fiz a Paz, a Concórdia, a Virtude e a Modéstia. E porque adorava sempre a memória e as obras dos antigos, vendo que se abandonava o modo de colorir a *têmpera*, tive vontade de ressuscitar esse modo de pintar, e fiz todo o trabalho à *têmpera*, sendo tal maneira não digna de desprezo ou esquecimento. (BB, II, p. 998).

Ao lado, pelo menos três das alegorias selecionadas para a peça que era provavelmente o quarto do casal parecem remeter à felicidade conjugal: Paz, Concórdia e Virtude. Percebe-se também na escolha da *têmpera* a liberdade do experimento, proporcionada pela segurança da morada.

Assim como nas fontes escritas, nas fontes imagéticas podemos perceber como Vasari consegue entrelaçar sua autorrepresentação a um arcabouço já disponível de convenções, sempre atuando dentro de limites estabelecidos. Talvez o maior exemplo disso seja seu altar, em que não ousou justapor a memória familiar às necessidades públicas do local de culto. É importante salientar a novidade da autorrepresentação pictórica, ainda rara no período, além da celeridade de Giorgio Vasari em se apropriar dessa possibilidade. Embora não seja o primeiro, Vasari é certamente um dos precursores nesse tipo de empresa, e sua presença nesse novo suporte comprova sua afeição ao autorrepresentacional.

Também da mesma maneira que as fontes escritas, as obras pictóricas obedecem a necessidades distintas e refletem momentos diferentes da vida do pintor. A casa de Arezzo pertence à década de 1540, em que Vasari ainda não era um artista estabelecido, mas apenas recuperava-se da frustração ocasionada pela morte de seus protetores e o consequente esfacelamento de todas as suas expectativas. Comprada com a intenção de ser a morada da família, a casa de Arezzo parece representar uma decoração mais pessoal, em que Vasari figura junto de seus parentes, mestres e artistas que pode observar em sua cidade natal durante a juventude. Ao lado dos exemplos da Antiguidade, podem-se notar também a proximidade do casamento e a esperança da constituição de uma linhagem representada na figura de Abraão.

Em Florença, cidade da atuação profissional, a casa foi concebida na década de 1560, após a publicação das Vidas e de seu estabelecimento como um dos principais artistas e funcionário de Cosimo. Nesse espaço, a modéstia e a admiração juvenil que o fizeram representar Spinello Aretino e Bartolommeo della Gata parecem dar lugar a certo orgulho, que o faz se representar junto dos grandes Giotto, Cimabue, Rafael e Leonardo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reunir todos os elementos da figuração retórica de Vasari em um todo coerente é uma tarefa complicada e, embora quase instintiva, talvez não seja desejável tamanho é o número de fatores diferentes que incide sobre cada uma dessas produções. Cada um dos suportes utilizados por Vasari em sua autorrepresentação obedece a regras mais ou menos delimitadas dentro de uma tradição, reflete percepções condicionadas a diferentes momentos de sua vida, conforma o personagem a um certo contexto narrativo ou é produzida para um público específico.

Suas *Ricordanze*, por exemplo, não tinham como horizonte a apresentação do autor a um público amplo, mas eram destinadas aos usos prático/pessoal do artista, e jurídico/rememorativo da família. Sua autobiografia foi concebida com o mesmo propósito das *Vite*, o de eternizar os feitos de um artista a uma posteridade muito mais alargada. Já suas casas se dirigiam mais imediatamente aos círculos de convívio contemporâneos, enquanto suas cartas eram escritas para serem lidas apenas pelo destinatário. Na Pieve, ele aparece em seu altar na condição de doador, e é representado, portanto, na figura de um santo, como era o costume, e não como o pintor do seu autorretrato autônomo.

Igualmente, cada uma de suas figurações foi concebida conforme noções muito particulares do autor, condicionadas a uma leitura a partir de seu presente e, não sendo Vasari o mesmo em cada um desses momentos, sua representação de si também difere das demais. Os ciclos decorativos das suas casas registram uma expressão mais imediata da percepção do artista. Como tal, a casa de Arezzo foi planejada na década de 1540 conforme os anseios de um ainda não estabelecido pintor, que começava a recuperar as forças após o grande baque da morte de seus principais protetores. Situada na cidade natal de Vasari e comprada com o intuito de representar a morada da família, a casa de Arezzo mostra Vasari junto de seus parentes/artistas, de seus mestres e de artistas admirados, a observar os exemplos da Antiguidade, mas já com vistas ao casamento e à constituição de uma linhagem.

A morada de Arezzo parece refletir inclinações mais afetivas do que a casa de Florença, reino da atuação profissional, onde Vasari seria visto não por seus conterrâneos, mas por seus competidores, patronos, amigos humanistas e talvez até pelo próprio Duque. Mais que isso, a casa de Florença foi concebida na década de 1560, após

a publicação das Vidas e de seu estabelecimento como um dos principais artistas e funcionário de Cosimo. Nesse espaço, as figuras dos modestos Spinello Aretino e Bartolommeo della Gata dão lugar aos membros ilustres do panteão das Vidas como Giotto, Cimabue, Rafael e Leonardo. Embora controversa, a identificação da figura do artista que aparece nos afrescos como Apelles sugere que agora Vasari repita, com maior convicção, a comparação que tinha feito em sua juventude entre si mesmo e o pintor, e é bastante triste que o artista não tenha podido terminar o ciclo.

As *Descrizione*, por sua vez, foram escritas por um Vasari muito próximo daquele que decorou a casa de Florença, mas que preocupava-se em representar não apenas a imagem de seu presente como também a de seu passado. É o “velho Giorgio” quem, consciente do sucesso que alcançaria, relembra os anos passados e descreve um personagem cujo trabalho árduo, perseverança e conduta exemplar são as armas principais contra os obstáculos do destino. Nesse resgate, por escolha consciente ou trabalho da memória, o autor dá uma ênfase muito pequena aos anos iniciais como aprendiz, ausência percebida em todas as outras fontes, mas especialmente nas *Ricordanze* que, como sugerem as pesquisas mais recentes, não são o mesmo documento usado por Vasari para fins práticos, mas uma espécie de versão final concebida a partir de papéis esparsos.

Cada um desses documentos também adequa o personagem Vasari a uma certa função narrativa. Na *Vita* de Aristotile da Sangalo, o personagem que se apresenta é o “Mestre Vasari”, protetor, descobridor e incentivador de Aristotile. Ele é muito diferente do “Jovem Vasari” das *Descrizione*, que durante os mesmos anos da *Vita* de Aristotile aparece inseguro em meio à corte de Alessandro. No primeiro texto Vasari aparece conformado ao papel de mestre e, como tal, é semelhante ao Cimabue da Vida de Giotto. Nas *Descrizione*, a tônica geral da confissão, estabelecida logo no primeiro parágrafo, reduz as possibilidades do personagem de se comportar de formas que não sejam a da modéstia, a de alguém que busca o perdão.

Não desejo afirmar que Vasari operasse de maneira tão mecânica, mas cumpre aventar a possibilidade de que mesmo sua memória dos acontecimentos, e não apenas sua condição de autor, funcionassem a partir de pressupostos narrativos. É impossível afirmar com certeza o quanto cada um desses elementos reina em suas diferentes figurações. Dada a rigidez das *Vite*, que enquanto texto segue modelos rigorosamente estabelecidos desde a Antiguidade, torna-se difícil estabelecer em que medida a

narrativa vasariana é produto de sua memória ou de uma cuidadosa elaboração a partir de um regime limitado de escrita.

Dentro dessa lógica, por vezes, parece que o “Giorgio Vasari” das biografias dos demais artistas é um personagem forjado para que a narrativa exerça seu caráter de exemplaridade, não sendo o mesmo “*Io*”, que narra sua carreira na primeira pessoa das *Descrizione*. No entanto, a confusão entre as duas vozes verbais é uma constante, e é algo a ser observado que esse personagem aparece sempre de uma forma favorável: em amistosa emulação com Salviati, estimulando a competição saudável entre os assistentes, salvando o Duque de uma tentativa de assassinato, auxiliando os amigos a obter comissões e a solucionar conflitos. “Giorgio Vasari” era até agradável ao convívio de Baccio Bandinelli, de outra forma reconhecido por sua irascibilidade.

Se as normas do gênero biográfico permitiam ao autor conformar a narrativa ao propósito de manter a história em seu papel de *magistra vitae*, elas o faziam tanto na configuração de bons quanto de maus exemplos, e Vasari nunca é um desses últimos. Na *Vita* de Salviati, é Tasso o invejoso que movimenta um grupo de artistas em uma intriga contra o biografado. Da mesma maneira, na biografia de Aristotile da Sangallo é Jacone e sua turba que aparecem como o estereótipo do artista que chamaríamos segundo o vocabulário contemporâneo de “antiprofissional”. Vasari aparece não com outro objetivo que não seja justamente o de caracterizar o extremo oposto: um artista admirado por seus empregadores e cujo sucesso pode ser comprovado pelos trajés e gratificações que ostenta diante dos demais.

Mas é possível entrever alguns elementos que costuram sua imagem de um lado a outro, incidindo sobre quase todos os diferentes suportes em que representou a si mesmo. Um deles é certamente o trabalho. As artes são o veículo mais importante de sua autoimagem. Na verdade, diferentemente de Cardano e de Cellini, Giorgio Vasari escreve uma autobiografia restrita à sua atuação dentro da profissão. É verdade que essa é uma limitação imposta por seu enquadramento nas *Vite*, mas deve-se observar que os seus autorretratos, em sua maioria, apresentam essa mesma escolha, e que suas duas casas foram decoradas tendo como tema mais abundante a profissão do seu dono.

A família também tem uma participação importante em sua representação como um todo. Ela está na genealogia proposta pelo autor na Vida de Lazzaro Vasari, na casa de Arezzo, no seu altar da Pieve e em inúmeras passagens das *Descrizione*, onde é o bem-estar dos irmãos uma de suas principais preocupações, fato confirmado pela data

de início das *Ricordanze*, documento que marca seu ingresso na vida adulta e no papel de chefe da família.

Mas a variedade de documentos utilizados por Vasari é em si um fator intrigante: por que, dentre todos os seus antepassados e contemporâneos, artistas ou não, Vasari parece ter sido um dos primeiros a imprimir sua imagem em tantas e tão diferentes superfícies? Essa, obviamente, não é uma resposta simples, pois ela agrega possivelmente uma série de fatores que não foram explorados nesse trabalho. Apesar disso, a pesquisa empreendida permite lançar-lhe alguma luz, sem recair em uma explicação que remeta exclusivamente a uma tendência individual e sem promover Vasari ao posto de primogênito do individualismo moderno.

Como afirmado, a sociedade toscana em que convivia Vasari tinha uma cultura inclinada ao registro, ao mesmo tempo que era altamente alfabetizada para os padrões da época. Essa ordem de coisas não é apenas um fator a ser considerado, mas também estabelece um padrão de inteligibilidade: ao indivíduo, é preciso conhecer os meios de representação através de algum antecedente, ao mesmo tempo em que é necessário que o indivíduo possa dele se apropriar através de uma aptidão técnica.

Embora não seja reconhecido como um gênio literário ou um artista virtuoso, Vasari sabia utilizar o pincel e a pena em níveis bastante acima da média, pelo menos o suficiente para que não haja nenhum exagero em chamá-lo tanto de historiador quanto de artista. Como historiador, Vasari estava familiarizado com a ideia de que a História é um veículo de comunicação entre o presente e o passado ou, de acordo com sua concepção, entre os vivos e os mortos. Sua formação humanística, que assim como sua formação artística é impossível precisar em termos qualitativos e quantitativos, permitiu a ele o domínio do repertório e do jargão com o qual se dedicou a salvar do esquecimento não apenas os demais artistas, mas também a si próprio. Da mesma forma, enquanto artista ele estava ciente do poder celebrativo da retórica imagética que aplicou para si, mas que antes já havia utilizado para enaltecer seus encomendantes.

Mas é certo que nenhum desses conhecimentos teria dado frutos se não fosse também apoiado pelo impulso que a valorização cada vez maior das artes e de seus profissionais representava. E nisso a relação entre vida e obra de Vasari se mostra extremamente frutífera se considerarmos como fidedigna sua figuração retórica, já que ela corresponde em grande parte ao paradigma do novo artista ao qual as *Vite* se alinhavam: o de um homem que, de maneira semelhante aos poetas e humanistas, era o

executante de uma atividade elevada, cujas mãos trabalhavam para dar forma a uma obra do intelecto, e cujo comportamento assemelhava-se ao de seus nobres promotores.

Nas suas duas casas é esse entendimento da arte que prevalece através da seleção de episódios da vida dos artistas antigos que representavam esses pressupostos, e não a atividade diária da mistura de pigmentos, a rotina sobre os andaimes e o aprendizado das oficinas. Sua resposta a Jacone denuncia sua apropriação dos valores da nobreza: as roupas de veludo, o cavalo, o servo. Trata-se de um corpo dócil, perfeitamente adequado às necessidades e à visão de mundo daqueles que o empregavam, cuja opinião era para Vasari mais importante do que a de seus pares.

Mas podemos confiar em Vasari no que diz respeito à sua própria caracterização? Certamente ela parece influenciar alguns de seus estudiosos: Satkowski (1993, p. 10) afirma que ele era “hipersensitivo às críticas, obcecado pelo trabalho e desejoso de reconhecimento e respeitabilidade”. O autor também afirma (1993, p. 4) que a “personalidade obsequiosa” do artista lhe valeu a inimizade de muitos colegas. Da mesma maneira, Einar Rud (1963, p. 72) parece valer-se dos motivos apontados pelo próprio Vasari para perdoar-lhe as falhas que seguidamente aponta em suas obras: a pressa e a rapidez de execução.

É certo que a carreira e os feitos de Vasari comprovam seu sucesso e a satisfação dos patronos. Da mesma maneira, suas cartas atestam as boas relações que tinha com seus superiores. Realizações como a *Sala dei Cento Giorni*, o *Palazzo Vecchio*, e o fato de que enquanto escrevia as *Vite*, o artista nunca deixou de aceitar encomendas, parecem confirmar sua autoconcepção de dedicação, esforço e diligência. Como bem observa Rubin (1995, p. 54), a carta de Vincenzo Borghini ao Duque Cosimo de Fevereiro de 1561 demonstra preocupação com o excesso de trabalho empreendido por Vasari, assim como o referido episódio em que ele adoece tentando permanecer acordado através do uso de óleo de lamparina.

Apesar disso, nem sempre a imagem do bom companheiro que ele parece ter diante de seus colegas é convincente. Cellini (1956, p. 160), por exemplo, conta que *Giorgetto Vasselario* virou sua casa de cabeça para baixo porque durante à noite, pensando coçar suas escrófulas com as unhas que nunca cortava, esfolou a pele do assistente Manno, que dormia ao seu lado. Segundo Cellini, após resolver o problema entre os dois, colocar Vasari em uma posição favorável em relação ao Cardeal Medici, e “nunca deixar de ajudá-lo de uma maneira ou de outra”, Vasari falou mal dele para o Duque, afirmando que Benvenuto seria o primeiro a escalar as muralhas de Florença

junto com seus inimigos. Baccio Bandinelli, por sua vez, afirmava que Vasari era inábil no desenho, não era digno de lambar suas botas ou de ser seu discípulo, tendo-o perseguido, detestado, mas sempre temido (RUBIN, 1995, p. 53).

A reação tão cordata de Salviati diante do favorecimento que Vasari recebeu em seu lugar parece problemática, ainda mais porque dispomos apenas da versão daquele que obteve vantagem no episódio. Da mesma forma, se sua resposta a Jacone realmente aconteceu, não há um registro da mão do oponente, que poderia constituir um *audi alteram partem*. Talvez o sucesso que Vasari gostava de afirmar não fosse invejado pelos seus companheiros – lembremos que o modelo do artista-cortesão era uma novidade que o próprio Vasari se encarregara de promover, e só uma outra pesquisa poderia atestar a adesão a esse ideal pelos demais. Também entre os patronos não parece que existisse a consideração pelos artistas que Vasari afirmava possuir, seja no diálogo em questão, seja nas passagens onde assume o papel de um importante funcionário do duque. Martin Warnke (2001, p. 168), afirma que:

Esses relatos descritivos, apresentando o artista como membro honorário da família da corte, obtêm valor de depoimento histórico quando contrastados com as condições concretas em que os artistas eram recebidos nas cortes pois, do ponto de vista puramente formal, aos artistas não era atribuída logo no início a aura elevada irradiada pelos príncipes, mas sim postos subalternos de serviços artesanais. [...] Os livros de pagamentos e os lugares reservados à mesa também confirmam que o artista, juntamente com os barbeiros, alfaiates, músicos, cozinheiros, guardas, bobos da corte e anões eram colocados sob a rubrica de *stipendiarii*. Mesmo que profissões como a de barbeiro ou de bobo da corte não estivessem carregadas de conotações preconceituosas como ocorre hoje, a colocação normal do artista nas cortes não era de um nível tal que ele pudesse olhar com superioridade os postos mais baixos.

Talvez uma pesquisa mais extensa a partir de fontes de outras mãos que não as do próprio Vasari possa responder essas questões com maior precisão, e devem ser aqui reconhecidas algumas limitações desse trabalho. Não me detive, por exemplo, na trajetória de Vasari e de sua atuação dentro da Academia do Desenho. Da mesma forma, os anos finais da sua vida são menos documentados por ele mesmo, e o período imediatamente posterior a sua morte não foi pesquisado por questões de escopo. Justamente esse período pode ser o interessante para uma análise da recepção de toda a construção vasariana sobre si mesmo e da apropriação que dela se fez: o uso da imagem de Vasari por seu sobrinho, por exemplo, é um tema interessante sobre o qual não pude me debruçar.

Mas talvez a solução não esteja em procurar nos documentos pelo “verdadeiro” Vasari, mas em observar as necessidades às quais esse seu retrato de si mesmo responde. Para Cellini e Bandinelli, talvez ele fosse uma pessoa diferente da que se nos apresenta, ou mesmo da pessoa que era para si. Mas isso não nos levaria a uma essência infalível de Giorgio Vasari, mas apenas a uma de suas muitas facetas que ele representou em diferentes âmbitos da vida. A essa altura, as palavras de Luigi Pirandello, que tão bem soube observar o impulso dos homens em direção à definição de si, parecem apropriadas:

O aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é forçado a obedecer, a lei que o obriga a ser um. Cada qual pode ser um, nenhum, cem mil, mas a escolha é um imperativo necessário. (PIRANDELLO, 2001, p. 212).

O valor desse “Giorgio Vasari” que apresentei está justamente em seu estatuto de imagem construída, de escolha consciente. Vasari conseguiu atrelar à sua própria figura os projetos que levou adiante em sua vida: a promoção das artes, a eternização da vida do artista e seu salto da oficina para a corte. Da mesma forma, ele soube aproveitar-se das possibilidades que se abriam para os artistas em sua época, integrando-se a esse processo, mas nele também exercendo um papel importante.

6. BIBLIOGRAFIA:

ABELARDO-HELOÍSA. **Cartas:** as cinco primeiras cartas traduzidas do original apresentadas e comentadas por Zeferino Rocha. Recife: UFPE, 1997.

ACIDINI, Cristina (org.). **Ammannati e Vasari per la città dei Medici.** Firenze: Edizioni Polistampa, 2011.

AGOSTINHO. **Confissões.** São Paulo: Paulus, 1984.

ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura.* São Paulo: Editora da UNICAMP, 2009

ALPERS, S.L. "'Ekphrasis' and aesthetic attitudes in Vasari's 'Lives'". **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, XXIII, 1960.

ALLPORT, G.W. *Personality: a psychological interpretation.* New York: Holdt, 1937.

ALVEZ, Pedro Henrique de Moraes. **Um biógrafo no divã : a escrita de si nas Vite de Giorgio Vasari.** 2011. Trabalho de conclusão (Graduação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000819603&loc=2012&l=74a321e9d1347d95>.

__Um biógrafo no divã: auto imagem, trajetória, modéstia e engrandecimento na segunda edição das *Vite* de Giorgio Vasari. **Atas do VII Encontro de História da Arte da Unicamp.** 2012 (Disponível na internet).

__ Autoimagem e autorrepresentação nas pinturas de Giorgio Vasari: os autorretratos e as casas de Arezzo e Florença. **Atas do VIII Encontro de História da Arte da Unicamp.** 2013 (Disponível na internet).

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos.* São Paulo: Contexto, 2005.

ANDRADE, Homero Freitas (trad.). **Em nome do corpo:** escritos e pintura de Iacopo Pontormo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ANDRADE, Letícia Martins de. *A Vida de Giulio Romano por Giorgio Vasari.* Campinas, SP, 2004.

AUGUSTUS. **Valleius Paterculus & Res Gestae Divi Augusti.** London: Heinemann Ltd, 1924.

AURELIUS, Marcus. **The meditations of Marcus Aurelius.** London: George Routledge & Sons, 1894.

BALDWIN, Geoff. Individual and self in the late Renaissance. **The Historical Journal**, Vol. 44, n° 2, 2001.

- BAROCCHI, Paola. **Vasari Pittore**. Milano: Club del Libro, 1967.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAZIN, Germain. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade mecânica. IN: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERBARA, Maria. Introdução IN: **Cartas selecionadas de Michelangelo Buonarroti**. São Paulo: Unicamp, 2013.
- BERGER Jr., Harry. Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture. **Representations**, n° 46, 1994.
- BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália: 1450-1600**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOASE, T.S.R. **Giorgio Vasari: The Man and the Book**. Princeton, 1979.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. São Paulo: Abril Cultural, 1970.
__ **Life of Dante**. New York: The Grolier Club, 1900.
- BOÉCIO. **A Consolação da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.
- BULL, George. Introduction. IN: CELLINI, Benvenuto. **Autobiography**. London: Penguin, 1956.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. SP: Companhia das Letras, 2009.
__ **Historia de la cultura Griega. Vol I**. Barcelona: Editorial Iberia, 1964.
- BURKE, Peter. **O renascimento**. Lisboa: Edições Texto e Grafia 1997.a
__ A invenção da biografia e o individualismo moderno. **Estudos históricos**. v. 10, n. 19, 1997b (disponível na internet).Rio de Janeiro: CPDOC/FGV.
__ Representations of the self from Petrarch to Descartes. IN: PORTER, Roy. **Rewriting the Self: histories from the Renaissance to the present**. London, New York: Routledge, 1997c.
__ Introdução. IN: BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. SP: Companhia das Letras, 2009.
__ **O renascimento Italiano: Cultura e sociedade**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

BLAKE, K. Jex. **The Elder Pliny's chapters on the History of Art**. London: MacMillan and CO, 1896.

BURRIDGE, Richard A. Biography. IN: **Handbook of Classical Rethoric in the Hellenistic Period: 330 B.C – A.D 400**. Leiden, New York, Koln: Brill, 1997.

BYINGTON, Elisa. **A arquitetura nas Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes: A vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica**. 2003. Dissertação (mestrado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas. (disponível na internet)

— **O projeto do renascimento**. RJ: Jorge Zahar. 2009

CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. RJ: Jorge Zahar, 1997.

CELLINI, Benvenuto. **Autobiography**. London: Penguin, 1956.

CHASTEL, André. O artífex. IN: GARIN, Eugenio (Org.). **O Homem Renascentista**. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

— **The Sack of Rome, 1527**. Princeton, 1977.

CHENEY, Liana. **The Homes of Giorgio Vasari**. New York: Peter Lang, 2006.

CIARDI, Roberto Paolo (org.). **Case di artisti in Toscana**. Banca Toscana, 1998.

COCHRANE, Eric W. **Historians and Historiography in the Italian Renaissance**. Chicago: Chicago University Press, 1981.

CONNELL, William J. **Society and individual in Renaissance Florence**. Los Angeles: University of California Press, 2002.

CORTI, Laura. **Vasari: catalogue complet**. Paris: Bordas, 1991.

DELLA CASA, Giovanni. **O Galateo**. RJ: Jorge Zahar, 1999.

DELLA MIRANDOLA, Giovanni Pico. **A dignidade do Homem**. São Paulo: Escala, 1985.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.

DUGAN, John. Modern Critical Approaches to Roman Rhetoric. IN: DOMINIK, Willaim; HALL, Jon. **A Companion to Roman Rhetoric**. Blackwell Publishing, 2007.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

—. **O processo civilizador**, Vol 1. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERGUSON, Wallace, K. **The Renaissance in Historical Thought: five centuries of interpretation**. Cambridge: The Riverside Press, 1948.

FITTIPALDI, Mario. Introdução. IN: JOSEFO, Flávio. **Seleções de Flávio Josefo: Autobiografia, Resposta a Ápio, Antiguidades Judaicas, As guerras Judaicas.** São Paulo: Ed. Das Américas, 1974.

FRANGENBERG, Thomas. Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's "Lives" (1550). **Journal of the Warburg and Courtauld Institute**, vol. 65, 2002.

FRICK, Carole Collier . **Dressing Renaissance Florence: families, Fortunes, & Fine Clothing.** London: Johns Hopkins, 2005.

GAYE, Giovanni. Carteggio Inedito D'artisti. Firenze: Giuseppe Molini, 1839.

GARDNER, Victoria. Homines non nascuntur, sed figuntur: Benvenuto Cellini's Vita and Self-Presentation of the Renaissance Artist. **The Sixteenth Century Journal**, vol. 28, n° 2, 1997.

GARIN, Eugenio (Org.). **O Homem Renascentista.** Lisboa: Editorial Presença, 1991.

GEERTZ, Clifford. "From the Native's Point of View": On the Nature of Anthropological Understanding, in: **Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences**, vol. 28 no. 1, 1974.

GHIBERTI, Lorenzo. The commentaries. IN: HOLT, Elizabeth. **Literary Sources of art history.** New Jersey: Princeton, 1947.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1985.

GOLDBERG, Jonathan. Cellini's vita and the conventions of Early Autobiography. **The Italian Issue**, vol. 89, N° 1, 1974.

GOLDSTEIN, C. Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque. **Art bulletin**, LXXIII, 1991.

GOLDTHWAITHE, Richard. **Wealth and Demand for Art in Italy: 1300-1600.** London: Johns Hopkins, 1993.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). Escrita de si, escrita da história. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GREENBLATT, Stephen. **Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare.** Chicago: University Press, 1980.

GUICCIARDINI, Francesco. **Reflexões.** São Paulo: Hucitec, 1995.

HIBBERT, Christopher. **Ascensão e Queda da casa dos Medici.** São Paulo: Companhia das Letras, 1974.

HOLT, Elizabeth Gilmore. Literary sources of Art History. Princeton, 1947.

- HOLROYD, Charles. Michelangelo Buonarroti. London: Duckworth, 1903.
- JACKS, Phillip. The composition of Giorgio Vasari's *Ricordanze*: Evidence from an unknown draft. **Renaissance Quarterly**, vol. 45, nº4, 1992.
- __ **Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court**. Cambridge, 1998.
- JACOBS, Frederika. Vasari's vision of History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence. **The Art Bulletin**. Vol. 66, Nº 3, 1984.
- JOSEFO, Flávio. **Seleções de Flávio Josefo: Autobiografia, Resposta a Ápio, Antiguidades Judaicas, As guerras Judaicas**. São Paulo: Ed. Das Américas, 1974.
- KOSHIKAWA, Mishiaki. Apples histories and the Paragone debate, a Re-reading of the frescoes of the Casa Vasari in Florence. **Artibus et Historiae**. Vol 22, nº 43, 2001.
- KRIS, Ernst e KURZ, Otto. **Legend, Myth, and Magic in the image of the artist: a historical experiment**. Yale, 1979.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel. (Org.). **Ethos discursivo** São Paulo: Contexto, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel. (Org.). **Ethos Discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARQUES, Luiz. Introdução. IN: VASARI, Giorgio. **Vidas dos Artistas**. Edição de Lorenzo Torrentino. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011
- MARTIN, John. Inventing sincerity, refashioning prudence: The discovery of the individual in Renaissance Europe. **The American Historical Review**, vol. 102, nº5, 1997.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **A Arte da Guerra. A Vida de Castruccio Castracani. Belfagor, o arquidiabo**. Brasília: UNB, 1994.
- MARKUS, H. R. & KITAYAMA, S. Culture and the Self: implications for cognition, emotion and motivation. **Psychological Review**, 98, 224-253.
- MCLEAN, Paul. **The art of Network: strategic interation and patronage in Renaissance Florence**. London: Duke University Press, 2007.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de . Rumo a uma história visual. In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornélia & Novaes, Sylvia Caiuby. (Org.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais. O imaginário e o poético nas ciências sociais**. 1a.ed.: EDUSC, 2005, v. , p. 33-56.
- MIRANDOLA, Picco della *Discorso sulla dignità dell'huomo* 1946. Brescia, La Scuola, 1988.
- NELSON, Norman. Individualism as a criterion of the Renaissance. **The Journal of English and Germanic Phylology**, vol 32, nº 3, 1933.

- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PILLIOD, Elizabeth. Representation, Misrepresentation and Non-representation: Vasari and His Competitors. IN: JACKS, Phillip. **Vasari's Florence: Artists and Literatti at the Medicean Court**. Cambridge, 1998.
- PIRANDELLO, Luigi. **O Falecido Mattia Pascal**. São Paulo: Abril, 2010.
 __ **Um, Nenhum e cem mil**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- PLUTARCO. **Vidas Paralelas vol. 3**. São Paulo: PAUMAPE, 1991.
- PLUTARCH. **Plutarch's Lives volume VII: Demosthenes and Cicero; Alexander and Caesar**. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- POPE-HENESSY, John. **El retrato en el Renacimiento**. Madrid: AKAL/UNIVERSITÁRIA, 1985.
- PORTER, Roy. **Rewriting the self: histories from Renaissance to the present**. London: Routledge, 1997.
- PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte: Passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PETRARCH, Francis. **Petrarch's Secret**, trans. William H. Draper. London: Chatto & Windus, 1911.
- PYLE, Gerald Jackson. Benvenuto Cellini: The Man and His Art. **The Sewanee Review**, vol. 21, N° 2, 1913.
- RICHTER, Jean Paul. The literary works of Leonardo da Vinci. Londres, 1880.
- RIPA, Cesare. **Iconologia**. London: Benj Motte, 1709. Disponível em: <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa00i.htm>. Acesso em 16/11/2012.
- ROBINSON, James Harvey. (Ed. and trans.) **Petrarch: The first modern scholar and man of letters**. New York: G.P Putnam, 1898.
- ROSE, Nikolas. Assembling the Modern Self. IN: PORTER, Roy. **Rewriting the Self: histories from the Renaissance to the present**. London, New York: Routledge, 1997.
- ROSSI, Paolo. *Sprezzatura*, Patronage and Fate: Benvenuto Cellini and the World of Words. IN: JACKS, Phillip. **Vasari's Florence: Artists and Literatti at the Medicean Court**. Cambridge, 1998.
- RUBIN, Patricia Lee. **Vasari: Art and History**. Yale, 1995.
- RUD, Einar. **Vasari's life and Lives: the first art historian**. Thames and Hudson, 1963.
- SATKOWSKI, Leon. **Vasari: architect and courtier**. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

SCHLOSSER, Julius Von. **La literatura artística**: manual de fuentes de la historia moderna del arte. Madrid: Catedra, 1993.

SCHNEIDER, Robert. **A Arte do Retrato**. Lisboa: Taschen, 1997.

SCOTI-BERTINELLI, Ugo. **Vasari Scrittore**. Pisa: Nistre, 1905.

SHEARMAN, John. Vasari and the paragons of art. IN: JACKS, Phillip. **Vasari's Florence**: Artists and Literati at the Medicean Court. Cambridge, 1998.

__ **Maneirismo**. São Paulo: Cultrix, 1967.

SHYPLEY, Frederick. Introduction. IN: AUGUSTUS. **Valleius Paterculus & Res Gestae Divi Augusti**. London: Heinemann Ltd, 1924.

TAYLOR, Charles. **As fontes do Self**: a construção da identidade moderna. São Paulo: Loyola, 2005.

VASARI, Giorgio. **Le vite de'piú eccellenti pittori, scultori e architettori, 1550 et 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barochi**. Firenze: Sansoni, 1966-1987.

__ **Le opere di Giorgio Vasari** (9 volumes). Firenze: Sansoni, 1987.

__ **Lives of the most eminent Painters, Sculptors and Architects**: translated from the Italian of Giorgio Vasari with notes and illustrations, chiefly selected from german and Italian commentators by Mrs. Jonathan Foster. Londres: Henry Bohn, 1855.

__ **Le vite de piú ececlenti pittori, scultori e architetti**. Edizione integrale. Grandi Tascabili Economici Newton. Roma, 2005.

__ **Vidas dos Artistas**. Edição de Lorenzo Torrentino. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011a.

__ **Vida de Michelângelo Buonarroti**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011b.

WARNKE, Martin. **O artista de corte**: os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Edusp, 2001.

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford University Press, 2004.

WEINTRAUB, Karl. Autobiography and historical consciousness. **Critical Inquiry**, Vol. 1, No. 4 (Jun., 1975), pp. 821-848.

WITTKOWER, Rudolph; WITTKOWER, Margot. **Born Under Saturn**. New York: New York Review of Books, 2007.

WOODS-MARSDEN, Joanna. **Renaissance self-portraiture**: the visual construction of identity. New Haven and London: Yale University Press, 2006.