

AUTOBIOGRAFIA E AUTO-REPRESENTAÇÃO NAS PINTURAS DE GIORGIO VASARI: OS AUTO-RETRATOS E OS CICLOS DECORATIVOS DAS CASAS DE AREZZO E FLORENÇA

Pedro Henrique de Moraes Alvez¹

Este trabalho tem como objetivo a analisar os ciclos decorativos das casas de Giorgio Vasari em Arezzo e Florença e seus auto-retratos, levando em conta suas pretensões auto-representacionais. Trata-se da extensão a novas fontes históricas da problemática de uma pesquisa anterior, em que foi analisado o o conjunto de vidas de artistas publicado pelo pintor pela primeira vez em 1550 e reeditado em 1568, as *Vite dei più eccellenti pittore, scultori e architetti* (daqui em diante referidas como *Vite*).

Sabe-se que Vasari foi um dos mais ativos pintores de sua época, fato que ele se orgulha em evidenciar em suas muitas formas de autobiografia, e que obriga o pesquisador a realizar escolhas em relação às obras que serão trabalhadas. Para esta pesquisa foram selecionadas as obras não encomendadas por nenhum cliente, fato que reduz a intervenção de terceiros na sua realização e torna-as mais pessoais, possibilitando a análise do ponto de vista desejado.

Em 1540, Vasari adquiriu uma casa em Arezzo, na “melhor área da cidade”, segundo ele próprio conta na sua autobiografia das *Vite* (VASARI, 1878: 667-668). Em seu testamento, Vasari estipulou que a casa deveria ficar com seu irmão Pietro e seus descendentes até que o último membro da família morresse, ocasião na qual ela deveria ser repassada para a Pia Fraternità di Santa Maria, uma ordem leiga de Arezzo. Esse fato acaba ocorrendo em 1687 não devido à morte do último membro da família, mas devido à incapacidade desse de manter a casa. Desde então, a casa passou por diversos donos, muitos dos quais não são bem documentados, até que em 1945 a Casa Vasari foi aberta ao público como um museu, agregando uma nova asa a sua estrutura que serve como arquivo.

A casa possui três andares: o porão, o segundo andar e o *piano nobile*, onde estão as salas que serão exploradas nesse estudo. Esse andar é composto por sete peças: as câmaras da Fama, de Abraão, da Fortuna, de Apoollo, o Corredor de Cerees a Cozinha e a capela. Destas, as quatro

¹ Graduado em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e atual bacharelado da mesma instituição. Bolsista CNPq.

primeiras são comprovadamente pintadas pelo próprio Vasari. A cozinha foi pintada por Raimondo Zaballi apenas em 1827, a capela nunca foi pintada e o corredor de Ceres permanece uma incógnita. Serão analisadas aqui apenas as Câmaras da Fama, a Câmara de Apollo e a Câmara da Fortuna.

A casa de Florença, por sua vez, foi adquirida por Vasari em 1557 como favor de Cosimo de Medici, que a concedeu ao artista para que fosse usada como alojamento. Cosimo I havia confiscado-a de Niccolo Spinelli através da *Legge Polverina* em 1548 e em 1561, após inúmeros pedidos, ele decidiu poupar Vasari de seu aluguel anual. Desta casa, construída em fins da Idade Média e ainda privada, apenas uma das instalações é digna de nota: a chamada *Sala Vasari*, pintada entre 1561-69. Seu programa decorativo é composto pelo amigo de Vasari e erudito Vincenzo Borghini.

Na câmara da Fama, cujo teto foi pintado em afresco no ano de 1542, Vasari representa a alegoria da Fama circundada pelas personificações das artes: Arquitetura, Poesia, Pintura e Escultura (Fig.1). Abaixo dessas encontram-se retratos de sete artistas: Michelangelo, Andrea del Sarto, Lazzaro Vasari, o próprio Vasari, Lucca Signorelli, Spinello Aretino e Bartolomeu della Gata. Executados provavelmente entre 1550-1554, esses retratos apareceriam novamente na segunda edição das *Vite* em 1568.

Segundo a descrição da câmara dada pelo próprio artista nas *Vite*:

No centro do teto, a Fama, sentada num globo terrestre, sopra uma trombeta dourada, e joga longe uma trombeta de fogo, representando a calúnia. Em volta da Fama estão todas as artes e seus atributos. Não tendo tempo para finalizar, eu deixei oito ovais para retratos da vida de nossos artistas principais. (VASARI, 1878: 671).

A trombeta da fama sopra em direção a personificação da Pintura numa espécie de agradecimento do artista à arte que já lhe rendera certo reconhecimento e que está acima de seus dois mestres: Michelangelo e Andrea del Sarto. Na outra mão, ela descarta uma outra trombeta, simbolizando a maledicência.

Talvez mais do que atestar a adesão aos postulados de Virgílio, como argumenta Liana Cheney, o tema da calúnia nos afrescos seja reflexo do convívio do pintor com a competição pelas encomendas. A alegoria da fama reaparecerá sem a trombeta simbolizando a maledicência em outro ciclo decorativo da mão de Vasari: a *Sala dei Cento Giorni*, provavelmente pelo fato de que nessa sala a liberdade do artista e os temas autobiográficos estavam limitados pelo programa elaborado por Paolo Giovio para enaltecer as glórias da família Farnese.

As formas de competição não são privilégio da obra pictórica de Vasari. Em sua autobiografia, Vasari conta como durante os preparativos para a recepção do imperador Carlos V ele perdeu seus ajudantes por causa das armações de seus inimigos. Ignorando esses fatos, ele seguiu trabalhando incessantemente. Ao final das tarefas, aqueles que haviam se preocupado mais com ele e com as intrigas do que com seu trabalho entregaram suas obras imperfeitas, enquanto ele garantiu a satisfação do Duque e dos outros. Sua recompensa teria sido o pagamento de quatrocentos escudos mais um prêmio de trezentos escudos retirado dos que não haviam entregado os trabalhos da forma combinada.

Na casa de Arezzo há ainda outra pintura de tema parecido (Fig. 2). No teto da Câmara da Fortuna, aparecem as quatro estações do ano ou fases da vida (infância, adolescência, maturidade e velhice) cercadas pelas doze divindades olímpicas com os signos zodiacais. Ao centro dessas imagens, que em seu conjunto representam o ciclo da vida, encontram-se três figuras femininas cuja descrição quem nos dá é o próprio Vasari:

Essa pintura contém três pinturas em tamanho real da Virtude com a Inveja, sobre seus pés, agarrando a fortuna pelos cabelos, enquanto a virtude derrota ambas. Um fato que dava grande prazer naquele tempo era que conforme se circulava pela sala a Fortuna, em um lugar, parecia estar acima da Inveja e da Virtude, e em outro é a Virtude que estava acima da Inveja e da Fortuna, como é geralmente o caso na realidade. (VASARI, 1878: 685-686).

A Fortuna aparece representada com uma vela nas mãos, sugerindo que o destino do homem navega ao sabor do vento, uma força que escapa ao seu controle. No entanto, a Virtude segura-a pelos cabelos demonstrando como, no pensamento do pintor, as qualidades do indivíduo podem restringir o papel da contingência na vida de cada um. Mais importante, a Virtude supera também a Inveja, representada como uma mulher velha, enrolada por duas serpentes. A Fortuna aparece voltada para as duas fases iniciais da vida (a infância e adolescência), enquanto a Virtude está voltada para as duas fases tardias (Maturidade e Velhice), sugerindo que é nessas épocas que o indivíduo toma as rédeas de seu destino, estando mais sujeito aos caprichos do acaso no começo de sua vida.

Em seu conjunto, as Alegorias da Fama e da Fortuna são variações do mesmo tema que também é um dos motores das *Vite*: o caminho para o sucesso. No caso do artista em particular, esse caminho envolvia fundamentalmente a competição e o talento individual (Virtude). Embora

a competição leal fosse apreciada por Vasari, nessas duas pinturas são suas formas impróprias que aparecem para serem condenadas: o sentimento pouco nobre da Inveja e a prática indesejável da Maledicência.

Se analisados atentamente, os retratos da Câmara da Fama revelam não ter obedecido ao projeto inicial do aretino de pintar os artistas mais proeminentes na sala, como ele fará mais tarde na *Sala Vasari* em Florença. Dos artistas representados, talvez apenas dois deles possuem papel de destaque nas Vidas: Michelangelo e Signorelli, que representam, respectivamente, o auge da técnica e o discípulo de Piero della Francesca que fecha a segunda das três etapas de progresso artístico proposta no livro. Talvez pudéssemos aí incluir Andrea del Sarto, mas estaríamos fazendo-o não em respeito às *Vite*, onde apesar de ter sua capacidade artística enaltecida, del Sarto é criticado pelas posturas pessoais e pela influência exercida por sua mulher que o impedem de atingir o sucesso.

Sem considerar o próprio Vasari, os outros três artistas são de pouca expressão inclusive no número de páginas. Revela-se, portanto, que o elo de ligação entre todos os artistas da Câmara da Fama não é sua importância para o progresso artístico proposto por Vasari, mas critérios mais pessoais. Michelangelo é seu ídolo maior, com quem ele alega ter estudado em Florença. Andrea del Sarto foi seu mestre, em cujo atelier Vasari trabalhou. Bartolomeu della Gata e Spinello Aretino foram artistas importantes na cidade natal de Vasari, Arezzo. Lazzaro Vasari é seu bisavô, primeiro da linhagem artística que Vasari constrói nas *Vite* até chegar a si próprio, e que através de seu avô, que redescobre a técnica etrusca de modelagem de vasos em terracota, estabelece laços de longa data com a família Medici. Lucca Signorelli é, segundo Vasari, seu tio, embora esse parentesco não seja comprovado por nenhuma fonte documental.

Comparativamente, na *Sala Vasari*, os retratos parecem reproduzir fielmente o esquema das *Vite*. Foram excluídos os artistas menores (adotando os mesmos critérios, o único que permanece é del Sarto), e incluídos os artistas mais importantes de cada uma das três etapas. Da primeira etapa: Cimabue e Giotto. Da segunda etapa: Masaccio, Brunelleschi e Donatello. E da terceira etapa: Rafael, Michelangelo e Andrea del Sarto e Leonardo da Vinci na parede leste; Perino del Vaga, Giulio Romano, Rosso Florentino, Francesco Salviati e Vasari na parede oeste. Esses dois agrupamentos diferenciados revelam um esquema organizativo interessante: enquanto na parede leste aparecem os grandes mestres da terceira geração, na parede oeste estão aqueles que para Vasari eram os continuadores de sua tradição de excelência, incluindo-se aí ele próprio.

A disposição dos retratos nas duas salas revela duas pretensões autobiográficas distintas do autor, talvez adequadas a dois momentos diferentes de sua vida. Em 1542, quando da decoração da Câmara da Fortuna, Vasari ainda não havia se estabelecido como um artista renomado e ainda não havia publicado as *Vidas*. Nesta sala, transparece a ambição de estabelecer-se unicamente como um artista, ligando-se aos seus mestres (del Sarto e Michelângelo), a seus inspiradores que ele pode observar durante a juventude em Arezzo (della Gata e Spinello Aretino) e criando uma linhagem familiar que o legitimasse na profissão (Signorelli e Lazzaro).

Em 1561, após a publicação das *Vidas* e com o favorecimento do Duque, Vasari representou o seu retrato em meio aos grandes mestres do Renascimento desde Giotto e Cimabue até Michelângelo e Rafael, sugerindo que ele e alguns de seus contemporâneos seriam os seguidores desta tradição. Também chama atenção o brasão da família Medici conservado na *Sala*, que atesta seu orgulho pelas relações com a poderosa dinastia florentina.

Das paredes da Câmara da Fortuna três merecem destaque: Norte, Leste e Oeste. Nelas aparecem *Istorie* que remetem à Plínio e que tratam de temas da carreira artística. Em todas elas o artista representado aparece com as feições do próprio Vasari, e sua narrativa demonstra proezas dos grandes artistas das antiguidades com um sentido moralizante. Mais uma vez, as qualidades necessárias ao pintor na senda do sucesso estão presentes na decoração por meio das *Istorie* e de diversas alegorias espalhadas pela sala: Sabedoria, Justiça, Paciência, Prudência, etc.

Não acabe analisar detalhadamente cada uma das narrativas plinianas, mas apenas exemplificar seu uso moralizante e seu valor como fonte para entender o pensamento de Vasari em relação a sua profissão e a si mesmo. Na *Istoria de Zheuxis e Parrhasius* (Fig. 3), está representada a cena em que os dois artistas realizavam uma disputa. Zheuxis teria pintado uvas tão realistas que pássaros tentavam alimentar-se delas. Convencido de sua vitória, o pintor solicita ao adversário que retire a cortina que cobre a sua obra, ocasião em que é surpreendido pelo fato de a cortina ser a própria pintura e admite sua derrota. Com essa pintura Vasari volta ao tema da competição leal, mostrando como é nas obras em que ela deve residir e como é necessário mesmo aos grandes mestres saber admitir a derrota.

Nas outras pinturas de *Istorie* aparecem temas como a preocupação com o realismo (*Ialysus e o cachorro*), a importância do desenho na arte (*A invenção da pintura ou do desenho*), a

capacidade do artista de representar cenas históricas (*O sacrifício de Iphigenia*), a superação da natureza pela arte (*Zeuxis e Helena*) e o favorecimento do artista pelas relações com a nobreza (*Istoria de Alexandre, Apelles e Campaspe*). Em todas essas obras aparecem diferentes artistas da antiguidade que, no entanto, são representados por uma mesma figura muito semelhante ao próprio Vasari. Através desse recurso, o antigo dono da casa sugere ao observador que ele é detentor de todas as qualidades dos grandes artistas.

Também chama atenção na parede Leste a presença do Busto de Plínio, uma referência àquele que escreveu as histórias e, talvez, uma sugestão do próprio Vasari a seu status como historiador. Liana Cheney atenta para a existência de urnas ou *amphorae* acima desse busto e do de Michelangelo, que segundo ela servem como dupla referência: ao nome familiar do pintor, derivado de *Vasi*, e à sua terra natal Arezzo, famosa pela confecção de vasos desde a antiguidade – fato inclusive saudado por Plínio e Virgílio. (CHENEY, 2001: 154).

Uma pintura da parede Leste possui uma iconografia bastante diferenciada e, talvez, seja a mais diretamente ligada à vida de Vasari (Fig. 4). Segundo a descrição do próprio artista, em *A mulher com o ancinho* ele pintou:

Uma noiva segurando um ancinho, indicando que ela pegou tudo que podia da casa de seu pai. Entrando na casa de seu marido, ela segura uma tocha acesa diante dela para indicar que ela está trazendo fogo para consumir tudo. (VASARI, 1878: 67).

Essa não é a única vez em que o aretino refere-se dessa forma às esposas. Na *Vita* de Andrea del Sarto a esposa Lucrezia é vista como um impedimento para a carreira do pintor. Além disso, a correspondência de Vasari com diversos de seus amigos dá testemunho de sua relutância em contrair matrimônio, pois isso o atrapalharia na profissão (BOASE, 1979: 40). Não obstante, o seu casamento acaba ocorrendo em 1550 com Niccolosa Bacci, filha de um boticário bem sucedido de Arezzo.

O tratamento dado a Niccolosa, ou Cosina como ela é mais conhecida, parece ter sido muito mais amável pois o pintor chegou a escrever poemas para ela e a moça aparece em duas de suas pinturas.

Na Câmara de Apolo da casa de Arezzo, ela aparece como musa da música (Euterpe), ao lado das musas da dança (Terpsícora) e da tragédia (Polímnia) (Fig. 5). Todas as nove musas na sala

circundam Apolo, que aparece ao centro do teto caracterizando o que Liana Cheney chama de um encontro cortês no qual as musas assistem ao deus olímpico tocando uma *lira da braccio*. No altar familiar da *Badia di Sante Flora e Lucilla* em Arezzo, Cosina aparece como Maria Madalena ao lado de Giorgio, que aparece como Lázaro, talvez numa brincadeira que o pintor faça em relação à ressurreição ou numa alusão à vida eterna (Fig. 6).

Vasari repete a tendência de representação como outros personagens apresentada na Câmara da Fortuna e no túmulo familiar em um auto-retrato de afresco na Santíssima Annunziata em Florença (Fig 7), onde ele aparece como São Lucas retratando a virgem, e em um desenho como São Paulo feito a partir de uma pintura de Rafael (Figs. 8 e 9). No entanto, ele também representou-se como ele mesmo no seu auto-retrato mais famoso, provavelmente pintado entre 1566 e 1568. Nessa pintura (Fig 10), Vasari parece ter como modelo o retrato de Ticiano do Museu do Prado, pintado em 1562, embora não haja referência a esse fato na bibliografia consultada.

Ticiano aparece apenas na segunda edição das Vidas, na qual sua qualidade artística é reconhecida por Vasari, que narra como em um diálogo com Michelangelo ambos concluem que se o pintor tivesse sido ensinado na arte do desenho tão bem quanto na do colorido teria sido um artista mais bem sucedido. A inclusão da *Vita* de Ticiano na edição *Giuntina* das *Vite* não é, portanto, uma reparação em relação a arte Veneziana, mas a reafirmação da supremacia da escola florentina.

É impossível afirmar com certeza o motivo pelo qual Vasari poderia ter se inspirado no retrato de Ticiano. Talvez Vasari almejasse a posição de um dos nobres retratados por Ticiano afinal, como ele afirma nas Vidas não há “senhor de grande nome, nem príncipe, nem grande mulher que não tenha sido retratada por Ticiano, verdadeiramente nesta parte excelentíssimo pintor.” (VASARI, 1878: 450). Outras hipóteses são a de que Vasari pretendia comparar sua carreira com a do mestre veneziano devido às suas relações de favorecimento com o patriciado da época, ou ainda ao fato de os dois terem recebido títulos de nobreza através das atividades artísticas.

BIBLIOGRAFIA

ALVEZ, Pedro Henrique de Moraes. **Um biógrafo no divã : a escrita de si nas Vite de Giorgio Vasari.** 2011. Trabalho de conclusão (Graduação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000819603&loc=2012&l=74a321e9d1347d95>. Acesso em: 29/03/2012.

BOASE, T.S.R. **Giorgio Vasari: The Man and the Book.** Princeton, 1979.

CHENEY, Liana de Girolami. **The Houses of Giorgio Vasari.** New York: Peter Lang, 2001.

CORTI, Laura. **Vasari: catalogue complet.** Paris: Bordas, 1991.

JACOBS, Frederika. Vasari's vision of History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence. **The Art Bulletin.** Vol. 66, N° 3, 1984.

KOSHIKAWA, Mishiaki. Appelles histories and the Paragone debate, a Re-reading of the frescoes of the Casa Vasari in Florence. **Artibus et Historiae.** Vol 22, n° 43, 2001.

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

VASARI, Giorgio. **Le vite de piú eccelenti pittori, scultori e architetti.** Gaetano Milanesi, Florence: G.C. Sansoni, 1878.

WEST, Shearer. **Portraiture.** Oxford University Press, 2004.

IMAGENS



Figura 1. (1542), Giorgio Vasari, Teto da Câmara da Fama, afresco, 4,75 m. X 5,25 m, Casa Vasari, Arezzo.



Figura 2. (1548), Giorgio Vasari, Alegoria da Virtude, Óleo sobre madeira, 3,6m x 2,8 m, Casa Vasari, Arezzo.



Figura 3. (c. 1548), Giorgio Vasari, Istoria de Zeuxis e Parrhasius, afresco, Casa Vasari, Arezzo.



Figura 4. (c. 1548), Giorgio Vasari, A mulher com o ancinho, afresco, Casa Vasari, Arezzo.



Figura 5. (1542), Giorgio Vasari, Polymnia, Euterpe e Terpsichora, afresco, Casa Vasari, Arezzo.



Figura 6. (c. 1551), Giorgio Vasari, Auto-retrato como Lazaro e Maria Madalena, óleo sobre tela, Badia di Sante Flora e Lucilla, Arezzo.



Figura 7. (c.1567), Giorgio Vasari, São Lucas retrata a virgem, Afresco, *Santissima Annunziata*, Florença.



Figura 8. (c.1539), Giorgio Vasari, desenho a partir de Rafael, giz vermelho, 384 x 181 mm, *Galleria degli Uffizi*, Florença.



Figura 10. (c. 1568), Giorgio Vasari, Auto-retrato, óleo sobre tela, 100,5 x 80 cm, *Galleria degli Uffizi*, Florença.

Figura 9. (1514,)Rafael Sanzio, Santa Cecília com Santos Paulo, João Evangelista, Agostinho e Maria Madalena (detalhe), óleo sobre tela, 238 x 150 cm, *Pinacoteca Comunale*, Bologna.