

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PEDRO HENRIQUE DE MORAES ALVEZ

**UM BIÓGRAFO NO DIVÃ:
A ESCRITA DE SÍ NAS *VITE* DE GIORGIO VASARI**

PORTO ALEGRE

2011

PEDRO HENRIQUE DE MORAES ALVEZ

**UM BIÓGRAFO NO DIVÃ:
A ESCRITA DE SÍ NAS *VITE* DE GIORGIO VASARI**

Monografia de conclusão de curso apresentada como requisito para a obtenção do título de Licenciado em História pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. José Augusto da Costa Avancini

PORTO ALEGRE

2011

AGRADECIMENTOS

Ao escrever esses agradecimentos sinto-me como o próprio Giorgio Vasari, que nas primeiras páginas de sua obra agradece alguns ilustres personagens da Toscana. Se, ao contrário dele, não posso me dirigir a Duques e Papas posso, no entanto, dirigir meus agradecimentos a outras pessoas igualmente importantes, que tornaram possível a realização desta pesquisa.

Agradeço, em primeiro lugar, ao professor Avancini pela orientação e, não menos importante, pelo empréstimo de livros, que tornaram possível este trabalho. Também sou grato à professora Mara, que foi a primeira a impulsionar este trabalho, ainda no ano de 2010, e ao professor Benito, cujas críticas ao projeto tornaram o resultado final da pesquisa muito melhor e minha vida um pouco mais difícil.

Sou especialmente grato aos meus dois amigos Lucas La-Bella Costa e Mauri Zanirati que, sem dúvida, ouviram muito mais sobre Giorgio Vasari, as *Vite* e o Renascimento do que gostariam graças a meus devaneios e a minha empolgação com a pesquisa.

Por último, não em escala de importância, gostaria também de agradecer a minha mãe e a minha irmã, e registrar que os agradecimentos são como a história: impossíveis de escrever sem alguns esquecimentos. Por esta razão, e para evitar descontentamentos de qualquer parte, agradeço de uma forma genérica a todos que de alguma forma foram responsáveis pela realização deste trabalho.

*A Alejandro Alvez
in memoriam*

*“– Mas – dirás tu –, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e
exprimi-la depois de tantos anos?
Ah! Indiscreta! Ah! Ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra,
é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas
impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é
um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é
uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição
definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.”*

(Machado de Assis. Memórias póstumas de Brás Cubas.)

*“Diz o Criador a Adão: Coloquei-te no meio do mundo, para que mais
facilmente possas olhar a tua volta e ver tudo o que te cerca. Criei-te como um ser
nem celestial nem terreno, nem mortal nem imortal apenas, para que sejas tu a
moldar e superar livremente a ti próprio. Podes degenerar-te em animal ou
recriar-te à semelhança divina...”*

(Giovanni Picco della Mirandola. Discurso Sobre a Dignidade do Homem)

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Vasari, Giorgio. *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Imagem 2: Sabatelli, Gaetano. *Cimabue observando o jovem Giotto desenhando uma cabra numa pedra*.

Imagem 3: *Oscar Pereira da Silva. A infância de Giotto*, 1895. Óleo sobre tela, 18 x 75 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São paulo.

Imagem 4: Vasari, Giorgio. *Virtude, fortuna e inveja*, Arezzo, Casa Vasari.

Resumo:

O presente trabalho discute a presença das referências autobiográficas na obra *Vidas dos mais excelentes escultores, pintores e arquitetos* de Giorgio Vasari. Minha pesquisa investiga a presença da escrita de si no livro tido como pedra fundamental da história da arte em suas diversas formas: a autobiografia declarada no final da edição de 1568; as interpolações biográficas nas *Vitas* de outros artistas; e a manipulação da narrativa para que conte detalhes da vida do autor.

Abstract:

The present work discusses the presence of autobiographical references in the work “*Lives of the great sculptors, painters and architects*” by Giorgio Vasari. My research investigates the presence of *self-writing* in the book, had as a cornerstone in the *History of Art*, in its various forms: the declared autobiography at the end of 1568 edition; the biographical interpolations in the *Vitas* of other artists, and the manipulation of the narrative to tell details of the life of the author.

IMAGEM 1



ÍNDICE

INTRODUÇÃO: Vasari no divã, o biógrafo de si	10
CAPÍTULO I. A invenção de si: Vasari por ele mesmo	16
CAPÍTULO II. A invenção de si e a trajetória	23
CAPÍTULO III. A invenção de si e a cortesania	34
CONCLUSÃO: Abreção	42
Bibliografia	44
Imagens	48

Introdução: Vasari no Divã, o biógrafo de si.

Em 1550, foram publicadas pela primeira vez *as Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos italianos de Cimabue ao nosso tempo, descritas em língua toscana por Giorgio Vasari, pintor aretino, com uma introdução útil e indispensável para as diferentes artes*, as *Vite*. Foram confeccionadas em dois volumes, contando novecentas e quarenta e duas páginas, em Florença, por um editor flamengo chamado Lorenzo Torrentiano edição que ficou conhecida, por esse motivo, como “Torrentiniana”. Na obra, Giorgio Vasari se propunha a escrever as biografias – termo ainda não utilizado na época – dos artistas cujos feitos julgava mais importantes para a evolução das artes. A obra era dividida em três grandes partes, e o autor organizou as biografias num movimento progressivo, que vai desde a ressurreição da arte Clássica por Cimabue até o apogeu do Renascimento (cujo termo é Vasari o primeiro a utilizar) com as realizações de Rafael, Michelangelo e Leonardo. Além das biografias propriamente ditas, a obra era composta por uma introdução geral da obra, uma introdução técnica sobre as três artes do desenho: arquitetura, pintura e escultura, duas introduções correspondentes as segunda e terceira parte e uma conclusão. As biografias eram encabeçadas pelo nome do artista, suas especialidades dentro das assim chamadas “três artes do desenho, pela nacionalidade e pelas datas de vida e morte, sempre que possíveis”.

Em 1568, nosso autor traria a lume uma segunda edição, desta vez em Veneza, sob os cuidados do editor Jacopo Giunti, motivo pelo qual a edição ficaria conhecida como “Giuntina”. O título da obra veio levemente modificado, com as vidas ditas *aumentadas com os retratos dos artistas e o acréscimo das vidas dos artistas vivos e mortos do ano 1550 a 1567*. Além dos retratos executados em xilografia por um gravador veneziano, Vasari acrescentara às *Vite* as biografias de artistas ainda vivos, suprimidos da primeira edição – à exceção de Michelangelo, que constituía o ápice da evolução das artes -, e sua própria vida, intitulada *Descrizione delle opere di Giorgio Vasari*.¹

Nosso autor é claro quanto aos seus objetivos na introdução geral da obra:

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

¹ Sobre as diferenças das segundas edições ver: SCHLOSSER, Julius Von. *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Catedra, 1993 e RUBIN, Patricia Lee. *Vasari: Art and History*. Yale, 1995, principalmente o capítulo V.

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.²

Este parágrafo deixa claro que as *Vite* têm como propósito a eternização dos grandes homens e a sua salvação do esquecimento. Em realidade, o modelo do livro são as *Vidas Paralelas* de Plutarco, as quais, segundo François Dosse, têm esse mesmo horizonte.³ No entanto, tomar uma obra unicamente pelo que dela diz seu próprio autor pode ser enganoso, e existe uma série de outras motivações por trás da publicação das *Vite*, quer seu autor tenha tido consciência delas ou não.

A primeira delas é a de dar continuidade ao projeto de Leon Batista Alberti, que buscava elevar as artes visuais ao patamar das chamadas artes liberais, valorizando o trabalho intelectual da realização artística em detrimento do esforço manual necessário à sua execução, transformando a obra de arte em *cosa mentale*. Vasari parece ter consciência da importância que sua obra teria nessa disputa, pois logo na sua introdução geral das *vite*, deixa um valioso relato para os historiadores não só do momento de afirmação das artes plásticas como *artes liberais*, mas também do enfrentamento entre a pintura e a escultura pela primazia nesse embate. Valendo-se do método escolástico da *disputatio*, ele expõe os argumentos tanto dos pintores quanto dos escultores, que afirmavam cada um a superioridade de sua arte, para no final concluir que as duas “são na realidade irmãs, filhas do mesmo pai, o desenho” - aqui entendido como a representação material de uma idéia preconcebida intelectualmente ou, se preferirmos usar os termos de Platão, no plano das idéias, uma vez que o neoplatonismo era agora difundido nos círculos intelectuais de Florença, por onde Vasari transitava e cultivava importantes amizades.⁴

² VASARI, Giorgio. *Le vite de piú eccelenti pittori, scultori e architetti*. Edizione integrale. Grandi Tascabili Economici Newton. Roma, 2005. p. 31 Todos os trechos citados foram traduzidos por mim e correspondem à edição em italiano, salvo indicação.

³ DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. SP: Edusp, 2009.

⁴ Sobre o neoplatonismo apropriado à teoria artística especialmente em Vasari ver: BYINGTON, Elisa. *O projeto do renascimento*. RJ: Jorge Zahar, 2009 e BLUNT, Anthony. *Teoria artística na itália: 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Dentre as amizades de Vasari destaca-se, sem dúvida, a de Paolo Giovio, erudito italiano e também importante biógrafo, com o qual trocou vasta correspondência, sendo um de seus principais mentores intelectuais, como o foram Pietro Aretino, Annibale Caro e Vincenzo Borghini. Também destaca-se as amizades com os dois jovens Medici Alessandro e Ippólito, o cardeal Alessandro Farnese e o pintor Francesco

A grande inovação de Vasari foi dedicar uma obra aos artistas, cuja condição social, como bem ilustra André Chastel, elevava-se a um nível de maior prestígio, através da aproximação de sua figura da imagem que conhecemos hoje: a de um artista que cria livremente em seu atelier sob inspiração; e que difere de seu antigo estatuto: o de um artesão que produzia sob encomenda em sua oficina. A obra foi sem dúvida de grande importância nesse processo ao teorizar sobre as capacidades individuais que diferenciavam os artistas dos simples artífices⁵. Dito de outra forma, as *Vite* não apenas ilustram o contexto do *Cinquecento*, mas pintam-no com suas próprias cores, afirmando a nova condição do artista por dotá-lo de qualidades excepcionais e garantido a ele um lugar na história, preservando sua memória na forma escrita, honraria digna apenas dos grandes homens.⁶

Em segundo lugar, Vasari escreveu suas biografias com o objetivo de deixar exemplos positivos e negativos, para que seus leitores refletissem sobre as trajetórias individuais representadas e delas pudessem fazer uso em suas próprias vidas. Em outras palavras, a história era para o autor a “Mestra da Vida”, e as narrativas vasarianas apresentam um cunho moralizante. Um exemplo disso é a *Vita* de Paolo Ucello, que teria sido um grande artista, se ao invés de estudar obstinadamente a perspectiva, tivesse dedicado algum tempo de sua vida ao estudo das figuras. Ao dedicar-se com tamanha obstinação ao estudo da perspectiva, Ucello desperdiçou seu talento, e acabou morrendo pobre e sozinho. A imparcialidade certamente não fazia parte do programa historiográfico de Vasari. O que temos aqui não é uma simples trajetória narrada por um observador pretensamente afastado de seu objeto, mas um julgamento deliberado da vida da personagem, que constitui um contra-exemplo.⁷

Existem ainda propósitos mais difíceis de perceber nas *Vite*. De acordo com John Shearman, por trás de toda a narrativa moralizante de Vasari, subjaz o mais oculto de seus propósitos: a manipulação subconsciente de suas anedotas e comentários, para que eles sirvam aos objetivos pessoais de seu autor.⁸ Eles servem à sua auto-imagem, justificam sua posição privilegiada no meio artístico italiano, ao mesmo tempo em que reforçam suas já consolidadas

Salviati.. Sobre o círculo social de Vasari ver: BOASE, T.S.R. Giorgio Vasari: The Man and the Book. Princeton, 1979 e mais especificamente sobre a correspondência ver RUBIN, Patricia Lee. Idem.

⁵ CHASTEL, André. O Artífex. IN: GARIN, Eugenio (org.) O Homem Renascentista. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

⁶ Sobre a eternização dos grandes homens ver: ARENDT, Hannah. “O conceito de história – antigo e moderno”. IN: Entre o Passado e o Futuro. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 69-126.

⁷ A questão da história como “Mestra da Vida” em Vasari será tratada com maior detalhe adiante no capítulo 2. Sobre o mesmo tema de uma forma mais geral ver: KOSELLECK, Reinhardt. História Magistra Vitae: Sobre a dissolução do Topos da história moderna em movimento. IN Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. pp. 41-60 Rio de Janeiro: PUCRJ, 2006.

⁸ SHEARMAN, John. Vasari and The Paragons of Art. IN: JACKS, Phillip. Vasari’s Florence: Artists and Literati at the Medicean Court. Cambridge, 1998. P.18

relações com importantes figuras da época. Não menos importante, as *Vite* assumem o papel de uma confissão (explícita e, por vezes, implícita) na qual Vasari expõe sua trajetória engrandecendo-se através da falsa modéstia e pedindo aprovação de seus leitores, buscando alimentar suas inseguranças e de fortalecer sua auto-estima, como o faz, por exemplo, na *vita* de Girolamo Carpi, onde o pintor é condenado por desperdiçar seus talentos ao casar antes do tempo, o que atrapalhou seu desenvolvimento como artista completo, evidenciando uma experiência do próprio Vasari, casado aos 39 anos, em 1550. Dito de outra forma: as biografias de Giorgio Vasari são também, em seu conjunto, uma autobiografia, e esta não se restringe a sua forma explícita: as *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari, pittore et architetto aretino*, no final da obra.

Antes de prosseguir com o raciocínio, farei uso de um último caso que nos conta o mestre aretino. Donatello deixava seu dinheiro em uma bolsa, da qual qualquer amigo seu podia retirar a quantia que desejasse sem incomodar o artista. Para além do riso desprezioso que tal anedota pode trazer, ela possui sem dúvida um cunho moralizante, algo esvaziado do sentido nos dias de hoje, já que para o leitor contemporâneo, a história não tem muito significado. Para Vasari, no entanto, descendente de uma modesta família de oleiros da cidade de Arezzo, que conseguira ascender a um elevado posto nas cortes adquirindo, inclusive, o título de nobreza de Cavaleiro da Espora de Ouro em 1571, a anedota é plena de sentido: ela ilustra a solidez de caráter de uma personalidade artística elevada, que não demonstrava preocupação com o dinheiro, mal vista pela nobreza de linhagem da época. Vasari, um cortesão bem sucedido, vindo de um outro extrato social, sabia bem disso, e serviu-se desses códigos de conduta para bem locomover-se dentro desse espaço de intrigas, onde todos os movimentos eram muito bem calculados e observados.

O Objetivo deste trabalho é resgatar a autobiografia de Vasari presente ao longo de toda a obra, em sua forma declarada no final da edição de 1568, nas aparições do autor nas Vidas de outros artistas, e na suas formas mais sombrias, que compreendem seu anedotário e seu moralismo. Ao narrar os feitos dos grandes artistas, Vasari deixou sua marca na história e um valioso testemunho da sua própria personalidade, que ele mesmo construiu consciente e inconscientemente ao longo das inúmeras páginas das *Vite*. Vasari foi, em outras palavras, não só o pai da história da arte, como alguns o consideram, nem apenas um biógrafo dos grandes gênios da Renascença, mas também biógrafo de si mesmo.

Um trabalho que busca resgatar a trajetória ou, como nesse caso, a significação que um indivíduo dava a sua vida, justifica-se apenas na medida em que torna possível ultrapassar a experiência do próprio personagem e contribua mais amplamente para o conhecimento

histórico. A trajetória de ascensão de Vasari permite classificá-lo como um “caso limite”, assim como o Menocchio de Carlo Ginzburg ou o Chiesa de Giovanni Levy⁹, e a análise de como Vasari dava coesão à sua própria vida permite, como nesses dois trabalhos, resgatar a relação entre indivíduo e a história ou entre o indivíduo e a coletividade, não se restringindo ao personagem em si, mesmo ele sendo a temática desse estudo. Este trabalho permite analisar mais de perto uma série de conhecimentos já clássicos na historiografia do período moderno, como as relações entre os estabelecidos e *outsiders* - para utilizar um conceito de Norbert Elias¹⁰ - no ambiente cortesão, que abria cada vez mais as portas para novos componentes, em especial aos artistas, como aponta Martin Warnke.¹¹ No entanto, saber apenas estatisticamente que as cortes recebiam cada vez mais membros de fora da nobreza de linhagem nos diz muito pouco a respeito do passado. É necessário saber *como* esses indivíduos eram recebidos, e a experiência de Vasari pode ser um bom guia nesse sentido. Sua obra nos oferece pistas a respeito da forma como ele buscava inserir-se nessa instituição e como ele era, ou mais corretamente, julgava ser encarado pelos olhares alheios das pessoas que ocupavam esse espaço antes da sua chegada. Não pretendo escrever uma biografia desse personagem, nem a minha fonte permite isso sozinha, apenas pretendo entender como ele via sua própria trajetória e como essa está oculta ao longo da obra. Para isso, conhecer a biografia do autor é um conhecimento prévio, e não uma finalidade do trabalho.¹²

Esse trabalho preenche também (em menor medida, tendo em vista às limitações do problema de pesquisa) uma lacuna deixada pelos estudos inaugurados por Norbert Elias referentes aos manuais de corte, os quais tentavam institucionalizar uma série de regras de conduta nas cortes européias.¹³ Mas tais análises não permitem saber se esses manuais institucionalizavam práticas já obedecidas ou se, pelo contrário, tentavam elaborar regras ainda não respeitadas nesses meios. Sabe-se que Vasari foi um leitor de pelo menos um desses manuais: O Cortesão, de Baldassare Castiglione, como bem apontam Anthony Blunt e Peter Burke¹⁴, embora estudos monográficos sobre esse ponto estejam ainda por surgir.¹⁵ Uma

⁹ GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. SP: Companhia das Letras, 2009 e LEVY, Giovanni. A herança imaterial. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

¹⁰ ELIAS, Norbert. Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

¹¹ WARNKE, Martin. O artista de corte: os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Edusp, 2001.

¹² Uma boa biografia de Vasari encontra-se em BOASE, T.S.R. Giorgio Vasari: The Man and the Book. Princeton, 1979, embora o autor pareça confiar de maneira um tanto ingênua na auto-imagem de Vasari.

¹³ ELIAS, Norbert. A sociedade de Corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001 e O processo Civilizador (2 vols.) Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

¹⁴ BLUNT, Anthony. Idem, e BURKE, Peter As fortunas do cortesão. São Paulo: UNESP, 1997.

leitura das *vite* com a minha perspectiva permite entender em alguma medida (sempre tendo em vista que este não é o foco do trabalho) a recepção desse manual através do caso do nosso biógrafo, um novo nobre para quem esse livro pode ter sido grande importância e foi usado sem referência ao longo de toda a obra, como demonstra mais de uma passagem.

O *Libro* de Vasari pode ser lido, como qualquer fonte histórica, de diversas formas. De maneira geral, no campo dos estudos do Renascimento, as *Vite*, devido à sua proximidade espacial e temporal aos acontecimentos, são lidas como um relato documental precioso¹⁶. Dessa forma, a obra é utilizada como fonte para atribuir autorias de obras artísticas ou para confrontar as atribuições do próprio Vasari, como fonte primária para conhecer dados biográficos dos artistas, em suma, como fonte de verdades a serem confirmadas ou mentiras a serem confrontadas. Isso fez com que aparecessem desde o século dezoito edições críticas das *Vidas*, que suprimiam as anedotas e todas as passagens que parecessem inverossímeis, assim como notas indicando o estado da arte dos estudos a respeito das afirmações do autor.¹⁷ Não pretendo entrar no mérito do valor das biografias de Vasari como fonte desse tipo, apenas ressaltar que tal abordagem obscurece o estudo do processo de criação da fonte em si, as relações de poder a que sua publicação estava sujeita as intenções do próprio Vasari na sua feitura e submete a obra a critérios de objetividade histórica estranhos ao seu autor. Nesse estudo, pretendo levar adiante um estudo analítico da obra, tendo sempre em vista o potencial criativo de Vasari, mas tentando entender *por que* ele não foi fiel à realidade e não julgando positiva ou negativamente a sua honestidade, sendo as *Vite* foco e não fonte de apoio da pesquisa.

CAPÍTULO I: A invenção de si: Vasari por ele mesmo

A autobiografia de Vasari apresenta-se, portanto, sob duas formas na obra: implícita e explicitamente. Cabe, portanto, especificar as formas em que ela aparece e com as quais irei desenvolver este trabalho.

¹⁵ Deve-se fazer, no entanto, uma referência à Patricia Lee Rubin que traz importantes contribuições nesse sentido, embora esse não seja o foco de seu trabalho, e a SHEARMAN, John. *O Maneirismo*, São Paulo: Cultrix, 1978, que faz um excelente trabalho na busca de termos da cortesia aplicados à teoria artística vasariana e maneirista.

¹⁶ Alguns exemplos são: BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010, que utiliza amplamente as *Vite* e seu anedotário; PANOFISKY, Erwin. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1995, que utiliza-o para identificar imagens e interpretações de obras, bem como pela sua narrativa biográfica; e THOENES, Christof. RAFAEL. Köln: Taschen, 2005. que mantém certo ceticismo quanto às tendências eróticas de Rafael traçadas por Vasari.

¹⁷ Comentários sobre as inúmeras edições das *Vite* em vários idiomas encontram-se em SCHLOSSER, Julius Von. Idem e RUBIN, Patricia Lee. Idem.

A primeira delas é a mais óbvia: a autobiografia (embora Vasari não utilize esse termo) do autor, as *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari, pittore et architetto aretino* (daqui em diante tratadas apenas como *Descrizione*). Presente apenas na edição Giuntina, é nessa parte que Vasari narra em forma de confissão o que ele concebe como sua trajetória. Essa análise é de grande importância para o restante do trabalho, uma vez que ela contribui em grande parte para definir com maior segurança a auto-imagem do autor, pois ela é a sua expressão mais direta, se considerarmos a ligação entre trajetória e identidade, como tornarei mais claro adiante.

Em segundo lugar, Vasari faz referências explícitas à sua vida por meio de interpolações biográficas, inserindo-se em passagens das *Vitas* de outros artistas, como o faz na *vita* de Aristotile da Sangallo, onde ele trava um diálogo caloroso com Jacone, outro artista da época ao qual ele não era muito afeito. Também se encontram intromissões vasarianas nas *Vitas* de artistas que ele considerava seus amigos, como Francesco Salviati, parentes de sangue como Lazzaro Vasari, e supostos parentes como Luca Signorelli.

Implicitamente, a autobiografia do aretino pode ser detectada quando as *Vitas* de outros artistas são manipuladas para que reproduzam momentos vividos pelo próprio Vasari, como a conhecida infância de Giotto e sua descoberta por Cimabue, ou então através de seus julgamentos e anedotas que espelham a forma como ele julgava sua própria conduta e sua trajetória, como por exemplo, a *Vita* de Sodoma, que é praticamente uma antítese anedótica da *Vita* do autor. A análise dessas passagens, onde a presença do autor é uma presa mais esquiva, só ganha credibilidade se forem invocadas algumas discussões específicas do campo de estudos sobre as *Vite* seus critérios de veracidade.

Salvar os homens ilustres do esquecimento e eternizar seus grandes atos não foi uma tarefa fácil, e exigiu de Vasari enorme preparo e dedicação. Algumas biografias, como a de Antônio Guedes Coutinho foram produzidas justamente contra o modelo das vite, de salvaguarda da ação do tempo, como evidencia seu autor: “não me interessava elaborar uma biografia tradicional, do tipo *seus feitos notáveis desde o nascimento até a morte*”¹⁸. Essa biografia, no entanto, foi produzida na época atual, em que a história questiona frequentemente seus próprios pressupostos em busca de novas perguntas e novas respostas. Para Vasari, pelo contrário, era não só muito mais seguro, como também constituía um ideal “imitar com inovação nova” os modelos clássicos¹⁹, que ele utilizou amplamente e com

¹⁸ SCHMIDT, Benito Bisso. Um socialista no Rio Grande do Sul: Antônio Guedes Coutinho (1868 -1945). Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2000. P.13

¹⁹ VASARI apud BYINGTON, Eliza. O projeto do renascimento. RJ: Jorge Zahar. 2009 P.15

maestria.²⁰ De Plutarco e suas Vidas Paralelas, Vasari apropriou-se de “*insights* no método biográfico, o uso das anedotas e o estudo de ambos os bons e maus exemplos”.²¹ Seu anedotário é bastante amplo, e compreende uma gama de histórias bastante peculiares, algumas bastante engraçadas, como a que conta que Sodoma, que nutria uma estranha paixão por animais exóticos, mantinha um corvo como animal de estimação, o qual havia ensinado a responder quando visitantes batiam na porta, e que fora ensinado a falar tão bem que chegava a ser confundido com o próprio Sodoma.²² Outras comoventes e algo mais críveis, como a que conta que Rafael recusava-se a completar a sua obra na villa de Agostino Chigi a menos que ele permitisse que o pintor pudesse ficar junto de sua amada até que completasse seu trabalho.²³

Segundo Paul Barolsky, “na moderna apreciação de Vasari, o entendimento de que muitos de seus relatos da arte pertencem à fábula remontam pelo menos a Walter Pater”, mas “apesar da circunspeção demonstrada por Pater, historiadores da arte ainda persistem em ler as ficções de Vasari muito literalmente”.²⁴ Apesar de parecer bastante improvável, Erwin Panofsky, por exemplo, escreveu sobre a *Vita* de Piero di Cosimo, que na narrativa é representado tal qual um excêntrico recluso:

Sua personalidade viveu na memória de todos ao ponto de Vasari, que tinha nove anos quando Piero morreu, ter sido capaz de imortalizar seu caráter num retrato psicológico muitíssimo convincente.²⁵

É essa excentricidade, segundo Panofsky, que é capaz de explicar a preferência de Piero por temas bastante incomuns na sua pintura.

Já Peter Burke, prefere responder o problema, escrevendo que:

Vasari pode ter descoberto essas coisas sobre eles [Piero di Cosimo, Masaccio e Paolo Ucello] por intermédio da tradição oral de Florença. Mas no caso de Masaccio isso teria ocorrido mais de cem anos depois. Os leitores podem fazer sua própria avaliação da veracidade das informações transmitidas ao longo de tanto tempo.²⁶

²⁰ Sobre as fontes e modelos de Vasari ver RUBIN, Patricia Lee. Cap. IV e SCHLOSSER, Julius Von e

²¹ RUBIN, Patricia Lee. P.155-156.

²² VASARI, Giorgio. *Vita di Giovannantonio, detto il Sodoma, Da Verzellì*.

²³ Idem. *Vita di Raffaello da Urbino*.

²⁴ BAROLSKY, Paul. The Trick of Art p.24 IN: JACKS, Phillip (Org.) *Vasari's Florence: Artists and Literati at Medicean Court*. Cambridge, 1998.

²⁵ PANOFSKY, ERWIN. *Estudos de Iconologia: Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1995. P. 58

²⁶ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. P. 106.

Esses exemplos de Peter Burke e Erwin Panofsky parecem vir bastante a calhar, pois suas saídas para o problema da veracidade das afirmações do aretino estão nas fontes orais da Itália Renascentista, um “*deus ex machina* frequentemente empregado por leitores de Vasari hoje em dia, na urgência de validar suas expressões, quando faltam evidências alternativas”, como afirma Paul Barolsky.²⁷ Mais adiante, Barolsky refere-se à tradição oral como “a varinha mágica dos historiadores”, que é empregada porque eles não tem os fatos a seu dispor e desejam desesperadamente acreditar nas histórias contidas nas *Vite*. Segundo ele, não se pode negar a existência da história oral, mas também não há limites para responsabilizá-la pelas afirmações de Vasari, e os historiadores devem, ao invés disso, atentar para o potencial criativo do autor e suas qualidades literárias. Segundo ele, não são os temas das pinturas que estão submetidos à personalidade do autor, como fazem crer as versões de Vasari, mas justamente o contrário: as personalidades dos artistas foram criadas com base em suas obras, como, por exemplo, o excêntrico Cosimo, cujas pinturas selvagens deram origem a um personagem que não cuidava de seu jardim, ou como Rafael, cujas belas pinturas femininas deram origem a um amante do sexo oposto.

Eu ainda acrescentaria que mesmo que Vasari tivesse se baseado em fontes orais ancoradas na memória popular, isso não modifica o fato de que essas histórias estão sujeitas às manipulações a que está sujeito qualquer tipo de memória individual ou coletiva.²⁸ No entanto, a resposta para o problema me parece estar nas diferenças dos critérios de veracidade que separam a historiografia atual da historiografia Renascentista, ou pelo menos, da história de Vasari. Em seus trabalhos, Barolsky traz a importante valorização das *Vite* por suas qualidades literárias²⁹, “que embora válida em si, permanece prisioneira de uma tensão verdade/ficção estranha a Vasari, posto que ditada pelas exigências da *Geschichtswissenschaft* oitocentista.”³⁰ Mais corretamente, “quando se lê Vasari, é preciso ter sempre em conta sua concepção da história, que não deve em absoluto ser verdadeira, mas verossímil”³¹ O verossímil entendido, como afirma Luiz Marques, “não apenas como o plausível e o

²⁷ BAROLSKY, Paul. *The Trick Of Art*. P.26

²⁸ BURKE, Peter. *História como memória social*. IN: *Variedades da História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

²⁹ Além do já citado ensaio da coletânea de Phillip Jacks, ver também BAROLSKY. *Paul Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives*. Penn State Press, 1992, *Michelangelo's nose*. Penn State Press, 1990 e *Why Monalisa Smiles and other tales by Vasari*. Penn State Press, 1991.

³⁰ VASARI, Giorgio. *Vida de Michelangelo buonarroti*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. Tradução, introdução e comentário de Luiz Marques. P. 68, nota 167.

³¹ BAZIN, Germain. *História de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

persuasivo, mas também o discurso conforme ao seu gênero (poético, dramático, histórico, etc.).”³²

Sendo assim, o discurso das Vidas é verossímil porque parece verdadeiro e cria personagens idiossincráticos, e porque cumpre sua função enquanto expoente de seu gênero: o texto histórico, que como já afirmado, deveria servir ao propósito de preservação da memória frente à ação do tempo, além de ser um compêndio de bons e maus exemplos que guiarão o leitor ao longo de sua vida. Há um descompasso entre a narrativa histórica atual, que pretende ser um relato fiel do passado ancorado na análise crítica de documentos, e a história de Vasari, que responde a outras expectativas, como escreve Rubin:

O retrato de figuras do passado de Vasari era baseado largamente em probabilidades instrutivas, que abundavam, não fatos verdadeiros, que eram limitados. Certo e errado eram problemas da moralidade. Utilidade era a medida da verdade de Vasari³³

Essa já um pouco longa discussão bibliográfica torna lícita a metodologia dessa pesquisa, que parte do pressuposto de que as idiossincrasias dos personagens das *Vite*, formuladas a partir de anedotas, não correspondem a fatos comprovados documentalmente ou mesmo por fontes orais, mas são fruto do *ingegno* de seu autor. Além disso, mesmo quando ancoradas em documentação precedente, como é o caso da infância de Giotto, que será analisada adiante, os fatos eram manipulados para que servissem aos propósitos primários do discurso de verdade histórica de sua época, em especial a moralização, uma via de acesso à personalidade de Vasari, como vem a seguir.

A concepção de *Historia Magistra Vitae* de Vasari deve muito aos autores clássicos, em especial Cícero, Tito Lívio e o já referido Plutarco.³⁴ No Prefácio da Segunda Parte das Vidas, que constitui a principal baliza de suas diretrizes historiográficas, ele escreveu que a história é “verdadeiramente o espelho da vida humana”³⁵. Segundo Rubin, “a visibilidade e a exemplaridade do passado recebeu sua formulação paradigmática no prefácio de Lívio à História de Roma”.

O que principalmente faz o estudo da história saudável e rentável é o seguinte, que você observa as lições de cada tipo de experiência

³² VASARI, Giorgio. Vida de Michelangelo buonarroti. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. Tradução, introdução e comentário de Luiz Marques. P. 68, nota 167.

³³ RUBIN, Patricia Lee. P. 160

³⁴ Sobre Vasari e a *Historia Magistra Vitae* ver RUBIN, Patricia Lee. Cap. IV.

³⁵ VASARI, Giorgio. Le vite de piú eccelenti pittori, scultori e architetti. Edizione integrale. Grandi Tascabili Economici Newton. Roma, 2005. p 267.

estabelecidos como em um monumento conspícuo; desses você deve escolher *por você mesmo*³⁶ [...] o que imitar, desses marcar para evitar o que é vergonhoso na concepção e vergonhoso no resultado.³⁷

Vasari parece seguir esse modelo fielmente, ao anunciar que:

[...] não foi minha [sua] intenção fazer uma nota dos artífices e um inventário, por assim dizer, de suas obras. Não seria este um digno fruto de minhas vontades [...] que isto eu poderia ter feito com uma simples tabela, sem que *meu julgamento*³⁸ interferisse em parte alguma. Mas notei que historiadores, que por consenso tem a reputação de ter escrito com o melhor julgamento, não contentaram-se em narrar a sucessão dos eventos, mas com toda a diligência e com grande curiosidade eles puderam investigar os métodos e meios, e os cursos de ação que foram usados por homens ilustres em suas empresas e penetraram nas vidas históricas em sua profundidade, tomando às vezes o penoso trabalho de destacar seus erros, como também os obstáculos e as decisões às vezes muito cautelosas no manejo dos assuntos públicos; em resumo: analisam tudo quanto fizeram, sábia ou negligentemente, por prudência, por bondade ou por magnanimidade.³⁹

E segue

[...] adotei na medida do possível o método dos grandes historiadores: não me dediquei somente a enumerar o que os artistas fizeram, mas tratei de distinguir o melhor do bom, e o ótimo do melhor, e de anotar cuidadosamente para *ilustrar aos que não podem averiguá-lo por si mesmos* os métodos, modos, processos, condutas e idéias dos pintores e escultores, investigando as causas e raízes dos estilos, do progresso e o declínio das artes ocorridos em distintas épocas através de diferentes artistas.⁴⁰

Vasari filia-se, portanto, aos grandes historiadores, que correspondem ao seu modelo ideal, que fornecem a grandeza necessária ao produto de tamanho esforço que empreendera seu autor. Segundo Rubin, o leitor seria capaz de compreender o eco ciceroniano na obra, e os historiadores aos quais o autor se refere foram retirados do cânone de historiadores clássicos que forneciam as convenções para a obra: Plutarco, Lívio e Diodorus Siculus.⁴¹ O que ela parece não notar é uma pequena diferença entre o paradigma adotado pelo aretino e o modelo romano de Lívio: enquanto na história de Roma é o leitor quem deve escolher “o que imitar”, nas *Vite* é o julgamento do próprio autor quem cumpre essa função, além de justificar a escolha do modelo da história em detrimento do da Crônica, que não organiza os fatos isolados num *continuum* histórico, dando-lhes coerência.

³⁶ O grifo é meu.

³⁷ LÍVIO apud RUBIN, p. 153.

³⁸ O grifo é meu.

³⁹ VASARI, Giorgio. *Le vite de piú eccelenti pittori, scultori e architetti*. Edizione integrale. Grandi Tascabili Economici Newton. Roma, 2005. p 267.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ RUBIN. P.153

Nas Vidas, a subjetividade do historiador não deve, portanto, ser omitida, como se pretende na historiografia contemporânea, mesmo que saibamos o quanto essa tarefa é impossível. Pelo contrário, é a capacidade de julgamento do historiador que o torna digno de sua tarefa, a fim de que ele possa ajudar aqueles que não tem acesso ao passado nem a capacidade de julgá-los por si mesmos, como o faz Vasari. Manipular os fatos sem o auxílio de documentos era não apenas lícito, mas esperado do autor, que deveria escrever uma obra que respondesse às expectativas de um discurso moralizante. A moral é, dessa maneira, uma valiosa ferramenta na tarefa de reconstituir, senão a identidade do autor, pelo menos a imagem que ele pretendeu deixar, que é uma forma de autobiografia.

Diz-se que a história não pode ser a mestra da vida, pois os exemplos que ela nos deixa dependem do direcionamento que damos a ela. Foi a história que, em última análise, legitimou o nazismo, a escravidão e é ela que continua servindo de justificativa, para um lado e para o outro, para os conflitos no Oriente Médio. No entanto, ao trabalhar com autores que entendem a história dessa forma – como Vasari -, essa constatação torna-se uma valiosa arma metodológica, pois permite-nos chegar ao ponto de vista desse observador. Neste trabalho, pretendo ler as Vidas a partir de seu cunho moralizante e, a partir disso, descobrir aquilo que Vasari julgava certo ou errado, quais de seus personagens eram exemplos a serem seguidos e quais eram exemplos a serem evitados, buscando encontrar o que ele queria definir para os outros como o homem ideal e, por extensão, o homem que ele próprio buscava ser através da autodisciplina que ele pregava e, supõe-se, praticava.

A autobiografia de Vasari é aqui buscada, portanto, tanto em sua forma assumida quanto em sua forma omitida. Essa particularidade com que a fonte foi lida para que fossem resgatadas as suas passagens autobiográficas requer algumas considerações conceituais: Phillipe Lejeune define as autobiografias a partir do que ele chama de “pacto autobiográfico”, que nada mais é que um acordo entre escritor e leitor, no qual o primeiro compromete-se a falar a verdade sobre sua vida e o segundo compromete-se a acreditar na versão do autor. Nesse sentido, a única autobiografia presente nas Vidas é a do final da edição de 1568, que leva o nome de *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari, pittore et architetto aretino*. Nela o pacto é firmado tanto pelo título quanto por um pequeno próêmio no qual, com sua modéstia característica, Vasari promete contar das obras que realizou. Partirei, no entanto, de uma conceituação mais ampla da autobiografia, dentro da idéia de “escrita de si”, usada amplamente no campo dos estudos autobiográficos. De acordo com essa definição, ao narrar a própria vida, o indivíduo reinventa a si mesmo, no sentido de que nesse tipo de relato “as pessoas recordam de fatos ocorridos, os selecionam, os escalonam em uma sequência e

vislumbram os relacionamentos de toda ordem de acontecimentos que constroem a vida individual e social.”⁴² A forma como o indivíduo narra sua vida não é verdade nem mentira, ao fazê-lo, o indivíduo faz uma seleção voluntária e involuntária, determinada pelo contexto de narração, tendo em vista que o passado é analisado a partir do presente, com expectativas para o futuro. Embora Vasari não estivesse explicitamente narrando sua vida através de um pacto autobiográfico, pode-se acompanhar, como demonstram os exemplos já citados, a influência da sua própria “invenção de si” nas Vidas, e pode-se constatar que sua autobiografia não é uma história contada em todos os seus detalhes. Ao escrevê-la, ele deu sentido à sua própria existência - com o duplo significado de direção e de finalidade, e ele o fez selecionando fatos e enquadrando-os de acordo com a imagem que tinha de si mesmo e conhecendo o final da narrativa (seu sucesso como artista e cortesão), ao qual ele adequou toda ela, desde o seu nascimento, algo que Pierre Bourdieu chamou de “Ilusão Biográfica”.⁴³

Ao tratarmos de autobiografias, estamos lidando inevitavelmente com a construção de identidades, e o objetivo deste trabalho é analisar a forma como Vasari dava significação à sua trajetória e a forma como ele construiu sua auto-imagem através de sua autobiografia que, como veremos, corresponde em grande parte à imagem do homem ideal que ele pretendia traçar através de seus exemplos. O presente capítulo pretende dar conta dessa tarefa, analisando diversas passagens onde podemos constatar a tentativa dessa invenção de si que é, por vezes, explícita e seguramente voluntária e, outras vezes, implícita e não se tem certeza de sua voluntariedade ou não. Para fins expositivos, julguei melhor dividir esse capítulo em partes, que correspondem a diferentes formas que o autor tinha de conceber seu próprio caráter. Para fins expositivos, é necessário frisar, uma vez que uma personalidade constitui um todo complexo, e é impossível dissociar as várias formas de conceber a si mesmo uma da outra.

Na primeira parte, reuni algumas passagens nas quais Vasari faz referência ao que ele concebia como sua trajetória, desde a infância, que ele estruturou nas *Descrizione*, e que contribuem decisivamente para a imagem que ele cultivou de si mesmo, que o diferenciava de boa parte de seu círculo social por suas origens humildes. A segunda parte dedica-se, ao contrário,

⁴² JOVCHELOVITCH. & BAUER, 2002 apud ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. As narrativas de si ressignificadas pelo emprego do método autobiográfico. IN: SOUZA, Elizeu Clementino de e ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (orgs) Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

⁴³ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta M; AMADO, Janaína. Usos e abusos da História Oral. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

àquilo que aproximava Vasari de seus convivas de acordo com sua própria concepção: a nobreza, personificada em seu caráter, e não no nascimento.

CAPÍTULO II. A invenção de si e a trajetória: “As obras que a bondade divina me concedeu a graça de realizar”

“Conhecer Vasari como nós conhecemos, digamos, Platão, São Paulo, Maquiavel, Rousseau ou Freud, não significa necessariamente tê-lo lido”, escreveu Paul Barolsky.⁴⁴ Isso porque Vasari escreveu histórias dos artistas que tornaram-se lendas, ligando sua genialidade às suas idiossincrasias, de maneira que “são menos os seus ilustrados, às vezes pedantes, discursos sobre teoria da arte que são lembrados do que suas ficções”.⁴⁵ Essas ficções sobreviveram, sendo inclusive importadas pela cultura popular com o consequente desligamento das histórias de sua origem vasariana, a exemplo dos conflitos constantes entre o Papa Julio II e Michelangelo durante a realização das obras de decoração da Capela Sistina, retratado no famoso filme *Agonia e Êxtase*, obviamente sem qualquer referências às *Vite*.

Outro desses casos é a famosa passagem na qual Vasari relata o que teria sido a descoberta de Giotto, ainda criança, por Cimabue, retratada nas pinturas de Gaetano Sabatelli e Oscar pereira da Silva (Imagens 2 e 3). Conta Vasari, na *vita* de Giotto, que o jovem artista desenhava ovelhas em uma pedra, até que foi encontrado por acaso por Cimabue, que passava pelo local. Este, percebendo o talento do garoto, quis levá-lo consigo para Florença.

Na pintura de Gaetano Sabatelli, temos a criação de um paraíso pastoral, com a natureza e a rusticidade representadas nas ovelhas e nas vestes do jovem artista de maneira idílica. Cimabue observa calma e enternecidamente, sem interromper, enquanto o jovem Giotto pinta as ovelhas nas pedras, até que parece ser notado. Em suma, na pintura, há uma valorização dos momentos que antecedem a chegada de Cimabue, que é de alguma forma dominado pela calma da cena e, comovido, se junta ao ambiente, sem afetá-lo interrompendo o trabalho de Giotto.

Nas *Vite*, pelo contrário, há a valorização do que é posterior à cena, ou seja, o treinamento de Giotto em Florença, que tornou possível a lapidação do *ingegno* natural e, portanto, bruto, em um artista completo. Na versão de Vasari, “ajudado pela natureza, e

⁴⁴ BAROLSKY, Paul. *Why Monalisa Smiles and Other Tales by Vasari*. Penn State Press, 1991. P.4.

⁴⁵ Idem. Sobre a crítica de arte e teoria artística nas *Vidas* ver: ALPERS, S.L. “‘Ekphrasis’ and aesthetic attitudes in Vasari’s ‘Lives’”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1960, BOASE, T.S.R. Cap. III, IV e V, RUBIN, Patricia Lee. Cap.VI.e BLUNT, Anthony. Idem.

ensinado por Cimabue, não apenas igualou a criança a maneira de seu mestre, mas tornou-se assim bom imitador da natureza, abandonando a desajeitada maneira grega, e ressuscitou a moderna e boa arte da pintura”.⁴⁶ Nas *Vite*, é Giotto quem representa essa luz na escuridão, pois é ele quem abandona a tradição grega (bizantina, na verdade) da pintura e adota o novo modelo pictórico, ancorado na imitação da natureza, salvando a arte do triste caminho que havia tomado.⁴⁷

Seu sucesso como artista provinha de seu *ingegno* (talento inato) aliado à sua *arte* (técnica adquirida)⁴⁸, e de nada teria adiantado o dom de Giotto se ele não tivesse sido descoberto por aquele que era o mais prolífico de todos os pintores de sua época, Cimabue, o que faz com que a história da arte de Vasari seja fruto não apenas de seus personagens, mas também do acaso. A história remonta, na verdade aos “Comentários” de Lorenzo Ghiberti, mas, como afirmam Paul Barolsky e Patricia Lee Rubin⁴⁹, Vasari lhe dá novos contornos: ele adiciona à anedota a figura do pai, ausente na fonte. Giotto responde a Cimabue que ele iria desde que seu pai estivesse de acordo, e este, reconhecendo o talento natural do filho permite que ele parta para Florença.

A história repete-se ao longo da obra. Andrea del Castagno, ao procurar abrigo da chuva entrou numa casa onde um pintor realizava uma encomenda. Admirado, Andrea passou a pintar com uma faca e um pedaço de carvão pelas paredes e pedras, causando tamanho furor que seu talento chegou aos ouvidos de Bernardetto de Médici, que o levou à Florença.⁵⁰ Andrea Sansovino, também pastor, desenhava na areia e fazia figuras de barro dos animais que cuidava, quando um cidadão florentino que passava pelo lugar, que “acredita-se ter sido Simone Vespucci” notou seu talento e pediu ao pai que ele lhe encarregasse dos estudos do filho, que foi levado à Florença para estudar com Pallaiuolo.⁵¹ Já na Vida de Domenico Beccaffumi, que também cuidava de ovelhas e desenhava enquanto isso, foi notado pelo patrão de seu pai, Lorenzo Beccaffumi, que mediante consentimento do pai de Domenico, levou-o a Siena, onde nas horas livres este estudava na “oficina vizinha de um pintor

⁴⁶ VASARI, Giorgio. *Vita di Giotto*, p. 150.

⁴⁷ Vasari foi o primeiro a utilizar a expressão Renascimento para referir-se ao período que vai do século XIV ao XVI, conferindo a esse interregno a coesão de um movimento histórico em três idades, no qual a arte teria abandonado suas tendências decadentes da Idade Média (*maniera greca*), voltando-se para o mundo Clássico. Essa organização das biografias de forma encadeada em um movimento único, além da capacidade de avaliar as obras dos artistas dentro de um quadro, ou seja, de acordo com sua época, conferiram a Vasari o estatuto de pai da história da arte.

⁴⁸ RUBIN, Patricia Lee. P. 297.

⁴⁹ BAROLSKY, Paul. *Giotto's Father and the Family in Vasari's Lives*. Penn State Press, 1992 e RUBIN, Patricia Lee. Cap. VII. Giotto: “The First Light”.

⁵⁰ VASARI, Giorgio. *Vita di Andrea del Castagno*. P. 417. A ligação de um artista a um membro da família Medici talvez seja uma forma de enaltecer o mecenato da família.

⁵¹ VASARI, Giorgio. *Vita di Andrea dal Monte Sansovino*. P. 668.

mediocre.”⁵² Em todas as histórias, Vasari criou o personagem de um menino de origens modestas, dotado, no entanto, de talento natural, que é auxiliado por um mentor que o inicia nos estudos do desenho, constituindo o que podemos chamar de um “motivo vasariano”. A fórmula talento natural/apadrinhamento só obtém sucesso, no entanto, mediante o reconhecimento desses talentos também pelo pai, que abdica da mão-de-obra imediata do filho em prol do sucesso futuro da criança, e que está ausente apenas na versão da narrativa de Andrea del Castagno, que é órfão. Como é de praxe nas *Vite*, o exemplo positivo dos pais que, como o de Giotto, são capazes de enxergar a frente e, de certa forma, colocar o bem-estar dos filhos à frente do seu próprio, é contrastado com um negativo, que nesse caso corresponde ao de Michelangelo, que desenhava às escondidas, pois seu pai considerava a profissão das artes “baixa e indignas de sua antiga casa”.⁵³

No entanto, a repetição desse motivo vasariano mais espetacular está em outra biografia: a do próprio Vasari. Na *Vita di Luca Signorelli*, que fecha a segunda parte da obra, o autor conta que uma das obras do artista havia sido trasladada para Arezzo e:

Luca, apesar de sua idade avançada, quis assistir à colocação da mesma e aproveitar sua estada na cidade para visitar seus amigos e parentes. Alojouse na casa dos Vasari, e sendo eu um menino de oito anos recorde deste maravilhoso ancião, tão gracioso e polido. Quando viu que meu mestre que me ensinava as primeiras letras se queixava de mim, dizendo que não fazia nada além de desenhar, voltou-se ao meu pai, dizendo: “Antonio, te aconselho que se não quiseres que Giorgio torne-se um inútil, lhe ensina a desenhar, porque além dos outros estudos que possa realizar, o desenho lhe dará muita honra, tal como deu a todos os homens que se dedicaram à arte.” E dirigindo-se a mim, me disse: “Estuda, pequeno *parente*⁵⁴, estuda.” E me disse de outras coisas que não repetirei pois sei que não cumpri as esperanças daquele bom ancião.⁵⁵

Nessa passagem, Vasari relata, senão uma aptidão natural para o desenho, pelo menos um amor pelas artes, que ele nutre apesar do descontentamento de seu mestre que desejava levá-lo para o caminho das letras, numa espécie de paralelo que ele tenta traçar entre ele e seu ídolo, Michelangelo, que desenhava em segredo e contra a vontade do pai. Ao que parece, Antonio, o pai de Vasari, seguiu, no entanto, os conselhos de Luca Signorelli, o suposto parente, já que nas *Descrizione* o aretino escreve:

⁵² VASARI, Giorgio. *Vita di Domenico Beccaffumi*. P. 910.

⁵³ VASARI, Giorgio. *Vita di Michelagnolo Buonarruoti*. P. 1203.

⁵⁴ O grifo é meu.

⁵⁵ Idem. *Vita di Luca Signorelli*. P. 549.

Como já em várias partes desta obra me referi às origens de minha família, meu nascimento e infância, e sobre como Antonio, meu pai, me guiou pela senda da virtude, em particular do desenho, *ao qual me via tão inclinado*⁵⁶, na *vita* de Luca Signorelli de Cortona, meu *parente*⁵⁷, naquela de Francesco Salviati e em muitas outras ao longo da presente obra, não insistirei sobre o particular.

Em meus primeiros anos, depois de haver copiado quantas boas pinturas havia nas igrejas de Arezzo comecei a estudar sob a direção do francês Guillaume de Marsillat. No ano de 1524, Silvio Passerini, cardeal de Cortona, me levou a Florença onde segui meus estudos sob a direção de Michelangelo, Andrea del Sarto e outros.⁵⁸

Uma das partes às quais se refere Vasari é em mais uma de suas interpolações biográficas, dessa vez na *Vita di Francesco de Salviati*, seu amigo, onde ele conta a história com mais detalhes⁵⁹:

:

Em 1523, passando por Arezzo Silvio Passerini, cardeal de Cortona, como legado do papa Clemente VII, Antonio Vasari, seu parente, levou Giorgio, seu filho maior, para fazer reverência ao cardeal. Vendo aquele menino, então com menos de nove anos, pela diligência de *messer* Antonio da Saccone e de *messer* Giovanni Polastra excelente poeta aretino, ter sido de tal maneira introduzido nas primeiras letras que sabia de memória uma grande parte da Eneida de Virgílio, quis ouvi-lo recitar; e vendo que havia aprendido a desenhar com Guillaume de Marsillat, pintor francês, ordenou que Antonio mesmo conduzisse aquele menino a Florença.⁶⁰

Embora possua algumas nuances em relação ao motivo vasariano da história de Giotto, a narrativa autobiográfica de Vasari ainda apresenta a fórmula primordial da inclinação natural para as artes, representada no menino que é repreendido pelo mestre por dedicar-se mais do que é devido ao desenho e que já havia copiado diversas obras das igrejas de Arezzo por *conta própria* (sendo portanto, um autodidata), aliada ao conselho dirigido ao pai por um terceiro, nesse caso representado por Lucca Signorelli, e à figura importante do pai, Antonio, que guia seu filho “pela senda da virtude”, permitindo que este dedique-se aos estudos artísticos. A principal diferença é que nesse caso, quem leva o jovem artista para Florença não é o mesmo que aconselha o pai, e sim um novo elemento, o cardeal Silvio

⁵⁶ O grifo é meu.

⁵⁷ O grifo é meu.

⁵⁸ Idem. *Descrizione dell'opere de Giorgio Vasari*. P. 1357-1358.

⁵⁹ Lee Rubin aponta para o que parece ser uma incoerência entre os fortes laços de amizade com Salviati que Vasari tenta traçar e o que teria sido, na verdade, uma relação bastante instável e controversa entre os dois. Ver RUBIN, Patricia Lee. Cap I, P. 29.

⁶⁰ VASARI, Giorgio. *Vita di Francesco detto de Salviati*. P. 1150.

Passerini, também parente dos Vasari, que passava pela cidade em 1523 ou em 1524, conforme cada uma das versões do relato.

Interessa notar como Vasari manipula os fatos, mesmo documentados, como é a história da infância de Giotto, dando-lhes novas formas, para que sirvam a propósitos particulares. Ao inserir a figura do pai nas narrativas, ele adequou a biografia de proeminentes artistas a sua própria história de vida ou, inversamente, adequou sua própria história a de seus homens exemplares, realizando uma operação típica da memória que enquadra experiências de acordo com esquemas pré-concebidos, que podem ser encontrados no cotidiano reproduzidos em vidas de heróis e narrativas populares, como demonstra Peter Burke.⁶¹ Sobre esse ponto, é interessante notar que Patricia Lee Rubin afirma que os feitos de Giotto eram de tal forma reproduzidos na cultura popular toscana, que o artista tornara-se proverbial.⁶² De qualquer maneira, se Vasari adequou sua vida a de outros ou a de outros a sua pouco importa, o mais importante é a utilização da narrativa biográfica ao longo das *Vite* para traçar o artista ideal, que une o talento natural ao estudo, e que Vasari conta sua própria história de maneira a fazer crer, para ele mesmo e para seus leitores, que também fazia parte dessa estirpe de homens privilegiados, mediante a criação de ficções.

A trajetória de Vasari, na maneira em que está organizada nas Vidas, é construída como uma espécie de confissão, na qual o autor expõe suas inseguranças na esperança de que o leitor que não aprecie suas obras, pelo menos possa admirar Vasari por outras qualidades. O motivo do “jovem artista” analisado acima é construído com a intenção de criar um homem ideal que necessariamente justifica duas das maiores inseguranças do autor: sua origem humilde e seu talento artístico.

Apesar disso, talvez seja interessante fazer algumas ressalvas quanto às supostas inseguranças do autor, que talvez apenas façam parte da “falsa modéstia” característica do ideal de corte da época, uma técnica retórica de elogiar a si mesmo sem fazê-lo aparentemente. Lembremos que nas passagens anteriores, são Signorelli e seu pai, e não o próprio autor, que se referem ao seu suposto talento. Vasari também aproveita a ocasião para não apenas enaltecer suas qualidades artísticas, como também suas qualidades literárias, por meio de terceiros, uma vez que estudava o latim desde a mais tenra idade, sabendo de cabeça passagens da Eneida, que muito impressionaram o cardeal. Seu domínio das letras será

⁶¹ BURKE, Peter. História como memória social. IN: Variedades da História Cultural. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. P.77.

⁶² RUBIN, Patricia Lee. Cap. VII. P. 288.

utilizado em uma outra passagem para tornar lícito seu afã de escrever as *Vite*, como também aparece adiante.

Se analisadas dessa forma, as inseguranças de Vasari tornam-se, na verdade, certezas de suas qualidades que, no entanto, ele não pode professar, de acordo com padrões de etiqueta da literatura cortesã da época que pregava o comedimento, a contenção das paixões e a manipulação das aparências. A modéstia consistia numa das fórmulas da arte da conversação, e era na verdade uma forma de elogiar a si mesmo sem fazer isso de maneira explícita, sabendo a hora e a forma correta de manifestar-se mantendo a “discrição”, qualitativo cortesão que indicava o domínio das formas e momentos de se manifestar, e que se opunha a “vulgaridade”. Como demonstra a seguinte passagem do Primeiro Livro, diálogo XVII, d’O Cortesão de Baldassare Castiglione:

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 ódio e repulsa da parte de quem o ouve.⁶³

Na obra, estruturada em forma de um diálogo na corte do Duque de Urbino, Guidubaldo de Montefeltro, os convidados propõem-se a realizar um serão, no qual devem traçar o cortesão ideal. Ao comentário anterior, do Conde Ludovico de Canossa, responde outro convidado, Gaspar Pallavicino, que:

Conheci poucos homens excelentes em qualquer campo que não se louvem a si próprios, e me parece que isso possa muito bem ser-lhes concedido; porque aquele que conhece seu valor, quando verifica não ser reconhecido por suas obras pelos ignorantes, se indigna por seu valor estar oculto, e forçoso é que de algum modo o demonstre para não ser defraudado da honra, que é o verdadeiro prêmio das virtuosas fadigas.⁶⁴

A opinião final cabe, no entanto, ao conde, que diz:

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

⁶³ CASTIGLIONE, Baldassare. O Cortesão. São Paulo: Martins Fontes, 1997. P. 33

⁶⁴ Idem.

elogio de si, não deixar de fazê-lo; mas não da maneira como fazem esses valentes, que abrem a boca e deixam vir as palavras ao acaso.⁶⁵

Resulta, pois uma questão de forma, e não de conteúdo. O indivíduo pode elogiar a si próprio, desde que não pareça estar fazendo-o e Vasari, um leitor d'O Cortesão⁶⁶, demonstra o domínio dessa fórmula muito claramente não apenas nas passagens em que é elogiado por seu pai, Signorelli e pelo cardeal Passerini, mas em outras passagens que serão analisadas no próximo capítulo.

Se Vasari acreditava ou não em seu talento é uma questão que as minhas fontes sozinhas não podem responder, no entanto essa incerteza não é suficiente para desconsiderar o argumento desse trabalho: a existência de uma autobiografia por trás das biografias das *Vite* e o uso de sua narrativa para enaltecer a autoimagem de Vasari para ele mesmo e para seus leitores. Ela apenas modifica a forma com que o autor o faz: por meio da manipulação das aparências ou por meio de uma confissão aberta, estabelecendo um pacto de cumplicidade com o leitor.

Embora seja impossível afirmar com certeza, me parece que essas duas formas convivem ao longo da obra, sendo utilizadas de acordo com as necessidades do autor. Algumas qualidades estão mais sujeitas à avaliação alheia do que outras, caso do talento natural.

O artista ideal das *Vidas* era tanto um possuidor dessa aptidão (que hoje chamaríamos de dom), quanto um sujeito de boas maneiras, discernimento, dedicação e uma série de virtudes morais, como Rafael e seu discípulo Giulio Romano, que constituem um paradigma da obra, com suas refinadas maneiras principescas.⁶⁷ O dom era para Vasari uma dádiva divina, como era para Michelangelo, ou concedida pela natureza, como é o caso de Giotto e, portanto, não podia ser adquirido⁶⁸. Já as boas maneiras podiam ser aprendidas por meio da educação e da dedicação. O talento natural parece ser uma insegurança de Vasari, uma vez que está mais sujeito à avaliação dos outros do que seu caráter, que ele mesmo podia avaliar positivamente com base em sua auto-imagem, construída sobre os pilares da dedicação, do estudo, e de uma entrega que corresponde quase a um martírio, levados adiante

⁶⁵ Idem. P.34.

⁶⁶ BLUNT, Anthony e BURKE, Peter *As fortunas do cortesão*. São Paulo: UNESP, 1997.

⁶⁷ Sobre Rafael ver: RUBIN, Patricia Lee. Cap. IX: Raphael: The new Appelles e BOASE. T.S.R. Cap X: Raphael and Michelangelo. Sobre Giulio Romano ver: ANDRADE, Letícia Martins. Giulio Romano nas edições das *Vite* de Giorgio Vasari. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, N. 9, 2008.

⁶⁸ Sobre a noção de talento natural nas *Vite*, ver RUBIN, Patricia Lee. Cap. VII e adiante.

voluntariamente, pelo amor às artes, pela busca da glória e pelo bem estar de sua família. Em suas palavras:

Algumas vezes dizia a mim mesmo “Por que não posso, com constante trabalho e estudo, alcançar a glória e as honras que obtiveram outros”? Eles também eram de carne e osso como eu! Instigado por tantos e tão fortes estímulos e pela necessidade que minha família tinha de minha ajuda, decidi não me perdoar fadigas, incômodos, vigílias nem penúrias para lograr meu propósito. Guiado por esse fim desenhei quanto de notável havia em Roma, em Florença e em todos os lugares onde residi.⁶⁹

As questões do trabalho, do esforço, do estudo e das necessidades da família permeiam toda a autobiografia de Vasari como, por exemplo, quando ele conta que na companhia de Francesco Salviati copiava as obras de Rafael, Pulidoro e Baldassare de Siena, para que pudessem estudar depois, trabalhando tanto que chegavam a almoçar de pé. Ou então na passagem em que ele relata como durante os preparativos para a recepção do imperador Carlos V ele perdeu seus ajudantes, vítima das intrigas de seus inimigos, seguindo, no entanto, seu trabalho, trabalhando incessantemente e com ajuda de pintores estrangeiros. Ao final da tarefa, os que haviam se preocupado mais dele do que de sua tarefa, entregaram suas obras imperfeitas, enquanto ele garantiu a satisfação do Duque e dos outros, tendo como recompensa o pagamento de quatrocentos escudos mais um prêmio de trezentos escudos retirados dos que não haviam entregado os trabalhos da forma combinada, com os quais ele teria casado uma de suas irmãs e feito a outra monja do convento das Murate de Arezzo. Ou seja, o que diferenciava Vasari de seus colegas, segundo sua versão de si, eram o esforço e a dedicação, que tinham lugar especial em seu comportamento, ao contrário dos demais, que preocupavam-se mais com intrigas, deixando a execução das encomendas em segundo plano.

No que tange à dedicação familiar, é interessante notar que Vasari passou a manter um livro de registros de suas encomendas artísticas, o *libro delle Ricordanze*⁷⁰, a partir do ano em que morre seu pai 1527 até sua morte⁷¹. O início desse livro de contas nessa data sugere que a partir do falecimento de seu pai, ele passou a considerar-se responsável pelo bem-estar de sua

⁶⁹ VASARI, Giorgio. P.1359

⁷⁰ Vasari é um homem incrivelmente bem documentado, de sua vida restaram, além da obra pictórica e arquitetônica, as *Vite*, sua vasta correspondência, as citadas *Ricordanze*, uma descrição detalhada do projeto decorativo do Palazzo Vecchio, os *Ragionamenti*, uma série de poemas e o 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”. Também destaca-se a ação de seu sobrinho, também chamado Giorgio, que organizou e editou toda essa documentação. RUBIN, Patricia Lee. P. 37-41.

⁷¹ BOASE, T.S.R. P. 14

mãe e de seus irmãos, como também sugere a passagem das *Descrizione*, onde diz que voltou à Florença:

Mas ao comprovar que só depois de muito tempo poderia chegar a realizar algo que me permitiria prever minhas necessidades e sustentar minhas três irmãs e dois irmãos menores, que haviam ficado desamparados com a morte de meu pai, decidi aprender o ofício de ourives.⁷²

E a passagem da *Vita di Francesco di Salviati* onde

O cardeal Hipólito de Médici, ao voltar à Roma acompanhado de Baccio Valori, passou por Arezzo, onde encontrou Giorgio que havia ficado órfão e lutava o melhor que podia contra a adversidade.⁷³

O trabalho, a dedicação e o martírio pela família são os valores mais enaltecidos pelo autor, e constituem suas maiores certezas da solidez de seu caráter, as quais ele espera, *caso seja necessário*, compensem sua falta de talento artístico. Como ele mesmo afirma, referindo-se às suas próprias obras:

Certo é que elas não possuem a perfeição que eu desejaria, sem dúvida quem as contemple com ânimo sereno, verá que foram executadas com estudo, cuidado e carinho e se não são dignas de loas pelo menos merecem benevolência.⁷⁴

Adiante, Vasari enaltece a nobreza de seu espírito na esperança de que o leitor valorize sua arte, formando um pacto:

quero confessar a verdade assinalando os defeitos que reconheço pois se, como já disse, carecem de excelência e perfeição, refletem um ardente desejo de obrar bem, um infatigável desejo e o enorme amor que sinto pelas artes. Por isso espero, conforme é direito, minha própria confissão de culpas contribua a seu perdão.⁷⁵

Essa forma de pacto está mais presente na autobiografia do autor, ao final da obra, no entanto, podemos encontrar tentativas de estabelecer cumplicidade, ou no mínimo de convencimento, em outras partes das vidas. Por exemplo, na *Vita* de Brunelleschi é

⁷² VASARI, Giorgio. P. 1358.

⁷³ Idem. P. 1152.

⁷⁴ Idem. P. 1357

⁷⁵ Idem.

apresentado no preâmbulo um grande consolo aos homens de baixa estatura, revelando uma insegurança do próprio autor quanto à sua altura.

Outra característica da versão de si mesmo que Vasari constrói por meio da narrativa autobiográfica diz respeito à sua origem humilde. É necessário entender a preocupação de Vasari quanto à nobreza de sua estirpe no bojo da cultura Toscana da época, e para isso, talvez seja interessante retornar ao Cortesão e às palavras do Conde Ludovico:

Quero, portanto, que esse nosso cortesão tenha nascido nobre e de rica família; porque muito menos se critica um plebeu por deixar de fazer operações virtuosas do que um nobre, o qual, ao se desviar do caminho de deus antepassados macula o nome da família e não somente deixa de adquirir, mas perde o já adquirido [...] e aos nobres parece censurável não chegar pelo menos ao ponto que lhes foi assinalado por seus ancestrais. Porém sucede que muitas vezes nas armas e nas outras ações virtuosas, os homens mais assinalados são nobres, porque a natureza em tudo inseriu aquela semente oculta. [...] É verdade que, favorecidos pelas estrelas ou pela natureza, alguns nascem acompanhados de tantas graças que parecem nem ter nascido, mas que algum deus, com as próprias mãos, os tenha criado e dotado de todos os bens da alma e do corpo; [...] Mas voltando ao nosso tema, digo que entre esta graça excelsa e aquela insensata tolice ainda se encontra um meio-termo; e podem aqueles, que não são tão perfeitamente dotados pela natureza, com estudo e esforço, limiar e corrigir em boa parte os defeitos naturais.⁷⁶

A passagem ilustra aquela que é a mesma noção de talento inato para Vasari, que descende das estrelas, de Deus ou da natureza, como no caso 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, [...] o boníssimo reitor do céu voltou clemente os olhos à Terra e, ao ver a vã infinitude de tanta labuta, [...] se dispôs, para arrancar-nos de tantos erros, a enviar à Terra um espírito que em cada arte e em todas as profissões fosse universalmente hábil [...]⁷⁷

Para Castiglione, à nobreza de sangue corresponde igual tendência a qualidades nas mais diversas práticas sendo, portanto, difícil, senão impossível, para um não-nobre superar a barreira imposta pelas tendências da natureza.

Para Vasari, leitor d'O Cortesão e descendente de uma modesta família de artesãos oleiros de Arezzo – de onde provém seu sobrenome, derivado de *vasi* –, essas palavras

⁷⁶ CASTIGLIONE, Baldassare. P. 27-29

⁷⁷ VASARI, Giorgio. Vida de Michelangelo buonarroti. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. P. 75

tiveram peso significativo, representado na sua tentativa de corresponder às expectativas de Castiglione, corrigindo seu “defeito natural” por meio das obras, como está expresso nas passagens analisadas anteriormente das *Descrizione*.

No entanto, ele não se furta à tentativa de estabelecer uma ancestralidade nobre ou, pelo menos, louvável. Uma das mais emblemáticas tentativas de estabelecer essa descendência encontra-se na *Vita di Lazzaro Vasari*, seu bisavô, que na verdade corresponde a uma história familiar, ultrapassando a biografia pura e simples de Lazzaro, assim como a *Vita* de seu amigo Francesco Salviati é muito mais sobre o próprio Vasari do que sobre seu personagem principal.

Lazzaro di Niccolo de Taldi é seu parente mais antigo de que existe alguma informação. Nascido em Cortona, em 1396 ou em 1399 e morto em 1468, Vasari refere-se a ele como “um artista famoso em seu tempo, não apenas em sua pátria, mas em toda a Toscana” e “amicíssimo de Piero della Francesca”.⁷⁸ No entanto, segundo consta nos registros corporativos de pintores de Arezzo e na sua declaração de bens ao censo de Cortona de 1427, Lazzaro aparece como artesão fabricante de selas de cavalo (*sellaio*).⁷⁹ Ainda segundo Giorgio, seu bisavô era “pessoa agradável e argutíssima no falar; e ainda que muito dedicado aos prazeres, jamais se afastou da vida honesta”⁸⁰, qualidades que são, segundo Luiz Marques projeções das qualidades do próprio biógrafo no patriarca da família.⁸¹

Conta a narrativa que o filho de Lazzaro, Giorgio (avô do autor) era um hábil modelador de relevos em terracota, e ceramista exímio, tão bom em seu ofício de *vasaio* que seus vasos podiam passar por antigos, competência essa associada por seu neto por um interesse pelas cerâmicas etruscas que o leva a:

Redescobrir o segredo da cor vermelha e negra dos vasos de cerâmica que desde os tempos do rei Porsena os velhos aretinos haviam trabalhado. E ele que era pessoa industriosa fez vários vasos grandes em um torno, de altura de uma braça e meia, que ainda hoje em sua casa se vêem.⁸²

A narrativa segue, e conta-nos o biógrafo que seu avô, ao encontrar quatro grandes e autênticos vasos etruscos deu-os a ninguém menos que Lorenzo de Médici, em abril de 1483, em sua passagem por Arezzo, selando laços entre os Vasari e a poderosa família Florentina.

⁷⁸ VASARI, Giorgio. *Vita di Lazzaro Vasari*. P. 393

⁷⁹ MARQUES, Luiz. *Origens IN: VASARI, Giorgio. Vida de Michelangelo buonarroti*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. P. 23

⁸⁰ VASARI, Giorgio. *Vita di Lazzaro Vasari*. P. 395

⁸¹ Idem.

⁸² VASARI, Giorgio. *Vita di Lazzaro Vasari*. P. 395

A *Vita di Lazzaro* toma, portanto, ares de uma genealogia, na qual Giorgio tenta criar vínculos já de longa data entre os Médici e sua casa, que passa de uma modesta família de ceramistas a uma estirpe de grandes artistas. O bisavô do biógrafo torna-se um famoso artista em toda sua pátria e de boas maneiras, e ao avô do autor cabe o mesmo papel de Giotto nas *Vidas*, porém em menor escala. Enquanto Giotto é responsável nas *Vite* pela ressurreição ou Renascimento, para usar o termo cunhado pelo próprio Vasari, das artes latinas, ao avô do biógrafo cabe a função de redescobrir o segredo das cores vermelha e negra nos vasos de cerâmica. Além disso, como demonstrado anteriormente, Giorgio tenta a todo o momento estabelecer-se como parente de Luca Signorelli, que seria seu tio, parentesco que não é confirmado – nem refutado – por nenhuma documentação, assim como o parentesco com o cardeal Silvio Passerini. É justo, portanto, concordar com a afirmação de Luiz Marques que escreve:

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.⁸³

A biografia do bisavô do autor cumpre, portanto, o papel de uma genealogia, através da qual ele tenta compensar a não existência de sangue nobre na família pela nobreza da família no meio artístico e criando laços pessoais com a poderosa família Médici, da mesma forma que o trabalho e a dedicação servem para compensar sua insegurança quanto ao próprio talento.

CAPÍTULO III. A invenção de si e a cortesia: *il gentiluomo* Vasari

Em seu *Autoritratto*, hoje na *Galleria degli Uffizi* (Imagem 1), Giorgio Vasari representou-se em elegantes trajes negros de veludo, que ele considera em uma passagem como representação de seu status, como aparece a seguir. Ele aparece com postura altiva, segurando o pincel, instrumento de sua profissão e apontando para aquilo que parece ser uma planta arquitetônica. De barba que, ele não hesita em lembrar, denota experiência⁸⁴, portanto o colar que ganhou do Papa, junto com um cavalo branco, ao receber o título de Cavaleiro da Espora de Ouro.

Os auto-retratos são formas idealizadas da representação de si, neles o pintor cristaliza na forma pictórica a imagem que deseja ver, e pela qual deseja ser visto e lembrado. Nessa

⁸³ MARQUES, Luiz. *Origens IN: VASARI, Giorgio. Vida de Michelangelo buonarroti*. P. 24

⁸⁴ Na *Vita di Sodoma* Vasari refere-se aos jovens pelos quais Sodoma nutria afeição como “jóvens imberbes”, assim como refere-se ao autorretrato do próprio Sodoma como uma representação de um “jovem imberbe”.

obra, Vasari faz questão de retratar-se como um elegante cavaleiro e artista, portador de uma insígnia de nobreza, da mesma forma que nas *Vite*. Sua auto-representação como um artista-cortesão ao longo do seu livro é o tema do presente capítulo.

Antes de prosseguir, porém, é justo fazer referência a Anthony Blunt e John Shearman que apontam para a presença de conceitos da cortesia na teoria artística das *Vite*, segundo a qual Vasari teria sido o primeiro formulador de uma “teoria da graça” na pintura, que não era uma em si invenção, mas uma aplicação “às artes da concepção da graça como uma parte necessária do comportamento, que havia sido desenvolvida pelos escritores que tratavam da conduta, particularmente aqueles da escola neoplatônica, como Castiglione”⁸⁵, selando os paralelos das *Vite* com O Cortesão não apenas naquilo que se refere às boas maneiras, mas também no que concerne às normas técnicas das artes plásticas.

Escrever uma obra carregada de pretensões didáticas como as *Vite* requer uma atitude um tanto pretensiosa que requer alguma atenção. Na conclusão da edição de 1550 Vasari se dirige aos “virtuosos artistas” e também aos seus “outros nobilíssimos leitores”. Ele escrevera a obra para dois públicos diferentes, com diferentes objetivos: introduzir os leigos às artes e orientar os artistas nas suas trajetórias. No prefácio geral da obra, ele escreveu:

Parece-me necessário, antes que venha a história, fazer brevemente uma introdução àquelas três artes [...] para que um espírito gentil entenda primeiramente as coisas mais notáveis⁸⁶

Ou seja, além de pretender que sua obra fosse lida como um guia de conduta pelos artistas, Vasari desejava que sua obra fosse um manual técnico confiável das artes, cujas teorias poderiam servir de base para compreender e julgar verdadeiramente e com segurança as obras de arte, além de tornar possível aos iniciantes o domínio de técnicas fundamentais, e era ele quem, de acordo com seus próprios conceitos, tinha capacidade para fazer esse intermédio, pois unia as qualidades de um cortesão e, senão o talento artístico, o juízo de um conhecedor das artes.

Apesar de toda a modéstia que Vasari tenta demonstrar ao longo da obra, reconhecendo suas limitações, é necessário afirmar que ele julgava-se apto para tal tarefa. Ele afirma, na Conclusão da edição de 1568 que “escrevi como pintor, na melhor forma que pude”, além de dizer que escreveu no idioma toscano tentando escolher palavras compreensíveis, deixando de lado a qualidade literária, para que a obra fosse compreensível para “aqueles que não tenham, como não tenho eu, mãos mais hábeis com o pincel que com a

⁸⁵ BLUNT, Anthony. P. 133. Ver também: SHEARMAN, John. Maneirismo. Cap I.

⁸⁶ VASARI, Giorgio. *Proemio di tutta l'opera*. P. 37

pluma e mais cabeça para o desenho que para a escritura”.⁸⁷ No entanto, suas ressalvas quanto a suas limitações são, na realidade, parte do já citado comedimento adequado às normais literárias e comportamentais da época. Vale ressaltar que “é errôneo, portanto, considerar Vasari como um pintor que se aventura na esfera das letras, como ele mesmo se qualifica em suas *captationes benevolentiae* de praxe”, pois “em sua infância e adolescência foi, em termos de rigor, continuidade e método, mais literário que artístico.”⁸⁸

O sucesso nas cortes dependia do domínio de normas de etiqueta, que deviam ser *demonstradas*, desde que no momento e forma corretos, e evitando sempre os exageros e a gabolice explícita. Como afirma Peter Burke, o ideal de indivíduo do Renascimento parece ser aquele do “cortesão como um artista que exhibe, que procura retratar-se e tornar-se uma obra de arte em si mesmo, como diria Jacob Burckhardt.”⁸⁹

Vasari demonstra o domínio dessas fórmulas e protocolos na famosa passagem em que ele narra o diálogo à mesa do Cardeal Alessandro Farnese e que teria dado o impulso inicial para a criação das *Vite*. Contava Vasari que ia muitas vezes à noite

Ao fim da jornada, ver cear ilustríssimo Cardeal Farnese, onde estavam sempre presentes a entreter, com belíssimas e honradas conversas, Molza, Anibal Caro, *Messer Gandolfo*, *Messer Claudio Tolomei*, *Messer Romolo Amaseo*, *monsignor* Giovio, e outros tantos literatos e cavalheiros, dos quais é sempre cheia a corte desse senhor, veio-se a conversar sobre o museu de Giovio, e dos retratos dos homens ilustres que ele colocou em ordem com belíssimas inscrições; e passando de uma coisa a outra, como se faz em conversações, monsignore Giovio disse que ele sempre teve, e continuava a ter, um enorme desejo de adicionar ao seu museu e ao seu livro de Elogii um tratado que seria sobre aqueles que foram ilustres na arte do desenho do tempo de Cimabue até o nosso. Alargando-se no assunto, ele certamente demonstrou grande conhecimento e julgamento em assuntos artísticos, mas é igualmente verdade que, uma vez que era suficiente para ele fazer uma grande volta, ele não se debruçou detalhadamente, e falando sobre esses artistas ele frequentemente confundia seus nomes e sobrenomes, sua pátria, seus trabalhos e não falava sobre as coisas com precisão, mas aproximadamente. Terminado o discurso de Giovio, o Cardeal voltou-se a mim e disse “Que nos diz você Giorgio, não será essa uma bela obra e fadiga?”. “Bela”, respondi eu, “meu senhor ilustríssimo, se Giovio fosse ajudado por alguém da arte a por as coisas em seus lugares, e a dizer como estão verdadeiramente. Falo assim, porque, se bem estive em seu discurso maravilhoso, trocou e disse muitas coisas uma pela outra.”⁹⁰

⁸⁷ VASARI, Giorgio. P. 1387.

⁸⁸ MARQUES, Luiz. Origens IN: VASARI, Giorgio. Vida de Michelangelo buonarroti. P. 27

⁸⁹ BURKE, Peter. O Cortesão IN: GARIN, Eugênio (org.) O homem Renascentista. P. 109.

⁹⁰ VASARI, Giorgio. *Descrizione*. P. 1372

Vasari prossegue o relato, contando como o cardeal pediu então a todos que sumarizassem os artistas e suas obras segundo seu tempo. Foi aí que Vasari, mesmo sabendo que tal tarefa estava acima de suas forças, prometeu consultar suas anotações, que havia recolhido desde sua juventude, como um “certo passatempo e pela afeição que tinha pela memória dos artistas.”⁹¹ Giovio, então, delega a tarefa totalmente a Giorgio, pois ele seria incapaz de escrever um tratado que diferisse muito do de Plínio, uma vez que ele não conhecia “as maneiras, nem sabendo muitos particulares” que saberia nosso autor.

Como demonstram Germain Bazin e Patricia Lee Rubin, esse diálogo na corte jamais aconteceu, pelo menos não no ano nem na forma como Vasari o narrou. Na data de 1546 Molza já estava morto e nem todos esses homens estavam em Roma. Além disso, quatro anos seria pouco tempo para que Vasari conseguisse escrever uma obra do tamanho das *Vite*, lançada pela primeira vez em 1550. Já Boase prefere não desconsiderar a validade do episódio, datando-o em 1543.

Ficção ou não, o episódio, na maneira como foi narrado, servia a inúmeros propósitos do mestre aretino. Vasari demonstrava através dele todo seu trato cortesão e sua qualificação para escrever o dito tratado, praticamente sem dizer nenhuma palavra em seu favor. Ele refere-se a todos os homens no diálogo com adjetivos laudatórios e pronomes de tratamento adequados, além de elogiar a corte do cardeal pelas suas “belíssimas e honradas conversas” bem como pelo seu seletto grupo, no qual ele mesmo se inclui ao dizer que costumava possuir um lugar à mesa, que é tão valorizado por Vasari, que na Vida de seu amigo Salviati ele conta que seu amigo ganhou a confiança do prelado romano em tão larga medida que lhe foi concedido além do alojamento no Borgo Vecchio e um salário mensal de quatro escudos, “um lugar na mesa dos gentis homens”.⁹²

Note-se que não é Vasari quem inicia a discussão sobre arte, levando a conversa a um domínio no qual ele detinha a maior autoridade entre os presentes, mas ela caminha para ela naturalmente “de uma coisa a outra, como se faz em conversações”. Também não é Vasari quem toma a iniciativa de opinar sobre a empreitada ou o discurso de Giovio, ele apenas participa do diálogo quando solicitado pelo cardeal, que era quem devia tomar as rédeas da conversa, uma vez que era em sua corte que se dava a conversa.

Vasari sabia, sem dúvida, seu lugar, e não se manifestou até ser solicitado, demonstrando, no entanto, oportunismo e habilidade para que fosse concedida a ele a honraria sem que ele precisasse pedir explicitamente. Sua habilidade no diálogo é reconhecida por ele

⁹¹ Idem.

⁹² Idem. *Vita di Francesco detto de Salviati*.P.1152

mesmo nas *Descrizione*, ao contar que os padres da ordem dos Camaldoli desconfiavam de sua juventude, e julgavam-no inapto para a realização de algumas encomendas, o que fez com que ele tivesse de “falar de tal maneira” que resolveram utilizar-se de seus serviços.⁹³

No diálogo na corte do Cardeal Farnese, por sua vez, ele demonstra todo seu tato ao elogiar o “maravilhoso discurso” de Giovio, antes de criticá-lo, e sua habilidade ao levar a conversa para um ponto onde lhe fosse favorável, e está de acordo com a fórmula do Cortesão de Castiglione ao conseguir elogiar a si mesmo ao mesmo tempo em que finge não estar fazendo-o. Ele sugere ao cardeal que Giovio fosse ajudado por “alguém da arte”, sem oferecer seus serviços para tal tarefa, mas sabendo ser o mais apto na ocasião, de maneira que a tarefa seria delegada a ele de uma forma ou de outra. Vasari aceita o encargo, ao qual ele é impelido por Giovio, uma vez que ele sequer pretendia realizá-lo sozinho, mas apenas ajudar o amigo aparentemente.

Por fim, Vasari consegue, através dos elogios de Giovio – e não seus -, firmar sua autoridade como *connoisseur* das artes, uma vez que é seu conhecimento que tornaria sua obra melhor que a de Giovio e diferente da de Plínio, pois teria uma parte dedicada à técnica. Giovio dominava a cortesia e as artes da escrita, mas não era artista e, portanto, não teria o conhecimento necessário para tornar a obra satisfatória, o que o faz delegar a obra a alguém mais capaz. A respeito dessa passagem e, em especial do papel que Paolo Giovio ocupa nela, cumpre citar Luiz Marques, para quem a importância da história ultrapassa seu caráter inverídico:

Mais especiosa que as incoerências cronológicas soa, ao contrário, a excessiva coerência dessa passagem, sua aparência de cena “construída”, de *tableau vivant*. A narrativa sabe ao teorema, pelo qual se demonstra o direito do artista de se alçar à condição de literato e, sobretudo, à de historiador, e isso por exortação dos máximos literatos e do máximo historiador que era então Giovio. De fornecedor do material histórico, Vasari é guindado por ele a organizador do discurso histórico. 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 *commentarius* e o da obra de história está plenamente presente na gênese das *Vite*. [...] De artista amoroso das práticas e das obras de seus pares a demiurgo de um cosmo histórico, o salto de Vasari é vertiginoso. Ele carecia de uma defesa e ilustração advindas de quem de direito, vale dizer, dos próprios literatos e do *dottissimo e grandissimo istorico messer Paolo Giovio*, como o chama Vasari na *Vita* de Franciabigio (1550), o historiador por assim dizer “oficial” da Roma dos Médici e dos Farnese. Tal é o sentido dessa passagem, a mais cautelosa das tantas *captationes benevolentiae* que se lêem nas *Vite*, e isso a tal ponto que

⁹³ Idem. *Descrizione*. P. 1362

ela se conclui pela afirmação de que a obra criada pelo artista deveria aparecer sob outro nome, isto é, sob o nome de um literato.⁹⁴

A passagem é, portanto, mais uma das tentativas de Vasari de filiar-se ao gênero dos “grandes historiadores”, como demonstrei em seu paralelo com os autores antigos no começo deste capítulo. Desta vez, no entanto, não são suas as palavras que o elevam à condição de historiador e alçam às Vidas à grandeza do gênero histórico, mas as palavras de Giovio, seu amigo e grande historiador, além do pedido legítimo de uma autoridade, que tornam lícito o trabalho de escrever a obra: o Cardeal Farnese.

O diálogo ambienta-se num espaço cortês *par excellence*, no qual não existem conversas casuais, mas “discursos”, como chama o próprio autor, que são na verdade performances pessoais sujeitas a avaliações dos outros presentes. Como ilustra Rubin, a mesa de refeições era uma convenção que remontava a Platão e havia sido usada por Filarete e Giovio da mesma maneira para legitimar seus tratados. Ao fazer isso, o autor dava legitimidade a sua obra ligando sua origem à presença de homens ilustres e distintos, ao mesmo tempo em que ligava a sua própria pessoa a esse mesmo grupo. As *Vite* eram destinadas também a uma elite não artística, que devia aprimorar seus conhecimentos artísticos para poder utilizá-los futuramente em conversações semelhantes a essa narrativa.

A história também disfarça qualquer pretensão pessoal do autor ao escrever a obra, que pode vir à mente a qualquer um que lembrar o quanto a carreira de Vasari deve a esse verdadeiro monumento de papel. De fato, hoje, lembramos mais de Vasari como escritor e pai da história da arte do que como pintor, mesmo que ele tenha sido um bem sucedido artista em seu tempo. Na conversa, Vasari é impelido pelo grupo a escrever o livro, não é uma iniciativa sua entrar nessa empreitada. Também é importante notar que os seus registros pessoais foram recolhidos como um passatempo e por uma paixão juvenil e não com objetivos práticos, e que a obra foi escrita pela glória das artes e eternização dos artistas, e não de seu próprio autor, como ele mesmo refere no prefácio geral da obra. A realização da tarefa é, segundo a narrativa, não uma tentativa de autopromoção do próprio autor, mas uma tarefa que ele realiza quase que pelo outros: pelo cardeal e pelos seus convivas, que desejavam ver o *museum Giovianum* organizado, em especial por Paolo Giovio, que tinha o mesmo desejo, mas não se sentia capaz de realizá-lo e, por último, Vasari escreve as Vidas pela glória das artes. Tarefa que ele aceita, no entanto, com a devida modéstia, que mostrava ao leitor o comportamento distinto, sua polidez, necessária ao bom julgamento das atitudes dos biografados além de

⁹⁴ MARQUES, Luiz. P. 48

firmar sua posição privilegiada junto ao grupo seletivo da elite toscana. Ela era uma espécie de selo de qualidade do autor, uma credencial de nobreza que o tornava um homem distinto e conferia maior qualidade ao seu produto: as *Vite*.

A nobreza era um qualitativo, uma vez que a idéia de igualdade entre os homens ainda estava longe de surgir, e para nosso autor, que não era nobre desde o berço, era necessário provar sua condição, e ele o faz por meio da sua versão de si mesmo. Com o diálogo na corte do Cardeal, ele prova que convive em meios dignos de sua tarefa, cercado dos mais ilustres homens de sua pátria. Resta, no entanto, provar que ele merece pertencer aquele lugar. Resta provar que ele era como seu Giorgione, que “apesar das origens humildes, possuía modos delicados e gentis”, que “lhes valiam frequentes convites para reuniões musicais e festas que se celebravam nas casas das nobres famílias”.⁹⁵

Vasari está sempre falando dele mesmo, preenchendo os detalhes de sua vida, conforme ele escreve as vidas de outros. Isso é verdade inclusive quando ele não está presente na narrativa, uma vez que os eventos das vidas dos outros são geralmente relacionados à sua percepção e à sua própria experiência. Quando ele refere-se à Sodoma, por exemplo, que dizia que seu “pincel bailava à dinheira”, condenando o artista, ele está construindo a imagem de um profissional ruim, apenas para enaltecer seu próprio comportamento nas *Descrizione*, onde conta que trabalhou para a Ordem dos Camaldoli sem definir o pagamento pelos trabalhos, deixando aos padres que decidissem quanto pagariam pelo trabalho, atitude que lhes pareceu bastante “honesto e desinteressado.”⁹⁶

Essa maneira de definir sua identidade por oposição aos outros é demonstrada numa excepcional passagem da *Vita di Aristotile da Sangallo*, onde o artista condena às maneiras de um grupo de outros artistas, “que fingindo viver como filósofos, viviam na verdade como porcos e bestas”⁹⁷, não lavavam as mãos, usavam desenhos como toalhas de mesa e não limpavam a própria casa. Um deles, Jacone, tenta zombar de Vasari, ao qual ele responde prontamente:

Eu já fui pobre como todos vocês e agora eu tenho três mil *scudi* ou mais; vocês me achavam tolo, mas os monges e padres consideram-me um homem de valor; Eu já servi a vocês e agora eu tenho esse servo para me esperar e cuidar de meu cavalo; Eu já usei esses trapos que são usados por pintores pobres, e agora eu me visto com veludo; Eu já fui a pé e agora ando a

⁹⁵ VASARI, Giorgio. *Vita di Giorgione da Castelfranco*. P. 568

⁹⁶ Idem. O desinteresse é um adjetivo da cortesia, defendido na obra de Castiglione, que denota não a ausência de interesse, mas o ocultamento dele. A despreocupação com o dinheiro é demonstrada também na já citada anedota de Donatello, que deixava sua bolsa à mostra e à disposição dos amigos.

⁹⁷ Idem. *Vita di Batiano detto Aristotile da San Gallo*. P. 1073

cavalo: portanto, meu querido Jacone, tudo agora está indo muito bem. Deus esteja com você.⁹⁸

Jacone, que ficou sem resposta, morreu pobre em um casebre localizado num beco chamado Codarimessa, enquanto Vasari, segundo sua própria versão de si, podia desfrutar dos ganhos da profissão, que ele exibe com orgulho na passagem acima. Ao elencar todos os atributos negativos que seus rivais possuem, Vasari, ao mesmo tempo, demonstra os vícios que ele não possui. Enquanto Jacone e sua trupe são representados como bárbaros, “que eram tão feios e sujos no espírito como pareciam por fora” e que chegam a utilizar um desenho (insígnia da profissão de artista e pai das três artes irmãs) como toalha de mesa, o mestre aretino aparece na forma de um homem de boas maneiras, sentado junto dos mais ilustres convivas da Toscana, dedicado, sem preocupações com a riqueza material – que é consequência, e não causa de seu amor pelas artes.

Há uma última formulação de Vasari quanto ao homem ideal, que diz respeito principalmente à vida nas cortes. Trata-se da forma correta da competição e da relação entre os artistas, que ele tão bem representou em uma de suas mais famosas pinturas de sua casa em Arezzo (Imagem 4), na qual a alegoria da virtude segura pelos cabelos a fortuna, controlando o destino e tornando o indivíduo responsável por seu sucesso, ao mesmo tempo em que pisa na alegoria da inveja.

Conta o autor, na *Vitta di Baccio Bandinelli*, que este rasgou uma série de desenhos de Michelangelo, possivelmente pela raiva que nutria pelo rival. Vasari, pelo contrário, como demonstrado acima na passagem em que narra os preparativos para a recepção de Carlos V, preocupava-se mais com a execução das obras do que com trapagens e formas desleais de competição, além de ser também um amigo leal: na Vida de Tribolo, que havia ficado doente e encontrava-se em dificuldade para conseguir trabalho, Vasari o aconselha a não desistir e usa de toda sua influência junto a Alessandro de Médici, com quem fora educado desde a infância, para que ele lhe consiga trabalho. Além disso, como aponta Barolsky, “Vasari emerge como uma espécie de juiz ou figura principesca da sabedoria ajudando outros artistas em seus conflitos”⁹⁹, intervindo nas disputas entre seu amigo Salviati e Daniele da Volterra (que ele também clama ser seu “grande amigo”) pela decoração da Sala Regia, nos conflitos entre Perino del Vaga e Aristotile da San Gallo, entre Giovanni da Udine e Guglielmo della Porta, entre Tribolo e Tasso.

⁹⁸ Idem. P. 1074

⁹⁹ BAROLSKY, Paul. Why Monalisa Smiles. P. 95

As mensagens tanto da pintura quanto da narrativa são claras: o indivíduo é responsável por seu sucesso e pelo seu fracasso, e são as virtudes, e não as intrigas, que devem guiar o artista pelo caminho iluminado do sucesso. Pelo contrário, os artistas devem ser como é o próprio Vasari, que emerge do texto como um autêntico cortesão, sábio, amoroso, amigável e superior à todas as formas de inveja.

Conclusão: Abreção

Na psicologia, chama-se abreção o processo pelo qual as recordações traumáticas inconscientes são trazidas ao nível da consciência, provocando um efeito catártico. Ela é, em outras palavras, uma forma de cura. Longe de sugerir que Vasari estava com problemas psicológicos ao escrever as *Vite*, gostaria apenas de fazer referência ao título desse trabalho, “Um Biógrafo no Divã”, em sua conclusão, finalizando-o, da mesma forma que o iniciei, com termos da psicologia, mesmo que não tenha me valido de conceitos psicanalíticos propriamente ditos para além de fins estéticos – como é necessário a um trabalho que lida com a Arte.

A abreção é um processo cognitivo e organizativo, no qual o sujeito ordena todas as suas percepções num todo coerente, mesma tarefa que cumpre a conclusão deste trabalho, do qual emergiu a imagem de um bem sucedido cortesão, não nobre por nascimento, mas de uma autêntica estirpe de artistas e de prodigiosas boas maneiras, orgulhoso de sua condição, amante das artes, leal amigo, como o é para Salviati, poderoso inimigo, como o é para Jacone.

Já se disse anteriormente com bastante acerto que as *Vite* são um produto de sua época, e que Vasari não pretendia que a obra fosse lida por uma série de acadêmicos das artes e um conjunto de críticos capazes de refutar suas afirmações com base em documentos.¹⁰⁰ A História – com H maiúsculo – de Vasari, não é a mesma História que os historiadores escrevem nos dias de hoje porque as suas diretrizes historiográficas também não são, com efeito, as mesmas, tornando no mínimo problemático chamar o aretino de “Pai da História da Arte”.

No entanto, sua visão do período que corresponde de um período de três séculos, desde Giotto no século XIV, até seu auge na época de Michelangelo (e do próprio Vasari) como um encadeamento histórico, ao qual é conferido unidade, sobrevive, mesmo que essa seja uma idéia bastante difícil de sustentar para um período tão grande e de tantas inovações.

¹⁰⁰ Refiro-me à Patricia Lee Rubin em sua conclusão.

O título que Vasari deu ao período (Renascimento) sobrevive em inúmeras publicações, assim como ainda sobrevive sua estrutura tripartida.¹⁰¹

Nos dias de hoje, um visitante da *Galleria degli Uffizi* pode apreciar a narrativa criada por Vasari enclausurada num prédio que ele mesmo projetou sem saber nada a respeito dele, assim como pode conhecer suas anedotas e acreditar nelas sem saber sua origem. Isso se deve ao fato de Vasari ter sido mais bem sucedido em salvar a memória dos demais artistas do Renascimento e enaltecer suas glórias muito mais do que suas próprias, mesmo que, como demonstrei, ele tenha tentado. De certa forma, com esse trabalho talvez eu tenha realizado sua vontade e trazido à tona a imagem que ele pretendeu deixar para a posteridade. Até que ponto podemos acreditar nessas anedotas eu acredito já ter respondido. Já sobre em que medida podemos confiar na versão de si que ele nos legou é algo que só pesquisas futuras ancoradas num maior número de fontes podem responder ou, talvez, nunca saibamos. Eu pretendia, e espero ter tido sucesso, demonstrar como a escrita e a publicação das vidas foram guiadas por propósitos pessoais de seu autor e que as biografias que ele escreveu guardam inúmeras semelhanças – fabricadas ou não – com a sua própria trajetória.

Ao sentar em seu gabinete com uma pena na mão para escrever sobre a vida dos outros e sobre a sua própria, Vasari refletiu sobre os anos que passaram e os que ainda estavam por vir, inserindo-se, conscientemente ou não, em suas páginas. Ao fazer isso ele formulou para si uma personalidade e uma trajetória, e as *Vite* foram sua pedra bruta na qual ele, talvez mais divinamente que Michelangelo, lapidou uma escultura de si mesmo. Talvez a idéia de *self-made-man* esteja correta para Vasari que além de ter ascendido socialmente, efetivamente *fez a si mesmo* através da construção de sua imagem em um livro que sobrevive após quase cinco séculos de sua publicação. Nosso autor, mais do que ninguém foi capaz de interpretar a famosa passagem de Pico della Mirandola, na qual Deus dirige-se a Adão dizendo: “Não te criei terrestre, nem celeste, nem mortal, nem imortal, a fim de que, enquanto criador livre e soberano, possas criar-te com a forma que tiveres escolhido.”¹⁰²

¹⁰¹ Um exemplo dessa permanência é: CHASTEL, André. *A arte Italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, que usa a estrutura tripartida clássica para referir-se ao Renascimento: Trecento, Quattrocento e Cinquecento, embora o autor prefira referir-se ao Trecento como período onde predominava ainda a arte gótica.

¹⁰² Pico della Mirandola, *Discorso sulla dignità dell'huomo* 1946. Brescia, La Scuola, 1988.

BIBLIOGRAFIA

- ALPERS, S.L. “‘Ekphrasis’ and aesthetic attitudes in Vasari’s ‘Lives’”. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, XXIII, 1960.
- ANDRADE, Letícia Martins. Giulio Romano nas edições das *Vite* de Giorgio Vasari. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, N. 9, 2008.
- BAROLSKY, Paul. **Giotto’s Father and the Family of Vasari’s Lives**. Penn State Press, 1992.
- ___. **Michelangelo’s nose**. Penn State Press, 1990.
- ___. **Why Monalisa Smiles and other tales by Vasari**. Penn State Press, 1991.
- BAZIN, Germain. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália: 1450-1600**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PISNKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**.
- BOASE, T.S.R. **Giorgio Vasari: The Man and the Book**. Princeton, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta M; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. SP: Companhia das Letras, 2009.
- BURKE, Peter. **As fortunas do cortesão**. São Paulo: UNESP, 1997.
- ___. **A arte da conversação**. São Paulo: UNESP, 1995.
- ___. **O renascimento**. Lisboa: Edições Texto e Grafia 1997.
- ___. História como memória social. IN: **Variedades da História Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ___. **O renascimento Italiano: Cultura e sociedade**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- ___. Introdução: Jacob Burckhardt e o Renascimento italiano In: BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. SP: Companhia das Letras, 2009.
- ___. A invenção da biografia e o individualismo moderno. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 10, n. 19, 1997 (disponível na internet).
- BRITTON, Piers D.G. Raphael and the bad humours of the painters in Vasari’s Lives of the artists. **Renaissance Studies**, Vol. 22 No. 2, 2008.
- 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**. 2004. 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.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CERTEAU, Michel. **A escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHASTEL, André. **A Arte Italiana.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: escrever uma vida.** SP: Edusp, 2009.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de Corte.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

__. **Os estabelecidos e os outsiders:** sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

__. **Mozart:** sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

__. **O processo civilizador,** Vols.1 e 2. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOISIL, Madeleine. A escritura do foro privado In: **História da vida privada volume 3:** Da renascença ao século das luzes. SP: Companhia das Letras, 2009.

GARIN, Eugenio (Org.). **O Homem Renascentista.** Lisboa: Editorial Presença, 1991.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. SP: Companhia das Letras, 2009.

__ “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” IN: **Mitos, emblemas, sinais:** Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1985.

GOLDSTEIN, C. Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque. **Art bulletin,** LXXIII, 1991.

__. Vasari and the Florentine Accademia del Disegno. **Zeitschrift für Kunstgeschichte,** XXXVIII, 1975.

GOMBRICH, Ernst. **História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, (?)

__ **Norm & Form, studies in the art of the renaissance I.** PHAIDON, 1978.

__ Vasari's "Lives" and Cicero's "Brutus". **Journal of the Warburg And Courtauld Institutes,** XXIII (1960), p. 309

GREGORY, Sharon. The unsympathetic exemplar in Vasari's life of Pontormo. **Renaissance Studies,** 2008.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

__ Maneirismo. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: CosacNaify, 2011.
- JACKS, Phillip. **Vasari's Florence**: Artists and Literati at the Medicean Court. Cambridge, 1998.
- KOSELLECK, Reinhardt. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2006.
- LE GOFF, Jacques. (Org.) **O homem Medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- LEJEUNE, Phillippe. **O Pacto Autobiográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. . In: FERREIRA, Marieta M; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- __. **A herança imaterial**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.
- MAGINNIS, H. Giotto's World through Vasari's Eyes. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**. V. 56, 1993.
- MARQUES, Luiz. An anachronism in Vasari's Biography of Michelangelo and its reasons (Part I). **Revista de História da arte e arqueologia**, N.01, 1994.
- __. Cybele. An anachronism in Vasari's Biography of Michelangelo and its reasons (Part II), **Revista de História da arte e Arqueologia**, No. 2, 1995/1996.
- NUNES, Raquel Pereira Alberto. Biografia: a não história renascentista de Giorgio Vasari. IN: da MATA, Sergio, MIRANDA, Helena Mollo e VARELLA, Flávia Florentino (orgs.). **Anais do 3º Seminário Nacional de história da Historiografia**: aprender com a história? Ouro Preto: Edufop, 2009. (disponível na internet).
- OLIVEIRA, Rita de Cassia Batista. **A vitória de Michelangelo no certame de Giorgio Vasari**. Dissertação (Mestrado em filosofia) - USP (disponível na internet).
- PATER, Walter. **The Renaissance**. Collins, 1961.
- POPE-HENESSY, John. **El retrato en el Renacimiento**. Madrid: AKAL/UNIVERSITÁRIA(?).
- RESENDE, Ana. Flandres Reconsiderada: a seção "Dos Diversos Artífices Flamengos" de As Vidas dos Mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos, de Giorgio Vasari, como fonte para o estudo da relação Itália/ Flandres no século XVI. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, N. 9, 2008.
- REVEL, Jacques. **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- RUBIN, Patricia Lee. **Vasari**: Art and History. Yale, 1995.

- SCHLOSSER, Julius Von. **La literatura artística**: manual de fuentes de la historia moderna del arte. Madrid: Catedra, 1993
- SCHMIDT, Benito Bisso. **Um socialista no Rio Grande do Sul**: Antônio Guedes Coutinho (1868 -1945). Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2000.
- __O gênero biográfico no campo do conhecimento histórico: trajetórias, tendências e impasses atuais e uma proposta de investigação. **Anos 90: revista do programa de pós graduação em história**. Porto Alegre: UFRGS, n. 6, Dezembro de 1996.
- __. Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica. **História UNISINOS**, Vol 8 n. 10, jul/dez 2004.
- SHEARMAN, John. **Maneirismo**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- SCHULZ, Jurgen. Vasari At Venice. **The Burlington Magazine**, Vol. 103, No. 705, 1961.
- SOUZA, Elizeu Clementino de e ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (orgs) **Tempos, narrativas e ficções**: a invenção de si. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- THOENES, Christof. RAFAEL. Köln: Taschen, 2005
- VASARI, Giorgio. **Le vite de piú eccelenti pittori, scultori e architetti**. Edizione integrale. Grandi Tascabili Economici Newton. Roma, 2005
- __. **Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres**. Buenos Aires: El Ateneo, (?).
- VASARI, Giorgio. **Vida de Michelangelo buonarroti**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. Tradução, introdução e comentário de Luiz Marques.
- WALLDMAN, Louis Alexander. Fact, Fiction, Hearsay: Notes on Vasari's life of Piero di Cosimo. **The Art Bulletin**, vol. 82, No. 1, 2000.
- WARNKE, Martin. **O artista de corte**: os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Edusp, 2001.

IMAGEM 2



IMAGEM 3



IMAGEM 4

