

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA ITALIANA**

TAÍS FREITAS DE SOUZA

**A AUTOBIOGRAFIA DE BENVENUTO CELLINI NO BRASIL DO SÉCULO XX:
SUBSÍDIOS PARA ESTUDOS DE TRADUÇÕES E ADAPTAÇÕES**

**São Paulo
2010**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA ITALIANA**

**A AUTOBIOGRAFIA DE BENVENUTO CELLINI NO BRASIL DO SÉCULO XX:
SUBSÍDIOS PARA ESTUDOS DE TRADUÇÕES E ADAPTAÇÕES**

Taís Freitas de Souza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Garcez Ghirardi

**São Paulo
2010**

A minha mãe (in memoriam) e meu avô Gervásio (in memoriam),

“As pessoas não morrem, ficam encantadas.”

(João Guimarães Rosa)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela saúde e força. Tanto pelo açoite, que me fez crescer, quanto pelo bálsamo na forma de pessoas maravilhosas que colocou ao longo de meu caminho. Embora haja muitas para agradecer, algumas delas são:

A meu orientador e mestre, Prof. Pedro, pela imensa sabedoria e carinho nos momentos mais difíceis da minha pesquisa e, também, da minha vida.

A meu pai, minha madrinha Rosa e minha avó Alzira, pela compreensão, amor, incentivo e, muitas vezes, apoio financeiro. Também à tia Maria da Conceição, pela dedicação e carinho nesses últimos e difíceis meses.

A minhas irmãs de alma Sandra, Isabel e Luciana, pela amizade e apoio, tanto material quanto moral, em todas as horas.

Ao Prof. Joaquim, pela grande compreensão, e meus irmãos de alma e profissão Pedro, Daniel, Wellington, Ivo, Marcos, Sandro, e outros, pela paciência nos momentos de tensão, companheirismo imprescindível e ombro amigo sempre que precisei.

Aos professores John Milton e Sandra Kepler por seus valiosos conselhos e orientações em minha banca de qualificação, que foram determinantes em minha pesquisa.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a concretização deste trabalho.

Resumo:

Este trabalho busca fornecer alguns dados básicos sobre as leituras da *Vita* de Cellini no Brasil do século XX. Depois de considerações introdutórias sobre o autor e sua obra, dá-se atenção à única tradução brasileira completa de sua autobiografia, seguindo-se breve menção de adaptações em livros e filmes.

Abstract:

This work tries to provide some basic data about XX century Brazilian readings of Cellini's Vita. After introductory considerations about the author and his work, the only complete Brazilian translation of his autobiography is presented, while adaptations in books and films are also briefly mentioned.

Riassunto:

Il presente lavoro cerca di fornire dati elementari sulla fortuna della Vita di Cellini nel Brasile del XX secolo. Dopo riflessioni introduttorie sullo scrittore e sull'opera sua, si presenta l'unica traduzione brasiliana completa della sua autobiografia, accennandosi pure a qualche adattamento in libri e nel cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – BENVENUTO CELLINI E SUA ÉPOCA.....	4
1.1 – Contexto Histórico.....	6
1.2 - O homem Benvenuto Cellini.....	9
1.3 – Cellini artista plástico.....	13
1.3.1 – O Saleiro do Rei.....	14
1.3.2 - Medalhas e Moedas.....	17
1.3.3 – Perseu e a autobiografia.....	20
1.4 – Cellini escritor.....	24
CAPÍTULO 2 – <i>VITA</i> : ASPECTOS DA TRAJETÓRIA E REPERCUSSÃO DE UMA AUTOBIOGRAFIA.....	28
2.1 – Sobre a autobiografia de Cellini.....	29
2.2 – A trajetória da <i>Vita</i> e sua recepção.....	32
2.3 – <i>Vita</i> no Romantismo.....	34
2.4 – <i>Vita</i> em língua portuguesa.....	38
CAPÍTULO 3 – AS TRADUÇÕES E ADAPTAÇÕES DE <i>VITA</i> NO BRASIL.....	42
3.1 – Uma tradução em língua portuguesa de <i>Vita</i>	43
3.2 – Adaptação e resumos.....	62
3.3 – Enciclopédias.....	74
3.4 – A importância das ilustrações.....	79

CAPÍTULO 4 – AS IMAGENS DE BENVENUTO CELLINI.....	85
4.1 – Algumas notas sobre a figura de Cellini no mundo.....	85
4.1.1 – Cellini na música.....	86
4.1.2 – Cellini nas telas.....	89
4.1.3 – Cellini nos palcos.....	91
4.2 – As imagens de Benvenuto Cellini no Brasil: artista e herói.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101
ANEXOS.....	106
Anexo 1 – Episódio da fuga em italiano [ed. Cordiè].....	107
Anexo 2 – Episódio da fuga em português [trad. Moreira].....	117
Anexo 3 – Reproduções dos artigos de <i>A História em Notícia</i>	128
Anexo 4 – Reproduções das ilustrações.....	134

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é resultado de uma pesquisa que, um pouco tímida, começou há alguns anos, durante o final do curso de graduação. Foi praticamente impossível escapar ao encantamento exercido por aquele homem com cerca de cinco séculos chamado Benvenuto Cellini, encantamento que, como veremos, chega aos dias de hoje. Daí em diante ele só esteve cada vez mais presente em meu cotidiano.

A constatação da escassez de material sobre uma figura tão peculiar como Benvenuto Cellini e sua autobiografia *sui generis*, principalmente de traduções em língua portuguesa, foi o estopim para que a pesquisa, de fato, tivesse início. A partir daí muito material, de diversas origens, foi encontrado, a esmagadora maioria em inglês e italiano; pouquíssimo em português. Tradução em língua portuguesa foi encontrada apenas uma, publicada no final da década de trinta, como parte de uma coleção de clássicos da Literatura Universal. Material sobre a vida de Benvenuto Cellini em língua portuguesa ainda foi encontrado, mas não traduções, e sim adaptações e resumos.

Portanto a proposta desta dissertação é fornecer subsídios para que outros estudiosos de traduções, adaptações e ilustrações se aprofundem nos estudos sobre a autobiografia de Benvenuto Cellini em língua portuguesa. Naturalmente, será fornecido um panorama sobre vida, obras e a época em que Cellini viveu; afinal suas obras artísticas refletem sobremaneira seu modo de vida e o espírito de sua época que, como veremos, convergem todos para a composição de sua maior obra literária: a autobiografia *Vita*, que acabou consagrada na Literatura Universal, traduzida para diversos idiomas e adaptada por diversos meios.

Apesar de não ser um literato, Cellini escreveu os *Tratatti* – tratados técnicos de escultura, desenho e ourivesaria – e as *Rime*, com vários sonetos, inclusive o que aparece na abertura da autobiografia, que será mostrado mais adiante neste trabalho.

Cellini escreveu sua autobiografia já idoso, não se sabe ao certo com quais intenções – se de exaltar sua imagem de artista e suas obras, simplesmente não ser esquecido ou outra qualquer. Mas isso acabou por fazer de si mesmo um personagem marcante. Percebe-se memória e imaginação se confundindo em muitos momentos do relato de sua vida.

A *Vita* de Cellini permaneceu esquecida por quase dois séculos até ser resgatada, como veremos, das formas mais estranhas possíveis. A trajetória de sua autobiografia foi tortuosa e imprevisível, por vários países do mundo.

Quanto às características do próprio Benvenuto Cellini, podemos citar algumas que se sobressaem: anda sempre armado de espada e escopeta, além de ter uma “língua afiada”, falando o que pensava; acreditava em milagres, demônios, em encantamentos e, quando precisava, invocava Deus e os santos, orando e cantando salmos; embora não pareça haver senso de moral, ele existe, mas as regras são estabelecidas por ele mesmo e; como artista, acredita estar somente abaixo de Michelangelo.

Além de seu espírito livre, a forma como Cellini escreve e a linguagem que utiliza em sua autobiografia acabaram por consolidar a importância de seu personagem no Romantismo. Sua narrativa é escrita sem convencionalismos, em linguagem espontânea, como pensava e falava; há imediatismo na narrativa, acabando por fazer com que o leitor entreveja aspectos da vida e o modo de falar cotidiano da época. Uma espécie de crônica.

A figura singular e envolvente que o autor Benvenuto Cellini acabou criando em sua autobiografia, gerou o personagem Benvenuto Cellini, que despertou o interesse dos românticos e desperta a curiosidade das pessoas até hoje, quando se conta sua história, ou algum episódio dela. Talvez isso ocorra exatamente por sua narrativa ser espontânea e livre de erudição, aproximando-se, em certa medida, de seus leitores. Entre tantas opiniões de personalidades notórias como Vasari, Parini, Baretto, De Sanctis, entre tantos outros, talvez uma citação de Goethe caiba para se aproximar do porquê do impacto causado pela figura de Benvenuto Cellini descrita na *Vita*: “(...) Faz-se entrever, com expressões violentas, aquilo que geralmente está em traços fracos e irreconhecíveis em cada peito humano”.

Veremos também que há duas imagens básicas de Benvenuto Cellini, que foram formadas pelo mundo através das inúmeras traduções de sua autobiografia: a de artista e, principalmente, a de herói, afirmada com maior veemência a partir do Romantismo. Devemos considerar que a chegada da figura de Cellini ao Brasil, embora tardia, se deu através de vários outros meios, que não só a literatura; também o cinema, a música e mesmo a Internet. No entanto, apesar de serem feitas menções a outros meios de comunicação, o enfoque de toda a pesquisa e da dissertação é o texto impresso.

No exterior, em especial países da Europa e América do Norte, a *Vita* é mais conhecida e estudada. No entanto, há escassez de estudos sobre as obras de Benvenuto Cellini na América do Sul, inclusive no Brasil, embora sejam encontradas traduções e adaptações de sua autobiografia para diversos públicos, com ilustrações, em livrarias e alfarrábios brasileiros, em particular dos grandes centros urbanos. Na Biblioteca Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, tive a oportunidade de encontrar muito material sobre Benvenuto Cellini, desde seus tratados sobre escultura e ourivesaria até uma coletânea de sonetos escritos por ele; porém não encontrei uma única edição de sua autobiografia em português.

Para restringir um pouco o campo de ação do presente estudo para que se pudesse aprofundá-lo, foi escolhido como *corpus* para algumas observações de tradução o episódio da fuga de Cellini de sua prisão no Castelo Sant'Angelo, considerando que esse é o episódio da mais recorrente da narrativa da autobiografia quando se fala em Benvenuto Cellini, não só no Brasil, mas em outros países.

Muito haveria que comentar sobre tradução brasileira deste episódio. Aqui, entretanto, as observações ficaram limitadas a alguns pontos do léxico, notadamente à questão da tradução de *virtù*. Quanto às ilustrações, as duas que ressaltaremos para suscitar alguma comparação, também são relativas ao exato momento da fuga, quando Cellini está descendo pela corda improvisada de lençóis.

Muito foi estudado sobre Benvenuto Cellini para se chegar a esta compilação, sua autobiografia e suas várias versões que, na maioria das vezes, chegam ao Brasil por caminhos tortuosos e confusos. Foi, e é, uma verdadeira arqueologia descobrir se as traduções e adaptações em português encontradas no Brasil partem do texto em italiano ou já de uma tradução para outro idioma.

Alguns dos textos encontrados são acompanhados por ilustrações, em especial em um resumo infante juvenil e uma enciclopédia. Foi impossível desprezar as ilustrações, por isso, embora elas não sejam o foco da dissertação também são, segundo Umberto Eco, uma forma de interpretação. Além disso, também são uma grande fonte de estudos para os pesquisadores das artes visuais.

Não se pretende, de forma alguma, esgotar o tema da autobiografia de Benvenuto Cellini, pelo contrário: a pretensão é aguçar a curiosidade e despertar o gosto dos

pesquisadores brasileiros por essa obra tão pronunciada em diversos países, que é a *Vita*, fornecendo as coordenadas para que cada pesquisador desbrave novos caminhos nesse vasto campo.

CAPÍTULO 1

BENVENUTO CELLINI E SUA ÉPOCA

Benvenuto Cellini viveu no século XVI, de 1500 a 1571. Representa um tempo conhecido como Renascimento Tardio ou Maneirismo. Esta fase consiste em uma fase e transição entre o Renascimento e o Barroco.

Segundo Arnold Hauser¹: “O maneirismo caracteriza-se por um senso de vida antitético e ambivalente que se expressa em estruturas formais aparentemente irreconciliáveis”. Além disso, o autor ainda menciona, à mesma página, características paralelas entre o Maneirismo e o Barroco:

(...) Os paralelos entre o Barroco e o Maneirismo, como, por exemplo, a representação dinâmica do espaço, a assimetria como princípio da composição, a inclinação para obscurecer e complicar as formas e a propensão para as características forçadas, tensas e surpreendentes como elas podem ser em certos casos (...)

O Maneirismo é, ainda hoje, mal interpretado por ser considerado uma fase de excessos e mau gosto, principalmente no campo das artes; muito teóricos consideraram, e alguns ainda consideram, o Maneirismo uma arte menor e de pouco valor. Como o que geralmente ocorre com os movimentos artísticos e culturais de todas as épocas, a grande maioria dos artistas maneiristas buscava uma nova forma de expressão artística, mas ainda mantinham fortes ligações com o Renascimento. Aos poucos vemos a harmonia do Renascimento pleno se misturando a uma arte mais turbulenta, cheia de invenções que buscavam surpreender o espectador com uma arte insólita e cheia de referências obscuras à alta cultura.

Por volta do período entre as duas guerras mundiais, o Maneirismo passou a ser mais bem compreendidos e admirados pelos críticos. Entre os maneiristas redescobertos está Giorgio Vasari (1511 - 1574), pintor e arquiteto contemporâneo de Benvenuto Cellini.

¹ HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a Crise da Renascença e o Surgimento da Arte Moderna*; tradução J. Guinsburg e Magda França, São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 118.

Vasari também é mais conhecido por uma obra literária, seu livro *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, traduzido em português como *A Vida dos Artistas*. Esta obra é uma das principais fontes de informações sobre a Itália Renascentista e por seus conceitos e opiniões artísticas que acabaram por pautar, durante longo tempo, o trabalho dos críticos e historiadores de arte que o seguiram. Vasari foi também quem cunhou o termo *Manierismo*, derivado da palavra italiana *maniera* (estilo), que pode nos dar mais informações sobre esse tipo de arte. Vasari utilizou a palavra no sentido de graça, sofisticação, estabilidade, elegância como características de uma obra artística e, mais tarde, por extensão, a denominação prosseguiu para a arte análoga à realizada pelo artista.

Entretanto esse novo estilo foi visto com desconfiança pelos críticos até o nosso século. Como já se mencionou, eles consideravam-na arte menor, uma falha de compreensão por parte dos artistas da época sobre a arte dos grandes mestres, imitações sem alma. Entretanto, dentro do maneirismo são colocados vários artistas plásticos e escritores que desenvolveram atividades no período e é grande a diversidade das obras.

É interessante mencionarmos que Cellini tinha profunda admiração por Michelangelo Buonarroti, como encontramos várias vezes na *Vita*, por exemplo, quando fala sobre um jovem artista que cantava em Roma e se lembra de Michelangelo, que também gostava de ouvi-lo cantar:

E, perchè quando questo giovane era in Firenze la notte di state in alcuni luoghi della città si faceva radotti in nelle proprie strade, dove questo giovane in fra i migliori si trovava a cantare allo improvviso; era tanto bello udire il suo che il divino Michelangelo Buonarroti, exxelentissimo scultore e pittore, sempre che sapeva dov'egli era con grandissimo desiderio e piacere lo andava a udire(...)².

Cellini já apresentava em suas obras de artes plásticas, assim como alguns outros artistas da época, os temperos da inovação em seu estilo e Michelangelo estava entre os grandes mestres dessa mudança. Como diz Hauser: “A situação estilística é mais bem

²

CELLINI, B. *La Vita* Carlo Cordié (a cura), Milano-Napoli: Ricciardi-Mondadori, 1996, p. 69.

indicada pelo fato de que a maioria dos artistas de proa, como Rafael, Michelangelo, Ticiano, Correggio e, digamos, Sodoma, aderem alternadamente aos princípios formais de três estilos diferentes. Fundamentalmente permanecem clássicos, mas sucumbem, ora a pendores maneiristas, ora a pendores barrocos. A tendência barroca em Rafael pode ser detectada antes da maneirista e, em Michelangelo, há desde o começo ambas as tendências, enquanto que na escola de Rafael e entre os seguidores de Michelangelo há uma decidida tendência para o maneirismo.”³ Sem dúvida, Benvenuto Cellini, artista plástico, está entre os “seguidores de Michelangelo”, portanto vemos em suas obras, principalmente no trabalho com metais (ouro ou bronze), as características maneiristas se manifestarem.

Hauser ainda fala sobre os ambientes nos quais o maneirismo melhor se desenvolveu: “Nas principais cortes do século XVI, o maneirismo gozou de uma posição dominante e, muito menos incontestada do que qualquer dos estilos subsequentes.”⁴ Mais à frente no mesmo parágrafo, Hauser cita principais ambientes palacianos nos quais o Maneirismo se desenvolveu livre e abertamente, entre eles a Florença de Cosme I e a Fontainebleau de Francisco I, ambos mecenas de Benvenuto Cellini e com os quais ele conviveu e trabalhou bastante tempo.

O Maneirismo não é um período fácil de se definir e esta dissertação não se propõe a isto, mas devemos saber que Benvenuto Cellini tanto influenciou quanto foi influenciado pelo período e, sabendo desse contexto, podemos compreender melhor muito do que será abordado daqui para frente também em relação à sua autobiografia e sua *maniera* de escrever.

1.1 – Contexto Histórico

Na Idade Média, (...) o homem reconhecia-se a si próprio apenas como raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas de coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu se dispersa ao vento; desperta ali uma contemplação e um tratamento objetivo do Estado e de todas as coisas deste mundo.

³ *Idem, Op. Cit.*, p. 118.

⁴ *Idem, Op. Cit.* p. 119.

Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o subjetivo: o homem torna-se um indivíduo espiritual e se reconhece como tal.⁵

O trecho citado é, talvez, a afirmação mais conhecida de Jacob Burckhardt, em seu livro *A Cultura do Renascimento na Itália*, que teve sua primeira edição em 1860. A obra é um estudo fundamental sobre o período denominado Renascimento, mas, ao contrário do que muitos afirmam, Burckhardt não foi o primeiro a cunhar o termo. O conceito básico do Renascimento como o redespertar da Antiguidade Clássica, foi formulada ao longo do próprio período, desde Petrarca até o Renascimento Tardio. O grande biógrafo dos grandes artistas da época e contemporâneo da maioria deles, Giorgio Vasari, autor da grande obra *Vidas dos Artistas*, escrita em 1550 e uma das principais fontes de Burckhardt, foi o primeiro a usar o substantivo abstrato “renascimento” (*rinascita*).

O Renascimento se espalha pela Europa e ultrapassa as fronteiras, lançando-se ao mar. Afinal é o período dos grandes descobrimentos, dos avanços tecnológicos e científicos, da expansão de grandes rotas comerciais e de técnicas artísticas, como a perspectiva no desenho e na pintura. O homem se concentra no seu potencial e experimenta um grande desenvolvimento em todas as áreas do conhecimento humano, o qual no período medieval era tímido e vigiado pela Igreja. E é exatamente por causa de uma questão religiosa que a cultura humanista começa a entrar em crise, por volta de 1520.

Cerca de três anos antes, em 31 de outubro de 1517, o agostiniano alemão Martinho Lutero, afixou suas 95 teses na Catedral de Wittenberg. O conteúdo de tais teses era o repúdio à venda de indulgências e ao modo como o Papa estava conduzindo a Igreja. Na Itália, porém, o então papa Leão X, membro da família Médici, estava mais preocupado em obter recursos para sua guerra contra a França e reforçando suas posições geopolíticas dentro da Itália.

Com a morte repentina de Leão X, em 1521, ascende ao trono pontifício o antigo mentor de Carlos V, o holandês Adrien Florizoon, que se torna o papa Adriano VI. Embora tenha permanecido menos de dois anos no comando da Igreja, pois foi envenenado, ele foi

⁵ BURCKHARDT, J. “O desenvolvimento do mundo e do homem” In: *A Cultura do Renascimento na Itália*; tradução Sérgio Tellaroli. - São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

“um corpo estranho na cultura romana”⁶ e chegou a cogitar da destruição dos afrescos da Capela Sistina, feitos por Michelangelo; para Adriano VI a abóbada da Capela não passava de uma *stufa d’ignudi* (sauna de nus); mais uma voluta da História se anuncia.

Em 1523, outro Médici é eleito para o Pontificado: Clemente VII. Mas o germe da mudança já está instaurado e os acontecimentos se sucedem. O imperador Carlos V avança sobre a Itália e sobre ela, reinará praticamente sem rivais no território geopolítico da península, já que Francisco I, rei da França, havia sido feito prisioneiro durante a batalha de Pavia, em 1525. As pressões de Carlos V sobre o papa Clemente VII aumentam, até culminar em um dos episódios que mais marcou a vida de Benvenuto Cellini: o Saque de Roma.

Em 6 de maio de 1527, as tropas do imperador Carlos V, tirando proveito da espessa neblina da manhã, tomam a cidade de Roma. Apesar de alguns historiadores divergirem sobre o número exato, acredita-se que o exército era formado por cerca de seis a sete mil soldados espanhóis, o dobro de soldados alemães, infantes luteranos conhecidos como *landknechts*, e de alguns aventureiros italianos. Todo este exército estava sob o comando do Condestável de Bourbon, que acabou morto durante o assalto ao Vaticano.

O saque e a carnificina, com breves tréguas, duraria cerca de nove meses. Segundo relato do cavaleiro Schärtlin von Burtenbach, membro do exército de Carlos V, eles pilharam as casas, incendiaram boa parte da cidade, destruíram documentos e mataram mais de seis mil homens em um só dia. Diante da situação alarmante, o papa Clemente VII se refugia no Castelo Sant’Angelo acompanhado de sua guarda, cardeais, bispos, pessoas de Roma que haviam escapado ao massacre e membros da Cúria.

O Castelo Sant’Angelo permaneceu sitiado pelas tropas de Carlos V por três semanas até que, sem provisões, o papa Clemente VII resolveu se entregar. Ele teve de assinar um acordo que lhe foi lido por um secretário do imperador na presença de doze cardeais, que “choravam humilhados”, ainda segundo o relato do cavaleiro Burtenbach. Mesmo depois da rendição, Roma continuou a ser pilhada por mais de seis meses pelos soldados de Carlos V.

⁶ Luiz Marques “Crise e fim do Renascimento”, revista *História Viva (O Tempo do Renascimento 5)*, Duetto Editorial, 2009, p.13.

O episódio sangrento e de extrema violência do Saque de Roma não abalou somente a sociedade renascentista em geral, mas dispersou os artistas e intelectuais que, em sua maioria, foram buscar condições de trabalho e mecenato em outros países. Foi o caso de Cellini, que foi para França oferecer seus serviços ao rei Francisco I, que já se reestabelecera no trono.

Tem início então o declínio da chamada Cultura Humanista, o Renascimento na Itália entra em crise irremediável e a lenta e progressiva mudança nas artes e outros campos do conhecimento humano têm início. Benvenuto Cellini pertence, em relação à maior parte produção artística, a este período de transição para o Barroco, chamado Renascimento Tardio ou Maneirismo.

Como todo período de transição, o Renascimento Tardio carrega muito do próprio Renascimento e já faz entrever, principalmente no campo das artes, o Barroco com todas as características que o denotam. Como veremos, a personalidade de Benvenuto Cellini aparece um tanto impregnada desse espírito de época.

1.2 – O homem Benvenuto Cellini

Para que o leitor fique a par de quem foi Benvenuto Cellini, já que ele não é muito conhecido no Brasil, veremos agora um breve panorama dos principais acontecimentos em sua trajetória. Afinal, o presente estudo visa fornecer subsídios para estudos futuros mais aprofundados sobre a recepção de sua obra literária no Brasil e não esgotar o tema, o que seria uma tarefa sobre-humana.

Benvenuto Cellini nasceu em 3 de novembro de 1500, em Florença, filho de Donna Elisabetta di Stefano Granacci e Maestro Giovanni d'Andrea di Cristofano Cellini, um modesto artesão em trabalhos com madeira (carpintaria, marcenaria e até mesmo em *luthieria* – confecção de instrumentos musicais) e apaixonado pela música, especialmente pelo pequeno instrumento de sopro chamado pífaro. Devemos mencionar aqui que em sua autobiografia, Cellini classifica seu pai como arquiteto e músico, já como parte do seu projeto de engrandecimento de sua imagem ao longo de todo o livro. Muitas obras reproduzem o Maestro Giovanni como arquiteto e músico da nobreza, inclusive em belas e coloridas ilustrações, como será mostrado mais adiante.

O próprio Benvenuto Cellini aprendeu a tocar pífaro por influência de seu pai, embora não gostasse do instrumento, como revela muitas vezes ao longo da *Vita*, quando se refere ao som do pífaro como “*quel maledetto suonare*”. Benvenuto, então aos quatorze anos, não se agrada da ideia de ser músico e, já habilidoso na arte do desenho, é levado pelo pai ao ateliê do pai de Baccio Bandinelli como aprendiz. É neste período que Benvenuto aprende a arte da ourivesaria e as técnicas de como trabalhar com metais, pedras e esmaltes; arte sobre a qual, juntamente com a escultura, chegou a escrever obras mais técnicas, como os seus *Trattati*.

Em 1516, Benvenuto se envolve em uma briga em defesa de seu irmão mais novo e acaba sendo confinado em Siena, retornando para casa só seis meses depois. Nesse meio tempo, Cellini vai para Bolonha, onde estuda música (ele até tentou se interessar pelo pífaro) e aperfeiçoa suas técnicas em ourivesaria. Depois de uma temporada de volta a Florença, ele vai até Pisa, onde trabalha como ourives em uma oficina conhecida como Ulivieri della Chiostra.

De volta a Florença, agora com dezoito anos, Cellini fica doente e, depois de um bom tempo se recuperando, vai à Roma acompanhado de um amigo entalhador. Já em 1519 e de volta a Florença se envolve de novo em uma briga, que desta vez o faz pedir asilo em Roma, aproveitando para tentar a sorte com seu trabalho. Lá é a época do papa Leão X e, em seguida, Clemente VII, ambos papas da família Médici, portanto Benvenuto encontra proteção e apoio com seu prestigiado trabalho de ourives.

Depois de trabalhar nas oficinas dos mais renomados mestres de ourivesaria da sua época, Benvenuto abre sua própria *bottega*. Trabalha os metais com o cinzel e esmaltes, além de estudar de modo incansável medalhas antigas e camafeus que chegam até ele. Recebe trabalhos vindos inclusive de regiões vizinhas e seu volume de trabalho aumenta, impulsionado por seu talento minucioso no trabalho como ourives, cinzelador e gravador.

Até 1527 as obras e a oficina de Benvenuto Cellini prosperam, tanto por ordem do papa e da nobreza, quanto fazendo serviços menores para quem o pagasse. Mas devemos dizer que, além de trabalhar em sua própria oficina, ele ainda fazia parte do grupo de músicos do Pontificado tocando nada menos que o pífaro. Exatamente por constar como parte do corpo do Pontificado, o artista acaba se refugiando, junto com o papa Clemente VII e vários cardeais, no Castelo Sant’Angelo por ocasião do já mencionado Saque de

Roma, na tentativa de defender o Vaticano, Roma e sua própria vida. Cellini é muito habilidoso com armas, tanto armas brancas quanto de fogo, incluindo canhões; valendo-se disso durante o combate no Castelo Sant'Angelo, Cellini afirma em sua autobiografia que foi um tiro disparado por ele que feriu de morte o condestável de Bourbon, já mencionado comandante das tropas que avançaram sobre Roma.

Depois de passar novamente por Florença e Mântua em 1529, Benvenuto Cellini é nomeado mestre de gravações da Casa da Moeda do Vaticano. Porém um novo homicídio o faz ir para Nápoles. Aproveita para fazer uma rápida visita à França para ver se o rei Francisco I necessitava de seus serviços e retorna para Roma, onde continua trabalhando para o papa, que àquela época já é Paulo III. É neste período que vai ocorrer um dos episódios mais marcantes e famosos da *Vita*: sua espetacular fuga do Castelo Sant'Angelo.

Trabalhando para o Papa Paulo III, Cellini é preso sob acusação de, durante o Saque de Roma, ter roubado cerca de 80.000 ducados em jóias do tesouro do Vaticano. Em 16 de outubro de 1538 ele acaba sendo preso no próprio Castel Sant'Angelo, que era a prisão fortificada do pontificado, onde o castelão era, segundo a *Vita*, Giorgio degli Ugolini, um homem com as faculdades mentais comprometidas; fato que rende episódios que se aproximam do cômico na autobiografia. Mas paremos este episódio da fuga de Cellini da torre do Castelo Sant'Angelo, que é muito rico e será retomado mais adiante em uma análise mais detalhada.

Continuando o panorama brevíssimo sobre a trajetória de Benvenuto Cellini, após fugir da prisão papal e se refugiar na casa de amigos, ele voltaria para trás das grades não fossem as intervenções do cardeal Hipólito II d'Este e o próprio rei da França, o já mencionado Francisco I; Benvenuto só estaria livre, de fato, em 24 de novembro de 1539, mais de um ano de sua prisão.

Convidado pelo rei Francisco I para viver na Corte da França e trabalhar para ele, o artista se torna castelão de Petit-Nesle, em Paris. Nessa sua estada na França, Cellini confecciona o famoso saleiro de ouro e esmaltes, com as figuras de Netuno e Gaia, o qual oferece ao rei durante um banquete. Deste período destaca-se também a *Ninfa de Fontainebleau*, assim como alguns suntuosos candelabros de mesa e outras obras. Embora tudo parecesse bem em Paris, Cellini tem constantes desentendimentos com a favorita do rei, Madame d'Étampes, por causa de dinheiro e de prestígio pessoal, assim como com

outros artistas protegidos do soberano, como Primaticcio, por causa de trabalhos em Fontainebleau. Por isso, deixa a França de repente em julho de 1545 e retorna a Florença, pondo-se a serviço do duque Cosme I de' Medici.

É sob o mecenato de Cosme I que Cellini vai fazer seu grande trabalho com os metais: a estátua *Perseu*, fundido em 1549 e exposto na *Piazza del Duca* (hoje *della Signoria*) só em 1554. A profusão de detalhes em toda a obra, inclusive na base, denota uma tendência da época e chega a impressionar pelo realismo, pois Perseu ergue a cabeça recém cortada da górgona Medusa, enquanto o corpo desta jaz contorcido aos pés dele.

O segundo volume da *Vita* é dedicado, em sua maior parte, à descrição da produção da estátua *Perseu* desde sua criação até sua dramática fusão. Descrevem-se muitos procedimentos e aspectos técnicos da confecção de uma estátua em bronze, o que torna o segundo volume um pouco enfadonho para quem é leigo na arte da fundição ou da escultura. No entanto, procura-se enfatizar também as inúmeras dificuldades que se enfrentaram (e venceram) para concluir o seu *Perseu*, por isso se inserem momentos bastante dramáticos. Nesta dissertação, retomaremos mais adiante os episódios da autobiografia que envolvem a obra *Perseu*.

Cellini, já com mais de cinquenta anos, continuou a se envolver em brigas com outros artistas toscanos, entre eles Baccio Bandinelli, que ouviu insultos contra sua obra *Ercole e Caco*. Cellini acaba se desentendendo até com a Corte, quando houve um concurso proposto por esta para a produção de um grupo de esculturas em mármore dedicadas a Netuno. Mas o vencedor do dito concurso foi Ammannati, favorito da duquesa Eleonora. Como podemos perceber em vários momentos da autobiografia, a *Vita* não faz questão de esconder o fato de que seu autor não sabe lidar com a derrota nem com críticas, principalmente em relação ao seu trabalho.

Benvenuto Cellini, com cerca de 59 anos, começa a elaborar sua autobiografia. Em um primeiro momento escreve de próprio punho (o soneto de abertura e os primeiros parágrafos), mas logo percebe que aquilo lhe tomaria muito tempo dedicado a sua arte, então decide ditar suas memórias a um garoto aprendiz de sua oficina, chamado Michele di Goro Vestri, enquanto continua trabalhando.

Em 1559, envolvido em mais intrigas, agora financeiras, Benvenuto por pouco não foi envenenado durante um jantar. Na *Vita* tal episódio também é contado com detalhes,

pois Benvenuto faz questão de enfatizar as situações perigosas das quais escapa, tanto por obra da Providência quanto pela sua própria astúcia.

Em 1562 Benvenuto se reconcilia com o duque Cosme de' Médici e mostra a ele e sua esposa, duquesa Eleonora, um modelo de uma escultura de Netuno (sem a participação no já mencionado concurso) e seu famoso *Crocifisso* de mármore. Nesse mesmo ano há um surto de malária que acaba vitimando o cardeal de' Médici, filho do duque Cosme I. Cellini vai até Pisa se encontrar com os soberanos e dar-lhes apoio e neste momento se interrompe a narração de sua autobiografia, iniciada cerca de quatro anos antes. Em dezembro do mesmo ano morrem também de febre a duquesa Eleonora, esposa de Cosme I e mais um filho.

Todo o restante da vida de Benvenuto Cellini pode ser reconstituído apenas por documentos que restaram da época que vai até 13 de fevereiro de 1571, data da morte do artista. Os fatos mais relevantes ocorridos depois que se interrompe sua autobiografia foram: o nascimento de sua filha natural Elisabetta, em 1562; em 1563 morre seu filho Giovanni, do qual não temos notícia do nascimento; Benvenuto casa-se com Piera de' Parigi, com que tem mais filhos. Também é possível sabermos que ele luta continuamente com os ministros do duque Cosme de' Médici por seu pagamento e provisões, que ainda lhe eram devidos por obras anteriores, incluindo o *Perseu*; esta dívida só será saldada em 1567. No ano anterior (1566) o duque Cosme I fica com o *Crocifisso* de mármore de Benvenuto, pelo qual ganha 1500 escudos de ouro; nesse mesmo ano nasce mais uma filha, Maddalena.

Outras poucas informações que podem ser reconstituídas através de documentos são que Cellini continuou se envolvendo em novos litígios, a maioria devidos ao seu caráter intratável, problemas financeiros e enfermidades. Até que em 13 de fevereiro de 1571 temos o registro da morte de Benvenuto, que foi sepultado na Igreja de SS. Annunziata, em Florença, depois de um solene funeral feito pela Academia do Desenho, da qual era membro.

1.3 – Cellini artista plástico

Na presente dissertação, já afirmamos que o objetivo é fornecer subsídios para estudos sobre a figura de Benvenuto Cellini no Brasil do século XX, enfatizando as traduções de sua autobiografia. Mas é impossível falar de Benvenuto Cellini sem fazer uma explanação de sua vida artística, imagem esta exaltada a todo o momento, tanto em sua autobiografia quanto em seus tratados.

Como outros grandes artistas renascentistas, Cellini teve uma carreira multifacetada, originária de uma perspectiva multidisciplinar, própria de uma época em que se pregava a chamada “competência total”. Esta característica se reflete nos padrões educacionais da Renascença, colocados em ação pelos dois educadores mais influentes do período: Vittorino da Feltre e Guarino da Verona. Em suas escolas, respectivamente em Mântua e Ferrara, a mesma importância era atribuída aos estudos das chamadas Humanidades (latim, grego, literaturas, textos religiosos, aritmética, retórica, etc.) e às práticas físicas como jogos de equipe, o hipismo e a natação, sendo estes dois últimos os mais populares. A todo instante a antiguidade clássica era exaltada nessas escolas. Há registros de que Guarino animava seus alunos gritando: “É preciso lembrar quantas pessoas ilustres foram bons nadadores. Basta recordar Horácio, Alexandre e César”.⁷ Deste espírito de época que se refletia na educação derivou um dos conceitos que permearia toda a carreira artística de Benvenuto Cellini: a universalidade.

Michael Cole, em seu texto “Universality, Professionalism and the Workshop”⁸, cita comentários de Wolfgang von Goethe para a sua tradução da autobiografia de Cellini (*Leben des Benvenuto Cellini*). O escritor alemão resume a característica mais marcante de Cellini como artista em comentários como: “a universalidade de seu talento”; um “perfeito polimorfo” e ainda, um homem “que pode fazer tudo e ousa fazê-lo”. No entanto isso se deve muito também aos escritos que Cellini deixou, não só na *Vita*, onde dedica muitas páginas a descrever as técnicas de “suas profissões”, mas principalmente em seus *Trattati*, onde esmiúça suas técnicas de ourivesaria, escultura e desenho de forma enciclopédica, sempre enfatizando suas habilidades artísticas.

⁷ HALE, John R.. “Hábitos e Moral” In. *Renascença*; tradução Ronaldo Veras, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970. p. 52.

⁸ GALLUCCI, Margaret A. e ROSSI, Paolo L. *Benvenuto Cellini: sculptor, goldsmith, writer*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004. p. 53.

Considerando que as principais obras artísticas produzidas por Benvenuto Cellini mantêm uma profunda relação com sua produção literária, destacaremos aqui apenas as mais relevantes para os estudos de sua autobiografia.

1.3.1 – O Saleiro do rei

Uma das mais famosas e valiosas obras da ourivesaria, o Saleiro de ouro e esmaltes criado e produzido por Benvenuto Cellini, por volta de 1540 e 1543, foi um presente para Francisco I, rei da França; como já foi mencionado em capítulos anteriores, o rei Francisco I, foi protetor e mecenas de Cellini por muitos anos.

Muitos teóricos da arte o consideram um excelente exemplo de arte maneirista, uma peça de “arte decorativa”. Por causa deste conceito, o Saleiro (*Saliera*, em italiano) é marginalizado diante dos padrões colossais das artes renascentistas, ocupando posições inferiores na História da Arte como uma arte menor. Estudos mais recentes como os de Marina Belozerskaya vêm, felizmente, mudando este conceito.

A *Saliera* carrega tantos significados em seus inúmeros detalhes, que seria necessário uma análise bastante profunda para explorá-los a contento. Por isso os estudos já desenvolvidos por Belozerskaya nos possibilitam uma ideia do papel desempenhado por um objeto, extremamente simples para o século XXI, mas que na Europa do século XVI denotava conceitos políticos e sociais importantes.

Cellini já havia executado diversos trabalhos para o rei Francisco I quando, durante um jantar, este lhe pediu para projetar um saleiro que acompanhasse uma tigela e um jarro, já feitos pelo artista. Este prontamente respondeu que já havia elaborado o projeto de um saleiro e correu para buscar o modelo em cera no castelo Petit Nesle, onde estava morando e trabalhando. Na verdade o projeto do saleiro fora concebido ainda em Roma, como um presente para o Cardeal Hipólito d’Este, mas diante do grande interesse de Francisco I, Cellini mudou seus planos e fez algumas adaptações ao projeto original.

Na autobiografia de Benvenuto Cellini o Saleiro do rei da França desempenha um papel muito significativo no que diz respeito à construção de uma imagem que o conduza à posteridade. Cellini enfatiza a admiração instantânea do monarca pelo objeto e a imediata provisão de fundos para sua confecção em ouro. Tal fato contribui para o engrandecimento

da arte de Cellini e, por consequência, de seu valor pessoal. Na verdade, há o engrandecimento das imagens de ambos, segundo afirma Belozerskaya:

For both men used this object, even in its planning phase, to demonstrate their ascendancy – Cellini as a creative genius acclaimed as such by the loftiest of patron, Francis as a magnificent ruler recognizable by the ease with which he could command an exquisitely shaped and exorbitantly expensive object for his table.(...) In other words, the Saliera bore ideological implications for the king as well for the artist, offering to both an excellent opportunity to craft their personal images.⁹

Na *Vita*, Cellini descreve, nos mínimos detalhes, o Saleiro pronto e o momento em que o oferece ao rei Francisco I¹⁰, o que nos fornece muitos indícios para analisar o objeto com função sócio-política, assim como fez Marina Belozerskaya em seus estudos.

A confecção do Saleiro é mencionada nos *Tratatti* (*Trattato dell'oreficeria*, capítulo XII) e sua descrição minuciosa na *Vita*. O próprio Cellini nos apresenta, assim, o Saleiro como um magnífico objeto de arte, mas ele vai muito além se considerarmos alguns fatores. O primeiro deles é a importância econômica do sal Europa Ocidental do século XVI; período das grandes rotas comerciais e descobrimento de novas terras pelo planeta.

Desde o século XIII, o sal se fazia presente nas mesas da realeza como artigo de luxo, sempre em recipientes de grande opulência, confeccionados em materiais como ouro, prata e pedras preciosas. O destaque atribuído ao sal era tão grande, que nos manuais de “boas maneiras à mesa” desde a Idade Média até o Renascimento, afirmam que o saleiro deveria ser o primeiro item a ser colocado à mesa e o último a ser retirado¹¹.

O Saleiro de Cellini se destaca tanto pela iconografia que carrega quanto pelas inovações que traz, como a presença de um recipiente para pimenta junto ao de sal. Este fato também é muito significativo, pois à época em que Cellini confeccionou o Saleiro para Francisco I, a França tentava ingressar no competitivo mercado de especiarias, até então

⁹ BELOZERSKAYA, Marina “Cellini’s Saliera” In: GALLUCCI, Margaret A. e ROSSI, Paolo L. *Op. Cit.*, p. 76.

¹⁰ *Vita* (libro secondo), XXXVI.

¹¹ *Idem, Op. Cit.*, p. 81.

dominado pela Itália e Portugal. Francisco I mandara suas últimas expedições em busca de novas rotas comerciais: para o Oriente visando às especiarias e para as Américas, o ouro.

Na maioria dos receptáculos de sal, vemos a representação de uma embarcação, conhecidos na França como *nefs*. No saleiro de Cellini também há a presença da embarcação como receptáculo para o sal, mas o contexto no qual está inserido, sob um dos braços de Netuno que carrega o tridente, agrega à figura da embarcação o significado do transporte e da expansão marítima das rotas comerciais; nas quais Francisco I estava tão empenhado.

Além da figura de Netuno representando o mar, sentado sobre ondas e diversos animais marinhos, há a figura de Gaia, representando a Terra, ao lado da qual está o receptáculo para a pimenta; ela está sentada sobre um elefante e em torno há outros animais terrestres. Ambas as figuras estão posicionadas frente a frente e suas pernas praticamente se entrelaçam, denotando, segundo Belozerskaya, não só as origens do sal e da pimenta, mas as tradicionais rotas comerciais estabelecidas pela França.

Na base do Saleiro há uma salamandra e a flor-de-lis, respectivamente símbolos da família de Francisco I e da França. Além destes, na base ainda podemos encontrar, segundo descrição do próprio Benvenuto na *Vita*, figuras representando os quatro ventos e períodos do dia.

O delicado receptáculo para pimenta representa um templo, embora lembre um arco do triunfo, onde se pode ver a minúscula figura de Hércules, fitando de modo impetuoso o mar. Para Marina Belozerskaya temos aí a representação da virilidade do monarca (no caso Francisco I) desafiando as forças da Natureza (buscando a expansão das rotas comerciais marítimas). O conceito humanista de *virtù*, tão valorizado no Renascimento, aparece bem representado.

O Saleiro de ouro de Benvenuto Cellini é uma peça que merece atenção e análise especiais, no entanto estamos destacando sua iconografia e seu importante papel na autobiografia *Vita*. Afinal, para Belozerskaya, o Saleiro é uma excelente representação ideológica e autobiográfica tanto de Benvenuto Cellini quanto de Francisco I, com a exaltação das imagens pessoais de ambos¹².

¹² *Idem, Op. Cit.*, p. 92.

1.3.2 – Medalhas e Moedas

Na Itália do século XVI as moedas já eram largamente utilizadas em transações comerciais. Havia, porém, uma distinção entre o material no qual essas moedas eram feitas e o público que as utilizava. As moedas de ouro, por exemplo, só eram encontradas entre os nobres, grandes comerciantes e a elite civil, já as de prata circulavam pelas mãos da maioria da população, com exceção dos extremamente pobres. Portanto, devido a sua grande circulação, as moedas constituíam ótimos veículos para a disseminação de mensagens políticas, por meio das imagens nelas impressas.

De maneira semelhante eram utilizadas as medalhas, embora estas não fossem feitas para circular e sim para serem trocadas entre a nobreza como presentes. Parecidas com moedas, as medalhas eram feitas para se comemorar um evento importante ou homenagear alguém; geralmente elas obedeciam um padrão: havia um retrato de um lado e um emblema ou evento importante no lado oposto.

Na época em que Cellini viveu, novas técnicas de fundição e impressão foram desenvolvidas para facilitar e ampliar a produção de moedas e medalhas, aumentando o potencial de ambas como meios de comunicação e instrumentos de propaganda¹³.

Não se podemos saber quantas moedas e medalhas Benvenuto Cellini produziu, mas foram poucas delas que chegaram até nossos dias. As moedas foram apenas oito, sendo que dentre estas, estudiosos ainda discutem sua autoria, exceto as assinadas por ele. Produzidas entre 1520 e 1530, três moedas foram produzidas para o papa Clemente VII, uma foi para seu sucessor, Paulo III, e quatro para o duque de Florença, Alessandro de' Medici.

Quanto às medalhas, apenas três chegaram até nós: duas feitas para o Papa Clemente VII, que são descritas tanto nos tratados quanto na autobiografia, sendo que de uma delas podemos ter certeza da autoria, pois tem uma discreta assinatura de Cellini. A outra medalha foi produzida para o rei da França, Francisco I, e embora não tenha sido mencionada por Cellini, também apresenta sua assinatura: “BENVENU F” (o que queria dizer algo como “Benvenuto fez”)¹⁴.

¹³ ATTWOOD, Philip. “Cellini’s Coins and Medals” In: GALLUCCI, Margaret A. e ROSSI, Paolo L. *Op. Cit.*, p. 97.

¹⁴ *Idem, Op. Cit.*, p. 98.

Embora o foco desta dissertação não sejam as medalhas ou moedas, muito menos as técnicas de fundição do Renascimento, o fato dessas peças apresentarem retratos em miniatura das personalidades da época demonstram a importância crescente dada ao indivíduo. Essa característica do Renascimento vinda com o Humanismo vai se refletir no surgimento de biografias e autobiografias, como a obra *Vite*, de Giorgio Vasari, e a própria autobiografia de Benvenuto Cellini.

Cellini apresentava duas características que eram próprias dos artistas de sua época: utilizava uma rica simbologia em suas obras e se baseava em modelos greco-romanos antigos, com o objetivo de superá-los. Com sua produção no campo da numismática não foi diferente, Benvenuto baseou-se no reverso de antigas moedas romanas, principalmente naquelas que traziam a representação dos portões do Templo de Janus e alegorias como a Fúria, a Paz, a Fortuna e a Vitória. Foram ainda utilizadas imagens bíblicas, como na medalha de prata para o Papa Clemente VII, onde vemos em seu reverso a cena em que Moisés tira água de uma pedra para saciar seu povo em pleno deserto¹⁵. A imagem se mostra bem de acordo para homenagear um papa, mostrando o líder de um povo que, orientado por Deus, está sempre pronto a prover suas necessidades espirituais.

Já no reverso da medalha dedicada ao rei da França, Francisco I, Benvenuto Cellini representou o tão famoso embate entre a Virtude e a Fortuna, tão considerado pelo Humanismo.

No retrato o rei aparece paramentado como imperador romano, com manto, coroa de louros e um cetro com uma flor de lis na extremidade, fazendo aí alusão à França. Já no reverso da medalha, uma musculosa figura masculina montada em um cavalo que se empina sobre uma figura feminina. A figura feminina aparece subjugada pela figura masculina; a primeira representando a Fortuna e a segunda a Virtude, aproximando-se, neste caso da *Virtù* a que se refere Machiavelli, e da origem da essencialmente masculina da palavra (“vir”, de onde derivam também a palavra viril).

O tema do homem sábio que pode usar de sua Virtude para subjugar seu provável destino (Fortuna), foi um dos favoritos dos humanistas do Renascimento Italiano. Na medalha feita para Francisco I podemos verificar a legenda que acompanha o reverso: “*Fortvnam Virtvte Devicit*”, ou em uma tradução livre: “Ele vende a Fortuna pela Virtude”.

¹⁵ A descrição completa da cena retratada na medalha pode ser lida nos *Trattati*, de Cellini, p. 118.

Segundo Attwood, Benvenuto também fez uso de um antigo modelo romano, datado de cerca de 200 a.C., que mostra em seu reverso um cavaleiro subjugando o inimigo, caído ao chão como a figura feminina desta medalha. Até a frase impressa na antiga moeda romana se alinha com as ideias dos humanistas do Renascimento: “*Virtvs Avg*” (“A Virtude do Imperador”). Devemos considerar também que a medalha foi feita para o rei da França, sem ter sido solicitado ao artista, que o presenteou em sua segunda, e mais longa, estada no país. Afinal Benvenuto tinha intenções de conseguir um bom mecenato junto a Francisco I, o que de fato ocorreu.

Embora tenham restado pouquíssimos exemplares de moedas e medalhas confeccionadas por Cellini, temos notícias de muitas outras que foram produzidas, mas que foram perdidas. Sua produção no campo da numismática renderia inúmeros estudos, no entanto destacamos aqui apenas as que se relacionam mais diretamente com sua autobiografia. A figura feminina vencida, como a que representa a Fortuna subjugada na medalha de Francisco I, será recorrente na produção artística de Cellini, assim como a figura masculina, sempre altiva e vitoriosa, sobre a outra. A razão para tal pode estar relacionada, segundo alguns autores, às relações bastante conturbadas que Cellini teve com algumas mulheres influentes, como Madame d'Étampes e Eleonora da Toledo, como se pode verificar na autobiografia.

1.3.3 - Perseu e a autobiografia

A estátua do *Perseu* mostra o herói no momento em que acaba de matar a górgona Medusa e ostenta sua cabeça decepada como um troféu. É uma das mais famosas obras de Benvenuto Cellini e, talvez, a que tenha lhe dado mais trabalho, segundo os relatos de sua autobiografia. Para Gwendolyn Trottein, em seu texto *Cellini as Iconographer*¹⁶, a autobiografia escrita por Cellini se apresenta, em simbologias e referências à Astrologia, na própria estátua *Perseu*. A parte da *Vita* que descreve todo o processo de criação da estátua do *Perseu*, para Trottein, seriam os comentários e explanações sobre uma obra que fala por si em termos estéticos¹⁷.

¹⁶ TROTTEIN, Gwendolyn “Cellini as Iconographer” In: GALLUCCI, Margaret A. e ROSSI, Paolo L. *Op. Cit.*, p. 140.

¹⁷ *Idem*, *Op. Cit.*, p.141.

A obra *Perseu* foi criada entre 1545 e 1554, originalmente para ser colocada na *Loggia dei Lanzi*, a praça do ducado de Florença. O grupo de esculturas (incluindo os relevos da base) que constitui o Perseu, revela, esteticamente e de forma tridimensional, os temas elaborados mais tarde, em palavras, na autobiografia de Benvenuto Cellini. Afinal, ele declarava sempre a supremacia do visual sobre o verbal, como um mestre em artes visuais que era.

O tema da Virtude versus a Fortuna, que já foi abordado no segmento anterior desta dissertação, retorna à cena, sendo que a *Virtù* continua sendo uma representação essencialmente masculina e a *Fortuna* novamente a figura feminina. Sabe-se que a astrologia, levada bastante a sério na época de Cellini, e a mitologia greco-romana estão intrinsecamente ligadas, uma vez que os nomes dos planetas e suas características se relacionam com aquele panteão e as personalidades de seus deuses. O deus relacionado à masculinidade, força e razão e, por sua vez, à *Virtù*, é Marte. Já a *Fortuna* pode ser representada por duas deusas: Vênus, essencialmente feminina, ou Diana/ Artemis, que está relacionada à Lua e sua natureza sempre mutável.

Em muitos trechos a *Vita*, lamenta o fato de que a Fortuna estivesse sempre conspirando contra o autor. Há uma parte marcante da autobiografia onde ele já anuncia ao leitor que a impiedosa Fortuna perseguirá por toda a vida, aparece logo no início, quando ele descreve sua infância.

O pai de Cellini, além de fabricar instrumentos musicais em madeira, gostava de tocar pífaro e era, inclusive, integrante da orquestra de Lourenço de' Medici, conhecido como, o Magnífico. Mas a primeira arte a que Giovanni Cellini se dedicara, fora o entalhe em marfim. Sabendo disso, Lourenço encomendou um espelho com moldura em marfim para o pai de Cellini, enquanto isso ele ficaria afastado da orquestra de pífaros. Segundo narra Cellini, seu pai se apressou em terminar a encomenda para retornar logo à sua amada música; começa aí a descrição minuciosa do espelho:

Subito si rimise all'arte, e fece uno specchio, di diametro di un braccio in circa, di osso e avorio, con figure e fogliami, con gran pulizia e gran disegno. Lo specchio si era figurato una ruota: in mezzo era lo specchio; intorno era sette tondi, in ne' quali era intagliato e commesso di avorio ed osso nero le sette Virtù; e tutto lo specchio e

così le ditte Virtù erano in un bilico in modo che, voltando la ditta ruota, tutte le Virtù si movevano; ed avevano un contrapeso ai piedi, che le teneva diritte. E, perchè lui aveva qualche cognizione della lingua latina, intorno a ditto specchio vi fece un verso latino, che diceva: 'Per tutti li versi che volta la ruota di Fortuna, la Virtù resta in piede':

'Rota sum, semper, quo quo me verto, stat virtus.'

Ivi a poco tempo gli fu restituito il suo luogo del piffero.(...)¹⁸

Este relato reforça um aspecto que permeia toda a autobiografia: predestinação a ser um homem virtuoso em constantes embates com a *Fortuna*. Esta será uma das características que tornará Cellini um herói romântico cerca de duzentos anos após sua morte e, mais tarde ainda, fará com que ele apareça nos cinemas e teatros como protagonista do estilo “capa e espada”.

Embora Cellini não se refira abertamente à questão *Virtù versus Fortuna*, a não ser na descrição que faz do espelho feito por seu pai, ao lermos sua autobiografia percebemos que ela é composta por uma sequência de reviravoltas inesperadas do destino, das quais ele, heroicamente, consegue sempre se manter íntegro e superar cada obstáculo. Podemos ver então mais um indício de que a *Vita*, foi uma obra literária planejada e demorada (levou mais ou menos quatro anos para terminar), apesar do que sua linguagem natural e bastante coloquial pode levar a crer.

O ícone da roda da Fortuna é muito recorrente na época do Renascimento, vinda de séculos anteriores. No entanto essa não é o único símbolo pelo qual se manifesta a Fortuna na *Vita*: ela aparece relacionada a figuras femininas presentes, em sua maioria cortesãs e prostitutas. Dentre estas, as que se destacam por estarem constantemente perseguindo e prejudicando Cellini, são as cortesãs: Madame d'Éstampes, da corte do rei Francisco I, e Eleonora da Toledo, da corte do duque Cosme I. Ambas com muita influência sobre os referidos monarcas, elas podiam elevar ou fazer cair o mecenato de um artista. Cellini

alega, em vários momentos, ter sido prejudicado pelas opiniões e caprichos das duas cortesãs.

No grupo *Perseu*, de Benvenuto Cellini, apesar de termos como destaque o momento em que Perseu acaba de decapitar Medusa, podemos ver em torno da base outros personagens que participam do mito: Hermes/Mercúrio, Dânae, Júpiter/Zeus; Andrômeda só vai aparecer em um dos relevos na cena de seu resgate do monstro marinho.

Desde quando iniciou o projeto do *Perseu*, Cellini decidiu incluir a Medusa no conjunto. Embora Perseu fosse um personagem recorrente entre os artistas do Renascimento italiano, a cena escolhida era quase sempre o resgate de Andrômeda. Mas Cellini queria que a figura da Medusa derrotada assumisse o papel que representaria a *Fortuna*, feminina, subjugada e vencida pelo corajoso e racional Perseu, personificando a *Virtù*, masculina como a origem latina da palavra indica.

De acordo com a análise de Gwendolyn Trottein, todas as idades do homem estão representadas no *Perseu*: desde a infância (o menino Perseu), a adolescência (Hermes/Mercúrio), a idade adulta e viril (Perseu adulto), a maturidade (Júpiter/ Zeus) e a velhice (o capacete de Hades, que apresenta a máscara de Janus na parte posterior). No entanto, toda essa iconografia fica esmaecida se não for apreciada em conjunto com a autobiografia de Cellini, em especial no que diz respeito ao antagonismo *Virtù* versus *Fortuna*. Um trecho extraído do texto de Trottein resume:

(...)The overcoming of the fundamentally female and natural forces of destiny and injustice by an essentially masculine mastery and rectitude. Without this cosmological echo, the sculpture's misogyny seems petty or purely political.¹⁹

A Razão e a Prudência aparecem na escultura na forma de alegorias, representadas pelo capacete de Hades e pelo escudo/espelho de Atená/Minerva. Este último, por estar sob os pés de Perseu é de difícil visualização na obra. Trottein ainda menciona a possibilidade de o espelho sobre o qual Perseu está em pé, estabeleça um paralelo entre o reflexo da vida de seu autor, Benvenuto Cellini, e o espelho com moldura de osso e marfim feito por seu

pai no passado, completando e retomando sua constante afirmação de que a *Virtù* sempre prevalece sobre a *Fortuna*.

Uma última observação sobre a escultura *Perseu* e sua relação com a *Vita* é o fato de que o herói traz, cruzada sobre o peito, uma faixa onde aparece o nome de Benvenuto Cellini de forma bem evidente. Devemos lembrar que no período em que Cellini viveu estava ocorrendo uma mudança determinante, mesmo que forçada pelos próprios artistas: as obras traziam a assinatura de seu autor, embora ainda de maneira sutil. Antes disso, os mecenas, em geral, não permitiam que os artistas assinassem suas obras, pois estas eram quase sempre encomendadas e financiadas por eles. No Renascimento isto começou a mudar e muitos faziam de suas iniciais disfarçadas em alguma parte da obra. Isso se intensificou no século XVI e vemos o exemplo em várias obras de Cellini, como em sua produção numismática e no *Perseu*, neste último bastante evidenciado.

Embora pareça algo de pouca valia, o ato de assinar sua própria obra sugere que o artista estava se afirmando como indivíduo. Este conceito humanista levou o homem a reconhecer sua individualidade inserida em uma sociedade, o que acabou gerando uma série de biografias e autobiografias, como a *Vite*, de Giorgio Vasari e a *Vita*, de Benvenuto Cellini.

1.4 – Cellini escritor

L' opera artistica e letteraria di Benvenuto Cellini è da secoli, fissata nel ritratto che l'autore fa di sé nella Vita: è perciò assai difficile interesse un discorso critico senza mettere in primo piano, come eccezionali o almeno singolari, le qualità dell'uomo. Alle affermazioni di genialità che Benvenuto fa abbondantemente di sé va unita la coscienza della propria maestria che giustifica il dottrinarismo dei Trattati: per di più quanto riferirono i contemporanei sulla scontroosità e suscettibilità dell'artista (...) trovò vivacissime parole che la pubblicazione dell'autobiografia suscitò nello spirito – per taluni aspetti, congeniale nel campo letterario – di Giuseppe Baretti. Si

¹⁹ TROTTEIN, Gwendolyn “Cellini as Iconographer” In: GALLUCCI, Margaret A. e ROSSI, Paolo L. *Op. Cit.*, p. 142.

*aggiunga la temperie romantica pronta a mettere in evidenza nell'opera dell'orefice e nella narrazione dello scrittore i modi schiettamente individuale d'un carattere.*²⁰

A *Vita* não é a única produção literária de Benvenuto Cellini, temos ainda os *Trattati* e as *Rime*. Os *Trattati*, como o próprio nome sugere, ficaram mais restritos ao campo das técnicas, afinal registram e descrevem processos nas áreas da escultura e da ourivesaria; servindo até os dias atuais em escolas que tratam dessas artes. Já a sua produção em versos, reunida em suas *Rime*, é considerada pela grande maioria dos críticos, um mero passatempo de Cellini, diminuindo sua relevância em relação a sua maior produção literária: a *Vita*.

Como já passamos por um breve panorama da produção artística de Benvenuto Cellini nos segmentos anteriores deste texto, destacando suas principais obras em artes plásticas, já é possível perceber o quanto elas têm ligação com a autobiografia. Além da rica simbologia presente no grupo da escultura *Perseu*, que segundo Gwendolyn Trottein, é a versão iconográfica da autobiografia do artista, muitos críticos destacam o fato de que os estilos descritivo e narrativo de Cellini refletem muito suas habilidades de cinzelador e ourives, ressaltando minúcias e descrevendo personagens e situações de forma de o indivíduo se sobressaía, em muitas ocasiões, da “multidão” retratada na autobiografia, apesar de sempre inserido nela.

Cellini não foi o único a escrever sua autobiografia no Renascimento. Neste período, o conceito medieval de que escrever suas próprias memórias era um ato de extrema vaidade, já estava superado, como cita Guglieminetti: “(...) *Dopo avere non senza eleganza superato la vecchia riserva medievale che pecca di 'smisurata vanità' chi scrive di sè*”²¹. No entanto a maioria das “memórias” que temos do Renascimento estão em registros usados por comerciantes e artistas, chamados de *libri di ricordanze*, onde era registrada toda a circulação financeira, inclusive despesas com batismos, casamentos e funerais. Apesar de ser um importante material de pesquisa, tais registros não podem ser classificados como literatura, de acordo com um dos maiores estudiosos de biografias e

²⁰ CORDIÈ, C. “Introduzione” In: Cellini, *Vita*, *Op. Cit.*, p. VII.

²¹ GUGLIELMINETTI, Marziano. “La *Vita* di Cellini e le memorie degli artisti” In: *Memoria e Scrittura: L'Autobiografia da Dante a Cellini*. p.311.

autobiografias, Schlosser: “(...)Tali ricordi (...) sono certo molto inferiori al livello di ciò che chiamiamo letteratura e non hanno neppure l'intenzione narrativa”²². Assim também são considerados os diários e cartas, pois muitas vezes não tratam exatamente do autor, apenas registrando fatos do cotidiano, sem a intenção de registrar uma determinada imagem de sua pessoa. Cellini, sendo um artista, também tinha seus *libri di ricordanze*, e certamente mantinha correspondências, mas talvez seriam estas as únicas memórias por escrito que teria deixado não tivesse se decidido a elaborar e escrever suas memórias como uma narrativa.

A decisão de Benvenuto Cellini de escrever sua autobiografia só veio em idade avançada: afinal *Vita* foi escrita entre 1558 e 1566, quando o artista era quase sexagenário. O início da composição de suas memórias coincide com o período em que perde a proteção do duque Cosme I e continua se envolvendo em brigas, que o levavam a questões judiciais e a gastos desnecessários. Cellini faz constantes súplicas a autoridades e ministros para que fossem em seu auxílio, pois estava sendo arruinado pela situação.

Um pouco antes de iniciar a escrita de suas memórias e já atravessando a fase difícil mencionada, Cellini teve que voltar à prisão em 1556, sob diversas acusações. Segundo Marziano Guglielminetti²³, foi nesse período que Benvenuto Cellini escreveu quinze sonetos carregados do que o crítico chamou de “*spazio interiore autentico*”. Além disso, o mesmo crítico cita a Fortuna, tão combatida por Cellini:

*Uno spazio interiore autentico, invece, riescono a formare prima del '58 i quindici sonetti scritti da Cellini durante la prigionia subita nel '56, perchè, pur non essendo nuovo a tale prova, dovette capire allora di avere cominciato la sua parabola di uomo disgraziato e mortificato dalla fortuna, dopo averne conosciuto i favori e i fastigi*²⁴

A produção poética de Cellini constitui uma espécie de preâmbulo à sua autobiografia e, de fato, *Vita* começa com um desses sonetos que, embora não seja o foco

²² *Idem. Op. Cit.*, p.292.

²³ *Idem, Op. Cit.*, p. 310.

²⁴ *Idem, Op. Cit.*, p.310.

desta dissertação, julgo conveniente citá-lo na íntegra, para melhor apreciação das imagens que se formaram de Benvenuto posteriormente:

Sonetto²⁵

*Questa mia vita travagliata io scrivo
per ringraziar lo Dio della natura,
che mi diè l'alma e poi ne à uto cura:
alte diverse 'mprese ho fatte e vivo.
Quel mio crudel destin d'offes'à privo
vita or gloria e virtù più che misura,
grazia valor beltà cotal figura
che molti io passo e chi mi passa arrivo.
Sol mi duol grandemente or ch'io cognosco
quel caro tempo in vanità perduto:
nostri fragil pensier se'n porta'l vento.
Poi che 'l pentir non val, starò contento
salendo qual io scesi il Benvenuto
nel fior di questo degno terren toscò.*

Este soneto preâmbulo, se assim podemos chamá-lo, destaca de forma concentrada sentimentos que moveram e alimentaram a produção autobiográfica de Benvenuto Cellini. Já com idade avançada, já que era século XVI, com uma família e passando pelas dificuldades financeiras como estava, Cellini menciona a *Virtù* e o tempo perdido nas vaidades da vida.

Esse soneto e os outros que aparecem nas *Rime* mereceriam um estudo minucioso, inclusive ressaltando sua estreita relação com a produção posterior da autobiografia. Mas como já foi dito, neste texto só serão destacados os aspectos relativos à autobiografia, mais precisamente às traduções em português da mesma no Brasil do século XX.

²⁵

CELLINI, B. *Op. Cit.*, p.3.

Outra afirmação interessante feita por Guglielminetti é que uma autobiografia, para se projetar na Literatura, inclusive internacional, como ocorre com *Vita*, de Cellini, a obra deve ser culturalmente importante. Essa importância se dá a partir do momento em que a autobiografia não fornece apenas informações apenas sobre a própria pessoa que escreve, mas acaba refletindo toda uma época e seus costumes, dando-nos uma ideia do cotidiano. Não que a autobiografia de Cellini deva ser fonte única e fiel de pesquisa do período do Renascimento Tardio, como foi às vezes, mas as sutilezas da obra nos fornecem muito material neste sentido.

Até este ponto já temos um breve panorama sobre a produção literária de Benvenuto Cellini. Os textos técnicos dos *Trattati*, os sonetos das *Rime*, produzidos em sua maioria na prisão, serviram como uma preparação para sua grande obra literária, que é sua autobiografia, *Vita*.

No próximo capítulo falaremos especificamente das memórias de Benvenuto Cellini, apresentadas em sua *Vita*, acompanhando um pouco sua trajetória até chegar ao Brasil, através de traduções e adaptações, já no século XX.

CAPÍTULO 2
VITA: ASPECTOS DA TRAJETÓRIA E REPERCUSSÃO DE UMA
AUTOBIOGRAFIA

Tutti gli uomini d'ogni sorte, che hanno fatto qualche cosa che sia virtuosa o sì veramente che le virtù somigli, doverieno, essendo veritieri e da bene, di lor propia mano descrivere la loro vita; ma non si doverrebbe cominciare una tal bella impresa prima che passato l'età de' quaranta anni. Avvedutomi d'una tal cosa, ora che io cammino sopra la mia età de' cinquantotto anni finiti e, sendo Fiorenze patria mia, sovvenendomi di molte perversità che avvengono a chi vive, essendo con manco di esse perversità che io sia mai stato insino a questa età, anzi mi pare di essere con magior mio contento d'animo e di sanità di corpo che io sia mai stato per lo addietro; e ricordandomi di alcuni piacevoli beni e di alcuni inestimabili mali, li quali, volgendomi indietro, mi spaventano di meraviglia che io sia arrivato insino a questa età de' cinquantotto anni: com la quali tanto felicemente io, mediante la grazia di Dio, cammino innanzi.²⁶

A citação acima se trata do primeiro parágrafo da narrativa das memórias de Benvenuto Cellini. Um trecho recorrente em vários estudos sobre a autobiografia de Cellini é exatamente o que inicia esse parágrafo e aparece em negrito.

Benvenuto justifica o fato de estar registrando suas memórias e aproveita para se colocar no rol dos homens com atos virtuosos que devem deixar suas experiências de vida para a posteridade.

Logo em seguida, ele inicia a seleção e “preparação” dos episódios mais relevantes de sua vida, sempre reforçando uma imagem de homem virtuoso perseguido pela Fortuna. Cellini, após o parágrafo citado, começa a descrever sua linhagem que, segundo ele, vem de um valoroso capitão de Júlio César, chamado Fiorino da Cellino, de onde viria o nome da capital da Toscana;

Fiorenza, que deu origem a *Firenze*: “Aveva Iulio Cesare un suo primo e valoroso capitano, il quali si domandava Fiorino da Cellino, che è un castello il quali è presso a Montefiasconi a dua miglia. (...)”²⁷. Segue-se a menção a mais alguns e seus ascendentes, todos homens dedicados às armas, o que acaba por reforçar as origens de uma linhagem virtuosa. Só para percebermos o quanto é importante a menção às origens familiares na *Vita*, na tradução inglesa de John Addington Symonds, publicada em uma edição de 1920, aparece uma árvore genealógica de Cellini, que ultrapassa Benvenuto e chega a mostrar seus descendentes. Remontar a própria linhagem até o mais antigo membro possível remete ao estilo clássico greco romano, recorrente entre os humanistas, de modo a valorizar a si próprio como indivíduo.

2.1 - Sobre a autobiografia de Cellini

Como já vimos no capítulo anterior, Benvenuto escreve sua autobiografia com uma narrativa livre e usando uma linguagem que se aproxima do popular, alguns dos fatores que entusiasmaram bastante alguns estudiosos e críticos literários, como Giuseppe Baretta. Em sua *Frusta Letteraria*²⁸, ele retoma a ideia, muito comum na época, de que Cellini havia escrito sua autobiografia de forma totalmente ingênua e espontânea. No trecho a seguir, extraído do texto de Baretta, essa afirmação se torna bastante clara:

Noi non abbiamo nessun libro nella nostra lingua tanto dilettevole a leggersi quanto la vita di quel Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo nel puro e pretto parlare della plebe fiorentina. Quel Cellini dipinge quivi se stesso con sommissima ingenuità e tal quale si sentiva di essere, vale a dire bravissimo nell'Arti del Disegno, e adoratore di esse non meno che di Letterati e specialmente de' Poeti, abbenche senza alcuna tinta di letteratura egli stesso e senza saper più di Poesia, che quel poco saputo per natura generalmente da tutti i vivaci Nativi di Terra Toscana. (...)

²⁷ *Idem, Op. Cit.*, p. 7.

Eppure quella strana pittura di se stesso riesce piacevolissima ai lettori; perchè si vede chiaro che non è fatta a studio, ma che è dettata da una fantasia infuocata e rapida, e ch'egli ha prima scritto che pensato (...).

Já sabemos, através de estudos mais recentes, que o autor demorou cerca de quatro anos para concluir sua autobiografia, o que por si só atesta que não foi uma obra escrita de um rompante. A elaboração do texto também se confirma pela iconografia presente na obra, principalmente na primeira parte, onde ele faz uso, de modo sutil, de elementos bíblicos e mitológicos para criar uma atmosfera heroica.

Benvenuto Cellini não era um literato, um acadêmico, mas se interessava muito por Literatura e Poesia. Seu principal modelo literário foi a edição de 1550 de *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori*, de Giorgio Vasari, obra da qual o próprio Cellini faz parte. Porém, Cellini encarou a literatura assim como fazia com as outras artes com as quais trabalhava: partindo de um modelo, buscou sua superação.

Para Victoria C. Gardner Coates:

*Although Cellini claimed to have had some education, he was not particularly scholarly, so it is safest to restrict a list of his sources to readily available texts in the Italian vernacular. His most important model was Giorgio Vasari's 1550 edition of *Le Vite* (...), with the *Vita* was designed to surpass in the evolutionary model established by Vasari himself. Cellini's aggressively casual prose may well have been designed to avoid any comparison with Vasari's polished academic style, with which Cellini could not compete.(...)²⁹*

Coates considera a obra biográfica composta por Vasari uma evolução no estilo da época do Renascimento italiano; era comum a constante busca da superação dos bons modelos estabelecidos tanto na antiguidade greco romana quanto nos próprios contemporâneos. Além disso, a autora sugere que Cellini teve o cuidado de buscar uma forma

²⁸ citado por VENTURI, Adolfo (a cura). *Le più belle pagine di Benvenuto Cellini*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1929. p. 307

oposta à polidez e academicismo de Vasari, utilizando uma narrativa mais espontânea e agressiva. Entre muitos estudiosos, este é conhecido como estilo natural.

Embora haja, atualmente, muita polêmica em torno do estilo narrativo de Benvenuto Cellini, a teoria de que *Vita* é uma obra bem elaborada dele é sustentada por vários estudiosos. Victoria C. G. Coates está eles e reforça este conceito no trecho que se segue, extraído do mesmo texto:

*The imitation of such models is a facet of the technique of the Vita, which I maintain was a slow and exacting process not dissimilar to bronze casting in its rigorous nature. Cellini's assertion that he spontaneously dictated the Vita is preposterous; the Vita took four years to complete and **is a complex construction that would have required careful thought and planning.** (...)30*

A autora compara a elaboração e escrita da autobiografia de Cellini com a fusão da escultura *Perseo*. Ambas as atividades exigiram planejamento e trabalho árduo durante o processo de elaboração e confecção por parte do escultor/ autor Benvenuto.

Como já vimos no capítulo anterior, a pesquisadora Gwendolyn Trotein³¹ faz um estudo comparativo entre a *Vita* e a escultura de *Perseo*, argumentando que ambas as obras se tratam de registro autobiográficos de Benvenuto Cellini. Não seria estranho que ambas tenham exigido de seu criador muita elaboração e empenho, afinal, como afirma Coates no trecho em destaque da citação. Devemos lembrar que Cellini escreveu sua autobiografia depois da fusão do *Perseo* e que a segunda parte desta é dedicada, basicamente, à descrição do processo de elaboração da escultura e das agruras que teve de passar para cumprir o seu intento. Isso contribui tanto para reforçar sua imagem de homem virtuoso que supera as armadilhas da Fortuna, quanto para consolidar sua virtuosidade como artista, destacando uma de suas mais marcantes obras.

²⁹ COATES, Victoria C. Gardner. "Cellini's Bust of Cosimo I and Vita" In: GALLUCCI, Margaret A. e ROSSI, Paolo L. *Op. Cit.*, p. 160.

³⁰ *Idem*, *Op. Cit.*, p. 161. (grifei).

³¹ TROTTEIN, Gwendolyn "Cellini as Iconographer" (GALLUCCI, Margaret A. e ROSSI, Paolo L. *Benvenuto Cellini: sculptor, goldsmith, writer*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004).

Adolfo Venturi, também faz uma comparação interessante entre a autobiografia e a referida escultura:

Come nell'abbozzo del Perseo, nella maleabilità della cera, si suggella il genio di Benvenuto Cellini; così, nelle pagine dell'aureo libro, abbiamo il capolavoro. Volle che il Varchi, veramente Benedetto, non volesse correggere il manoscritto iniatogli per la rivedizione dal Cellini.(...)³².

Veremos em seguida que, independente dos desejos de seu autor, a autobiografia de Cellini iniciou uma trajetória tortuosa até chegar aos nossos dias.

2.2 - A trajetória da *Vita* e sua recepção

A autobiografia *Vita* foi escrita entre 1558 e 1566, por um Benvenuto Cellini sexagenário, em precária situação financeira, com uma família para sustentar e tentando, ainda, viver de sua arte. Tais ingredientes são suficientes para levar um homem com a sua personalidade a desejar que seus grandes feitos, principalmente sua arte, ficassem para a posteridade. A grande cartada foi fazer mais uma monumental obra de arte: sua autobiografia.

Já vimos que não se pode saber com certeza, mas só podemos supor, que fatores moveram Cellini a compor sua autobiografia. A questão é que sua redação (ou ditado) foi bruscamente interrompida em 1566 e o porquê também não podemos saber. A partir daí só temos notícias dele através de alguns registros esparsos, como já foi comentado no capítulo anterior.

Atualmente os manuscritos originais de *Vita* estão na Biblioteca Mediceo Laurenziana, em Florença, segundo informa Carlo Cordiè. No entanto, os escritos de suas memórias ficaram esquecidos por quase dois séculos, só sendo publicados em Nápoles, em 1728. Essa célebre edição de *Vita* aparecia com o

³²

VENTURI, Adolfo. "Prefazione", *Op. Cit.*, p. VII.

título: *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta, Nella quale molte curiose particolarità si toccano appartenenti alle Arti ed all'Istoria del suo tempo, tratta da un ottimo Manoscritto, e dedicata all'eccellenza di Mylord Riccardo Boyle*³³.

A edição referida de *Vita* foi, anos mais tarde, lida pelo médico e literato Antônio Cocchi, muito respeitado no meio científico, a quem se deve uma redescoberta da obra. Em seu prefácio à autobiografia, Cocchi analisa os traços de personalidade de Benvenuto Cellini e suas “patologias psicológicas”; uma espécie de estudo de caso. Não sabemos que projeção alcançou o estudo de Cocchi, mas sabemos que foi o início da trajetória da autobiografia de Cellini que alcançaria dimensões inimagináveis, acabando por se manifestar nas mais diversas artes e meios de comunicação, já no séculos XX.

Cocchi reimprimiu seu prefácio em seus *Discorsi Toscani*³⁴, em 1762, e sua edição de *Vita* foi publicada poucos anos mais tarde. Lido por Giuseppe Baretti, o prefácio teve uma repercussão imediata e gerou o famoso texto crítico publicado em 1763, em sua *Frusta Letteraria*. O texto de Baretti é mordaz em relação ao prefácio de Cocchi; sobre ele compara: “*una cosa insulsa e melensa, non avendo il morto scrivere del Cocchi (...) alcuna proporzione collo scrivere vivissimo e tutto pittoresco di Benvenuto Cellini nella sua Vita*”³⁵. A autobiografia é exaltada e Baretti chega a afirmar que o autor de *Vita* é o melhor mestre de estilo que já houve na Itália (“*il meglio maestro di stile che s'abbia l'Italia*”³⁶), sendo definitiva para estabelecer sua notoriedade.

Baretti, que já vivia em meio a mudanças de conceitos nas artes e na cultura que estavam produzindo o Romantismo, viu em Cellini um escritor que não se perdia em imitações de escritores consagrados e literatos do século XVI, ou, como diz Cordiè: “*fra le raffinatezze del petrarchismo e le artificiosità del boccaccismo*”³⁷. Com a proclamação da individualidade dos artistas e o culto

33 *Idem, Op. Cit.*, p. XXIII.

34 *Idem, Op. Cit.*, p. XXIII.

35 *Idem, Op. Cit.*, p. XXIII.

36 CORDIÈ, C. “Introduzione” In: Cellini, *Vita, Op. Cit.*, p. XI.

37 *Idem*, p. XI.

pela grandeza e da naturalidade pelo Romantismo, a obra de Benvenuto Cellini teve seu definitivo impulso.

O escritor alemão Wolfgang von Goethe, em viagem pela Itália, teve acesso a vários livros que levou em seu retorno à Alemanha. Dentre eles estava a *Vita*, que o impressionou profundamente, em especial o episódio em que se usa de necromancia para conquistar uma mulher; não podemos esquecer que o escritor alemão estava escrevendo o seu tão famoso *Fausto*. Goethe traduziu a obra, que teve sua primeira tiragem em 1796, da qual fazia parte um apêndice escrito por ele, no qual falava sobre o caráter italiano. Um estudo interessante seria analisar comparativamente a *Vita*, de Cellini, e o *Fausto*, de Goethe, buscando até que ponto houve a influência do personagem que se tornou Cellini para os românticos, no personagem Doutor Fausto, criado por Goethe, que também faz uma conjuração pelo conhecimento e pelo amor. Afinal Benvenuto Cellini participa de uma conjuração com um negromante em pleno Coliseu, em um dos mais famosos episódios de sua autobiografia.

Vejam os alguns aspectos da repercussão das memórias de Benvenuto Cellini a partir da publicação de sua tradução para o alemão, inglês, francês, etc. até ser traduzida para a língua portuguesa e chegar ao Brasil.

2.3 - *Vita* no Romantismo

O período do Romantismo é fruto de dois grandes acontecimentos na história da humanidade, (...) a Revolução Francesa e suas derivações, e a Revolução Industrial. As duas revoluções provocaram e geraram novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte seus ideais (sociais). As instituições políticas tradicionais sofreram fortes abalos e as fronteiras entre os povos foram modificadas criando novo equilíbrio entre as nações. O nacionalismo irrompe impetuosamente em cena, arrastando consigo boa parte dos povos europeus em direção às suas aspirações políticas e sociais. Novas ideologias e teorias acerca do Estado acompanham as mudanças rápidas inerentes a tal processo. As ciências se ampliam em um vasto

número de novas áreas do conhecimento humano, que se abrem para a investigação e o estudo. As artes recebem os novos elementos gerados em tais circunstâncias, incorporando-os em suas várias formas de expressão, já anteriormente preparados com a revolução intelectual dos séculos XVII e XVIII.³⁸

O trecho acima, extraído do texto de Nachman, resume em que condições históricas teve início o considerado pensamento romântico. Aliás, os primeiros a empregar a palavra romântico, numa conotação crítica e histórica, foram os alemães, vertente em que assumiriam, por certo tempo, a primazia na Europa. Como foi mencionado no segmento anterior, neste mesmo ano Goethe publicou sua tradução de *Vita*, de Benvenuto Cellini, para a língua alemã.

Nachman afirma que todo o preparo histórico, digamos assim, para o surgimento do Romantismo ocorreu durante os dois séculos anteriores; exatamente os dois séculos em que a obra de Cellini permaneceu esquecida.

Os românticos vão encontrar a melhor manifestação da individualidade nas artes, especialmente na Literatura e a ideia de gênio, um indivíduo exaltado pela inspiração, amplia-se ao máximo à época do Romantismo. Considerando esta característica marcante do movimento, podemos imaginar o impacto que causou uma autobiografia escrita em fins do século XVI, em uma linguagem próxima do popular e livre de erudição. Por si só, uma autobiografia é considerada expressão de individualidade, já que é a vida de uma pessoa contada por ela mesma.

Já vimos que existem críticos, como Baretto e alguns românticos, que defendem a autobiografia de Cellini como um produto da espontaneidade e linguagem livre, onde memória e imaginação de seu autor acabam criando um herói. Por outro lado, outros defendem o ponto de vista de que a *Vita*, assim como o Perseu, foi uma obra muito bem planejada e o aparente anacronismo do enredo revela apenas a seleção dos momentos certos de sua vida para causar determinado efeito no leitor. Independente disso, Benvenuto Cellini se tornou

³⁸ FALBEL, Nachman. “Os Fundamentos Históricos do Romantismo” In. GINSBURG, J. *O Romantismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1978. p. 24.

um personagem afamado a partir da disseminação de sua obra literária no berço do pensamento Romântico: a Alemanha.

Depois da primeira tiragem da tradução de *Vita* para o alemão, feita por Goethe, as memórias de Cellini se espalharam pela Europa. Havia traduções vindas da língua italiana e outras, mais numerosas, vindas da tradução de Goethe. Esta divulgação da *Vita*, quando o Romantismo estava mais pronunciado, apresentava tanto pontos positivos quanto negativos. Um dos pontos negativos que convém mencionar é o fato de que as traduções foram sofrendo modificações e até distorções de acordo com o país, o idioma e, principalmente, “a moral e os bons costumes” vigentes na época. Muitas vezes foram feitos cortes na autobiografia em trechos considerados “impróprios” à época.

Na Inglaterra a *Vita* de Cellini também ganhou projeção através de representantes do Romantismo, como Byron, que foi leitor da autobiografia e chegou a traduzi-la, mas não temos a informação se esta chegou a ser publicada. Porém, uma das traduções mais famosas das memórias de Cellini para o inglês foi a de John Addington Symonds, sendo sua primeira edição publicada na segunda metade do século XIX. A tradução de Symonds a qual tive acesso foi a quarta edição, de 1920, com ilustrações dos trabalhos artísticos e, como já foi mencionado, até a árvore genealógica de Benvenuto Cellini. O tradutor faz uma longa introdução a essa edição, onde acaba fazendo um verdadeiro estudo sobre a *Vita*, ressaltando a questão da veracidade ou não dos relatos de Cellini. Symonds descreve um pouco da época de Cellini como tentativa de justificar seu comportamento impulsivo e violento, como no trecho a seguir:

Both the artist and the bravo were characteristic and typical products of the Italian Renaissance. The genius of the race expressed itself at that epoch even more saliently in the fine arts than in scholarship or literature. At the same time the conditions of society during what I have else-where called 'the Age of Despots' favoured the growth of lawless adventurers, who made a practice of violence and lived by murder. Now

*these two prominent types of the nation and the period were never more singularly combined than in Cellini. (...).*³⁹

Houve por muito tempo a preocupação em encontrar justificativas para os atos de Cellini em algumas passagens da *Vita*, o que chegou a gerar traduções com passagens importantes suprimidas. A mencionada edição de John A. Symonds, de 1920, traz os prefácios a segunda e terceira edições, sendo que na última o tradutor usa como motivo da redução da obra o simples fato de tornar a obra mais barata e acessível, sem mencionar a supressão dos trechos censuráveis:

*(...) The interest taken by the British and American public in this work has induced the publisher to bring out a third edition in one volume and at a cheaper price, whereby it will be placed within the reach of a still larger circle of buyers. (...)*⁴⁰.

Como o foco desta dissertação está nas edições traduzidas de *Vita* em língua portuguesa do século XX, não vamos nos ater a uma edição em língua inglesa, embora um estudo que explorasse as possíveis reduções e censuras da tradução de John A. Symonds seja uma rica vertente a ser explorada por estudos vindouros.

A ideia do artista como gênio acima da lei, bastante popular no Romantismo, aparece no trecho extraído da introdução de Symonds, que cita a página da autobiografia⁴¹ no qual Cellini, acusado do assassinato do também artista Pompeo, é defendido pelo papa Paolo III com o argumento: “*Voi non la sapete bene sì come me. Sappiate che gli uomini come Benvenuto, unici nella lor professione, non ànno da essere ubbrigati alla legge (...)*”⁴².

³⁹ CELLINI, B. “Introduction” In. *The Life of Benvenuto Cellini*; tradução John Addington Symonds, New York: Charles Scribner's Sons, 1920, p. XII.

⁴⁰ *Idem*, “Translator's Preface to Third Edition”, *Op. Cit.*, p. VII.

⁴¹ Symonds cita, em sua introdução, o trecho da autobiografia já traduzido para o inglês, porém julguei mais conveniente citá-la direto do italiano.

⁴² CELLINI, Benvenuto. *La Vita*; Carlo Cordié (cura), Milano-Napoli: Ricciardi-Mondadori, 1996, p. 160.

O que podemos destacar na *Vita*, traduzida por John A. Symonds é uma profunda pesquisa que enriquece sobremaneira sua publicação.

Outro país europeu onde a obra *Vita* teve repercussão foi a França. Cordiè cita um resumo da autobiografia de Cellini em francês, feita por Lamartine e publicada em 1866, que fornece ao leitor uma visão um tanto parcial da obra, pois dá muita ênfase às passagens em que Cellini relata sobre a Corte de Francisco I, o castelo de Petit-Nesle, no qual foi castelão, de Fontainebleau, de Madame d'Étampes, entre outras referências relativas à França. Cellini acaba registrando aspectos do cotidiano, tanto da Corte quanto do povo da França, assim como faz com a Itália⁴³.

Além do resumo mencionado, existem traduções da *Vita* na França; não nos aprofundaremos no estudo delas, mas é importante mencionarmos aqui um reflexo da repercussão da obra literária de Cellini: a peça de teatro lírico (ópera) intitulada *Benvenuto Cellini* (1838), do compositor Hector Berlioz, nome proeminente do Romantismo francês. Mais adiante, retomaremos a presença da figura de Cellini na música e falaremos mais sobre as produções artísticas em diversas áreas, tais como cinema e teatro, em que a obra de Benvenuto Cellini se manifesta e como isso ocorre.

Como percebemos, então, o pensamento e o ideal gerado pelo Romantismo na Europa, especialmente na Alemanha e na Inglaterra, propiciaram o ambiente necessário para que a *Vita*, de Benvenuto Cellini, viesse à tona e ganhasse a notoriedade que esperara cerca de dois séculos para conquistar.

2.4 - *Vita* em língua portuguesa

Como já foi dito desde o início desta dissertação, Benvenuto Cellini ainda não é muito conhecido em língua portuguesa, principalmente quando se trata de Brasil. O que temos aqui são adaptações e resumos em enciclopédias e coletâneas infanto juvenis.

⁴³

Idem, “Introduzione”, *Op. Cit.*, p. XI.

Embora muito material tenha sido encontrado e coletado durante as pesquisas sobre Benvenuto Cellini, a grande maioria estava em outros idiomas, que não o português. No entanto a proposta da pesquisa, desde o início, foi focalizar a autobiografia de Cellini em língua portuguesa no Brasil, tendo como recorte temporal o século XX, já que apenas nos últimos anos do século XIX é que se encontra material importante sobre Benvenuto Cellini no Brasil e em português.

Apesar do grande volume de material coletado, desde versões infanto-juvenis, óperas, filmes de vários gêneros (drama, aventura e comédia), passando por um volume da autobiografia em língua portuguesa de uma coleção de clássicos da Literatura e até uma antiga coleção de fascículos de nome *História em Notícia*, publicação carioca que aborda fatos históricos em formato de periódico, tivemos que selecionar alguns julgados mais relevantes para esta pesquisa, mas que resultariam em interessantes temas de pesquisas.

A chegada das obras literárias de Cellini ao Brasil, tanto dos *Trattati* quanto das *Rime e Vita* foi tardia, mas apesar disto, acabou ocorrendo em uma época em que os avanços da tecnologia estavam, cada vez mais, impulsionando os meios de comunicação em geral. Por isso, a divulgação de *Vita* se deu através de vários outros meios, que não só a literatura; também o cinema, a música e, mais recentemente, rede internacional de computadores; a Internet.

Como no capítulo três serão tratados os materiais selecionados para análise nesta dissertação, por enquanto, eles serão apenas apresentados.

O campo dos resumos e adaptações foi o que se revelou mais produtivo, tendo sempre em destaque um episódio extraído da autobiografia de Cellini: a sua fuga do Castelo Sant'Angelo. Nas obras de caráter enciclopédico, como a coleção *Trópicos* e o *Tesouro da Juventude*, encontramos resumos da vida de Benvenuto Cellini onde, naturalmente, são destacados os eventos mais marcantes com base na autobiografia, mas ambos vindos de traduções do inglês e cheios de ilustrações.

Já relação a resumos não enciclopédicos, destacamos dois interessantes: um encarte português das *Seleções do Reader's Digest* e um livro infanto

juvenil de Richard Platt, com tradução de Hildegard Feist⁴⁴. Ambos apresentam de maneira brevíssima a pessoa de Benvenuto Cellini e destacam apenas o episódio da fuga do Castelo Sant'Angelo, sendo o último ricamente ilustrado.

O único exemplar em língua portuguesa da autobiografia de Cellini, encontrado em um alfarrábio da cidade de São Paulo, foi a tradução feita por J. L. Moreira, publicada pela Athena Editora de São Paulo em 1939⁴⁵. Dividida em dois volumes, o que era comum, embora o original não apresentasse divisão alguma, a obra traz uma breve introdução ao primeiro livro intitulada “Notícia Biográfica sobre Benvenuto Cellini”, onde o autor da autobiografia é apresentado aos leitores. Devemos observar o fato de que a autobiografia de Cellini figura como parte de uma grande coleção chamada de “Biblioteca Clássica”. A tradução se estende inclusive ao soneto de abertura, que foi mantido. Da tradução de J. L. Moreira, assim como dos resumos citados, voltaremos a falar no próximo capítulo.

Um último material relativo à autobiografia de Cellini em língua portuguesa que merece destaque é uma adaptação muito original chamada *A História em Notícia: da Descoberta do Brasil aos Nossos Dias*. Foi uma publicação vendida em fascículos que, ao final da coleção, eram organizadas e encadernadas em brochura com capa dura; modelo de publicação muito popular na década de 60. A publicação da Editora GB Rio, do Rio de Janeiro, aborda fatos históricos mundiais importantes de maneira muito original: apresentando-os diagramados como periódico e a linguagem jornalística utilizada remete o leitor ao passado, trazendo a manchete como se contemporânea fosse.

Com a vida de Benvenuto Cellini não foi diferente. Com uma vida cheia de peripécias e aventuras, o *A História em Notícia* obteve vasto material em sua autobiografia, destacando suas obras mais importantes e seus delitos; aí novamente temos sua fuga do Castelo Sant'Angelo.

No próximo capítulo trataremos de cada um dos exemplos citados: a tradução, um resumo e uma adaptação. Todos eles terão como ponto em comum o episódio da fuga do Castelo Sant'Angelo de modo a facilitar o desenvolvimento da análise, já que é o episódio mais recorrente.

⁴⁴ PLATT, Richard. “Apresentação” e “Um salto para a liberdade – Benvenuto Cellini” In: *Grandes Aventuras: histórias reais de coragem e ousadia*; tradução de Hildegard Feist e ilustrações de George Sharp, São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005. pp. 32 e 33.

⁴⁵ CELLINI, Benvenuto. *Vida de Benvenuto Cellini, escrita por ele mesmo*; tradução J. L. Moreira, Vol. XXVIII e Vol. XXXIX, Biblioteca Clássica, São Paulo: Athena Editora, 1939.

CAPÍTULO 3

AS TRADUÇÕES E ADAPTAÇÕES DE *VITA* NO BRASIL

Para iniciar este capítulo, no qual discutiremos um pouco sobre substituições, acréscimos e reduções feitas pelo tradutor, vejamos as afirmações do teólogo, pedagogo e tradutor alemão Friedrich Schleiermacher, que defende a chamada invisibilidade do tradutor; a citação a seguir parece expressar bem a relação do tradutor de Cellini para a língua portuguesa com o texto fonte:

(...) Frequentemente precisamos traduzir o discurso de um outro que é igual a nós, porém de personalidade e mentalidade diferentes, quando sentimos que as mesmas palavras teriam um sentido bem diferente na nossa boca ou ao menos um valor mais forte ou mais fraco que na dele e que, se quiséssemos expressar à nossa maneira o mesmo que ele expressou, utilizaríamos palavras e locuções totalmente diferentes(...)⁴⁶

Este trecho do texto de Schleiermacher demonstra bem o dilema da substituição de palavras pelo tradutor. É natural que ele, pelo simples fato de estar traduzindo, tenha que optar pela palavra que melhor expresse aquela do texto fonte quando transposta para o seu idioma, no caso deste estudo, do italiano para o português.

Como poderemos perceber na tradução de Cellini, que o tradutor, na maior parte do tempo parece garantir sua invisibilidade. Mas, como veremos a seguir, isso ocorre apenas enquanto não confrontamos o texto traduzido com o texto fonte; aí então surgem diversas questões a serem discutidas, com especial destaque para a substituição da palavra *virtù*.

O episódio da fuga de Cellini do Castel Sant'Angelo foi escolhido para servir de *corpus* ao nosso estudo da tradução, adaptações, resumo e até das ilustrações, por ser o mais recorrente em todo o material aqui utilizado.

⁴⁶ SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. In Heidermann, Werner (org.). *Antologia Bilingue Clássicos da Teoria da Tradução, vol I – alemão/português*. Florianópolis:

3.1 – Uma tradução em língua portuguesa de *Vita*

A tradução para a língua portuguesa que serviu de objeto para estas breves observações, foi feita por um tradutor identificado apenas como J. L. Moreira. É uma publicação da Athena Editora de São Paulo, do ano de 1939, e faz parte de uma coleção de clássicos selecionados da Literatura Mundial chamada Biblioteca Clássica; com o título traduzido como a *Vida de Benvenuto Cellini escrita por ele mesmo*, o exemplar é o volume XXVIII.

Como já foi mencionado, o critério utilizado para a seleção do episódio analisado aqui foi a popularidade e, desta forma, acabamos por destacar a fuga do Castelo Sant'Angelo. Como o objetivo deste trabalho é fornecer subsídios para posteriores estudos na área de tradução, e por questões práticas e restritivas, optamos por restringir as questões referentes à tradução em relação a apenas um episódio e somente a algumas ocorrências lexicais, mas na esperança de que um estudo posterior seja feito com base em outros trechos. Há muitos episódios que mereceriam destaque por sua recorrência, como por exemplo, a conjuração no Coliseu.

Para servir de contraponto à tradução para a língua portuguesa de J. L. Moreira, escolhemos como texto fonte em italiano, a edição organizada por Carlo Cordiè, por ser considerada, mas completa e explicativa. Ambas estão identificadas nas referências bibliográficas, ao final desta dissertação, além de compor o Anexo 1 e Anexo 2, em italiano e em português, respectivamente.

As discussões do léxico feitas pelo confronto de pequenos trechos nos quais surgem questões de tradução. Citaremos primeiro o trecho da tradução e depois o do texto fonte, respectivamente. Os termos analisados dentro do trecho estarão grifados. Além disso, para facilitar a leitura, os trechos serão apresentados na ordem em que foram encontrados, tanto da tradução quanto do original. Os textos podem ser encontrados na íntegra nos anexos.

O episódio tem início com a acusação de Cellini e a sua condenação a ser encarcerado no Castel Sant'Angelo. Escreve ele que já estava há oito dias preso no castelo e, para “dar fim ao caso”, como está na tradução, ele foi chamado à presença de um juiz criminal chamado Benedetto Cagli para interrogatório. Cellini reconstrói os diálogos, não sem ser defender, entre ele e o juiz. Desta vez a acusação que caía sobre Cellini era a de ter roubado joias do Vaticano durante o saque de Roma, alguns anos antes. O trecho em que Cellini expressa seu costumeiro sarcasmo e onde há um termo traduzido digno de observação é o seguinte:

(...) Agora dizemos-te francamente: entrega as joias ou o valor delas e te deixaremos ir em liberdade. -

Ouvindo tais palavras não me pude conter e desatei a rir. Depois de ter rido bastante, falei: - “Agradeço muito a Deus por ser essa a primeira vez que aprás à sua divina magestade que eu seja posto na prisão; felizmente não fui preso por qualquer peca-dilho, como as mais das vezes acontece aos moços. Ainda que fosse verdade o que dizeis, eu não teria a temer nenhum castigo **corporal**, tendo a lei, naquele tempo, perdido toda a sua autoridade. (...) [trad. Moreira]⁴⁷

(...) *Ora noi ti diciamo liberamente che tu truovi le gioie o il valore di esse gioie: di poi ti lasceremo andare in tua libertà.*

[CIII.] *Quando io senti' queste parole, io non mi possetti tenere di non mi muovere a grandissime risa; di poi riso alquanto, io dissi: - Molto ringrazio Iddio che per questa prima volta che gli è piaciuto a sua maestà che io sia carcerato, pur beato che io non son carcerato per qualche debil cosa, come il più delle volte par che avvenga ai giovani. Se questo che voi dite fussi il vero, qui non c'è pericolo nissuno per me che io dovessi essere gastigato da pena **corporale**, avendo le legge in quel tempo perso tutte le sue autorità.(...) [ed. Cordiè]⁴⁸*

⁴⁷

J. L. Moreira p. 239.

⁴⁸

p. 223.

Pode-se notar que a preocupação com a simplificação do texto original na tradução fez com que a própria configuração se modificasse, neste caso, eliminando a divisão em mais um capítulo, como no texto fonte, organizado por Carlo Cordiè. Para melhor esclarecer aos leitores atuais sobre a palavra *corporale*, Cordiè coloca a explicação em nota desta forma: “*corporale: capitale*”. Deste modo o leitor fica sabendo que pena *corporale*, tem o significado de pena capital ou máxima, sem ser levado a pensar em algum tipo de castigo físico. Já na tradução isso, fatalmente, ocorre, pois o esclarecimento sobre a palavra *corporale* é um falso cognato e, como tal, foi traduzido como “corporal”, o que faz com que o sentido original das palavras de Cellini se modifique.

Ainda na mesma página, já no último parágrafo, há uma redução e um acréscimo. Argumentando em defesa própria, Cellini desperta a raiva de um dos seus acusadores. Vejamos o trecho a seguir os trechos em português, depois em italiano:

A essas palavras, o furioso governador interrompeu-me [...], exclamando com violência: - “Dispõe como quiseres, Benvenuto, que a nós é bastante ter encontrado o nosso **tesouro**, e apressa-te se não queres que recorramos a algo mais do que às palavras.

A queste parole quello arrabbiato governatore pistolese non mi lasciò finir di dire le mie ragione, che lui furiosamente disse: - Acconciala in quel modo che tu vuoi, Benvenuto, chè a noi ci basta avere ritrovato il nostro [...]; e fa' pur presto, se tu non vuoi che noi facciamo altro che con parole.

Podemos perceber que o “*governatore pistolese non mi lasciò finir di dire le mie ragione*”, do texto em italiano é substituído, na tradução, por apenas: “furioso governador interrompeu-me”; há então uma relativa redução na costumeira descrição, sempre detalhada, típica da narrativa de Cellini. Além disso, quando o autor diz “*dire le mie ragione*”, ele parece reforçar a ideia de que tem

motivos para se defender da acusação; a frase em si parece ter um tom de autodefesa.

Quanto ao acréscimo, temos a palavra “tesouro” inserida logo depois de “nosso”. Vemos que em italiano a frase se interrompe em “*nostro*”, deixando o objeto subentendido para o leitor. Quanto a isso Umberto Eco afirma: “(...) A regra deveria ser nunca enriquecer, mesmo quando se é tentado, o léxico do autor (...)”.⁴⁹ Dessa forma, a “invisibilidade do tradutor” parece se comprometer, tolhendo ao leitor da autobiografia o ato de preencher o espaço deixado pelo insinuante “*nostro*”.

Há uma falha de tradução de uma palavra na tradução à página 240 que chama a atenção, pois muda completamente o significado do original. A ocorrência é ao final de uma fala de Cellini, que tenta argumentar em sua própria defesa:

“Torno a dizer-vos que há perto de vinte anos habito essa maravilhosa Roma e nela tenho feito importantíssimos trabalhos da minha profissão; e como sei que ela é a sede de Cristo, estou certíssimo de que, se um príncipe temporal me tivesse querido assassinar eu teria recorrido à essa santa cátedra e ao vigário de Cristo, para que defendessem as minhas razões. Ai de mim! A quem recorrerei agora? Quem me livrará de tão iníquo assassinio? Antes de vos apoderardes de mim não devíeis ter procurado saber onde eu empregava esses oitenta ducados e ter visto também a nota das joias, que está na câmara apostólica, inscrita cuidadosamente há **cincoenta anos**? (...)”⁵⁰

(...) Io di nuovo vi dico ch'e' son vicino a venti anni che io abito questa maravigliosa Roma, ed in essa ò fatto di grandissime faccende della mia professione: e, perchè io so che questa è la siedo di Cristo, e' mi sarei promesso sicuramente che, se un principe temporale mi avessi voluto fare qualche assassinamento, io sarei ricorso a questa santa cattedra ed a questo vicario di Cristo che difendessi le mie ragione, Oimè, dove ó io a 'ndare adunque? e a chi principe che mi difenda da un tanto iscellerato

⁴⁹

assassinamento? Non dovevi voi, prima che voi mi pigliassi, intendere dove io giravo questi ottantamila ducati? Ancora non dovevi voi vedere la nota delle gioie che à questa Camera apostolica iscritte diligentemente da cinquecento anni in qua?

Temos, neste caso, uma falha, não simplesmente uma substituição; afinal é óbvio dizer que “cinquenta” é bem diferente de “quinhentos”. Em língua portuguesa o início das palavras é bem diferente, mas a semelhança de ambas em italiano, pode ter confundido o tradutor, principalmente – e aí é muito difícil saber - se ele não era tradutor específico do idioma italiano e trabalhou apenas consultando um dicionário.

No texto em italiano, Cellini quis enfatizar a extrema e tradicional organização da Câmara Apostólica do Vaticano, citando seus registros de notas de gastos com joias acumulados por cinco séculos; como seria de se esperar das costumeiras frases hiperbólicas de Cellini. Embora cinco décadas não seja pouco, o argumento de Cellini tem seu impacto diminuído na tradução pelo equívoco com os numerais.

O embate entre *Virtù* e *Fortuna* é de extrema importância no Renascimento e em toda a obra de Benvenuto Cellini, como já vimos anteriormente. Portanto, sabemos que ambos os substantivos e suas derivações também são muito importantes nos textos escritos por Cellini, em especial na autobiografia. No entanto, o tradutor J. L. Moreira substitui em vários momentos a palavra *virtù* e suas derivadas, por suas pretensas equivalentes em português, que, na maioria dos casos, faz com que a essência da recorrente *virtù* do original se perca. Nesta questão das substituições das palavras *virtù* e suas derivações, as afirmações de Friedrich Schleiermacher, citadas no início deste capítulo parecem novamente se adequar.

As substituições da palavra *virtù* e suas derivações ocorrem em muitos pontos do episódio analisado da autobiografia, que serão abordados conforme a ordem que forem surgindo. E como estamos obedecendo à ordem em que as

questões relevantes de tradução aparecem no texto, vejamos a primeira dessas ocorrências. Aparece na página 241 da tradução, em mais uma argumentação de Cellini em sua defesa:

(...) Depois, fiz para a santa Igreja tantos ornamentos de prata, de ouro e de joias, tantas medalhas tão belas e tão honrosas!

É essa, pois, a cruel recompensa dos padres, a um homem que os serviu com tanta **fé e amor**?

(...) Appresso ò fatto alla Santa Chiesa tanti ornamenti d'argento, d'oro e di gioie, tante medaglie e monete sì belle e sì onorate. È questa addunche la temeraria pretesca remunerazione, che si usa a un uomo che vi à con tanta fede e com tanta virtù servito e amato?

Neste trecho a palavra *virtù*, que até poderia ser traduzida como virtude mesmo, simplesmente desaparece, não havendo nem sua substituição, como em outras situações no texto. O substantivo *fé* é conservado e *amor*, que é participio passado do verbo *amar* no texto fonte, torna-se substantivo na tradução, acompanhando a palavra *fé*.

Umberto Eco afirma: “(...) A regra deveria ser nunca enriquecer, mesmo quando se é tentado, o léxico do autor, mas infelizmente às vezes o tradutor é obrigado a variar”⁵¹. Com a tradução da autobiografia de Cellini feita por J. L. Moreira, parece ter havido o contrário do que recomenda Eco, pois embora não devêssemos inserir palavras inexistentes no texto fonte, o contrário também é válido. A simples eliminação de uma palavra do texto pode fazer com que uma parte do original se perca. É o caso de *Vita*, sabemos o quanto à palavra *virtù* e suas derivações são importantes na obra de Cellini e, de modo geral, a todo o Renascimento. É certo que a palavra, neste caso, tem o seu valor intrínseco para a obra como um todo, que vai além de um uso recorrente por parte do autor.

⁵¹ ECO, Umberto. “Perdas e Compensações” In: *Quase a Mesma Coisa: experiências de tradução*; tradução Eliana Aguiar, Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 110.

Um termo tão importante no texto da autobiografia quanto *virtù*, é *fortuna*. Já vimos em capítulos anteriores que o binômio formado por elas permeia toda a obra de Benvenuto Cellini, mesmo suas obras nas artes plásticas, como a escultura Perseu, entre outras. Assim como *virtù*, a palavra *fortuna* foi substituída.

Na página 243 da tradução, Cellini afirma continuar trabalhando na prisão, executando serviços que lhe eram levados por seu aprendiz Ascanio. Em um desses trechos ele comenta:

Conquanto eu não pudesse trabalhar muito, vendo-me preso e tão injustamente, ainda **assim me conformava com a necessidade e da melhor maneira que podia**, aceitava a minha **má sorte**.

Todos os guardas e soldados do castelo se tornaram amicíssimos meus.(...)

Benchè poco io potessi lavorare, vedendomi a quel modo carcerato a così gran torto, pure facevo della necessità virtù. Lietamente il meglio che io potevo mi comportavo questa mia perversa fortuna: avevomi fatto amicissimi tutte quelle guardie e molti soldati del Castello.(...)

A expressão “*perversa fortuna*” é substituída por “má sorte” na tradução, ou seja, “*fortuna*” tem como equivalente a palavra “sorte”. Talvez o tradutor tenha considerado o fato de que a palavra fortuna, em português, tenha conservado como significado mais popular, sua relação a bens materiais e não com seu significado no século XV, principalmente em italiano.

É interessante observar que há outra ocorrência da palavra *virtù* muito próxima da palavra *fortuna*, no texto. No entanto, dessa vez ela não é substituída apenas por outra palavra em língua portuguesa, mas por uma frase: “assim me conformava com a necessidade e da melhor maneira que podia”. Se fosse traduzida *ipsi litteris*, poderia ter como resultado: “fazia da necessidade, virtude”, ou até, “transformava necessidade em virtude”; naturalmente são apenas algumas das possibilidades de tradução, pois Umberto Eco afirma que “interpretar não é traduzir”, mas sugere que interpretar é uma das etapas do processo de tradução.

Em relação a esta gama de possibilidades de tradução para uma mesma frase ou palavra, ele afirma:

As possibilidades [de tradução] só existem como potencialidades do sistema linguístico (...). Diante de um texto (...) um leitor deveria decidir, segundo o contexto, a que a história se refere.(...) Assim sendo, para traduzir a frase, deve-se primeiro realizar a operação, que constitui uma reformulação do texto fonte (...). O tradutor deve, antes de tudo, reformular a frase fonte com base em uma conjectura sobre o mundo possível que ela descreve e só depois poderá decidir traduzir (...).⁵²

No texto de Eco do qual foi extraído o trecho acima, ele se baseia em um exemplo, citando 24 possibilidades de tradução para uma única frase em inglês, sugerida por Lepschky⁵³. Tal exemplo já alerta para o fato de que tradutor não está livre de fazer escolhas, mas que ele deve considerar vários fatores durante o processo de tradução, como o contexto da frase fonte, o provável leitor, entre outros.

Na página 244 da tradução há um trecho que acrescenta uma explicação incorporada ao texto que, no original, só aparece em uma espécie de segundo plano; Cordiè prefere manter o texto de acordo com o original e acrescentar o esclarecimento sobre luteranismo em nota. O tradutor J. L. Moreira faz algumas inversões na ordem dos períodos dentro do parágrafo, parecendo querer simplificar a leitura do texto.

Eu, que estava decidido a antes perder a vida do que a faltar com a palavra dada ao homem de bem que era o governador, suportava aquele grandíssimo aborrecimento junto com um frade da família Palavisina, que **estava preso por luteranismo**. Era ótimo companheiro de morada, mas como frade, era o maior maroto que havia no mundo, e tinha toda a sorte de vícios.

⁵²

Idem. "Interpretar não é traduzir", *Op. Cit.*, p. 288.

- Io, che m'ero proposto più volentieri perder la vita che mancare a quello uomo dabbene del castellano della mia promessa fede, mi comportavo questo inistimabil dispiacere insieme con un frate di casa Palavisina, **grandissimo predicatore**.

[CV.] **Questo era preso per luteranismo**: era bonissimo domestico compagno, ma quanto a frate egli era il maggior ribaldo che fussi al mondo, e s'accomodava a tutte le sorte de' vizii.(...)

Na tradução o frade é apresentado como um homem cheio de vícios e preso sob acusação de luteranismo, ignorando sua característica marcante de orador. Já no texto em italiano, Cellini destaca as origens familiares do frade e sua habilidade de “*grandissimo predicatore*”. Há na edição em italiano, nesse ponto, até uma mudança de capítulo, o que não ocorre na tradução em língua portuguesa. Cellini parece agrupar as qualidades e defeitos do frade em capítulos diferentes, de modo a evidenciar ambos. Além disso, não podemos esquecer que a palavra vício é utilizada, de modo frequente, como um antônimo de virtude; os *vizii* do frade se contrapondo às *virtù* de Cellini.

Mais adiante, na mesma página da tradução, Cellini continua se referindo aos tormentos retóricos que lhe eram infligidos pelo seu companheiro de prisão. Temos, então, uma nova substituição de um adjetivo derivado de *virtù*: “Vendo o tal frade que nunca poderia corromper-me com as suas razões tão argutas e **hábeis** e que ele expressava de maneira tão admirável, imaginou um outro meio para tentar-me (...)”.

Já no mesmo trecho em italiano, lemos: “*Veduto il ditto frate che non potette ottenere il corrompermi per via delle sue argutissime e virtuose ragioni tanto maravigliosamente dette da lui, pensò tentarmi per un'altra via (...)*”

Temos aqui mais uma substituição de uma derivada de *virtù* por palavras relacionadas a habilidade e talento, emprego comum aplicado pelo tradutor. Embora seja uma solução encontrada pelo tradutor, a carga de sentido da palavra virtude se enfraquece em relação ao seu significado na autobiografia e nas outras

de Cellini. Afinal, já vimos que sua recorrência quase obsessiva aos vocábulos *virtù* e *fortuna* na obra não são ao acaso.

Na página seguinte, a 245, temos mais duas ocorrências da substituição de palavras referentes a *virtù*, em dois parágrafos seguidos:

Vendo-me assim admirado do seu **talento**, o frade imaginou em outro meio: com bons modos começou a perguntar-me se, quando me encerrassem, caso eu tivesse desejo de fugir, que meio empregaria para abrir a porta da prisão.

E eu, querendo também mostrar a sutileza do meu engenho àquele **talentoso** frade, disse-lhe que eu abriria qualquer fechadura, por mais difícil que fosse, principalmente as daquela prisão, a qual ser-me-ia tão fácil abrir como comer um pouco de caça fresca.

(...) Vedutomi il frate istupito delle virtù sue, pensò un'altra via; chè com un bel modo mi cominciò a domandare che via io arei tenuto se e' mi fussi venuto voglia, quando loro mi avessino risserato, a aprire quelle prigione per fuggirmi. Ancora io, volendo mostrare qualche sottigliezza di mio ingegno a questo virtuoso frate, gli dissi che ogni serratura difficilissima io sicuramente aprirrei, e maggiormente quelle di quelle prigione le quale mi sarebbono state come mangiare un poco di cacio fresco.(...)

No trecho precedente temos uma manutenção do campo semântico por parte do tradutor, ou seja, a escolha feita por ele é das palavras “talento” e “talentoso” para substituir, respectivamente, “*virtù*” e “*virtuoso*”. Embora tenhamos, de novo, um distanciamento da carga de significado das palavras ligadas a “virtude”, percebemos que J. L. Moreira faz uma escolha que, dentro do contexto do parágrafo, mostra-se bastante satisfatória. Afinal, no texto fonte, Cellini utiliza a palavras *virtù* e *virtuoso* para se referir à capacidade do frade de aprender ensinamentos seus.

O uso constante que Cellini faz dos superlativos e dos advérbios de modo também é suprimido, na maioria das vezes, na tradução. Vejamos o trecho a seguir:

(...) Instigado por aquele diabo de frade, respondi-lhe que eu não me gabava de tudo e que era capaz de fazer e quanto ao que lhe dissera sobre a chave, isso era a **coisa mais fácil do mundo**; com poucas palavras eu **o convenceria de que falava a verdade**. E impensadamente, como disse, demonstrei-lhe com facilidade tudo o que lhe havia dito.

E o frade, fingindo-se desinteressado, **compreendeu tudo facilmente**. Conforme disse acima, o bom governador deixava-me andar livremente por todo o castelo; e a não ser à noite, não me encerrava, como fazia com todos os outros. Além disso me deixava trabalhar no que quisesse: ouro, prata ou cera. E conquanto eu tivesse trabalhado durante várias semanas numa bacia que fazia para o cardeal de Ferrara, como estava enfastiado da prisão, me aborrecera dessa obra; e fazia apenas algumas figurinhas de cera que me aborreciam menos. Dessa cera, o frade roubou-me um pedaço, com o qual modelou a tal chave, conforme eu lhe ensinara de maneira tão inconsiderada.

*(...) Sentendomi io pugnere da questo diavolo di questo frate, gli dissi che io usavo sempre prometter di me con parole molto manco di quello che io sapevo fare e che cotesta cosa che io avevo promessa delle chiave, **era la più debole** e com breve parole io lo farei **capacissimo** che l'era sì come io dicevo; e **inconsideratamente**, sì come io dissi, gli mostrai con facilità tutto quel che io avevo detto. Il frate, facendo vista di non se ne curare, subito **benissimo** apprese **ingegnosissimamente** il tutto. E, sì come di sopra io ò detto, quello che io volevo sì d'oro e d'argento e di cera. E, se bene io avevo lavorato parecchi settimane in un certo bacino che io facevo al cardinal di Ferrara, trovandomi affastidito dalla prigione m'era venuto a noia il lavorare quelle tale opere e solo mi lavoravo, per manco dispiacere, di cera alcune mie figurette: la qual cera il detto frate me ne buscò un pezzo, e con detto pezzo messe in opera quel modo delle chiave che io **inconsideratamente** gli avevo insegnato.*

A supressão dos superlativos, bastante usados por Cellini em toda a autobiografia, parece atenuar o tom do discurso celliniano na tradução para o português. As hipérboles criadas pelos superlativos e presença constante de

advérbios de modo no texto de Cellini parecem refletir suas habilidades de ourives, escultor e cinzelador, que, como já foi visto, é um aspecto fundamental a ser levado em conta em qualquer estudo de *Vita*.

É importante observarmos também que, logo nas primeiras linhas do trecho citado, referindo-se à atividade de se fazer uma chave, Cellini usa “*era la più debole*”, afirmando a simplicidade da atividade. Porém o tradutor, por sua conta, acrescenta uma hipérbole: “coisa mais fácil do mundo”. Não podemos saber os critérios de seleção e as escolhas feitas pelo tradutor, mas podemos perceber que, em alguns poucos pontos ele tenta manter o estilo celliniano.

As descrições minuciosas que Cellini faz, refletindo na obra literária suas habilidades de cinzelador e ourives, como já mencionamos, é reduzida na tradução sempre que possível. Existe um exemplo no início da página 251 da tradução que mostra uma dessas reduções.

O trecho diz respeito às crises de identidade do governador do castelo, que, alucinado, pensava ser um morcego, na ocasião. Cellini menciona que o homem só sentia-se mais calmo depois de conversar por horas com ele. Vejamos o trecho:

O pobre homem me retinha durante quatro ou cinco horas, e eu nunca mais acabava de conversar com ele. Levava-me a comer na sua mesa, e nunca parava de falar, e de me fazer falar também. Mas eu, mesmo falando tanto, comia muito bem.

Ele, pobre homem, não comia nem dormia e eu ficava tão cansado que não podia mais. Olhando-o bem nos olhos, vi que estava **vesgo**(...).

*(...) Per la qualcosa questo povero uomo talvolta mi tenne quattro e cinque ore intere che mai avevo restato di ragionar seco. Mi teneva alla tavola sua a mangiare al dirimpetto a sè, e mai restava di ragionare o di farmi ragionare; ma io in quei ragionamenti angiavo pure assai bene. Lui povero uomo non mangiava e non dormiva, di modo che me aveva istracco chi io non potevo più; e, guardandolo alcune volte in viso, vedevo che **le luce degli occhi erano ispaventate, e perchè una guardava in un verso e l'altra in un altro.***

A simplificação feita pelo tradutor é evidente ao confrontarmos a tradução com o texto fonte, mais uma vez reduzindo a característica de minúcia descritiva de Cellini. Toda uma frase, “*le luce degli occhi erano ispaventate, e perchè una guardava in un verso e l'altra in un altro*”, foi reduzida a uma única palavra: “vesgo”. O sentido de espanto (“*erano spaventate*”) e perturbação que os olhos do governador demonstravam se perde com a redução à palavra “vesgo”, que não demonstra a mesma carga de significado de toda a frase da autobiografia. As características de ourives e cinzelador, que tanto marcam a narrativa de Cellini, parecem bastante atenuadas com tais reduções.

Na página 253 da tradução há dois pontos interessantes a serem observados. O primeiro é a substituição de dois pronomes do singular por um do plural, no trecho em que Cellini, já preparando sua fuga, fala sobre um dos guardas do castelo que o atormenta constantemente com ofensas e injúrias. No mesmo trecho podemos ler uma frase recorrente de Cellini sempre que é abordado o episódio da fuga:

(...) O tal Giovanni não vinha à minha prisão uma única vez que não me dissesse alguma injúria.

Era de Prato, onde havia trabalhado numa botica. Todas as noites vigiava cuidadosamente as portas e toda a prisão, e eu lhe dizia: - “Guardai-me bem, porque de qualquer modo pretendo fugir.”

Estas palavras fizeram nascer um imenso ódio entre **nós**(...).

(...) *Questo Giovanni non veniva mai volta a quella mia prigione che lui non mi dicessi ingiuria. Costui era di quel di Prato, ed era stato in Prato allo speciale: guardava diligentemente ogni sera quelle bandelle e tutta la prigione, ed io gli dicevo: - Guardatemi bene, perchè io mi voglio fuggire a ogni modo. - Queste parole feciono generare una nimicizia grandissima in fra di lui e me (...)*

Embora seja uma substituição satisfatória quanto ao sentido – trocar “*lui e me*” (ele e eu) por “*nós*” - temos aí uma situação em que os sujeitos parecem se fundir em uma única palavra. Considerando o estilo de Cellini e a valorização de si mesmo, diante de uma situação de enorme inimizade – “*nimicizia grandissima*” - é provável que Cellini fizesse questão de manter os pronomes no singular e não uni-los em um pronome plural.

Mais adiante no texto, ainda na mesma página, temos um exemplo bastante sutil das frases ambíguas de Cellini ao longo de toda a autobiografia. Podemos notar que, na tradução, o duplo sentido da frase se perde com uma simples substituição.

Esse saboiano cuidava das cisternas e dos tonéis. Também gostava de trabalhar em madeira e foi dele que roubei a tenaz com que arranquei os pregos das portas.

Voltando ao que dizia a respeito da cama, quando Bozza e Perdignone chegavam à minha prisão, eu não lhes dizia outra coisa senão que se conservassem afastados do meu leito, afim de não o sujarem ou desarranjarem. (...)

(...) Questo Savoino teneva cura della citerna e delle botte; e anche si dilettava di lavorar di legname; e a lui io rubai le tenaglie, con che io sconficcai li chiodi di queste bandelle.

[CIX.] Per tornare al mio letto, quando il Bozza e il Perdignone venivano, mai dicevo loro altro se non che stessin discosto dal mio letto, acciocché e' non me lo imbrattassino e non me lo guastassino (...)

Considerando o trecho destacado, percebemos que na tradução, a expressão que inicia um parágrafo: “voltando ao que dizia a respeito da cama”, denota um único sentido quando insere a expressão “dizia a respeito”, que inexiste no texto em italiano. Já a frase do texto fonte: “*per tornare al mio letto*”⁵⁴, pode facilmente denotar mais sentidos na leitura. Não poderemos saber se o uso de tal frase oi

54

Em tradução livre: “voltando à minha cama”.

intencional da parte de Cellini, mas é possível que sim, já que há vários outros exemplos de ambiguidades na *Vita*, além do que, em seu estilo narrativo, próximo da oralidade, é mais comum encontrarmos expressões desse tipo.

Novamente, mais adiante no texto, Cellini está fugindo do castelo e, encontrando um obstáculo imprevisto, ele resolve não retornar e salta. Caindo já do lado de fora dos muros, Cellini bate com a cabeça e perde os sentidos, só recobrando-os poucos instantes antes do amanhecer. Novamente aí há outra ocorrência da palavra *virtù* no original, que é substituída na tradução.

Depois, amanhecendo o dia, a frescura que vem uma hora antes de surgir o sol me fez recobrar os sentidos; mas ainda não me voltara a memória, pois parecia-me que tivera a cabeça cortada e que estava no purgatório.

Mas, pouco a pouco, as minhas **faculdades** voltaram e apercebendo-me de que estava fora do castelo, recordei-me subitamente de tudo o que havia feito(...)

*(...) Di poi volendosi far chiaro il giorno, quel poco del fresco che viene un'ora innanzi al sole, quello mi fece risentire, ma sì bene stavo ancora fuor della memoria, perchè mi pareva che mi fussi stato tagliato il capo e mi pareva d'essere in nel purgatorio. Stando così, a poco a poco mi ritornorno le **virtù** in nell'esser loro, e m'avviddi che io erro fuora del Castello, e subito mi ricordai di tutto quello che io avevo fatto (...).*

Seria muito difícil, neste caso, a substituição da palavra *virtù* por “virtudes”, simplesmente, na tradução para o português, pois não teria o mesmo sentido. Neste caso há um uso incomum da palavra *virtù* por parte de Cellini que, como já vimos, usa-a quase obsessivamente. O tradutor J. L. Moreira optou pela palavra “faculdades”, que substituiu melhor o sentido de recobrar-se de um desmaio.

Na página 257 da tradução, J. L. Moreira parece simplificar para facilitar a leitura, especificando, no próprio texto, que as portas que Cellini encontra fechadas são as de Roma. Já no texto em italiano fica subentendido que os portões

são os de Roma, já que o Castelo Sant'Angelo fica nesta cidade. Cordiè prefere colocar em nota de rodapé essa informação. Cellini faz menção aos tais portões quando luta para se arrastar através deles, com uma das pernas quebradas, mas os encontra fechados.

(...) Em seguida, de quatro pés, e com o punhal na mão, dirigi-me para a **porta de Roma**, que encontrei fechada. Sob essa porta havia uma grande pedra que parecia não ser muito pesada. Tentei arrancá-la, vi que cedia e tirei-a com facilidade, entrando em Roma.

(...) Di poi carpone con il detto pugnale in mano andavo in verso la porta. Per la qual cosa giunto alla porta, io la trovai chiusa; e, veduto una certa pietra sotto la porta appunto, la quale, giudicando che la non fussi molto forte, mi provai a scalzarla; di poi vi messi le mane, e sentendola dimenare quella facilmente mi ubbidì, e trassila fuora; e per quivi entrai.

Entre a edição organizada por Carlo Cordiè, e a tradução de J. L. Moreira há uma outra diferença fundamental. A primeira complementa tudo o que pudesse suscitar dúvidas com muitas notas de rodapé.

Na edição de *Vita*, traduzida para *Vida de Benvenuto Cellini escrita por ele mesmo*, Moreira não faz uso de notas. Algumas informações são acrescentadas, embora não apareçam no texto original, outras simplesmente são omitidas ou deixadas subentendidas, como no trecho sobre os portões de Roma. Neste caso, para evitar inserir uma nota explicativa, o tradutor optou por qualificar os portões referidos por Cellini dentro do texto. Onde no texto fonte aparece simplesmente “*andavo in verso la porta*”, e a frase termina aí, em português aparece “dirigi-me para a porta de Roma”.

Depois que consegue passar pelos tais portões e se livrar dos mastins que o atacaram, Cellini, mentindo para um carregador de água, consegue ajuda para ser transportado às escadarias de San Pietro. Próximo dali havia o palácio da duquesa Margarida, esposa do duque Otávio, depois da morte de seu primeiro marido, o duque Alessandro de' Medici, de Florença. Vejamos o trecho:

Eu sabia que encontraria aí muitos de meus amigos que tinham vindo de Florença com essa princesa. Ela própria estava bem disposta em meu favor, graças ao governador do castelo. Com efeito, para ajudar-me, este dissera ao papa que, no dia da chegada da duquesa à Roma, eu evitara um prejuízo de mais de mil escudos, que uma grande chuva ameaçava causar. Contou à sua Santidade como estando ele já quase desesperado eu o reanimei e assestei várias peças de artilharia para o lugar onde as nuvens eram mais cerradas e que no instante mesmo em que começava a cair uma chuva fortíssima, fiz fogo com tanto sucesso que à quarta descarga, a chuva parou e apareceu o sol, sendo eu a causa de que a festa se passasse felizmente. Quando a duquesa soube do fato, exclamou: - “Esse Benvenuto é um dos homens **de talento** estimados por meu marido, o duque Alessandro; não esquecerei nenhum deles, quando chegar o momento de lhes ser útil. (...)”.

*(...) Io sapevo certissimo che appresso a questa gran principessa c'era di molti mia amici, che con essa eran venuti di Firenze; ancora perchè lei ne aveva fatto favore, mediante il castellano (chè volendomi aiutare disse al papa, quando la duchessa fece l'entrata in Roma, che io fu' causa di salvare per più di mille scudi di danno che faceva loro una grossa pioggia; per la qual cosa lui disse ch'era disperato e che io gli messi cuore, e disse come io avevo acconcio parecchi pezzi grossi di artiglieria in verso quella parte dove i nugoli eran più istretti, e di già cominciati a piovere un'acqua grossissima; per la qual cosa, cominciato a sparare queste artiglierie, si fermò la pioggia, e alle quattro volte si mostrò il sole, e che io ero stato intera causa che quella festa era passata benissimo; per la qual cosa, quando la duchessa lo intese, aveva ditto: - Quel Benvenuto è un di quei **virtuosi** che stavano com la buona memoria del duca Lessandro mio marito, e sempre io ne terrò conto di quei tali, venendo la occasione di far loro piacere. (...)*

Nesse trecho do episódio há outra ocorrência de uma palavra derivada de *virtù* no original, que é substituída pelo tradutor. Aparece novamente um vocábulo derivado de talento em substituição a *virtù*; em lugar de “*virtuosi*” entra “de talento”.

Neste trecho temos a última ocorrência de palavras derivadas de *virtù* no episódio da fuga do castelo; naturalmente elas aparecem muito mais ao longo de toda a autobiografia. Quanto a todas as ocorrências de *virtù* na *Vita*, temos uma afirmação de Schleiermacher que parece justificar, em parte, as diversas substituições feitas pelo tradutor:

(...) Se entre duas línguas cada palavra de uma correspondesse exatamente a uma palavra na outra, expressando o mesmo conceito na mesma abrangência, se suas flexões apresentassem as mesmas relações e suas combinações se diluíssem umas nas outras de forma que as línguas diferissem somente para o ouvido, então toda tradução no campo da arte e da ciência, contanto que só o conteúdo de um discurso ou de um texto precisasse ser comunicado, seria tão mecânica quanto a dos negócios. (...) ⁵⁵

Temos na autobiografia de Cellini uma tradução bastante peculiar, que podemos classificar no campo das artes, ou seja, uma complexa subjetividade permeia toda a obra e o mesmo acaba ocorrendo com a tradução. Por isso, a tarefa do tradutor seja, neste caso, bem mais árdua do que se traduzisse um dos *Tratatti*, também escritos pelo mesmo Benvenuto Cellini, mas com um conteúdo muito mais direcionado à técnica; muito mais permeado de objetividade, como qualquer texto técnico ou científico.

Voltando ao episódio da fuga do castelo Sant'Angelo. Este termina quando Cellini é acolhido pela duquesa Margarida e pelo cardeal Cornaro, também seu hóspede, e levado para um quarto secreto para ser cuidado por um médico. No último parágrafo do capítulo, até onde consideramos ser parte do episódio da fuga do castelo Sant'Angelo, ainda há uma observação interessante sobre a tradução e o texto fonte. O parágrafo em português é: “O cardeal mandou que me levassem para um quarto secreto, e correu imediatamente ao **palácio**, com intenção de pedir ao papa a minha liberdade”.

⁵⁵ SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. In Heidermann, Werner (org.). *Antologia Bilíngüe Clássicos da Teoria da Tradução, vol I – alemão/português*. Florianópolis: Núcleo de Tradução (NUT) / Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2001. Tradução de Margarete von Mühlen Poll, p. 33.

Já em italiano temos o mesmo trecho: “*Il cardinale mi fece mettere in una camera segreta, e subito andatosene a **Palazzo** con intenzione di chiedermi al papa.*”

Diferente da inserção de “Roma” para qualificar os “portões”, que vimos em anteriormente, neste caso o significado de “*Palazzo*” se perde, quando substituído por simplesmente por “palácio” na tradução. A começar pela escrita, no original com letra maiúscula e na tradução com minúscula. Na edição de Cordiè esta explicação vem em nota, pois o que Cellini chama de *Palazzo*, na realidade é o Vaticano. Na tradução o palácio se confunde com a mencionada casa da duquesa Margarida, o que torna quase improvável que o leitor consiga associar a palavra “palácio” da tradução ao Vaticano citado por Cellini como “*Palazzo*”.

Para encerrarmos esta breve comparação entre o texto em italiano, organizado por Cordiè, e a tradução de J. L. Moreira da autobiografia de Benvenuto Cellini, vejamos mais uma citação de Umberto Eco que explica muito dos pontos de tradução que foram encontrados durante a comparação:

Existem perdas que poderíamos definir como absolutas. São os casos em que não é possível traduzir e, se casos do gênero acontecem, digamos, no curso de um romance, o tradutor recorre à *ultima ratio*, a de anexar uma nota de pé de página – e a nota em pé de página ratifica a sua derrota. Um exemplo de perda absoluta é dado por vários jogos de palavras.⁵⁶

Devemos considerar, no caso da tradução de J. L. Moreira, que a autobiografia de Cellini corresponde aos volumes XXVIII e XXXIX de uma coleção chamada Biblioteca Clássica, publicada pela Athena Editora em 1939. Uma coleção de clássicos da Literatura Universal, como muitas publicadas na segunda metade do século XIX e primeira e parte da segunda do século XX. O objetivo maior dessas grandes coleções de clássicos era divulgar e aumentar o acesso aos grandes autores e, principalmente, às grandes obras literárias. Por isso, talvez, haja um padrão que força o tradutor, em certa medida, a simplificar a obra

durante a tradução, não utilizando notas de pé de página. Para Umberto Eco, como se lê na citação precedente, essas notas seriam a “derrota” do tradutor, que não conseguiu compensar as perdas com sua tradução.

Há a possibilidade de que J. L. Moreira tivesse o mesmo conceito de Eco, não utilizando notas de rodapé e optando por incorporar algumas informações ao texto, causando ao leitor de língua portuguesa a impressão de que o acréscimo faz parte do texto fonte. Do mesmo modo ele opera com as reduções. Outra possibilidade seria a de que a tradução da autobiografia de Cellini tenha seguido um padrão de diagramação e edição, pelo fato de compor uma coleção e para atender um público de leitores mais amplo.

3.2 – Adaptação e resumos

Passemos agora à adaptação e aos resumos encontrados ao longo da pesquisa. Consideraremos aqui apenas a adaptação literária, embora as adaptações da vida de Cellini para o cinema, teatro e música sejam de indiscutível importância, não são o foco desta dissertação e serão brevemente tratados no próximo capítulo.

Sobre adaptação, Umberto Eco sugere uma definição bastante conveniente:

A adaptação constitui sempre uma tomada de posição crítica – mesmo que inconsciente, mesmo que devida a uma imperícia e não a uma escolha interpretativa consciente. Naturalmente, também uma tradução propriamente dita implica, ao lado de uma interpretação, uma posição crítica. (...) Mas na tradução o comportamento crítico do tradutor é justamente implícito, tende a não se mostrar, enquanto na adaptação ele se torna preponderante, constituindo o próprio cerne da operação de transmutação. No máximo, o comportamento crítico dos tradutores pode ser explicitado no paratexto, ou seja, nos prefácios, posfácios ou notas de comentário. (...) ⁵⁷

Neste trecho do texto de Eco temos uma definição de adaptação, comparando-a com tradução. Vemos que a presença das escolhas e preferências de quem faz a adaptação, seja ela para qual meio de comunicação for, é muito mais marcante e explícita do que na tradução. Como já vimos com Schleiemacher, o tradutor deve permanecer o mais “invisível” possível, embora também sejam feitas escolhas, estas são mais objetivas.

Consideramos para este estudo uma adaptação da autobiografia de Benvenuto Cellini, no mínimo, original. *A História em Notícia: da Descoberta do Brasil aos Nossos Dias*, da Editora GB Rio, foi uma coleção de encartes periódicos – encadernados com capa dura ao final da coleção – lançado na década de sessenta, mais precisamente 1962, no Rio de Janeiro. Não foi possível descobrir exatamente de quantos volumes a coleção é composta, mas podemos supor, já que a versão encadernada obedece a uma divisão na qual cada volume abrange cinco décadas. O primeiro volume, por exemplo, vai de 1500 a 1550, o segundo de 1551 a 1600, provavelmente até chegar aos anos sessenta do século XX.

Vejam alguns trechos da apresentação do editor Amaral Netto ao primeiro volume da coleção:

(...) A ideia nós a colhemos no *Le Journal du Monde* e no *News of the World*, embora toda a contextura de *O Brasil em Jornal* e sua modalidade de apresentação fujam completa e totalmente às referidas obras.

(...) Leia o jornal de 1500, como se estivesse vivendo em 1500. Desta forma sentirá, como se vivos fossem, todos aqueles que, com a inteligência, a bravura, a fé e a espada construíram este mundo em que vivemos hoje. (...)58

Pela leitura de partes da apresentação escrita pelo editor da coleção, tornou-se mais fácil compreender como se constitui o material e sua importância e originalidade na época. A pretensão era montar uma enciclopédia diferente – em linguagem jornalística – por isso optamos por incluir essa publicação entre as adaptações e não entre as enciclopédias. A seleção de certos episódios da vida de Cellini e a linguagem jornalística fizeram com que classificássemos a obra nas adaptações; adaptação à linguagem jornalística.

Apesar de tomar como referência e ponto de partida, inclusive no título, a descoberta do Brasil, os exemplares abrangem também “notícias” internacionais das épocas que trata. A

⁵⁷ *Idem*. “Quando Muda a Matéria”, *Op. Cit.*, pp. 394 – 395.

⁵⁸ “Contando a História” In: *A História em Notícia: da Descoberta do Brasil aos Nossos Dias*, Volume I (1500 a 1550), Rio de Janeiro: Editora GB Rio Ltda., 1962.

diagramação é, de fato, como a de um jornal, apresentando desde manchetes até pequenas notas de canto de página, trazendo acontecimentos menores, nascimentos, casamentos e falecimentos de personalidades da época em torno da qual gira o volume em questão.

Os textos obedecem também estilo e linguagem jornalísticos, o que parece aproximar remotos fatos históricos de nossos dias, de maneira mais leve e até bem humorada; bastante diferente dos livros de história da década de sessenta no Brasil. Além disso, Benvenuto Cellini não é personagem comum nos livros didáticos, especialmente, no Brasil. No entanto, ele figura muito bem em uma publicação do tipo da coleção *A História em Notícia*, com sua vida repleta de grandes eventos e atribulações e sempre entre as “celebridades” de sua época, por assim dizer.

Apenas as manchetes e “colunas sociais” em que aparece Cellini foram selecionadas, naturalmente, e estão em ordem cronológica no Anexo 3.

A primeira aparição de Cellini na *A História em Notícia* é na manchete do assassinato de outro artista e rival de longa data. Visivelmente baseada na autobiografia, esta “notícia”, por ser a primeira na qual ele aparece, faz um breve panorama de sua vida até a data fictícia do texto jornalístico, que traz logo abaixo da manchete “Roma, 1535 (Exclusivo de *O Brasil em Jornal*)”. A manchete, aliás, é: “Cellini: gênio e desordeiro”.

No anexo da página 128 temos a reprodução do texto, onde podemos ver até uma gravura trazendo retrato de Cellini, acompanhado de uma legenda: “Aos 15 anos já era ‘juventude transviada’”. Temos aqui uma informação que passa pelos filtros da época, ou seja, ter quinze anos em 1516 era bem diferente de ter a mesma idade em 1962, ano da publicação da coleção. No século XVI, com quinze anos, Cellini, assim como seus contemporâneos, já era considerado um homem. No entanto, isso pode se justificar, pois causa a impressão de aproximar ainda mais o personagem do público, pois a intenção era que o alcance de leitores da publicação *A História em Notícia* fosse máximo. Pode ser que haja aí uma possível intenção na atualização tanto da linguagem, quanto do pensamento refletido nesta.

Um ponto bastante interessante é que, na página ao lado da que aparece Cellini, é noticiado um “furo” de reportagem no qual sua futura inimiga madame d'Étampes, é figura principal. A nota aparece na seção chamada “Em sociedade”, bem ao estilo das abordagens às celebridades de hoje. Vejamos um trecho:

Ana de Pisseleu, a dama cujas mãos Francisco I aflagava durante o desfile de apresentação da rainha a Paris, é hoje duquesa de Étampes. O rei resolveu casá-la com Jean de Brosse, filho do duque Penthièvre. O colunista estava presente ao encontro dos dois.(...)59

A abordagem é bem semelhante às notícias nas conhecidas seções de “fococas” de celebridades das revistas e jornais da atualidade. Sabemos que, durante sua estada em Paris, Cellini contraiu enorme inimizade com madame d'Étampes, a cortesã predileta do seu mecenas Francisco I. Desse modo, podemos perceber com os dados da autobiografia de Cellini são

adaptados para o estilo dos periódicos, retratando personagens considerados celebridades à época, quanto do povo, que fora da *Vita* não seriam lembrados.

A segunda aparição de Cellini no primeiro volume de *A História em Notícia* é em uma pequena nota intitulada "Cellini escapa novamente". Embora esteja à página 129 do Anexo 3, o texto é tão curto que o reproduziremos aqui:

CELLINI ESCAPA NOVAMENTE

Paris, 1539

Sua Santidade o Papa Paulo III mais uma vez perdoou o grande cinzelador Benevenuto Cellini e, como previmos, uma vez liberto, ele se dirigiu para esta cidade, onde se encontra como hóspede de Francisco I.

Cellini, recorda-se, tem uma carreira de pequenos e grandes crimes, o último dos quais foi o roubo de jóias valiosíssimas do Tesouro papal. Aqui em Paris se dedica à execução de obras de arte destinadas a enriquecer o patrimônio da Coroa francesa.

Este é um homem que indubitavelmente se mantém vivo por causa de seu gênio maravilhoso que lhe tem valido uma série de perdões e esquecimento para seus crimes.⁶⁰

A nota é escrita como que vinda diretamente de Paris, aproximando, no tempo, o assunto tratado do leitor. É certo que Cellini não admitia seus atos como sendo crimes, assim como ele nunca admitiu ter roubado joias do Tesouro papal, por conta das quais foi encarcerado no castelo Sant'Angelo. Isto não é mencionado no *A História em Notícia*, muito estranhamente, ele é um dos raros que não o fazem.

A manchete seguinte, que pode ser vista à página 130, é um pouco mais tímida, porém Cellini aparece duas vezes na mesma página: uma na coluna de arte e arquitetura, outra na coluna "Em sociedade", referente às "fofocas" de celebridades, sendo que ambas se complementam. A primeira fala sobre o retorno do artista à cidade natal, Florença, e sua recepção por Cosme de' Medici, que logo recebe um modelo em cera do *Perseo*. A segunda, da "coluna social", explica o

⁶⁰

Op. Cit., nº 7, p. 6.

porquê de Cellini ter deixado o mecenato de Francisco I, na França, de forma repentina:

Benevenuto Cellini resolveu afinal deixar a França. E deixou muito rapidamente...Tudo por causa da verdadeira rainha – embora não o seja – a duquesa de Estampes, favorita de Francisco I.

Cellini, como já sabem nossos leitores, é um homem cheio de vícios, tão cheio de vícios quanto de gênio. No entanto de vaidade e orgulho a toda prova, é talvez um dos raros, raríssimos homens que não curvaram a cabeça diante da duquesa. (...) [Cellini] provocou um incidente tão grave com a duquesa de Etampes que ela, em meio a uma crise de nervos, exigiu o enforcamento de Cellini. O rei da França desta vez não atendeu à favorita, e respondeu-lhe: - “Traga-me um gênio que possa substituí-lo e, então, eu o enforcarei.”⁶¹

A história da duquesa d'Étampes, presença constante da coluna “Em sociedade”, nesta notícia se mistura à história de Cellini, o que de fato ocorre na autobiografia *Vita*. Isso mostra uma observação atenta do autor e organizador dos artigos do *A História em Notícia* em relação à autobiografia, embora não saibamos qual versão usou.

O mito da inimitabilidade, já mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, e o gênio de Cellini como garantias de sua sobrevivência e proteção, aparecem de forma evidente também nessa notícia de coluna social. A imagem de Cellini como um artista extraordinário e incomparável é reforçada, quando escapa da execução, mais uma vez, por conta de seu talento. Isso também pode gerar curiosidade e interesse no leitor da coleção, levando-o a buscar a leitura das memórias de Cellini na íntegra.

Outra notícia que aparece sobre Cellini é sobre o término de uma de suas obras, após seu retorno a Florença: o busto de Cosme de' Medici. A notícia também é curta e vale citá-la, apesar de ter sua reprodução à página 131:

BUSTO DE COSME DE MÉDICIS: CELLINI

Florença, 1548

Benevenuto Cellini, o irrequieto e mal-afamado escultor e gravador que se acha de volta a esta cidade, deu mais uma prova de sua

⁶¹ *Op. Cit.*, nº 10, p. 7.

excelente técnica e de seu excepcional gênio artístico com a apresentação do busto de Cosme de Médicis, que terminou este ano.

Cellini esteve cinco anos (1540-1545) na corte de Francisco I, de onde se afastou pelo seu mau comportamento e pela pressão que contra ele fez a duquesa d'Étampes, favorita do rei.

Agora o grande artista está trabalhando para Cosme de Médicis na confecção de mais uma de suas maravilhosas obras – o “Perseu” -, cujo modelo em cera já foi apresentado ao duque há três anos passados.⁶²

Nesta pequena notícia, Cellini já aparece sob o mecenato de Cosme de' Medici, três anos depois de ter deixado o mecenato de Francisco I, por motivos explicados na própria nota, sendo um deles a influência de madame d'Étampes sobre o rei da França. Na autobiografia Cellini não declara que tenha deixado a França por isso, mas deixa subentendido pelas várias vezes que menciona sua irritação com os ataques e intrigas vindos da referida cortesã.

Embora as virtudes de Cellini como artista sejam ressaltadas, nunca são esquecidas suas características de personalidade forte e impulsiva; neste caso se referindo a ele como “o irrequieto e mal afamado escultor”.

A próxima notícia sobre Benvenuto Cellini no *A História em Notícia* é exatamente a da inauguração de outra obra de arte, já anunciada na coleção: o *Perseo*.

PERSEU E A CABEÇA MEDUSA

Florença, 27, abril, 1554 (Do correspondente)

Confirmado o que O BRASIL EM JORNAL havia informado em números anteriores, Benvenuto Cellini, o grande escultor e cinzelador, inaugurou hoje, na praça da Signoria, uma das suas obras-primas: o “Perseu”, estátua que realizou para Cosme de Médicis e cujos trabalhos iniciara cerca de dez anos atrás. (...) Eis as palavras do artista para o repórter, referindo-se a seu trabalho: “Depois que deixei

⁶²

Op. Cit., nº 12, p. 4.

esfriar o bronze dois dias, comecei a descobrir a estátua e o primeiro que tirei foi o molde da cabeça de Medusa, que saiu perfeita; igualmente a testa de Perseu saiu boníssima a testa de Perseu. Foi uma verdadeira maravilha que não haja faltado metal para nenhuma das partes. Parece um milagre.”⁶³

A entrevista fictícia com Cellini foi, certamente, baseada na autobiografia. Ao lado da notícia aparece uma fotografia em preto e branco da estátua do Perseu. Além desses trechos do texto há um parágrafo que menciona o interesse de Cosme de' Medici pela obra, pois ia ao atelier de Cellini com frequência. Não podemos saber se, de fato, o duque de Florença tinha tanto interesse assim pela escultura de Perseu, mas Cellini narra suas dificuldades em terminar a obra por falta de material para ser fundido, já que o príncipe se negava a lhe dar mais dinheiro do que já havia dado. Na *Vita*, Cellini conta, em tom heróico, a noite da fusão do Perseu, quando diz ter lançado ao fogo todas suas obras prontas que estavam no atelier, além de muitos de seus pratos e talheres, no desespero de terminar a escultura.

No texto supracitado do *A História em Notícia*, há uma pseudodeclaração de Cellini a um repórter do jornal, certamente baseada na narrativa da autobiografia, na qual ele considera “uma verdadeira maravilha que não tenha faltado metal”.

A última aparição de Benvenuto Cellini na coleção é em um “artigo” que homenageia artistas falecidos recentemente (para a época em questão no volume). O título é “Telas, esculturas e poemas tornam seus nomes imortais” e Cellini é o primeiro dos artistas homenageados, pois na apresentação do “artigo” há um pedido de desculpas dos editores por não terem publicado uma nota de falecimento na ocasião da morte de Cellini. Vejamos o trecho da apresentação na citação a seguir:

(...) E é justo que nos penitenciemos aqui de uma grave omissão, qual seja a do silêncio deste jornal por ocasião da morte de Benevenuto Cellini. Tantas vezes notícia em nossas páginas; tantas vezes entrevistado por nós,

⁶³ *A História em Notícia: da Descoberta do Brasil aos Nossos Dias*, Volume II (1551 a 1575), Rio de Janeiro: Editora GB Rio Ltda., 1962, nº 17, p. 2.

Cellini morreu sem que transmitíssemos a triste notícia no momento exato.

Não vem ao caso justificar a falta. Contentamo-nos em corrigi-la, dando aos leitores, nesta página, o registro daquilo que deveríamos ter noticiado no momento mesmo em que ocorreu a morte de Cellini.⁶⁴

Depois dessa apresentação há um brevíssimo resumo da vida de Cellini, mencionando, inclusive, sua autobiografia.

(...) Apesar da idade, apesar de tantos anos de devassidão, correrias, duelos, prisões e intrigas, dedica-se a escrever tratados de ourivesaria e escultura, ao mesmo tempo em que inicia sua **maravilhosa** obra que intitulou A Vida, cujos originais a reportagem de O BRASIL EM JORNAL teve a honra de ter em mãos, em alguns capítulos.

A Vida é alguma coisa de incrível. Alguma coisa que vai chocar profundamente seus leitores. Porque Cellini fez dela as mais **fascinantes**, cínicas e duras memórias que alguém jamais tenha escrito.

Cellini conta seus amores, suas aventuras, suas intrigas, seus roubos, enfim, todos os seus pecados, numa confissão cuja franqueza vai estarrecer pela coragem e crueza da pena do gênio desaparecido.

Uma parte considerável é dedicada no texto a falar sobre a autobiografia, onde os adjetivos como "maravilhosa", "fascinante" e "incrível" acabam por despertar a curiosidade do leitor do *A História em Notícia* para a leitura da *Vita* na íntegra. Esses três parágrafos consistem em uma espécie de resenha da autobiografia e é dito que o "jornal" teve a oportunidade de ter em mãos alguns capítulos dos originais das memórias de Cellini.

Apesar de se propor a ser uma enciclopédia, *A História em Notícia* é uma adaptação bastante original baseada em trechos da autobiografia de Cellini, em linguagem jornalística. Por não seguir a linguagem convencional de enciclopédias, não foi classificada como tal.

Durante esta pesquisa foram encontrados ainda dois resumos que destacam o episódio da fuga do castelo Sant'Angelo e que serão abordados nesta seção. Um encarte da revista *Reader's Digest* e um capítulo do livro infanto juvenil *Grandes Aventuras: histórias reais de coragem e ousadia*, de Richard Platt e traduzido por Hildegard Feist.

Podemos considerar um resumo como uma "transmutação"⁶⁵, de acordo com Umberto Eco, já que ocorre aí uma "tomada de posição crítica". Não discutiremos aqui as definições de resumo e adaptação, pois é um tema um tanto complexo que exigiria a perda do foco proposto nesta dissertação.

O encarte da *Reader's Digest* é um especial intitulado "As Grandes Evasões do Passado", publicado em Lisboa, em 1983, ou seja, é em língua portuguesa, mas não uma publicação brasileira. No capítulo dedicado à evasão de Cellini aparecem apenas duas gravuras: um retrato de Cellini já idoso e uma do castelo Sant'Angelo. Na pequena brochura de apenas quarenta e oito páginas, sete narrativas contam algumas das mais célebres fugas do passado, utilizando como critério de seleção o fato de todas terem sido extraídas das autobiografias dos autores dessas fugas; critérios que necessariamente incluem Cellini.

Na apresentação ao encarte Cellini é mencionado já no segundo parágrafo:

Surge primeiro, ocorrida em meados do século XVI, a extraordinária fuga do genial ourives e escultor florentino Benvenuto Cellini, encarcerado por ordem do papa Paulo III, que suspeitava que ele roubara jóias no Vaticano.(...) As sete evasões, cujas peripécias V. vai seguir, são autênticas, mesmo nos seus mais ínfimos pormenores. As citações são extraídas das Memórias redigidas pelos próprios heróis ou (...) por aqueles que nelas participaram, voluntariamente ou não."⁶⁶

A autenticidade das narrativas é bastante reforçada na publicação, tendo, impresso na contra capa, as respectivas referências bibliográficas; chamadas, no caso, de "indicações bibliográficas". Todas elas, inclusive a edição da autobiografia de Cellini usada, são em francês. A edição em francês da *Vita* é: *Mémoires de Benvenuto Cellini, orfrèvre et sculpteur florentin, écrits par lui-même, et traduits par Léopold Leclanché*; J. Labitte, Paris, 1843. Temos um afastamento do original, pois o resumo é baseado em uma tradução, mas para a proposta do encarte, não há grandes prejuízos à fidelidade ao texto fonte, e ainda acaba divulgando a *Vita*, uma vez que, assim como o *A História em Notícia*, desperta a curiosidade dos leitores.

A frase em destaque é a que já foi mencionada antes, utilizada por Cellini desde quando decidiu fugir do cárcere: "Prendei-me bem e vigiai-me bem, pois digo-vos que, não obstante,

⁶⁵ ECO, Umberto. "Quando Muda a Matéria" *Op. Cit.*, p. 377.

⁶⁶ Seleções do *Reader's Digest*, "Apresentação" In: *As Grandes Evasões do Passado*, Lisboa, 1983. p. 2.

fugirei!” O tom de desafio da frase reforça o aspecto heróico da fuga anunciada. Lendo a autobiografia na íntegra, seja em italiano ou uma tradução, sabemos que Cellini andava livremente pelas dependências do castelo e tinha boas relações com o castelão Giorgio degli Ugolini e com os guardas, mas que, por causa da traição do frade, foi encarcerado e impedido de trabalhar. É neste ponto que Cellini decide descumprir sua palavra dada ao castelão (chamado em muitas edições de governador) e fugir.

Por se propor a ser um resumo, não há espaço para entrar em detalhes e como a dos planos de fuga do frade, que roubou cera dos materiais de trabalho de Cellini para fazer uma chave, acabando por incriminá-lo como cúmplice. Mas isso parece não diminuir o impacto de heroísmo, superação e persistência causado pela narrativa da fuga do castelo Sant'Angelo.

O outro resumo utilizado nesta pesquisa está em uma publicação infanto juvenil intitulada *Grandes Aventuras: histórias reais de coragem e ousadia*, de Richard Platt, ricamente ilustrado por George Sharp. Originalmente em inglês, publicada em Londres, no ano de 1999, foi traduzida para a língua portuguesa por Hildegard Feist e publicada em São Paulo, em 2005.

Composta por trinta narrativas reais, a obra está dividida em três seções: “Descoberta, Conquista e Pilhagem”, onde estão reunidas histórias de navegadores, piratas e salteadores, na qual Cellini está incluído; “Novos Tempos, Novos Rumos”, que traz histórias de exploradores e colonizadores de terras estranhas, geralmente de expedições científicas ou viagens solitárias, e; “Aos Confins do Universo”, onde os avanços tecnológicos já fazem parte das novas explorações e pessoas comuns se lançam a desbravar os últimos confins da Terra e a superar desafios.

No livro não fica muito claro, a não ser pela seção na qual está classificado, como é julgado Cellini está definido: artista, herói ou bandido. Ao que parece, temos aí uma mistura de todos eles.

Quanto à diagramação, todas as narrativas parecem seguir um padrão dentro da publicação em questão. Um pequeno quadro, geralmente precedido de uma gravura, retrato ou fotografia da personalidade retratada, mostra um brevíssimo resumo de sua vida, como onde e quando nasceu e suas características mais marcantes. Em outro pequeno quadro, chamado “Antecedentes”, localizado logo acima da figura da personalidade, resume os fatos que levaram à ocorrência do fato narrado. No caso da fuga de Cellini, o resumo mostra:

Antecedentes

Em 1537 a Itália não era um lugar seguro para Benvenuto Cellini. Ele tinha muitos inimigos e vivia fugindo para escapar da polícia, de assassinos ou de parentes de pessoas que havia ferido em suas arruaças. Amigos e clientes poderosos o protegiam, mas, quando um dos desafetos de Cellini

espalhou boatos inquietantes a seu respeito, este perdeu o cliente mais importante, o papa. Decidiu então começar uma vida nova na França.⁶⁷

Como se pode conferir na reprodução à página 134, o espaço físico disponível para cada narrativa selecionada é pequeno – cerca de duas a três páginas -, houve uma necessidade de reduzir ainda mais o episódio, selecionando rigorosamente fatos ligados de forma direta à fuga. Naturalmente o esmero nos detalhes nas descrições detalhadas de Cellini se perdeu no texto, mas boa parte tenta ser recuperada através das ilustrações que o acompanham. No entanto, veremos as ilustrações desse livro na seção 3.4 deste capítulo.

Principalmente quando se trata de uma personalidade como Benvenuto Cellini é quase impossível escapar a um julgamento do tipo certo ou errado, bom ou ruim, herói ou vilão. Como Umberto Eco afirma no trecho citado anteriormente, nas adaptações – e nos resumos, por extensão – há uma tomada de posição crítica, ou seja, um julgamento para que haja uma escolha. Um exemplo disso no resumo do qual estamos tratando está no seguinte trecho:

(...) Brigou com Girolamo, seu aprendiz, que se vingou acusando-o **falsamente** de ter roubado jóias do papa onze anos antes. Foi o **pretexto** que os inimigos dele procuravam para trancafiá-lo no Castel Sant'Angelo, a fortaleza dos pontífices.⁶⁸

As palavras “falsamente” e “pretexto” denotam um julgamento por parte de Richard Platt. Na *Vita*, embora Cellini se defenda com seus argumentos, não fica claro se ele tem alguma culpa ou não. Há autores de outros resumos e adaptações sobre a vida de Cellini que, também se valendo da possibilidade de julgamento, apresentam-no como ladrão, atribuindo-lhe a culpa do roubo das joias.

No resumo de Platt, o personagem do frade, que é a causa da decisão de Cellini de fugir, novamente é omitido, mas é provável que isso tenha ocorrido por

⁶⁷ PLATT, Richard. “Um salto para a liberdade – Benvenuto Cellini” In: *Grandes Aventuras: histórias reais de coragem e ousadia*; tradução de Hildegard Feist e ilustrações de George Sharp, São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005, p. 32.

⁶⁸ *Idem, Op. Cit.*, p. 32.

conta do pouco espaço disponível para cada uma das narrativas. Porém sua autobiografia é mencionada no resumo de sua vida, que se intitula “Artista e Aventureiro”: “Cellini nos deixou uma autobiografia que, apesar do tom de bravata e dos flagrantes exageros, suscita interesse até hoje e contém valiosas informações sobre a vida na Itália e na França de sua época”.

Vejamos na seção seguinte a abordagem da vida de Cellini sob a ótica das enciclopédias.

3.3 – Enciclopédias

As enciclopédias sempre foram uma fonte de informações organizadas em ordem alfabética, em muitos volumes. Atualmente temos as enciclopédias eletrônicas, em CD ou disponíveis na internet, mas a finalidade continua a ser a mesma: fonte de informações. Pelo próprio formato padrão das enciclopédias, é necessário que seja feito um resumo do assunto em questão. No entanto, é um resumo carregado de mais objetividade, que visa a destacar os pontos mais importantes do assunto ou da pessoa, de modo a fornecer ao leitor uma visão panorâmica deste.

Há muitas enciclopédias, em vários idiomas, nas quais Benvenuto Cellini aparece. Para o presente estudo foram escolhidas duas em língua portuguesa onde Cellini aparece: o volume IV do *Trópico: Enciclopédia Ilustrada em Cores*, da Livraria Martins Editora, e os volumes V e IX da coleção *Tesouro da Juventude*.

Embora falte a informação do ano de publicação da coleção, foi possível deduzir, por fato históricos apresentados nos volumes, que a publicação é de meados da década de sessenta do século XX. A enciclopédia *Trópico*, propõe-se, no próprio subtítulo, a ser “ilustrada em cores”, portanto, traz muitas ilustrações bastante coloridas, como forma de se tornar mais atrativa aos jovens leitores. Mas como já foi dito, as ilustrações serão discutidas mais adiante, neste mesmo capítulo.

A coleção é composta por quatro volumes e cada assunto abordado é chamado de documentário. O documentário de número 169 é intitulado, simplesmente, “Benvenuto Cellini”, escrito em letras góticas em preto e vermelho, e tem um pequeno texto de apresentação logo abaixo do título:

A estranha e lendária figura de Benvenuto Cellini chegou até nós em esplêndida e sincera autobiografia, mas permanecerá, sempre, como um símbolo da atribulada época em que viveu: artista, aventureiro, espadachim, boêmio, cheio de vícios, mas tudo lhe perdoaram, graças à sua genial arte, em que punha todo seu incomparável talento.⁶⁹

No pequeno trecho acima temos, novamente, algo que parece quase impossível: encontrar um texto que se refira a Benvenuto Cellini que não seja pleno de adjetivos e julgamento do autor do texto. Embora quase sempre sejam mencionadas sua personalidade forte e alguns de seus feitos curiosos e de caráter belicoso, o foco nas enciclopédias está no Cellini como artista, sempre tendo suas principais obras mencionadas.

Podemos perceber a “tomada de posição”, mencionada por Eco, por parte do autor do texto da enciclopédia. No *Trópico*, a palavra demônio é bastante usada para se referir a Cellini, provavelmente uma escolha do autor baseada em críticas de autores do final do século XIX e início do XX, que associavam o artista a um demônio, como já foi dito, tanto pelo seu comportamento e habilidades quanto por seu constante trabalho com a fundição de metais. Em um texto de apenas quatro páginas e muitas ilustrações, há duas ocorrências desse tipo. Uma à página 547: “(...) refugiou-se no Castelo Santo Ângelo, disparando feito um **demônio** (...)” e outra à página 549: “Benvenuto parecia um **demônio** furioso: mandou reanimar as chamas, apanhou todos os pratos de estanho e atirou-os na caldeira (...)”. A primeira ocorrência da palavra “demônio” se referindo a Cellini se dá quando o autor o descreve a atuação dele na defesa do Castel Sant’Angelo durante o Saque de Roma. A segunda ocorre na descrição do momento crucial da fundição do *Perseo*, quando, em meio a uma febre, Cellini é acordado por um de seus ajudantes anunciando que a obra estava perdida. Há ainda outra associação de Cellini com o diabo na legenda da ilustração (reproduzida à página 136 dos Anexos) que o mostra durante a conjuração no Coliseu. Na legenda se lê: “Entre os arcos do Coliseu, à noite, Benvenuto evoca o diabo, em companhia de um amigo, iniciado em magia.”⁷⁰

A enciclopédia em questão não apresenta bibliografia, portanto não podemos saber qual edição da autobiografia de Cellini foi usada ou qual possível obra crítica foi consultada na produção do resumo da enciclopédia. Mas o texto fornece muitas e variadas informações acerca da vida de Cellini, desde sua infância, aprendendo a tocar píforo com o pai, até a produção do *Perseo*. Portanto percebemos que os eventos da vida de Cellini aparecem mais ou menos na ordem em que aparecem na autobiografia, parando também quase no mesmo ponto, ou seja, logo depois do término da escultura do *Perseo*.

⁶⁹ “Benvenuto Cellini” In. *Trópico: Enciclopédia Ilustrada em Cores*, Vol. IV, Livraria Martins Editora S.A., sem data, p.547.

⁷⁰ *Idem*, *Op. Cit.*, p. 548.

O episódio da fuga do Castel Sant'Angelo é resumido em pouco mais de três parágrafos e, naturalmente, reduz muitos detalhes. Vejamos alguns trechos:

(...) Foi parar numa cela do Castelo Santo Ângelo, tendo por única companhia alguns guardas e um castelão desequilibrado, que, às vezes, se julgava um morcego. Benvenuto gritava, ameaçava, protestava sua inocência, mas o único resultado que obteve foi ser vigiado ainda mais severamente. A pouco e pouco, foi tomando forma, em sua mente, o projeto de evasão. (...) Uma bela noite, amarrou, uma a outra, tiras de lençol que ele rasgara, abriu devagarinho a porta, com o auxílio de uma adaga, deslizou pelos corredores escuros e desertos. A parede externa era altíssima, mas o fugitivo agarrou-se à sua corda, fechou os olhos e deixou-se cair.

Naturalmente, o evadido foi apanhado novamente e atirado outra vez ao cárcere, com grande alegria do louco castelão, que o trancou na cela mais úmida e imunda que havia (...)71

No texto, o episódio da fuga ganha, praticamente, o mesmo destaque que é atribuído a outros. É exatamente por isso que, apesar dos textos de enciclopédia também serem resumos, foram separados dos outros tipos de resumos que foram abordados na seção anterior. O intuito das enciclopédias é fornecer uma visão geral sobre o assunto tratado.

A outra enciclopédia em destaque nesta dissertação é a popular *Tesouro da Juventude*. No próprio título, de novo, temos a proposta e o público alvo subentendidos: fornecer informações sobre assuntos variados em uma linguagem e formato adequados a leitores jovens, ou seja, em idade escolar.

A edição do *Tesouro da Juventude* utilizada nesta dissertação é de 1958 e em língua portuguesa, embora, originalmente, a coleção tenha sido publicada em inglês. Nesta enciclopédia há uma divisão de assuntos por seções, por exemplo, o texto intitulado "A Vida de Benvenuto Cellini" está na seção denominada "Homens e Mulheres Célebres", no quinto volume da coleção. Além do texto, há duas gravuras, uma mostrando a inauguração do *Perseo* e outra retratando Cellini durante o saque de Roma, e uma fotografia do saqueiro de ouro.

Embora o texto da enciclopédia *Trópico* tenha uma carga considerável de subjetividade e de tomada de posição do autor, o *Tesouro da Juventude* parece emitir ainda mais julgamentos sobre Cellini. Vejamos o seguinte trecho:

Benvenuto Cellini foi um homem extraordinário, sem dúvida, - mas, ao mesmo tempo, extraordinariamente talentoso e extraordinariamente perverso. (...) Não executava trabalho algum em que não se esmerasse; e, graças à sua arte, as personagens para quem trabalhava perdoavam-lhe facilmente a estranha conduta e atrevida insolência, o que por certo não teriam feito a outro qualquer.

A sua paixão pelas viagens e aventuras levou-o a Paris, onde foi convidado pelo rei Francisco I (...). Esteve muitas vezes preso, ora por maltratar pessoas, ora por tropelias e ultrajes a que recorria para vingar uma injúria real ou imaginária; mas **pouco se demorava na prisão, umas vezes porque os seus protetores lhe alcançavam o perdão, outras porque conseguia fugir.** (...) Em 1527 encontrou-se entre os defensores de Roma, sitiada por um exército francês. Nunca artista algum teve uma existência tão aventureira como Cellini. **A história da sua vida mais parece uma novela cujo herói fosse um gênio mau.**

Para coroar a sua estranha carreira, esse homem, que tanto amava a liberdade e tão pouco respeitava a lei, **fez-se padre.**

No mesmo ano em que resolveu realizar esse propósito, começou a escrever a história da sua vida, (...) Hoje sabe-se que algumas das suas narrativas são falsas e só tiveram por fim concorrer para a glória do escritor; apesar disso, o seu livro oferece-nos uma pintura viva daqueles tempos. **Todos os acontecimentos históricos, ali citados, formam um fundo destinado a realçar a sua própria figura;** entretanto, isto não lhe diminui o

extraordinário mérito, nem impede que a sua autobiografia se conte entre as mais preciosas e raras obras da sua época.(...)72

Destacamos alguns trechos do texto da enciclopédia, mas apenas com estas amostras é possível perceber o julgamento por parte do autor do texto, que não é identificado em momento algum na coleção. Foram grifados alguns pontos mais relevantes do trecho aqui selecionado, sendo que o primeiro afirma que Cellini tinha “paixão pelas viagens e aventuras”. Na verdade não temos como saber se ele tinha, de fato, paixão pelas viagens, mas sabemos que a maioria de suas mudanças de endereço ocorreram por conta de seus problemas com a justiça ou com parentes e amigos de pessoas com quem ele havia se desentendido ou duelado.

Nota-se também uma única menção à fuga da prisão, que não é especificada: “(...) Pouco se demorava na prisão, umas vezes porque seus protetores lhe alcançavam o perdão, outras porque conseguia fugir”. Nesse texto da coleção *Tesouro da Juventude*, vemos pouco destaque para o episódio da fuga do Castel Sant'Angelo. O texto parece estar permeado de um caráter moralizante, mostrando Cellini como um exemplo do que se deve ser como artista, mas do que não se deve ser como pessoa.

Pode-se notar, portanto, um verdadeiro paradoxo quando o autor do texto tenta fazer um julgamento bastante maniqueísta a respeito de Benvenuto Cellini na frase: “A história da sua vida mais parece uma novela cujo herói fosse um gênio mau”. Afirmar que Cellini é um “herói” e ao mesmo tempo “gênio mau” é o mesmo que chamá-lo de “bom vilão”; paradoxo que, na época da publicação da enciclopédia era pouco aceitável, por conta do leitor modelo – crianças e adolescentes – e as preocupações com a educação moralizante deste. Tanto que o ponto destacado em seguida foi a curiosa afirmação de que Cellini, depois de uma carreira brilhante “fez-se padre”; a autobiografia nos traz um episódio no qual Cellini se disfarça de padre para fugir de um grupo de pessoas que o perseguia pelas ruas de Roma. No entanto, dando destaque e distorcendo esse evento, que tem muito pouco destaque na autobiografia, temos

⁷² *Tesouro da Juventude: reunião de conhecimentos essenciais, oferecidos em forma adequada ao proveito e entretenimento das crianças e adolescentes*, “A Vida de Benvenuto Cellini” Vol. V, W.M. Jackson, Inc.- São Paulo, 1958. pp. 219 e 220.

inserido no texto um aspecto de redenção à vida desregrada de Cellini. Ao ler o texto, sem ter lido a autobiografia, temos a nítida impressão de que Benvenuto Cellini – como na parábola do filho pródigo – se retirou para a vida espiritual, enquanto escrevia suas memórias, como se fosse uma forma de se purgar do passado pecaminoso. Além disso, o autor escreve apenas “No mesmo ano”, sem dizer antes qual ano é esse, quando se refere ao início da produção da autobiografia, simultaneamente ao “tornar-se padre”.

“Todos os acontecimentos históricos, ali citados, formam um fundo destinado a realçar a sua própria figura” também é uma afirmação categórica no texto da enciclopédia, mas que até hoje suscita polêmicas entre os estudiosos de Benvenuto Cellini.

Um estudo bastante interessante seria a comparação das linguagens entre os textos de diversas enciclopédias, tendo como foco a vida de Benvenuto Cellini. Tanto que, em uma rápida análise comparativa entre as enciclopédias *Trópico* e *Tesouro da Juventude*, já pudemos perceber alguns pontos.

3.4 – A importância das ilustrações

Duas publicações ilustradas foram selecionadas durante a pesquisa. Ambas já foram abordadas nesta dissertação, mas a ênfase estava no texto, agora nos concentraremos nas ilustrações que acompanham e complementam esses textos.

As ilustrações são de um dos resumos e de uma das enciclopédias já utilizadas: um é o resumo extraído do livro infanto juvenil *Grandes Aventuras: histórias reais de coragem e ousadia*, com texto de Richard Platt e ilustrações de George Sharp, e outro é da enciclopédia *Trópico*, cujo leitor, embora um pouco mais abrangente que a publicação anterior, também tem o foco voltado para os jovens.

Mas antes de analisar as ilustrações, que são imagens visuais, vejamos uma afirmação feita pela professora Martine Joly:

Considerar imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale, (...) a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro (...). Por isso, uma das precauções

necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida.⁷³

O leitor modelo das duas publicações já são conhecidos: são crianças e adolescentes. Público este que se interessa muito mais por publicações ilustradas, especialmente em cores. Haja visto a afirmação de Alice, em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll⁷⁴: “Para que serve um livro sem imagens?”. Temos aí uma afirmação típica das crianças, mesmo já alfabetizadas, que demonstram maior interesse por livros com figuras. Joly considera a imagem uma “mensagem visual”, portanto, uma linguagem. No caso das ilustrações das obras aqui consideradas, temos as imagens como complementos do texto, já que estes são resumos. As ilustrações, como linguagem visual, acabam por enriquecer ou mesmo completar o que teve de ser suprimido no texto para que ocorresse a redução característica dos resumos; tanto o da enciclopédia quanto o do livro.

Na enciclopédia *Trópico* já vimos que o texto destaca os episódios mais marcantes da vida de Cellini, atribuindo-lhes importância praticamente equivalente. Acompanhando e, por vezes, completando o texto, há oito ilustrações. Sempre acompanhadas com legendas, algumas delas complementam a narrativa, outras mostram algum episódio importante da vida de Cellini, mas que não foi destacado no texto, ficando apenas na ilustração e sua respectiva legenda, como é o caso, por exemplo, da conjuração no Coliseu, que podemos ver no Anexo 4, à página 136. O saque de Roma, por exemplo, aparece no texto e em duas ilustrações e, logo no início do texto há uma ilustração pouco comum do Benvenuto Cellini criança tocando pífaro, enquanto é admirado por seu pai; página 137 dos Anexos.

No livro *Grandes Aventuras: histórias reais de coragem e ousadia* percebe-se um padrão que é obedecido por todas as trinta narrativas selecionadas para compor a obra. A diagramação, como já foi observado, também segue um padrão para todas as histórias: no canto superior esquerdo da página em que se inicia a narrativa há um pequeno quadro intitulado “Antecedentes” que conta brevemente os acontecimentos que desencadearam o episódio narrado naquele

⁷³ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*; tradução Marina Appenzeller, Campinas: Papirus Editora, 2007. p. 55.

⁷⁴ *Idem, Op. Cit.*, p. 17.

capítulo; logo abaixo há sempre uma gravura, retrato ou fotografia do protagonista da narrativa; embaixo desta um resumo da vida deste e; depois, temos fotos e ilustrações entremeando o texto principal.

No caso do capítulo sobre Benvenuto Cellini o padrão também é seguido. Uma gravura colorida mostra um Cellini já bastante idoso, com barbas longas e grisalhas. No canto inferior direito há uma pequena fotografia do Saleiro de Francisco I, e no restante há ilustrações de George Sharp que se misturam ao texto central, todas relativas ao episódio da fuga do Castel Sant'Angelo. Há quatro ilustrações: a primeira, da esquerda para a direita (ver Anexo 4, p. 134), mostra dois homens, prováveis desafetos de Cellini, tramando sua acusação; a segunda mostra Cellini através das grades com barbas longas e rosto macilento, denotando longo tempo no cárcere; já a terceira ilustração, mais iluminada, traz Cellini modelando com a cera, certamente fazendo as falsas cabeças de parafusos, pois a imagem ainda mostra a parede da cela ao fundo e, sobre a mesa na qual trabalha, o alicate de carpinteiro que ele havia roubado do carpinteiro do castelo e, um tanto deslocado se comparado à narrativa, aparece a *Saliera*.

A quarta e última ilustração é a mais significativa para este estudo, que vem utilizando o episódio da fuga do castelo como referência para as comparações. Ela mostra Cellini exatamente no instante da fuga e, o mais interessante é que o mostra em dois momentos na mesma ilustração, dando a impressão de mais dinamismo à imagem; conferir a página 135, nos anexos.

Uma das ilustrações da enciclopédia *Trópico* também mostra o instante da fuga, quando Cellini está descendo pela corda improvisada com lençóis emendados; exatamente o mesmo instante mostrado na ilustração do *Grandes Aventuras*; até a perspectiva da cena é a mesma nas duas ilustrações, como se uma câmera fotográfica tivesse captado o flagrante do mesmo ponto do castelo. Nas ilustrações há muitas semelhanças e diferenças também, o que pode render para estudiosos de ilustrações e artes visuais um estudo comparativo bastante interessante.

Em um texto ilustrado acabamos tendo, nas ilustrações, uma interpretação do texto por parte do ilustrador, que tem que fazer escolhas do que vai retratar na composição da cena, chegando, na maioria dos casos, a inserir elementos que ficam subentendidos ou nem mencionados no texto. Quanto a isto Umberto Eco escreve:

Pode-se objetar que cada texto solicita do próprio Leitor Modelo certas inferências e que não há nada de mal se, ao passar de matéria para matéria, essas inferências são explicitadas. Mas é preciso contra argumentar que, se o texto original propunha alguma coisa como inferência implícita, ao torná-la explícita o texto foi certamente interpretado, levado a fazer "a descoberto" algo que originalmente ele pretendia manter implícito.⁷⁵

Cellini, na autobiografia, faz uma certa auto descrição que até facilita o trabalho do ilustrador: "(...) *Io mi trovavo in giubbone bianco ed un paio di calze bianche e simile un paio di borzacchini, in ne' quali avevo misso quel mio pugatolo già ditto (...)*"⁷⁶, mas para retratá-lo na ilustração no ato da fuga, o desenhista acaba tendo que fazer escolhas, decidindo as sutilezas de sua aparência, o cenário, entre outras. Mais uma vez citando Eco, o ilustrador tem que "dizer o não dito", é exatamente neste ponto que podemos perceber as diferenças das escolhas feitas pelos desenhistas das duas obras.

A ilustração da enciclopédia *Trópico* mostra um Cellini de cabelo e barba bem aparados, roupa com aparência de limpa e bem alinhado, como se pode verificar à página 134. A "corda" de lençóis sai por uma janela sem grades e está tão branca quanto a camisa de Cellini, além disso, este parece descer com muita facilidade. No cenário, uma floresta parece cercar aquele lado do castelo e uma torre mais baixa dá ideia da grande altura que Cellini terá que enfrentar. Provavelmente uma tendência da época para mostrar uma imagem ideal, acima de qualquer coisa.

O cenário é composto exatamente sob a mesma perspectiva tanto na ilustração da enciclopédia quanto no livro *Grandes Aventuras*: uma torre, que parece estar ainda mais distante que a da outra ilustração, também enfatiza a altura. Porém, ao invés de copas de árvores difusas, vemos um pequeno cais com duas canoas atracadas e as margens de um rio; é o Tibre, que, de fato, margeia o Castel Sant'Angelo. Nessa ilustração Cellini aparece com barba e cabelos compridos, roupa desgastada e até lhe falta o sapato do pé esquerdo na imagem em que ele está descendo pelos lençóis, não muito brancos e bem esticados, diferente da outra ilustração. A janela que aparece na torre tem grades, reforçando o aspecto de prisão e em uma das ilustrações de Cellini durante a fuga, ele aparece saindo por um buraco aberto entre as telhas da cobertura desta mesma torre. Sabemos que no texto Cellini afirma ter retirado algumas telhas e amarrado os lençóis:

*Di poi presi un capo di quelle mie fasce e l'accomandai a un pezzo di tegola antica ch'era murata in nel ditto mastio: a caso questa usciva fuori appena quattro ditta, Era la fascia acconcia a modo d'una staffa. Appiccata che io l'ebbi a quel pezzo della tegola (...)*⁷⁷

Desse modo, parece que nas ilustrações do resumo mais moderno há mais proximidade em relação ao texto original da autobiografia, sendo que na enciclopédia, temos uma ilustração em tom mais romantizado, por assim dizer. Desse modo, as ilustrações, assim como os textos das traduções, resumos e

⁷⁶ CELLINI, Benvenuto. *La Vita*; Carlo Cordié (cura), Milano-Napoli: Ricciardi-Mondadori, 1996. p. 237.

⁷⁷ *Idem, Op. Cit.*, p. 237.

adaptações, produziram várias outras adaptações para outras mídias, tais como cinema, música – a ópera, mais precisamente – e teatro. Segundo afirmação de Jacques Aumont, estudioso da imagem:

Com o tema teórico da influência da imagem surge uma nova relação: entre espectador e produtor da imagem. Implicitamente, é essa relação que está na base de toda uma série de abordagens bastante radicais do espectador, muito diferentes umas das outras, mas cuja característica comum é estabelecer uma espécie de paralelismo entre o trabalho do espectador e o “trabalho” da imagem.(...) Ao lado do pensamento verbalizado, formado e manifestado pela mediação deste artefato humano que se chama linguagem, há espaço (...) para um modo de pensamento mais imediato, que não passa inteiramente pela linguagem, mas que se organiza, ao contrário, diretamente a partir dos preceptos dos nossos órgãos dos sentidos: o pensamento sensorial.⁷⁸

O pensamento sensorial, no caso das ilustrações se dá, naturalmente, pela visão. O leitor, diante da ilustração, pode formar uma imagem do que está na narrativa, mas já através do filtro do ilustrador – considerando-o uma espécie de tradutor – que já selecionou e interpretou o texto para produzir a ilustração. No caso, Cellini enche sua autobiografia de descrições pormenorizadas, o que, em tese, poderia ter tornado a tarefa dos ilustradores bem mais fácil, mas eles optaram por seguir tendências de época, como ocorre no exemplo da enciclopédia *Trópico*.

Além da literatura, a vida de Benvenuto Cellini chegou ao Brasil do século XX já por esses meios de comunicação, construindo-se, desse modo, algumas imagens de Cellini no Brasil como as de artista, herói, entre outras. Veremos no capítulo seguinte que há um grande potencial para o estudo sobre a autobiografia de Cellini tendo outras artes como interface. Em um estudo no campo do cinema, por exemplo, há muito material sobre o tema, como se verá no capítulo seguinte.

⁷⁸ AUMONT, Jacques. “A Parte do Espectador” In. *A Imagem*; tradução Estela dos Santos Abreu, Campinas: Papyrus Editora, 1993. p. 93.

CAPÍTULO 4

AS IMAGENS DE BENVENUTO CELLINI

As várias traduções feitas sobre a autobiografia de Benvenuto Cellini para os muitos idiomas e a popularidade que sua narrativa alcançou, conduziram a obra por outras manifestações artísticas; para além da Literatura. Desde a música, passando pelos palcos e chegando até ao cinema temos exemplos de adaptações da vida de Cellini.

*“Cellini's popularity rises and falls across history. From Hollywood heartthrob to gay icon (...)”*⁷⁹. Esta afirmação logo no início do capítulo escrito por Margaret Gallucci resume o que trataremos neste segmento deste capítulo.

Vejam os agora a trajetória do ícone Benvenuto Cellini por algumas manifestações que vão além da Literatura.

4.1 – Algumas notas sobre a figura de Cellini no mundo

*It is now a commonplace of Cellini scholarship to view the artist as a Romantic hero, much beloved by Goethe and Berlioz. In 1796 Goethe began his German translation of Cellini's autobiography. For Goethe, Cellini was an “unrestrained force of nature” who nonetheless may have been “representative of his age and perhaps of all humanity”. In 1838 at the Paris Opera House Benvenuto Cellini opened to critical acclaim (...) It was Burckhardt who cemented Cellini's fame as a thoroughly modern man when, in 1860, he selected the artist as 'a significant type of the modern spirit’*⁸⁰

A citação precedente resume o quanto se destacou a figura de Benvenuto Cellini cerca de dois séculos depois de escrita sua autobiografia. Como já vimos, Vita encontrou terreno fértil no período chamado de Romantismo, inclusive dois dos citados no trecho que estamos tratando pertencem a esta época: Goethe, na Literatura, e Berlioz na música.

⁷⁹ GALLUCCI, Margaret A. “Benvenuto Cellini as a Pop Icon” In: GALLUCCI, Margaret A. e ROSSI, Paolo L. *Op. Cit.*, p. 201.

Vale lembrar que o foco desta dissertação é a Literatura, mas creio que seja impossível tratar de Benvenuto Cellini no século XX sem mencionar as outras áreas artísticas nas quais seu ícone se manifesta. Afinal todas elas, traduções, adaptações e resumos, direta ou indiretamente, basearam-se em sua autobiografia.

4.1.1 – Cellini na música

Um dos primeiros registros da manifestação do ícone Benvenuto Cellini fora da Literatura ocorreu na música romântica francesa. Em 1838, na Ópera de Paris, estreou a ópera intitulada *Benvenuto Cellini*, sendo aclamada pelo público e assolada pela crítica nas primeiras apresentações⁸¹.

A obra teve música composta por Hector Berlioz e libreto escrito por Henri-Auguste Barbier, com a colaboração de Leon de Wailly. Naturalmente, o libreto foi baseado na autobiografia e dramatiza as façanhas do “artista herói”, tendo como apoteose o nascimento da obra Perseu sob uma chuva de ouro, fazendo alusão à concepção mitológica do semideus Perseu, a qual já abordamos em capítulos anteriores.

A ópera *Benvenuto Cellini* se classifica como uma de suas três óperas ambiciosas, ao lado de *Os Troianos* e *Beatriz e Benedito*, todas tiveram grande dificuldade em se impor, principalmente junto à crítica, tanto na época de sua estréia quanto na atualidade. Típica manifestação do individualismo romântico, o teatro sinfônico de Berlioz coloca no centro da "representação" o próprio eu do artista, mesmo que este não seja mostrado explicitamente.

Como já foi dito, a ópera *Benvenuto Cellini* foi considerada um desastre, em especial entre os críticos, e a influência destes fez com que a obra fracassasse. Sabendo que, àquela época (século XIX), o fato de estrear uma obra na Ópera de Paris era fundamental para garantir notoriedade a qualquer produção, Berlioz fez questão de apresentar *Benvenuto Cellini* nesse cenário parisiense. Porém, a

⁸⁰ *Idem, Op. Cit.*, p. 202.

⁸¹ Para as informações sobre Hector Berlioz e a ópera *Benvenuto Cellini* Cf. Conde de Harewood, *Kobbè: o livro completo da ópera*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, sem data.

almejada notoriedade também poderia ser negativa, como acabou ocorrendo depois das primeiras apresentações dessa sua obra.

A ópera *Benvenuto Cellini* é considerada cômica ou, por alguns críticos, “semi séria”. É composta por três atos e mistura em seu enredo episódios narrados pelo próprio Cellini na autobiografia com fatos criados pelos libretistas Wailly e Barbier e pelo compositor Berlioz. Como foi visto no segmento quatro do segundo capítulo desta dissertação, o Romantismo retratou Cellini como um amante heterossexual e apaixonado; na obra de Berlioz não foi diferente.

No enredo da ópera, em sua estada em Roma, Cellini se apaixona por Teresa, filha do tesoureiro papal. Assim como alguns episódios, alguns personagens são citados por Cellini e outros inventados para a composição, como Teresa e o escultor Fieramosca. O pai da personagem Teresa, porém, existiu de fato, chamava-se Balducci, era mesmo tesoureiro do Papa e é mencionado na autobiografia. A maioria das personagens que aparecem na ópera foram transportadas ou adaptadas direto da *Vita*, ou seja, existiram e conviveram com Benvenuto; considerando a veracidade das personagens que ele menciona em sua autobiografia. O aprendiz da oficina de Cellini, Ascanio, é retratado na ópera como uma espécie de “fiel escudeiro” do artista; ele é personagem fundamental no episódio da fuga do Castelo Sant'Angelo na narrativa de *Vita*. Outro personagem que é adaptado da autobiografia para a ópera é Pompeo, também ourives e inimigo de Cellini. Na *Vita*, a disputa entre ambos chega a ponto de Cellini assassinar Pompeo com golpes de punhal. Na obra de Berlioz, Pompeo aparece não como artista, mas como um sicário que ajuda o inventado Fieramosca a raptar Teresa, antes que ela se encontre com Cellini durante o Carnaval. A ópera preserva em seu enredo o a cena de Cellini apunhalando Pompeo, mas movido por razões bem diferentes daquelas da autobiografia. A disputa pela glória na arte é substituída, no Romantismo, pela disputa pelo amor.

A exaltação da Arte, tão presente na obra literária de Cellini, faz-se presente no final apoteótico da ópera, no qual Cellini usa tudo o que há de metal em seu ateliê para fundir o *Perseo* em apenas uma noite, para não faltar com a palavra ao tesoureiro papal. Mesmo com a constante exaltação do amor em uma obra como

Benvenuto Cellini, de Berlioz, vemos que, no *grand finale* da ópera, não houve como escapar à exaltação da genialidade do artista, tão presente ao longo de toda a autobiografia.

Apesar de ter trechos muito inspirados em sua partitura, a abertura da ópera *Benvenuto Cellini* é o mais popular e bastante executado até a atualidade, sendo mais conhecida como *Carnaval Romano*. O primeiro ato da ópera se passa na segunda-feira de Carnaval do ano de 1532, e na primeira cena aparecem o tesoureiro Balducci censurando sua filha Teresa por ficar olhando pela janela. Ela recebera um bilhete de Cellini dentro de um buquê de flores atirado pela sua janela por um mascarado; provavelmente o próprio ourives. Chamado pelo Papa, Cellini acabara de chegar a Roma, e isso não agrada ao tesoureiro. Berlioz, Wailly e Barbier tratam de pontilhar o enredo com obstáculos ao amor dos protagonistas apaixonados, sendo os principais o tesoureiro Balducci, pai da moça, o rival de Cellini na arte e no amor, Fieramosca e o sicário Pompeo. Característica bem ao gosto do Romantismo, segundo Ginsburg⁸².

Para finalizarmos essa abordagem do personagem Benvenuto Cellini na música, é interessante acrescentar que Berlioz pretendia que o Papa Clemente VII, real e presente na *Vita*, figurasse como uma das personagens de sua ópera, no entanto a censura parisiense proibiu a representação de um Papa nos palcos. Em substituição ao Papa, a solução foi representar o cardeal Giovanni Salviati – na ópera, chamado apenas de Salviati -, também existente na autobiografia de Cellini.

Notamos, pois, que houve preocupação, por parte de Hector Berlioz, em manter certa fidelidade ao texto fonte, que é a autobiografia, em sua adaptação para o teatro lírico; não podemos afirmar, mas é provável que Berlioz tenha lido a autobiografia em italiano. Embora, como já era de se esperar no período romântico, as adaptações tenham sido necessárias para garantir a aceitação da *Vita* pelo público.

Houve ainda uma outra ópera sobre Cellini, em português, datada de 1890, cerca de sessenta anos após a de Berlioz, segundo informação da enciclopédia

82

GINSBURG, J. *O Romantismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.

*Trópico*⁸³. Ela é composta por quatro atos e de autoria de Eugênio Dias, sendo que sua ária mais famosa a “Da arte esplendor imortal...”. Pouquíssimo material foi encontrado sobre ela, mas um estudo no campo da música pode ser bastante produtivo. Porém nada além destas informações foram encontradas sobre o compositor e sua obra.

Nos segmentos seguintes deste capítulo, veremos algumas manifestações da personagem Benvenuto Cellini no cinema e nos palcos, através de musicais da Broadway e dos chamados *off-Broadway*. Nestes a música e o teatro aparecem misturados, mas apesar das semelhanças, optou-se aqui por separar o chamado teatro lírico (ópera) dos musicais para o grande público, sendo assim, considerados mais comerciais.

Vejam agora como Cellini foi retratado nas telas dos cinemas, forma pela qual o ourives foi se tornando uma espécie de ícone de herói, oscilante entre o romântico e o cômico. Começava a consolidação de uma personagem criada pela obra autobiográfica do próprio Benvenuto Cellini; tinha início uma nova e abrangente projeção de público.

4.1.2 – Cellini nas telas

Há vários registros de Benvenuto Cellini em filmes. Em alguns ele aparece em papel secundário, como na produção italiana de 1935 intitulada *Lorenzo de' Medici*, também conhecido com o título de *The Magnificent Rogue*, quando chegou aos Estados Unidos no ano seguinte. Há outra produção italiana, esta de 1940, escrita e dirigida por Giovacchino Forzano, chamada *Sei bambine e il Perseo*; infelizmente, sobre este filme foram encontradas pouquíssimas informações.

As produções européias, nas quais vários países se unem para produzir um longa metragem, também ocorreram o caso de Benvenuto Cellini. Em uma parceria entre Itália, França e Espanha, foi produzido o filme de aventura e ação conhecido pelo título de *The burning of Rome*, de 1965, dirigido pelo famoso diretor italiano Riccardo Freda. O ator estadunidense Brett Halsey, popular nos E.U.A. por seus

papéis de delinquente juvenil e em filmes de terror, foi escolhido para interpretar Benvenuto Cellini na referida produção.

Há ainda outras produções menores feitas em parceria entre países europeus. Dois exemplos mais significativos são a série de TV chamada *Les évasions célèbres*, de 1972, produzida por França, Itália, Hungria e Áustria; como sugere o próprio título da série, o episódio da fuga de Cellini do Castelo Sant'Angelo é destacado. Outra produção, esta com parceria entre Itália, França e Alemanha, e falada em italiano, foi o filme *Una vita scellerata*, de 1991. O longa metragem, classificado como drama, não foi um grande sucesso, tendendo mais para uma vertente documental, mas vale a citação.

No entanto, a maior consagração de Benvenuto Cellini nas telas ocorreu no ano de 1934 com um filme chamado *The Affairs of Cellini* chamou a atenção da crítica e do público. A película mostrava o retrato de um herói com um temperamento impulsivo no melhor estilo Errol Flynn. Embora tendesse mais para o cômico, o filme se encaixou bem na tradição “capa e espada” muito popular na época em que também estreavam produções como *Robin Hood*, *O Homem da Máscara de Ferro* e *Os Três Mosqueteiros*; filmes também baseados em obras literárias.

Dirigido por Gregory La Cava, *The Affairs of Cellini* traz no papel do protagonista Benvenuto Cellini, Fredric March; Frank Morgan interpreta Alessandro de' Medici, o duque de Florença; Constance Bennett aparece no papel de duquesa e Fay Wray no papel de uma modelo chamada Angela; esta última não aparece como personagem na autobiografia. Até a, ainda não muito conhecida, Lucille Ball participa do filme com um papel pouco relevante.

A repercussão do filme foi tão grande que chegou a concorrer na Academy Awards a quatro estatuetas do Oscar naquele ano: melhor ator para Frank Morgan; melhor fotografia para Charles Rosher; melhor direção de arte para Richard Day e melhor sonoplastia para Thomas T. Moulton. Embora não tenha ganho nenhum dos prêmios, ainda assim o filme foi um enorme sucesso comercial.

O filme *The Affairs of Cellini*, adaptado por Bess Meredyth indiretamente da autobiografia, como veremos logo mais, traz uma história de amor puramente heterossexual que acabou por apresentar Benvenuto dentro de uma tradição romântica

do cinema. Por outro lado, tal medida fez com que a autobiografia se afastasse do filme na medida em que excluiu os trechos que aludiam à provável bissexualidade de Cellini, selecionando do livro *Vita* apenas o que estava de acordo com o estilo do filme, amor heterossexual e comédia. Para se ter uma noção da projeção alcançada por este filme no gênero romântico, Gallucci menciona em seu texto que a produção foi uma das três escolhidas pelo *American Movie Classics* para ser exibida no *Valentine's Day* (equivalente ao Dia dos Namorados no Brasil) do ano de 1992.

É certo que no caso de um filme baseado em um livro estamos diante de uma adaptação, o que, por si só, já exige uma seleção para que haja a redução sob um tema a ser focalizado. No caso de *The Affairs of Cellini* foi uma abordagem que destaca o aspecto cômico da vida de Cellini, mas embora tenhamos naturalmente a comicidade presente na *Vita*, o filme mencionado aqui não teve como fonte direta o livro, mas uma outra produção cênica: *The Firebrand*.

4.1.3 – Cellini nos palcos

Uma década antes do lançamento do *Affairs of Cellini*, em 1924, foi encenada uma peça musical na Broadway chamada *The Firebrand*, escrita por Edwin Justus Mayer. A peça estreou em 15 de outubro de 1924, no Teatro Morosco, em Nova York, tendo em seu elenco o veterano Joseph Schildkraut como Benvenuto Cellini, Allyn Joslyn, Roland Winters e Frank Morgan, em sua primeira interpretação do Duque de Florença. A peça em três atos foi um enorme sucesso, tendo sido representada 261 vezes, também foi classificada como comédia, tanto que seu subtítulo era “*a comedy in the romantic spirit*”⁸⁴. O gênero comédia foi, e ainda é, muito popular.

Margaret Gallucci, em seu texto “*Benvenuto Cellini as a pop icon*”, faz uma interessante observação acerca da influência da autobiografia nas produções cênicas sobre Cellini:

*Mayer based his play, loosely, on Cellini's Vita. In the author's note in the text, Mayer claimed that The Firebrand's debt to Cellini's autobiography was "inspirational rather than documental". It is true that Mayer's play faithfully portrays what we might call the general contours of Cellini's life: his adventures, amorous liaisons, charged relations with patrons, and trouble with the law. But Mayer took great liberties with the material at hand, inventing episodes that never took place and creating his own dialogue for them. For instance, in the play the Duchess courts Cellini's affection, setting up a rendezvous at the Medici Summer Palace. In addition, Cellini at times speaks (to women) in amorous, poetic language. (...)*⁸⁵

Podemos perceber através desta citação que a produção cinematográfica *The Affairs of Cellini* (1934) se baseou na peça *The Firebrand* (1924), que se baseou, com ressalvas, diretamente na autobiografia *Vita*, vinda da tradução inglesa mais popular que é a de John Addington Symonds, segundo afirma Gallucci.

Como já vimos, o próprio Cellini encheu suas memórias de humor e frases de sentido ambíguo. Sendo uma adaptação para os palcos e tendo que, de qualquer forma, reduzir bastante o texto fonte, no seu *The Firebrand*, Edwin J. Mayer poderia, simplesmente, ter selecionado os episódios mais marcantes que já fossem carregados de humor, que, como vimos, já existem na autobiografia. No entanto, a preocupação naquele início de século XX era criar uma história que atraísse o público, sem correr o risco de chocá-lo com as passagens mais picantes, por assim dizer, e que reforçassem a imagem de Cellini como um herói romântico e heterossexual. Para tanto, Mayer criou um texto teatral cuja base foi a história da vida de Benvenuto Cellini, apenas como matéria prima, como se o fato de ser baseada na vida de um personagem histórico lhe atribuísse mais crédito perante o público, tornando a produção ainda mais interessante. Afinal, segundo o próprio Mayer, a autobiografia serviu mais como inspiração: *inspirational rather than documental*⁸⁶.

⁸⁵ *Idem, Op. Cit.*, p. 205.

⁸⁶ *Idem, Op. Cit.*, p. 205.

Mas apesar de tudo, a peça adaptada por Mayer a partir da tradução de Symonds resultou em uma espécie de renascimento de Cellini na Inglaterra e nos E.U.A.. Em 8 de fevereiro de 1926, *The Firebrand* estreou em Londres, tendo o ator Ivor Novello no papel de Cellini. E o sucesso dessas adaptações para o teatro e para o cinema não parou por aí. A adaptação direta da autobiografia novamente mostrou resultados positivos, afinal a própria linguagem utilizada por Cellini, livre de academicismos, por si já agradava ao público; drama e comédia aparecem originalmente equilibradas na *Vita*. As adaptações tendiam a aumentar o interesse pela leitura da autobiografia original.

O alcance da história de Benvenuto Cellini retratada nas telas e nos palcos foi tão grande que, segundo cita Gallucci, chegou até às ondas do rádio. Apenas um ano depois do término da Segunda Guerra Mundial, em 27 de maio de 1946, ia ao ar uma transmissão ao vivo de *The Firebrand* como parte de uma série conhecida como *The Gulf Screen Guild Theater*, cujo patrocinador era a empresa de petróleo e combustíveis *Gulf Gasoline*. Nesta versão houve a necessidade de um narrador, que foi interpretado por Truman Bradley, a voz de Cellini era a do ator Douglas Fairbanks Jr., junto com Virginia Field e o “onipresente” Frank Morgan, novamente como o duque de Florença; vale a observação que o ator mencionado aparece no mesmo papel no *The Firebrand* (1924), no filme *The Affairs of Cellini* (1934) e na versão para o rádio de *The Firebrand* (1946).

Houve ainda mais duas versões sobre a vida de Benvenuto Cellini para os palcos: *The Firebrand of Florence* e *Cellini*. A primeira, estreada em 22 de março de 1945 no Alvin Theater, na cidade de Nova York, foi uma opereta em dois atos, também baseada no *The Firebrand* de Mayer. Também na versão musical, esta produção teve letras de Ira Gershwin e músicas de Kurt Weill, além de um Cellini interpretado, desta vez, por Earl Wrightson.

Embora a produção em si tenha sido um fracasso comercial, as músicas tiveram bastante sucesso, pois em 1996 foi lançado um CD chamado *Kurt Weill on Broadway*, onde aparecem algumas músicas extraídas do *The Firebrand of Florence*. Já em janeiro de 2000, como parte das celebrações ao centenário de nascimento de

Kurt Weill, a Orquestra Sinfônica da BBC executou no Barbican Centre, em Londres, as canções do referido musical.

A última montagem do musical de Gershwin e Weill da qual Gallucci nos dá notícia ocorreu em Ohio, em 11 de Junho de 1999, produzida e encenada pela única companhia profissional dos E.U.A. especializada em operetas: a *Ohio Light Opera*. Dessa vez, mais de cinco décadas depois da primeira montagem, *The Firebrand of Florence* foi um sucesso, como podemos verificar pelo comentário do crítico de teatro Keith A. Joseph: “(...) *The first major step in restoring this work's honor, lifting it up toward the pedestal where it rightly belongs... in a work that deserves sublimity.*”⁸⁷.

Mais recentemente, em 23 de janeiro de 2001, Benvenuto Cellini foi trazido à tona de novo em adaptação de John Patrick Shanley, em outro musical, desta vez chamado *Cellini*. Shanley, mais conhecido por ter levado uma estatueta do *Oscar* da *Academy Awards* de melhor roteirista pelo filme *Moonstruck*, aparece na montagem de Cellini tanto como roteirista quanto diretor.

A crítica ficou com as opiniões dividida, mas acabaram imperando as negativas. A montagem de Shanley apresentou uma diferença fundamental das produções anteriores: o seu texto havia sido baseado diretamente na autobiografia de Cellini e o foco desta vez era dramático e não cômico. De acordo com Margareth Gallucci:

*Shanley's principal source of inspiration for his adaption was Cellini's Vita, specifically the Symond's English translation that appears in the credits in Playbill. Although modernized, the dialogue was, nonetheless, a bit stilted. This choice by Shanley, coupled with the Italianate accents of the players, did not go over well with some critics. Shanley may have opted for some of the players to adopt what he called "Florentine accent" for aesthetic reasons or simply to make it clear to the audience that he had created a historical play.*⁸⁸

⁸⁷ KEITH, Joseph, “A Rediscovered Treasure”, citado por GALLUCCI, Margaret A. “Benvenuto Cellini as a Pop Icon” *Op. Cit.*, p. 201.

⁸⁸ GALLUCCI, Margaret A. “Benvenuto Cellini as a Pop Icon” *Op. Cit.*, p. 215.

Para Gallucci, apesar das críticas, a adaptação de Shanley é muito mais fiel à obra literária de Cellini do que as anteriores: “*Shanley's postmodern retelling is more faithful to the original in its contents than any of the retellings that drew their inspiration from Mayer's Firebrand. (...)*”⁸⁹. Inclusive essa maior proximidade com o original de *Vita* fez com que a citada bissexualidade de Cellini viesse à cena, assim como no livro, de modo sugerido. A partir daí, mais uma imagem de Benvenuto Cellini surgiu: a de ícone do público gay, em especial na rede de computadores, a internet.

Até as décadas de sessenta e setenta, a figura de Benvenuto Cellini manteve, como menciona Gallucci, seu *sex appeal*, presumivelmente por mulheres. Tanto que Cellini é lembrado em uma comédia de 1966, estrelada por Audrey Hepburn e Peter O'Toole, chamada *How to Steal a Million*⁹⁰, com o título em português de *Como roubar um milhão de dólares*. Porém, mais recentemente, Cellini ressurgiu com uma espécie de ícone *gay*, em especial na Literatura.

Na década de noventa, Cellini se consolidou como um ícone do mundo *gay*. Em uma coleção, de 1995, intitulada *The Penguin Book of International Gay Writing* ele aparece em destaque e, ainda mais recente, em 1998, Cellini foi selecionado entre vários autores considerados pelo público *gay* para figurar no livro *A History of Gay Literature*⁹¹. O livro, ainda só na versão em inglês, traz quarenta e sete contos e trechos de obras, a maioria delas até hoje pouco conhecidas, embora muitos de seus autores sejam bastante conhecidos como Giovanni Boccaccio, Platão, Sigmund Freud, Thomas Mann, Honoré de Balzac, entre outros.

Como podemos no material sobre Cellini que vai até um pouco mais de meados do século XX, os trechos de sua autobiografia que fazem alusão a sua provável bissexualidade são omitidos, principalmente nas adaptações e resumos, onde isso pode ser feito com mais facilidade, uma vez que é preciso fazer escolhas. Embora não tenha sido o foco desta dissertação, um estudo que abordasse a censura desse tema na autobiografia de Cellini seria bastante relevante.

⁸⁹ *Idem, Op. Cit.*, p.215.

⁹⁰ *Idem, Op. Cit* p. 213.

⁹¹ *Idem, Op. Cit* p. 213.

4.2 – As imagens de Benvenuto Cellini no Brasil: artista e herói

No Brasil, Benvenuto Cellini chegou apenas no século XX; tardiamente em relação a outros países, em especial os europeus. Além disso, como já vimos nesta dissertação em seções anteriores, Cellini acabou ficando conhecido no Brasil por outros meios, que não só por sua obra literária, principalmente sua autobiografia.

Como foi abordado no capítulo três, com parcial exceção das traduções, adaptações e resumos são meios indiretos de transmitir uma imagem; a de Benvenuto Cellini foi além das traduções, embora a grande maioria dessas manifestações tenha sido produzida tendo como referência, de alguma forma, ou uma edição em italiano, que se supõe estar mais próxima do original, ou uma tradução.

Nem sempre é possível rastrear as bases, se original ou tradução, sobre as quais se fundamentaram adaptações, resumos e, principalmente, óperas, filmes e peças de teatro. Mas sabemos que há um processo de seleção e redução que se fazem necessárias pelo próprio formato da manifestação artística escolhida. Isso faz com que o público crie uma imagem, do personagem – real ou não – baseada nas seleções de terceiros.

Esse tipo de filtragem ocorreu progressivamente com o personagem criado pelo Benvenuto Cellini real quando produziu sua autobiografia. A cada tradução, adaptação ou versão, o personagem Cellini foi moldado segundo as escolhas de quem as produzia e até segundo as necessidades (e exigências) do público da época, tendo como interferência a própria sociedade.

Mas do que se conhece dessa personalidade forte e singular, podemos perceber a formação das imagens de artista e, especialmente, de herói, que se desenvolveram no Brasil através de traduções e adaptações para os mais diversos públicos; tanto adulto quanto infante juvenil.

Uma publicação da contista e professora universitária Salma Ferraz, da Universidade Federal de Santa Catarina é o *Dicionário Machista*, da Editora Campanário. É uma compilação de verbetes e frases, a grande maioria delas ofensivas, provenientes tanto de homens quanto mulheres famosos. Mas o ponto mais interessante do livro para este estudo é a capa. Em um artigo encontrado na

internet sobre o lançamento do livro, a autora declara que a ideia do livro começou a partir da escolha da capa, que traz nada menos que a imagem da escultura *Perseo*, de Cellini. Leia o trecho do artigo onde é mencionada a famosa escultura:

(...) Salma procurou fazer dessa sua investida para o terreno do feminismo algo nada tradicional. Começou buscando na figura mitológica de uma escultura de Perseu segurando a cabeça degolada da Medusa, de autoria do italiano Benvenuto Cellini, a imagem para ilustrar a capa. Uma opção que anuncia um trabalho que não pretende cair na vala comum dos lixos feitos sob medida para garantirem repertório aos piadistas de plantão (...).

Mais adiante, no mesmo artigo, a autora é indagada a respeito da escolha do título, que ela confessa ter mudado a ideia original de usar a palavra misoginia para garantir o apelo às vendas, e ainda acrescenta que “a compensação veio com a alternativa de usar na capa uma imagem de impacto e que chamasse a atenção do consumidor ao mesmo tempo em que traduzisse o cunho quase sociológico do dicionário”⁹².

Quando estudamos nesta dissertação as obras em artes plásticas de Benvenuto Cellini, vimos que vários autores abordaram o tema do embate entre Masculino e Feminino, *Virtù* e *Fortuna*, Marte e Vênus, em algumas de suas obras, em especial na escultura Perseu, onde a questão fica mais evidente, com a vitória do Masculino sobre o Feminino ou, como é mais de acordo ao pensamento em voga no Renascimento, da *Virtù* sobre a *Fortuna*. Além disso, a autobiografia de Cellini está cheia de referências a este embate quando menciona virtù e fortuna diretamente, ou quando relata as constantes interferências negativas de figuras femininas como a duquesa d'Étampes, Leonor e outras.

A segunda publicação brasileira na qual Cellini aparece é um romance escrito pelo jornalista carioca Alexandre Raposo, publicado pela Editora Record, intitulada *Memórias de Diabo de Garrafa*. O livro trata das memórias de um diabo chamado Giacomo Lorenzo Bembo, que foi “conjurado nas ruínas do Coliseu romano, na madrugada de 31 de outubro do ano de 1526 d.C.”; a conjuração é feita por ninguém menos que Benvenuto Cellini. A narrativa mescla personagens históricos reais e se

passa através de cinco séculos. Ao longo do livro o diabo Giacomo se associa a outros personagens históricos como o pirata Francis Drake, o violinista Paganini, além de outras pessoas célebres e outras nem tanto. O foco da narrativa é que o referido diabo, depois de ser trazido à convivência humana por Benvenuto Cellini, acaba aprendendo boa parte da sua maldade com a Humanidade ao longo dos quinhentos anos sobre a Terra.

Ambas as obras mencionadas são produções um tanto recentes nas quais percebemos uma gradativa mudança na persistente imagem de herói romântico, até hoje bastante popular. Esta imagem persiste principalmente quando nos referimos a obras traduzidas do inglês, como já vimos no capítulo anterior quando tratamos das adaptações e enciclopédias ilustradas.

É impossível desvincular o fato de que Cellini figura entre os renascentistas, pelo próprio período em que viveu e suas influências, portanto a formação da imagem de grande artista é inevitável. A maioria das publicações ou adaptações que chegaram ao Brasil, que abordam esta característica de Cellini, apresenta um caráter mais documental. Porém, Cellini foi uma tal personalidade que se tornou praticamente impossível desvincular os episódios mirabolantes de sua vida em qualquer tipo de publicação.

Durante a pesquisa, pode-se perceber que duas imagens básicas de Benvenuto Cellini foram formadas pelo mundo através das inúmeras traduções de sua autobiografia: a de artista e, principalmente, de herói, afirmada com maior veemência a partir do Romantismo e persistente até os dias de hoje.

Percebe-se, na maioria dos casos, que a imagem de herói romântico é reforçada através de cada nova adaptação, principalmente no que se refere às produções cinematográficas. Haveria necessidade de uma pesquisa bastante extensa para que se pudesse chegar à gênese de cada uma das adaptações, sabendo de quais fontes vieram as informações sobre Cellini, se diretamente da *Vita*, italiano ou tradução, ou se indiretamente.

Outra sugestão de pesquisa seria investigar se algum escritor brasileiro foi influenciado, de alguma forma, pela obra literária de Cellini e, se sim, em que medida isso ocorreu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação procurou fornecer subsídios iniciais que focalizassem Benvenuto Cellini sob várias perspectivas, sempre tendo como ponto de partida sua autobiografia em língua portuguesa, em produções restritas ao século XX no Brasil.

Tentamos ajudar a “desvendar” alguns dos mistérios que relacionam as principais obras artísticas de Cellini, como o *Perseo* e a *Saliera*, à composição de sua autobiografia. Assim como o reflexo bastante intenso da figura de Cellini na atualidade, já presente em diversas mídias e manifestações como um verdadeiro “ícone pop”.

Foi possível trazer alguns exemplos da tradução de J. L. Moreira em cotejo com o texto em italiano organizado por Carlo Cordiè. Assim como também estudamos algo sobre uma curiosa e original adaptação da vida de Cellini à linguagem jornalística na publicação *História em Notícia*, que circulou no Rio de Janeiro na década de sessenta. Houve ainda quatro resumos, os três primeiros tendo como público alvo crianças e adolescentes, e o último o público em geral.

Um breve panorama das manifestações da vida de Benvenuto Cellini em outras áreas como a música, o cinema e o teatro, foi mostrado, para que também possa servir de subsídio para estudos nessas áreas. Sempre tendo como base a autobiografia e suas traduções.

As ilustrações apresentadas nesta dissertação, em anexo, podem ser dignas de um estudo comparativo aprofundado por parte dos estudiosos da relação texto/ilustração, talvez até no campo da Linguística. Até mesmo o cartaz do musical *Cellini*, de John Patrick Shanley, que mostra um Benvenuto Cellini que lembra muito Che Guevara, como afirma Gallucci: “*From the Playbill cover, however, Cellini seems more like the reincarnation of Che Guevara (...)*”⁹³. Mas este também seria um outro estudo...

Até agora, depois de ver muitas e variadas manifestações da figura de Benvenuto Cellini no mundo e no Brasil, podemos perceber que imagem do artista herói persiste, embora apresentando nuances de algo que se aproxima de um híbrido de herói e vilão, que não chega a ser um anti herói, mas apenas uma espécie de “bom vilão”; um paradoxo bem ao estilo do Maneirismo e do Barroco, prenunciados por ele.

Espero ter contribuído, com este modesto trabalho, para que ocorram mais estudos sobre Benvenuto Cellini no Brasil. Afinal Benvenuto Cellini é uma figura fascinante que ainda carrega muitos mistérios a serem desvendados.

⁹³ GALLUCCI, Margaret A. “Benvenuto Cellini as a Pop Icon” (GALLUCCI, Margaret A. e ROSSI, Paolo L. *Op. Cit.*, p. 218.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Edições de Obras de Cellini

CELLINI, Benvenuto, *Vita*. Milano, Hoepli, 1925.

_____, *Vita*. Milano, BUR, 2007.

_____. *La Vita*; Carlo Cordié (cura), Milano-Napoli: Ricciardi-Mondadori, 1996.

_____. *La Vita, scritta per lui medesimo*. Vol. I e II. Colezione di Classici Italiani con note, Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1927.

_____. *Vida de Benvenuto Cellini, escrita por ele mesmo*; tradução J. L. Moreira, Vol. XXVIII e Vol. XXXIX, Biblioteca Clássica, São Paulo: Athena Editora, 1939.

_____. *The Life of Benvenuto Cellini*; tradução John Addington Symonds, New York: Charles Scribner's Sons, 1920.

- Obras sobre Literatura

ASOR ROSA, A., *Letteratura Italiana*, Torino: G. Einaudi, 1984.

BARBERI-SQUAROTTI, Giorgio. "A Crise do Renascimento" In: *Literatura Italiana: linhas, problemas, autores*. São Paulo: Nova Estela Editorial, 1989.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Feltrinelli Economica, 1982.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a Crise da Renascença e o Surgimento da Arte Moderna*; tradução J. Guinsburg e Magda França, São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

PETRONIO, Giuseppe. *L'attività letteraria in Italia*. Firenze, Palumbo, 1991.

SAPEGNO, Natalino. *Disegno Storico della Letteratura Italiana*. Firenze, La Nuova Italia, 1975.

- Estudos sobre Benvenuto Cellini e a cultura do renascentista

BRAND, Peter and PERTILE, Lino. *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano*. São Paulo, Nova Alexandria, 1999.

BURCKHARDT, J. C. *A Cultura do Renascimento na Itália*; tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMESASCA, Ettore, “*Narciso disperato*”, in Benvenuto Cellini, *Vita*, Milano, BUR, 2007

DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento, Vol. II*; tradução Manuel Ruas, Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

GARIN, Eugenio. *L’Umanesimo Italiano*. Bari, Laterza, 1994.

_____. *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*. Bari, Laterza, 1993.

KRAYE, Jill (ed.) *Renaissance Humanism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

LARIVAILLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

MARQUES, Luiz. “Crise e fim do Renascimento”, revista *História Viva (O Tempo do Renascimento 5)*, Duetto Editorial, 2009.

HALE, John R. “Hábitos e Moral” In: *Renascença*; tradução Ronaldo Veras, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo (org.). *O Renascimento*. Rio de Janeiro: Agir e Museu Nacional de Belas Artes, 1978.

GALLUCCI, Margaret A. e ROSSI, Paolo L. *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GUGLIELMINETTI, Marziano. "Introduzione" e "La *Vita* di Cellini e le memorie degli artisti" In: *Memoria e Scrittura: L'Autobiografia da Dante a Cellini*. Piccola Biblioteca Einaudi, Torino: Einaudi Editore, 1977.

PADOAN, Adolfo, "*Introduzione*", in Benvenuto Cellini, *Vita*. Milano, Hoepli, 1925.

SUATONI, Sandra. *Il Rinascimento in Italia*. Roma, Newton, 1996.

VENTURI, Adolfo (seleção e organização). *Le più belle pagine di Benvenuto Cellini*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1929.

- Obras sobre tradução e sobre ilustração

ALBIR, Amparo Hurtado, *Traducción y Traductología*. Madrid, Cátedra, 2004 (2.a)

ECO, Umberto. *Quase a Mesma Coisa: experiências de tradução*; tradução Eliana Aguiar, Rio de Janeiro: Record, 2007.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. "Sobre os diferentes métodos de tradução". In Heidermann, Werner (org.). *Antologia Bilingue Clássicos da Teoria da Tradução, vol I – alemão/português*. Florianópolis: Núcleo de Tradução (NUT) / Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2001. Tradução de Margarete von Mühlen Poll.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*; tradução Estela dos Santos Abreu, Campinas: Papyrus Editora, 1993.
FERRARA, Lucrezia D'Alessio. "Materiais e Procedimentos", "O Texto Não-verbal" e "A Leitura do Texto Não-verbal" In: *Leitura Sem Palavras*. Série Princípios, São Paulo: Editora Ática, 1991.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*; tradução Marina Appenzeller, Campinas: Papyrus Editora, 2007.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*; tradução José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1982.

STEINER, George. *Después de Babel*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

- Tradução e adaptações da obra de Cellini

PLATT, Richard. "Apresentação" e "Um salto para a liberdade – Benvenuto Cellini" In: *Grandes Aventuras: histórias reais de coragem e ousadia*; tradução de Hildegard Feist e ilustrações de George Sharp, São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

Trópico: Enciclopédia Ilustrada em Cores, Vol. IV, direção Giuseppe Maltese, Livraria Martins Editora, sem data.

A História em Notícia: da Descoberta do Brasil aos Nossos Dias, Volume I (1500 a 1550), Rio de Janeiro: Editora GB Rio Ltda., 1962.

A História em Notícia: da Descoberta do Brasil aos Nossos Dias, Volume II (1551 a 1575), Rio de Janeiro: Editora GB Rio Ltda., 1962.

Arte em crise na Europa das cortes (1520 a 1570)/ Luiz Marques coordenador – São Paulo: Dueto Editorial, 2009. (Coleção O Tempo do Renascimento; vol. 5).

Tesouro da Juventude: reunião de conhecimentos essenciais, oferecidos em forma adequada ao proveito e entretenimento das crianças e adolescentes, "Imortais da Itália" Vol. IX, W.M. Jackson, Inc.- São Paulo, 1958. p. 127.

Tesouro da Juventude: reunião de conhecimentos essenciais, oferecidos em forma adequada ao proveito e entretenimento das crianças e adolescentes, "A Vida de Benvenuto Cellini" Vol. V, W.M. Jackson, Inc.- São Paulo, 1958. pp. 219 a 222.

Seleções do Reader's Digest, "Benvenuto Cellini" In. *As Grandes Evasões do Passado*, Lisboa, 1983. pp. 3 a 8.

- Fontes da Internet

<http://www.revistaesoterica.com.br/dicionarioesoterico/filosofos/benvenutocellini.htm>
resenha sobre o livro *Memórias de Diabo de Garrafa*, de Alexandre Raposo, 2009.

<http://www1.an.com.br/2002/set/22/0ane.htm>
artigo "Pérolas do machismo", de Regis Mallmann sobre o livro *Dicionário Machista*, de Salma Ferraz, 2010.

http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie02/art_05.php
The Penguin Book of International Gay Writing, 2008.

ANEXOS

interi, in capo degli otto giorni, per dar qualche termine a questa cosa, mi mandorno a esaminare.¹ Di che² io fu' chiamato in una di quelle sale che sono in Castello del papa, luogo molto onorato; e gli esaminatori erano il governor di Roma, qual si domandava misser Benedetto Conversini³ pistolese, che fu da poi vescovo de Iesi; l'altro si era il procurator fiscale, che del nome suo non mi ricordo;⁴ l'altro, ch'era il terzo, si era il giudice de' malifici, qual si domandava misser Benedetto da Cagli. Questi tre uomini mi cominciarono a esaminare prima con amorevole parole, da poi con asprissime e paventose parole, causate perché io dissi loro: — Signori mia, egli è più d'una mezz'ora che voi non restate di domandarmi di favole e di cose che veramente si può dire che voi cicalate o che voi favellate: modo di dire, cicalare, che non à tuono, o favellare, che non vol dir nulla; sì che io vi priego che voi mi dciate quel che voi volete da me, e che io senta uscir delle bocche vostre ragionamenti, e non favole e cicalerie.⁵ — A queste mie parole il governatore, ch'era pistolese, e non potendo più palliare⁶ la sua arrovellata natura, mi disse: — Tu parli molto sicuramente,⁷ anzi troppo altiero; di modo che cotesta tua alterigia io te la farò diventare più umile che un canino⁸ ai ragionamenti che tu mi udirai dirti, e' quali non saranno né cicalerie né favole, come tu di', ma saranno una proposta di ragionamenti ai quali e' bisognerà bene che tu ci metti del buono a dirci la ragione⁹ di essi. — E così comincio: — Noi sappiamo certissimo che tu eri in Roma al tempo del sacco che fu fatto in questa isfortunata città di Roma; e in questo tempo tu ti trovasti in questo Castel Sant'Agno, e ci fusti adoperato per bombardiere; e, perché l'arte tua si è aurifice e gioielliere, papa Clemente, per averti conosciuto in prima¹⁰ e per non essere qui altri di cotai professione,

1. *esaminare*: interrogare (dal magistrato). 2. *Di che*: per la qual cosa. 3. *Benedetto Conversini*: nominato vescovo di Forlimpopoli nel 1537 e di Iesi nel '40; nel '38 era governatore di Roma. Morti nel 1553. 4. *l'altro*: ... ricordo: era Benedetto Valentini, di Trevi: personaggio già menzionato, per le sue funzioni, dal Cellini (cfr. p. 135 e la nota 6). 5. *favole e cicalerie*: si veda nel *Trattato dell'Oreficeria* un passo dove si insiste sulle differenze di significato fra *ragionare, parlare, favellare e cicalare* (al capo IX, *Come si fa la tinta a' diamanti*) e, quindi, anche nel discorso *Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori circa il luogo destro stato dato alla pittura nelle esequie del gran Michelagnolo Buonarroti*. Cfr. RICCIARDI 1960, pp. 1008 e 1115. 6. *palliare*: nascondere. 7. *sicuramente*: baldanzosamente. 8. *canino*: cagnolino. 9. *la ragione*: la spiegazione. 10. *in prima*: dapprima.

ti chiamò in nel suo secreto¹ e ti fece iscorre tutte le gioie dei sua regni e mitrie ed anella, e di poi fidandosi di te volse che tu gliene cucissi addosso: per la qual cosa tu ne serbasti per te di nascosto da sua santità per il valore di ottantamila scudi. Questo ce l'ha detto un tuo lavorante² con il quale tu ti se' confidato e vantato. Ora noi ti diciamo liberamente³ che tu truovi le gioie o il valore di esse gioie: di poi ti lasceremo andare in tua libertà.

[CIII.] Quando io senti' queste parole, io non mi possetti tenere di non mi muovere⁴ a grandissime risa; di poi riso alquanto, io dissi: — Molto ringrazio Iddio che per questa prima volta che gli è piaciuto a sua maestà⁵ che io sia carcerato, pur beato che io non son carcerato per qualche debil cosa,⁶ come il più delle volte par che avvenga ai giovani. Se questo che voi dite fussi il vero, qui non c'è pericolo nissuno per me che io dovessi⁷ essere gastigato da pena corporale,⁸ avendo⁹ le legge in quel tempo perso tutte le sue autorità; dove che io mi potria scusare dicendo che, come ministro,¹⁰ cotesto tesoro io lo avessi guardato per la sacra e santa Chiesa apostolica, aspettando di rimetterlo a buon papa, o sì veramente da quello che¹¹ e' mi fussi richiest, quale ora saresti voi, se la stessi così. — A queste parole quello arrabbiato governatore pistolese non mi lasciò finir di dire le mie ragione, che lui furiosamente disse: — Acconciala in quel modo che tu vuoi, Benvenuto, ché a noi ci basta avere ritrovato il nostro; e fa' pur presto, se tu non vuoi che noi facciamo altro che con parole. — E, volendosi rizzare e andarsene, io dissi loro: — Signori, io non son finito di esaminare; sì che finite di esaminarmi e poi andate dove a voi piace. — Subito si rimissono a sedere assai bene in collora, quasi mostrando di non voler più udire parola nissuna che io a loro dissi, e mezzo sollevati¹² parendo loro di aver trovato tutto quello che loro desideravano di sapere. Per la qual cosa io cominciai in questo tenore: — Sappiate, signori, che e' sono in circa a venti anni che io abito Roma, e mai né qui né altrove fui carcerato. —

1. *in nel suo secreto*: segretamente. 2. *un tuo lavorante*: il citato Pascucci. 3. *liberamente*: « chiaro e tondo » (Carli). 4. *muovere*: MS: *muore*. 5. *a sua maestà*: alla sua divina maestà. 6. *debol cosa*: debolezza (vizio). 7. *non ... dovessi*: certamente dovei. 8. *corporale*: capitale. 9. *avendo*: pur avendo. 10. *ministro*: servo, dipendente. 11. *da quello che*: a quello da cui. 12. *mezzo sollevati*: « in atto di rialzarsi di lì ad un momento » (Carli).

A queste parole quel birro di quel governatore disse: — Tu ci ài pure ammazzati degli uomini. — Allora io dissi: — Voi lo dite, e non io; ma se uno venissi per ammazzar voi, così prete, voi vi difenderesti, e ammazzando lui le sante legge ve lo comportano: sì che lasciati dire le mie ragioni, volendo potere referire al papa e volendo giustamente potermi giudicare. Io di nuovo vi dico ch'è son vicino a venti anni che io abito questa maravigliosa Roma, ed in essa ò fatto di grandissime faccende della mia professione: e, perché io so che questa è la sedia¹ di Cristo, e' mi sarei promesso sicuramente che, se un principe temporale mi avessi voluto fare qualche assassinamento, io sarei ricorso a questa santa cattedra ed a questo vicario di Cristo che difendessi le mie ragioni. Oimè, dove ò io a 'ndare adunque? e a chi principe che mi difenda da un tanto scellerato assassinamento? Non dovevi² voi, prima che voi mi pigliassi, intendere dove io giravo³ questi ottantamila ducati? Ancora non dovevi voi vedere la nota delle gioie che à questa Camera apostolica iscritte diligentemente da cinquecento anni in qua? Di poi che voi avessi trovato mancamento, allora voi dovevi pigliare tutti i miei libri, insieme con esso meco. Io vi fo intendere che e' libri, dove sono iscritte tutte le gioie del papa e de' regni,⁴ sono tutti in piè, e non troverete manco nulla di quello che aveva papa Clemente che non sia iscritto diligentemente. Solo potria essere che, quando quel povero uomo di papa Clemente si volse accordare con quei ladroni di quelli Imperiali che gli avevano rubato⁵ Roma e vituperata la Chiesa, veniva a negoziare questo accordo uno che si domandava Cesare Iscatinaro,⁶ se ben mi ricordo. Il quale, avendo quasi che concluso l'accordo con quello assassinato papa, per fargli un poco di carezze si lasciò cadere di dito un diamante che valeva in circa quattromila scudi: e, perché il ditto Iscatinaro si chinò a ricorlo, il papa gli disse che lo tenessi per amor suo. Alla presenza di queste cose io mi trovai in fatto e, se questo ditto diamante vi fussi manco, io vi dico dove gli è ito; ma io penso sicuramente che ancora questo troverrete iscritto. Di poi a vostra posta vi potrete vergo-

1. *sieda*: sedia (sede). 2. *dovevi*: dovevate. 3. *giravo*: cioè impiegaro (depositavo a scopo di affari). 4. *regni*: tirregni. 5. *rubato*: saccheggiato. 6. *Cesere Iscatinaro*: in realtà si chiamava Giovan Bartolomeo Gattinari, nipote di Mercurio di Gattinara, gran cancelliere di Carlo V. Concluse con Clemente VIII la capitolazione del 6 giugno 1527, ma essa non fu osservata.

gnare di avere assassinato un par mio, che ò fatto tante onorate imprese per questa sedia apostolica. Sappiate che, se io non ero io la mattina che gli Imperiali entrarono in Borgo, senza impedimento nessuno entrarono in Castello; e io, senza esser premiato per quel conto, mi gittai vigorosamente alle artiglierie che i bombardieri e' soldati di munizione avevano abbandonato, e messi animo a un mio compagnuzzo, che si domandava Raffaello da Montelupo¹ iscultore, che ancora lui abbandonato s'era messo in un canto tutto ispaventato e non facendo nulla: io lo risvegliai; e lui ed io soli ammazzammo tanti de' nemici che i soldati presono altra via. Io fui quello che detti una archibusata allo Scatinaro per vederlo parlare con papa Clemente senza una reverenza, ma con ischernò bruttissimo, come luteriano² e impio che gli era. Papa Clemente a questo fece cercare in Castello chi quel tale³ fussi stato per impiccarlo. Io fui quello che ferì il principe d'Oranigio d'una archibusata nella testa, qui sotto le trincee del Castello. Appresso ò fatto alla Santa Chiesa tanti ornamenti d'argento, d'oro e di gioie, tante medaglie e monete sì belle e sì onorate. E questa addunche la temeraria pretesca remunerazione, che si usa a un uomo che vi à con tanta fede e con tanta virtù servito e amato? O andate a ridire tutto quanto io v'ò detto al papa, dicendogli che le sue gioie e' l'à tutte e che io non ebbi mai dalla Chiesa nulla altro che certe ferite e sassate in cotesto tempo del Baccio, e che io non facevo capitale d'altro che di un poco di remunerazione da papa Pagolo, quale lui mi aveva promesso. Ora io son chiaro e di sua santità e di voi ministri. — Mentre che io dicevo queste parole egli⁴ stavano attoniti a udirmi e, guardandosi in viso l'un l'altro in atto di maraviglia, si partirono da me. Andorno tutti e tre d'accordo a riferire al papa tutto quello che io avevo detto. Il papa, vergognandosi, commesse con grandissima diligenza che si dovessi rivedere tutti e' conti delle gioie. Di poi che ebbon veduto che nulla vi mancava, mi lasciarono stare in Castello senza dir altro: il signor Pierluigi ancora a lui parendogli aver mal fatto, cercavon con diligenza di farmi morire.

1. *Raffaello da Montelupo* de' Simibaldi, figlio di Baccio, scultore e architetto. Lavorò a Loreto con Antonio da Sangallo, a Firenze con Michelangelo alla sagrestia di San Lorenzo. A Roma fu nominato architetto di Castel Sant'Angelo. 2. *luteriano*: luterano. 3. *quel tale*: colui che aveva sparato contro il Gattinara. 4. *egli*: essi (egolino).

[Civ.] In questo poco dell'agitazione del tempo¹ il re Francesco aveva di già inteso minutamente come il papa mi teneva prigione, e a così gran torto: avendo mandato per imbasciadore al papa un certo suo gentiluomo, il quale si domandava monsignor di Morluc,² iscrisse a questo che mi domandasse al papa come uomo di sua maestà. Il papa, che era valentissimo e maraviglioso uomo ma in questa cosa mia si portò come dappoco e sciocco, e rispose al detto nunzio del re che sua maestà non si curasse di me, perché io ero uomo molto fastidioso con l'arme, e per questo facevo³ avvertito sua maestà che mi lasciassi stare, perché lui mi teneva prigione per omicidii e per altre mie diavolerie così fatte. Il re di nuovo rispose che in nel suo regno si teneva bonissima iustizia e, sì come sua maestà premiava e favoriva maravigliosamente gli uomini virtuosi, così per il contrario gastigava i fastidiosi; e, perché sua santità mi avea lasciato andare non si curando del servizio di detto Benvenuto e vedendolo in nel suo regno, volentieri l'aveva preso al suo servizio; e come uomo suo lo domandava. Queste cose mi furno di grandissima noia e danno, con tutto che e' fussino e' più onorati favori che si possa desiderare per un mio pari. Il papa era venuto in tanto furore, per la gelosia che⁴ gli aveva che io non andassi a dire quella iscellerata ribalderia usatami, che e' pensava tutti e' modi che poteva con suo onore di farmi morire. Il castellano di Castel Sant'Agnolo si era un nostro Fiorentino, il quale si domandava misser Giorgio, cavaliere degli Ugolini.⁵ Questo uomo da bene mi usò le maggior cortesie che si possa usare al mondo, lasciandomi andare libero per il Castello a fede mia sola,⁶ e, perché gl'intendeva il gran torto che m'era fatto, volendogli io dare sicurezza per andarmi a spasso per il Castello, lui mi disse che non la poteva pigliare, avvegnà che il papa istimava⁷ troppo questa

1. In . . . tempo: «in questo poco tempo nel quale si agitavano o accadevano tali cose» (D'Ancona). 2. *monsignor di Morluc*: Jean de Morluc, fratello di Blaise, celebre maresciallo di Francia e memorialista. Venne nominato nel 1553 vescovo di Valenza nel Delfinato, e nel '73 ambasciatore a Varsavia dove favorì l'elezione di Enrico d'Angiò a re di Polonia. Morì nel 1579. 3. *facevo* (come nel manoscritto): faceva. (Qualche altro caso consimile in *o* è nella *Vita*.) 4. *che*: MS: *ch*. 5. *misser . . . Ugolini*: questo personaggio non è stato identificato con esattezza dagli storici. Il Varchi cita, per altro, sotto l'anno 1500, un Giorgio Ugolini come «giovane amorevole della patria e di buone facultà» (*Storia fiorentina*, xi, 72). 6. *a fede mia sola*: cioè sulla parola. 7. *istimava*: MS: *istava* (Bacci: «di mano e d'incioostro recente sono cass. le lettere *ava* e soprar. è *imava*»).

cosa mia, ma che si fiderebbe liberamente della fede mia, perché da ognuno intendeva quanto io ero uomo da bene: ed io gli detti la fede mia, e così lui mi dette comodità che io potessi lavorarci a chiare qualche cosa.¹ A questo, pensando che questa indegnazione del papa, sì per la mia innocenza, ancora² per i favori del re, si dovessi terminare, tenendo pure la mia bottega aperta, veniva Ascanio mio garzone in Castello e portavami alcune cose da lavorare. Benché poco io potessi lavorare, vedendomi a quel modo carcerato a così gran torto, pure facevo della necessità virtù. Liberamente il meglio che io potevo mi comportavo³ questa mia per-versa fortuna: avevomi fatto amicissimi tutte quelle guardie e molti soldati del Castello. E, perché il papa veniva alcune volte a cena in Castello e in questo tempo che c'era il papa il Castello non teneva guardie ma stava liberamente aperto come un palazzo ordinario e, perché in questo tempo che il papa stava così, tutti e' prigionieri si usavano con maggior diligenza riserrare; onde a me non era fatto nessuna di queste cotali cose, ma liberamente in tutti questi tempi io me ne andavo per il Castello e più volte alcuni di quei soldati mi consigliavano che io mi dovessi fuggire e che loro mi arieno fatto spalle,⁴ conosciuto il gran torto che m'era fatto: ai quali io rispondevo che io avevo dato la fede mia al castellano, il quale era tanto uomo dabbene e che mi aveva fatto così gran piaceri. Eraci un soldato molto bravo e molto ingegnoso; e' mi diceva: — Benvenuto mio, sappi che chi è prigione non è ubbrigato né si può ubbrigare a osservar fede, sì come nessuna altra cosa; fa' quel che io ti dico: fuggiti da questo ribaldo di questo papa e da questo bastardo suo figliuolo, i quali ti torranno la vita a ogni modo. — Io, che m'ero proposto più volentieri perder la vita che mancare a quello uomo dabbene del castellano della mia promessa fede, mi comportavo questo inistimabil di-
piacere insieme con un frate di casa Palavisina, grandissimo predicatore.⁵

1. *lavoracchiare qualche cosa*: fare qualche lavoretto. 2. *ancora*: e per di più. 3. *mi comportavo*: sopportavo (MS: *coportavo*). 4. *fatto spalle*: spallato (coadiuvandolo nel fuggire). 5. *un frate . . . predicatore*: «Valentissimo oratore, catturato per luteranesimo: la sua prigionia durò sette mesi e diciotto giorni [. . .]. Il Caro in una lettera al Guidiccioni, in data del 25 Giugno 1540, parla di un Frate Pallavicino arrestato di recente: forse è questo stesso, imprigionato di nuovo nel '40» (Bacci).

[*cv.*] Questo era preso per luteriano: era bonissimo domestico compagno, ma quanto a frate egli era il maggior ribaldo che fussi al mondo, e s'accomodava a tutte le sorte de' vizii. Le belle virtù sua io le ammiravo, e' brutti vizii sua grandemente aborrisvo e liberamente ne lo riprendevo. Questo frate non faceva mai altro che ricordarmi come io non ero ubbrigato a osservar fede al castellano per esser io in prigione. Alla qual cosa io rispondevo che si bene come frate lui diceva il vero, ma come uomo e' non diceva il vero; perchè un che fussi uomo e non frate aveva da osservare la fede sua in ogni sorte d'accidente in che lui si fussi trovato: però, io, che ero uomo e non frate, non ero mai per mancare di quella mia semplice e virtuosa fede. Veduto il ditto frate che non potette ottenere il corrompermi per via delle sue argutissime e virtuose ragioni tanto maravigliosamente dette da lui, pensò tentarmi per un'altra via; e lasciato così passare di molti giorni, in mentre mi leggeva le prediche di fra Ierolimo Savonarolo,² e' dava loro un commento tanto mirabile che era più bello che esse prediche; per il quale io restavo invaghito, e non saria stata cosa al mondo che io non avessi fatta per lui, da mancare della fede mia in fuori sì come io ò detto. Vedutomi il frate istupito delle virtù sue, pensò un'altra via; ché con un bel modo mi cominció a domandare che via io arei tenuto se e' mi fussi venuto voglia, quando loro mi avessino riserrato, a aprire quelle prigione per fuggirmi. Ancora io, volendo mostrare qualche sottigliezza di mio ingegno a questo virtuoso frate, gli dissi che ogni serratura difficilissima io sicuramente aprirrei, e maggiormente quelle di quelle prigione le quale mi sarebbero state come mangiare un poco di cacio fresco. Il ditto frate, per farmi dire il mio segreto, mi sviliva, dicendo che le son molte cose quelle che dicon gli uomini che son venuti in qualche credito di persone ingegnose: ché, se gli avessino poi a mettere in opera le cose di che loro si vantavano, perderebbon tanto di credito che guai a loro. Però sentiva dire a me cose tanto discoste al vero che, se io ne fussi ricercò,³ penserebbe ch'io n'uscissi con poco onore. A questo, sentendomi io pugnere da questo diavolo di questo frate, gli dissi che io usavo sempre prometter di me con parole molto manco di quello che io sapevo

1. *virtuose*: abili. (D'Ancona: «nel senso di filosofiche».) 2. *Ierolimo Savonarolo*: Girolamo Savonarola. 3. *ricercò*: ricercato, domandato.

fare e che cotesta cosa che io avevo promessa delle chiave, era la più debole e con breve parole io lo farei capacissimo che l'era sì come io dicevo; e inconsideratamente, sì come io dissi, gli mostrai con facilità tutto quel che io avevo detto. Il frate, facendo vista di non se ne curare, subito benissimo apprese ingegnosissimamente il tutto. E, sì come di sopra io ò detto, quello uomo da bene del castellano mi lasciava andare liberamente per tutto il Castello; e manco la notte non mi serrava, sì come a tutti gli altri e' faceva; ancora mi lasciava lavorare di tutto quello che io volevo sì d'oro e d'argento e di cera. E, se bene io avevo lavorato parecchi settimane in un certo bacino che io facevo al cardinal di Ferrara, trovandomi affastidito dalla prigione m'era venuto a noia il lavorare quelle tale opere e solo mi lavoravo, per manco dispiacere, di cera alcune mie figurette: la qual cera il ditto frate me ne buscò¹ un pezzo, e con detto pezzo messe in opera quel modo delle chiave che io inconsideratamente gli avevo insegnato.² Avevasi preso per compagno e per aiuto un cancelliere che stava col ditto castellano. Questo cancelliere si domandava Luigi, ed era padovano. Volendo far fare le ditte chiave, il magnano³ li scoperse; e, perchè il castellano mi veniva alcune volte a vedere alla mia stanza, e vedutomi che io lavoravo di quelle cere, subito ricognobbe la ditte cera e disse: — Se bene a questo povero uomo di Benvenuto è fatto un de' maggior torti che si facessi mai, meco⁴ non dovev'egli far queste tale operazione, ché gli facevo quel piacere⁵ che io non potevo fargli: ora io lo terrò istrettissimo serrato⁶ e non gli farò mai più un piacere al mondo. — Così mi fece riserare con qualche dispiacevolezza, massimo di parole dittemi da certi sua affezionati servitori, e' quali mi volevano bene oltramodo e ora per ora mi dicevano tutte le buone opere che faceva per me questo signor castellano; talmente che in questo accidente mi chiamavano uomo ingrato, vano e senza fede. E perchè un di quelli servitori più aldacemente⁷ che non si gli conveniva mi diceva queste ingiurie, onde io, sentendomi innocente, arditamente riposi dicendo che mai io non mancai di fede e che tal parole io terrei a sostenere con virtù della vita mia e che, se più e' mi diceva

1. *me ne buscò*: me ne prese. 2. *insegnato*: MS: *insegnate*. 3. *il magnano*: il ferragliere che fa toppe e chiavi. 4. *meco*: nei miei confronti. 5. *quel piacere*: un favore. 6. *istrettissimo serrato*: cioè prigioniero in una cella ben chiusa. 7. *aldacemente*: audacemente (sfrontatamente).

o lui o altri tale ingiuste parole, io direi che ognuno che tal cosa dicesse se ne mentirebbe per la gola, non possendo sopportare la ingiuria, corse in camera del castellano e portommi la cera con quel model fatto della chiave. Subito che io viddi la cera, io gli dissi che lui ed io avevamo ragione ma che mi facessi parlare al signor castellano, perché io gli direi liberamente il caso come gli stava, il quale era di molto più importanza che loro non pensavano. Subito il castellano mi fece chiamare, e io gli dissi tutto il seguito; per la qual cosa lui ristrinse¹ il frate, il quale iscoperse² quel cancelliere che fu per essere impiccato. Il detto castellano quietò³ la cosa, la quale era di già venuta agli orecchi del papa; campò il suo cancelliere dalle forche e me allargò in nel medesimo modo che io mi stavo in prima.⁴

[CVI.] Quando io viddi seguire questa cosa con tanto rigore, cominciai a pensare ai fatti mia, dicendo: « Se un'altra volta venissi un di questi furori e che questo uomo non si fidassi di me, io non gli verrei a essere più ubbrigato, e vorrei adoperare un poco li mia ingegni,⁵ li quali io son certo che mi riuscireno altrimenti che quei di quel frataccio ». E cominciai a farmi portare delle lenzuola nuove e grosse, e le sudice io non le rimandavo. Li mia servitori chiedendome, io dicevo loro che si stessin cheti, perché io l'avevo donate a certi di quei poveri soldati, che, se tal cosa si sapessi, quelli poveretti portavano pericolo della galera; di modo che li mia giovani e servitori fidelissimamente, massimo Felice, mi teneva tal cosa benissimo segreto,⁶ le ditte lenzuola. Io attendevo a votare un pagliericcio, e ardevo la paglia, perché nella mia prigione v'era un camino da poter far fuoco. Cominciai di queste lenzuola a farne fasce larghe un terzo di braccio: quando io ebbi fatto quella quantità che mi pareva che fussi abbastanza a discendere da quella grande altura⁷ di quel mastio di Castel Sant'Agnolo, io dissi ai mia servitori che avevo donato quelle che io volevo e che m'attendessino a portare delle sottile e che sempre io randerai loro le sudice. Questa tal cosa si dimenticò. A quelli mia

1. *ristrinse*: sottopose a stretta sorveglianza. 2. *iscoperse*: palesò come complice. 3. *quietò*: mise a tacere. 4. *me . . . prima*: cioè mi permise come per l'innanzi di andar liberamente nel Castello. 5. *ingegni*: congegni (per serrature ecc.). 6. *segreto*: segretamente. 7. *altura*: altezza.

lavoranti e servitori il cardinale Santiquattro¹ e Cornaro² mi feciono serrare la bottega, dicendomi liberamente che il papa non voleva intender nulla di lasciarmi andare e che quei gran favori del re mi avevano molto più nociuto che giovato; perché l'ultime parole, che aveva dette monsignor di Morluc da parte de' re, si erano istate che monsignor di Morluc disse al papa che mi dovessi dare in mano a' giudici ordinari della Corte e che, se io avevo errato, mi poteva gastigare, ma, non avendo errato, la ragion voleva che lui mi lasciassi andare. Queste parole avevano dato tanto fastidio al papa che aveva voglia di non mi lasciare mai più. Questo castellano certissimamente mi aiutava quanto e' poteva. Veduto in questo tempo quelli nemici mia che la mia bottega s'era serrata, con ischernò dicevano ogni di qualche parola ingiuriosa a quelli mia servitori e amici che mi venivano a visitare alla prigione. Accadde un giorno in fra gli altri che Ascanio, il quale ogni di veniva dua volte da me, mi richiese che io gli facessi una certa vestetta d'una mia vesta azzurra di raso, la quale io non portavo mai: solo mi aveva servito quella volta che con essa andai in processione; però io gli dissi che quelli non eran tempi, né io in luogo da portare cotai veste. Il giovane ebbe tanto per male che io non gli detti questa meschina vesta che lui mi disse che se ne voleva andare a Tagliacozze³ a casa sua. Io tutto appassionato⁴ gli dissi che mi faceva piacere a levarmi d'innanzi; e lui giurò con grandissima passione di non mai più capitarci innanzi. Quando noi dicevamo questo, noi passeggiavamo intorno al mastio del castello. Avvenne che il castellano ancora lui passeggiava: incontrandoci⁵ appunto in suo' signoria, e Ascanio disse: — Io me ne vo, e addio per sempre. — A questo io dissi: — E per sempre voglio che sia, e così sia il vero: io commetterò⁶ alle guardie che mai più ti lascin passare. — E voltomi al castellano, con tutto il cuore lo pregai che commettessi alle guardie che non lasciassino mai più passare Ascanio, dicendo a suo' signoria: — Questo villanello mi viene a crescere male al mio gran male; si che io vi priego, signor mio, che mai più voi lasciate

1. *il cardinale Santiquattro*: Antonio Pucci, nipote di Roberto, fu nominato cardinale dei « Quattrosanti coronati » nel 1531: fu ambasciatore a Carlo V e a Francesco I. Morì nel 1544. 2. E il già menzionato cardinale Francesco Cornaro, fratello di Marco. Vedi la nota 2 a p. 159. 3. *Tagliacozze*: Tagliacozzo. 4. *appassionato*: incollerito. 5. *incontrandoci*: imbattendoci. 6. *commetterò*: raccomandanderò.

entrar costui. — Il castellano li increseceva assai, perché lo conosceva di maraviglioso ingegno: appreso a questo egli era di tanta bella forma di corpo che pareva che ognuno, vedutolo una sol volta, gli fussi impressamente affezionato. Il ditto giovane se ne andava lacrimando, e portavane una sua stortetta¹ che alcune volte lui segretamente si portava sotto. Uscendo del castello e avendo il viso così lacrimoso, si incontrò in dua di quei mia maggior nimici, che l'uno era quell'Ieronimo perugino² sopradditto e l'altro era un certo Michele,³ orefici tutt'a dua. Questo Michele, per essere amico di quel ribaldo di quel Perugia e nimico d'Ascanio, disse: — Che vuol dir che Ascanio piagne? forse gli è morto il padre? dico quel padre di Castello.⁴ — Ascanio disse a questo: — Lui è vivo, ma tu sarai or morto. — Ed alzato la mana, con quella sua istorta gli tirò dua colpi, in sul capo tutt'a dua, che col primo lo misse in terra, e col sicondo poi gli tagliò tre dita della man ritta, dandogli pure in sul capo. Quivi restò come morto. Subito fu riferito al papa; e il papa in gran collera disse queste parole: — Da poi che il re⁵ vuole che sia giudicato, andategli a dare tre dì di tempo per difendere la sua ragione. — Subito vennono e feciono il detto uffizio che aveva lor commesso il papa. Quello uomo da bene del castellano subito andò dal papa e fecelo chiaro⁶ come io non ero consapevole di tal cosa e che io l'avevo cacciato via. Tanto mirabilmente mi difese che mi campò la vita da quel gran furore. Ascanio se ne fuggì a Tagliacozze a casa sua, e di là mi scrisse chiedendomi mille volte perdonanza:⁷ ché cognosceva avere auto il torto a agguignermi dispiaceri ai mia gran mali, ma, se Dio mi dava grazia che io uscissi di quel carcere, che non mi vorrebbe mai più abbandonare. Io gli feci intendere che attendessi a 'mparare⁸ e che, se Dio mi dava libertà, io lo chiamerei a ogni modo.

[CVII.] Questo castellano aveva ogni anno certe infermità che lo traevano del cervello affatto e, quando questa cosa gli cominciava

1. *stortetta*: una piccola arma di taglio (specie di *squarcina*). 2. *Ieronimo perugino*: Girolamo Pascucci; vedi la nota 5 a p. 205. 3. *un certo Michele*: è forse il Michele di cui in precedenza nella *Vita*; vedi la nota 8 di p. 101. 4. *quel padre di Castello*: cioè che sta in Castel Sant'Angelo. (La frase è certo beffarda.) 5. *il re*: Francesco I, re di Francia. 6. *fecelo chiaro*: lo informò. 7. *perdonanza*: perdono. 8. *'mparare*: s'intende, nella professione di oraf.

a venire, e' parlava assai, modo che cicalare,¹ e questi umori² sua erano ogni anno diversi, perché una volta gli parve essere un orcio da olio, un'altra volta gli parve essere un ranocchio e saltava come il ranocchio, un'altra volta gli parve esser morto e bisognò sotterrarlo: così ogni anno veniva in qualcun di questi cotai umori diversi. Questa volta si cominciò a immaginare d'essere un pipistrello e, in mentre che gli andava a spasso, istrideva qualche volta così sordamente come fanno i pipistrelli; ancora dava un po' d'atto alle³ mane ed al corpo, come se volare avessi voluto. Li medici sua, che se ne erano avveduti, così⁴ li sua servitori vecchi, li davano tutti i piaceri⁵ che immaginar potevano e, perché e' pareva loro che pigliassi gran piacere di sentirmi ragionare, a ogni poco e' venivano per me e menavanmi da lui. Per la qual cosa questo povero uomo talvolta mi tenne quattro e cinque ore intere che mai avevo restato⁶ di ragionar seco. Mi teneva alla tavola sua a mangiare al dirimpetto a sé, e mai restava di ragionare o di farmi ragionare; ma io in quei ragionamenti mangiavo pure assai bene. Lui povero uomo non mangiava e non dormiva, di modo che me aveva istracco⁷ che io non potevo più; e, guardandolo alcune volte in viso, vedevo che le luce degli occhi erano ispaventate,⁸ perché una guardava in un verso e l'altra in un altro. Mi cominciò a domandare se io avevo mai auto fantasia⁹ di volare: al quale io dissi che tutte quelle cose che più difficile agli uomini erano state, io più volentieri avevo cerco¹⁰ di fare e fatte; e questa¹¹ del volare, per avermi presentato lo Iddio della natura¹² un corpo molto atto e disposto a correre ed a saltare molto più che ordinario, con quel poco dello ingegno poi che manualmente¹³ io adoperai, a me dava il cuore di volare al sicuro.¹⁴ Questo uomo mi cominciò a dimandare che modi io terrei: al quale io dissi che, considerato gli animali che volano, volendogli 'mitare¹⁵ con l'arte quello che loro avevano dalla natura, non c'era nessuno che si potessi

1. *modo che cicalare*: a mo' d'un parlare a vanvera. 2. *umori*: stravaganze (che si credevano dovute all'afflusso al cervello di umori maligni). 3. *dava un po' d'atto alle*: atteggiava un poco le (Carli). 4. *così*: e così pure. 5. *i piaceri*: le distrazioni (Carli). 6. *restato*: terminato. 7. *istracco*: stancato. 8. *ispaventate*: spaurite, smarrite (fino allo strabismo). 9. *fantasia*: estro, voglia. 10. *cerco*: cercato. 11. *e questa*: e quanto a questa. 12. *lo Iddio della natura*: definizione già usata nel principio della *Vita*. Vedi la nota 2 a p. 3. 13. *manualmente*: con l'opera delle mani (fabbricando strumenti atti al valore). 14. *al sicuro*: sicuramente. 15. *'mitare*: MS: *mitare*.

imitare se none il pipistrello. Come questo povero uomo sentì quel nome di pipistrello, che era l'umore¹ in quel che peccava quell'anno, messe una voce grandissima, dicendo: — E' dice il vero, e' dice il vero; questa è essa, questa è essa! — E poi si volse a me e dissemi: — Benvenuto, chi ti dessi le comodità, e' ti darebbe pure il cuore di volare? — Al quale io dissi che, se lui mi voleva dar libertà da poi, che mi bastava la vista di volare insino in Prati,² facendomi un paio d'alie³ di tela di rensa⁴ incerate. Allora e' disse: — E anche a me ne basterebbe la vista; ma, perché il papa m'ha comandato che io tenga cura di te come degli occhi suoi, io conosco che tu sei un diavolo ingegnoso che ti fuggiresti: però io ti vo' fare rinchiodere con cento chiave, acciocché tu non mi fugga. — Io mi messi a pregarlo, ricordandogli che io m'ero⁵ potuto fuggire, e, per amor della fede che io gli avevo data, io non gli arei mai mancato; però lo pregavo, per l'amor de Dio e per tanti piaceri quanti mi aveva fatto, che lui non volessi arrogere⁶ un maggior male al gran male che io avevo. In mentre che io gli dicevo queste parole, lui comandava espressamente che mi legassino e che mi menassino in prigione serrato bene. Quando io viddi che non v'era altro rimedio, io gli dissi, presente tutti e' sua: — Serratemi bene e guardatemi bene, perché io mi fuggirò a ogni modo. — Così mi menorno, e chiusonmi con maravigliosa⁷ diligenza.

[CVIII.] Allora io cominciai a pensare il modo che io avevo a tenere a fuggirmi. Subito che io mi veddi chiuso, andai esaminando come stava la prigione dove io ero rinchiuso; e, parendomi aver trovato sicuramente il modo di uscirne, cominciai a pensare in che modo io dovevo iscendere da quella grande altezza di quel mastio (ché così si domanda quell'alto torrione): e preso quelle mie lenzuole nuove, che già dissi che io ne avevo fatte istrisce e benissimo cucite, andai esaminando quanto vilume⁸ mi bastava a potere iscendere. Giudicato quello che mi potria servire e di tutto messomi in ordine, trovai un paio di tanaglie, che io avevo tolto a un

1. *l'umore*: cioè la fissazione. 2. *Prati*: erano appunto i Prati di Castello. 3. *alie*: ali. 4. *tela di rensa*: tela di lino finissima (da Reims). 5. *m'ero*: sarei. 6. *arrogere*: aggiungere. 7. *maravigliosa*: somma. 8. *vilume*: volume («grossezza del rololo, corrispondente alla lunghezza della stria», Carl).

Savoino¹ il quale era delle guardie del castello. Questo aveva cura alle botte ed alle cisterne;² ancora si diletta di lavorare di legname; e, perché gli aveva parecchi paia di tanaglie, in fra queste ve n'era un paio molto grosse e grande: pensando che le fussino il fatto mio,³ io gliene tolsi e le nascosi drento in quel pagliericcio. Venuto poi il tempo che io me ne volsi servire, io cominciai con esse a tentare di quei chiodi che sostenevano le bandelle⁴ e, perché l'uscio era doppio, la ribaditura delli detti chiodi non si poteva vedere; di modo che, provatomi a cavarne uno, durai grandissima fatica; pure di poi alla fine mi riuscì. Cavato che io ebbi questo primo chiodo, andai immaginando che modo io dovevo tenere che loro⁵ non se ne fussino avveduti. Subito mi accinciai con un poco di rastiatura⁶ di ferro rugginoso un poco di cera, la quale era del medesimo colore appunto di quelli cappelli d'aguti⁷ che io avevo cavati, e con essa cera diligentemente cominciai a contraffare quei cappei d'aguti in sulle lor bandelle e, di mano in mano, tanti quanti io ne cavavo tanti ne contraffacevo di cera. Lasciai le bandelle attaccate ciascuna da capo e da piè con certi delli medesimi aguti che io avevo cavati, di poi gli avevo rimessi, ma erano tagliati; di poi rimessi leggermente, tanto che e' mi tenevano le bandelle. Questa cosa io la feci con grandissima difficoltà, perché il castellano sognava ogni notte che io m'ero fuggito e però lui mandava a vedere di ora in ora la prigione; e quello che veniva a vederla aveva nome e fatti⁸ di birro. Questo si domandava il Bozza, e sempre menava seco un altro che si domandava Giovanni, per soprannome Pedignone: questo era soldato, e 'l Bozza era servitore. Questo Giovanni non veniva mai volta⁹ a quella mia prigione che lui non mi dicesi qualche ingiuria. Costui era di quel di Prato, ed era stato in Prato allo speciale.¹⁰ guardava diligentemente ogni sera quelle bandelle e tutta la prigione, ed io gli dicevo: — Guardatemi bene, perché io mi voglio fuggire a ogni modo. — Queste parole feciono generare una nimicizia grandissima in fra lui e me

1. *Savoino*: Savoiardo. Questo guardiano delle botti e cisterne era un Enrico de Oziaco, bombardiere; ciò favorì la sua amicizia col Cellini. Ebbe il ritratto negli affreschi che si fecero nel Castello nel 1545. 2. *cisterne*: cisterne. 3. *le fussino il fatto mio*: mi facessero comodo. 4. *bandelle*: son quelle liste di ferro inchiodate alle imposte e terminanti in anelli in cui s'infilano gli anelli. 5. *loro*: cioè i guardiani. 6. *rastiatura*: raschiatura. 7. *cappelli d'aguti*: grosse teste di chiodi (e, sotto, *cappet*). 8. *fatti*: comportamenti. 9. *volta*: una volta. 10. *allo speciale*: cioè garzone di speciale.

in modo che io con grandissima diligenza tutti quei mia ferruzzi, come se dire¹ tanaglie e un pugnale assai ben grande ed altre cose appartenente,² diligentemente tutti riponevo in nel mio pagliericcio. Così quelle fasce che io avevo fatte, ancora queste tenevo in questo pagliericcio³ e, come gli era giorno, subito da me spazzavo: e, se bene per natura io mi diletto della pulitezza, allora io stavo pulitissimo.⁴ Ispazzato che io avevo, io rifacevo il mio letto tanto gentilmente,⁵ e con alcuni fiori che quasi ogni mattina io mi facevo portare da un certo Savoino. Questo Savoino teneva cura della citerna e delle botte; e anche si diletta di lavorar di legname; e a lui io rubai le tanaglie, con che io sconficcai li chiodi di queste bandelle.

[CIX.] Per tornare al mio letto, quando il Bozza ed il Pedignone venivano, mai dicevo loro altro se non che stessin discosto dal mio letto, acciocché e' non me lo imbrattassino e non me lo guastassino; dicendo loro per qualche occasione, che pure per ischerno qualche volta che così leggermente mi toccavano un poco il letto, per che io dicevo: — Ah i sudici poltroni! io metterò mano a una di coteste vostre spade e farovvi tal dispiacere che io vi farò maravigliare. Par' egli esser degni di toccare il letto d'un mio pari? A questo io non arò rispetto alla vita mia, perché io son certo che io vi torrò la vostra; sì che lasciatemi stare colli mia dispiaceri e colle mia tribulazione, e non mi date più affanno di quello che io mi abbia se non che io vi farò vedere che cosa sa fare un disperato. — Queste parole costoro le ridissono al castellano, il quale comandò loro ispressamente che mai non s'accostassino a quel mio letto e che, quando e' venivano da me, venissino senza spade e che m'avessino benissimo cura del resto. Essendomi io assicurato del letto, mi parve aver fatto ogni cosa: perché quivi era la importanza⁶ di tutta la mia faccenda. Una sera di festa in fra l'altre, sentendosi il castellano molto mal disposto e quelli sua omori cresciuti (non dicendo mai altro se non che era pipistrello e che, se lor sentissino che Benvenuto fussi volato via, lasciassino andar lui, che mi raggiugnerebbe, perché e' volerebbe di notte ancora lui certamente

1. *come se dire*: quanto a dire. 2. *appartenente*: opportuno. (Sta per *appartenente*: «pertinenti», e nel manoscritto l'e finale è ridotto a i.) 3. *pagliericcio*: MS. *pagliericcio*. 4. *allora* . . . *pulitissimo*: così i carcerieri non entravano a far pulizia. 5. *tanto gentilmente*: con tanta cura. 6. *la importanza*: il lato più importante.

più forte di me, dicendo: — Benvenuto è un pipistrello contraffatto,¹ e io sono un pipistrello daddovero; e, perché e' m'è stato dato in guardia, lasciate pur fare a me: ché io lo giugnerò² ben io), — essendo stato più notti in questo umore, gli aveva straccò tutti i sua servitori; e io per diverse vie intendevo ogni cosa, massimo da quel Savoino che mi voleva bene. Resolutomi questa sera di festa a fuggirmi a ogni modo, in prima divotissimamente a Dio feci orazione, pregando sua divina maestà che mi dovessi difendere e aiutare in quella tanta pericolosa impresa; di poi messi mano a tutte le cose che io volevo operare,³ e lavorai tutta quella notte. Come io fu' a dua ore innanzi il giorno, io cavai quelle bandelle con grandissima fatica, perché il battente del legno della porta⁴ e anche il chivistello facevano un contrasto, il perché io non potevo aprire. Ebbi a smozzicare⁵ il legno: pure alla fine io apersi e, messomi addosso quelle fasce quale⁶ io avevo avvolte a modo di fusi di acciaio⁷ in su dua legnetti, uscito fuori me ne andai dalli destri⁸ del mastio e, scoperto per di drento dua tegoli del letto, subito facilmente vi saltai sopra. Io mi trovavo in giubbone bianco ed un paio di calze bianche e simile un paio di borzacchini,⁹ in ne' quali avevo misso quel mio pugnolotto già ditto. Di poi presi un capo di quelle mie fasce e l'accomandai¹⁰ a un pezzo di tegola antica ch'era murata in nel ditto mastio: a caso questa usciva fuori appena quattro dita. Era la fascia accocchia a modo d'una staffa. Appiccata che io l'ebbi a quel pezzo della tegola, voltomi a Dio, dissi: «Signore Iddio, aiuta la mia ragione, perché io l'ò come tu sai e perché io mi aiuto». Lasciatomi andare pian piano, sostenendomi per forza di braccia, arrivai insino in terra. Non era lume di luna, ma era un bel chiarore.¹¹ Quando io fui in terra, guardai la grande altezza che io avevo isceso così animosamente, e lieto me ne andai via, pensando d'essere isciolto. Per la qual cosa non fu vero, perché il castellano da quella banda aveva fatto fare dua muri assai bene alti, e se ne serviva per istalla e per pollaio: questo luogo era chiuso con grossi chivistelli per di fuori. Veduto che io non po-

1. *contraffatto*: cioè falso. 2. *giugnerò*: raggiungerò. 3. *operare*: adoperare. 4. *il battente* . . . *porta*: il regolo su cui batteva la porta (Carli). 5. *l'ebbi a smozzicare*: dovetti scheggiare. 6. *quale*: le quali. 7. *di acciaio*: di filo greggio, dipanato su un legno, donde si svolge nella tessitura (Carli). 8. *dalli destri*: dalla parte delle latrine. 9. *borzacchini*: erano calzari a mezza gamba, e dovevano giungere sopra il ginocchio. 10. *accomandai*: legai. 11. *Non* . . . *chiarore*: la luna risplendeva dietro le nuvole.

tevo uscir di quivi, mi dava grandissimo dispiacere. In mentre che io andavo innanzi e indietro pensando ai fatti mia, detti de' piedi in una gran pertica, la quale era coperta dalla paglia. Questa con gran difficoltà dirizzai a quel muro; di poi a forza di braccia la salsi¹ insino in cima del muro. E, perché quel muro era tagliente,² io non potevo aver forza da tirar su la ditta pertica; però mi risolsi a 'ppicare³ un pezzo di quelle fasce, che era l'altro fuso, perché uno de' dua fusi io l'avevo lasciato attaccato al mastio del castello: così presi un pezzo di quest'altra fascia, come ò detto, e legatala a quel corrente⁴ iscesi questo muro, il qual mi dette grandissima fatica e mi aveva molto istracco, e di più avevo iscornicato le mane per di dentro che sanguinavano; per la qual cosa io m'ero messo a riposare, e mi avevo bagnato le mane con la mia orina medesima. Stando così, quando e' mi parve che le mie forze fussino ritornate, salsi all'ultimo procinto⁵ delle mura che guarda in verso Prati e, avendo posato quel mio fuso di fasce, col quale io volevo abbracciare un merlo e in quel modo che io avevo fatto in nella maggior altezza fare in questa minore; avendo, come io dico, posato la mia fascia, mi si scoperse addosso⁶ una di quelle sentinelle che facevano la guardia. Veduto impedito il mio disegno e vedutomi in pericolo della vita, mi disposi di affrontare quella guardia; la quale, veduto l'animo mio diliberato e che andavo alla volta sua con armata mano, sollecitava il passo, mostrando di scansarmi. Alquanto iscostatomi dalle mie fasce, prestissimo mi rivolsi indietro; e, se bene io viddi un'altra guardia, talvolta⁷ quella non volse veder me. Giunto alle mie fasce, legatole al merlo mi lasciai andare; per la qual cosa, o sì veramente parendomi essere presso a terra, avendo aperto le mane per saltare, o pure eran le mane istracche, non possendo resistere a quella fatica, io caddi e in questo cader mio percossi la memoria⁸ e stetti isvenuto più d'un'ora e mezzo, per quanto io posso giudicare. Di poi volendomi far chiaro il giorno, quel poco del fresco che viene un'ora innanzi al sole, quello mi fece risentire,⁹ ma sì bene stavo ancora fuor della memoria, perché mi pareva che mi fussi stato tagliato il capo e mi pareva d'essere in nel purgatorio. Stando così,

1. *salsi*: salii. 2. *tagliente*: in quanto a spigolo. 3. *ppicare*: appiccare, attaccare. 4. *corrente*: probabilmente nel senso di « appiglio ». 5. *procinto*: recinto. 6. *mi . . . addosso*: mi apparve d'un tratto, a brevissima distanza. 7. *talvolta*: forse. 8. *la memoria*: la nuca. 9. *risentire*: rinvenire.

a poco a poco mi ritornorno le virtù in nell'esser loro, e m'avviddi che io ero fuora del Castello, e subito mi ricordai di tutto quello che io avevo fatto. E, perché la percossa della memoria io la senti' prima che io m'avvedessi della rottura della gamba, mettendomi le mane al capo ne le levai tutte sanguinose: di poi cercatomi¹ bene, cognobbi e giudicai di non aver male che d'importanza fussi; però volendomi rizzare di terra, mi trovai tronca la mia gamba ritta sopra il tallone tre dita. Né anche questo mi sbigottì: cavai il mio pugnolotto insieme con la guaina; che, per avere questo un puntale con una pallottola assai grossa in cima del puntale, questo era stato la causa dell'avermi rotto la gamba perché, contrastando l'ossa con quella grossezza di quella pallottola, non possendo l'ossa piegarsi, fu causa che in quel luogo si roppe: di modo che io gittai via il fodero del pugnale e con il pugnale tagliai un pezzo di quella fascia che m'era avanzata, ed il meglio che io possetti rimissi la gamba insieme; di poi carpone con il detto pugnale in mano andavo in verso la porta. Per la qual cosa giunto alla porta, io la trovai chiusa; e, veduto una certa pietra sotto la porta appunto, la quale, giudicando che la non fussi molto forte, mi provai a scalzarla; di poi vi messi le mane, e sentendola dimenare quella facilmente mi ubbidi, e trassila fuora; e per quivi entrai.²

[ex.] Era stato³ più di cinquecento passi andanti⁴ da il luogo dove io caddi alla porta dove io entrai. Entrato che io fui drento in Roma, certi cani maschini⁵ mi si gittorno addosso e malamente mi morsono; ai quali, rimettendosi più volte a fragellarmi,⁶ io tirai con quel mio pugnale e ne punsi uno tanto gagliardamente che quello guaiva forte di modo che gli altri cani, come è lor natura, corsono a quel cane: ed io sollecitai⁷ andandomene in verso la chiesa della Trespontina⁸ così carpone. Quando io fui arrivato alla bocca della strada che volta in verso Sant'Agnolo, di quivi presi il camino per andarmene alla volta di San Piero per modo che, facendomi di chiaro addosso, considerai che io portavo pericolo; e, incontrato un acqueruolo che aveva carico⁹ il suo asino e pieno le sue

1. *cercatomi*: tastatomi in tutto il corpo. 2. *entrai*: s'intende, in Roma, dato che il Castello era fuori della cerchia della città. 3. *Era stato*: c'era una distanza di. 4. *andanti*: ordinati. 5. *maschini*: mastini. 6. *fragellarmi*: azzannarmi con furia. 7. *sollecitai*: m'affrettai. 8. *la chiesa della Trespontina*: Santa Maria della Traspontina. 9. *carico*: caricato.

coppelle¹ d'acqua, chiamato a me lo pregai che lui mi levassi di peso e mi portassi in su il rialto delle scalee di San Piero, dicendogli: — Io sono un povero giovane che per casi d'amore sono voluto scendere da una finestra; così son caduto e rottomi una gamba. E, perché il luogo dove² io sono uscito è di grande importanza e porterei pericolo di non essere tagliato a pezzi, però ti priego che tu mi lievi presto, ed io ti donerò uno scudo d'oro. — E messi mano alla mia borsa, dove io ve ne avevo una buona quantità. Subito costui mi prese e volentieri me si misse addosso, e portommi in sul ditto rialto delle scalee di San Piero; e quivi mi feci lasciare, e dissi che correndo ritornassi al suo asino. Subito presi il cammino così carpone, e me ne andavo in casa la duchessa,³ moglie del duca Ottavio e figliuola dello imperadore (naturale, non legittima), istata moglie del duca Lessandro, duca di Firenze; e, perché io sapevo certissimo che appresso a questa gran principessa c'era di molti mia amici, che con essa eran venuti di Firenze; ancora perché lei ne aveva fatto favore,⁴ mediante il castellano (ché volendomi aiutare disse al papa, quando la duchessa fece l'entrata in Roma, che io fu' causa di salvare per più di mille scudi di danno che faceva loro una grossa pioggia; per la qual cosa lui disse ch'era disperato e che io gli messi cuore, e disse come io avevo accorcio parecchi pezzi grossi di artiglieria in verso quella parte dove i nugoli eran più istretti, e di già cominciati a piovere un'acqua grossissima; per la qual cosa, cominciato a sparare queste artiglierie, si fermò la pioggia,⁵ e alle quattro volte⁶ si mostrò il sole, e che io ero stato intera causa che quella festa era passata benissimo; per la qual cosa, quando la duchessa lo intese, aveva ditto: — Quel Benvenuto è un di quei virtuosi⁷ che stavano con la buona memoria del duca Lessandro mio marito, e sempre io

1. *coppelle*: barili. 2. *dove*: da cui. 3. *la duchessa*: Margherita, figlia naturale di Carlo V, vedova di Alessandro de' Medici e rimaritata a Ottavio Farnese, nipote del papa. Essa entrò solennemente in città il 3 novembre 1538, quando il Cellini era prigioniero in Castel Sant'Angelo. Per altre notizie vedi la nota 1 a p. 173. Figlio di Margherita e di Ottavio è il celebre generale Alessandro Farnese (1545-1592), dal 1578 governatore del Paes Bassi e dall'86 duca di Parma e Piacenza: da non confondere con l'omonimo cardinale (1520-1589), figlio del duca Pier Luigi. 4. *ne*... *favore*: mi s'era mostrata benevola (Carli). 5. *cominciato*... *pioggia*: con tal sistema (usato anche oggi contro la grandine) il Cellini avrebbe rotto e stornato il temporale. 6. *alle quattro volte*: al quarto sparò. 7. *virtuosi*: valorosi.

ne terrò conto di quei tali, venendo la occasione di far loro piacere — e ancora aveva parlato di me al duca Ottavio suo marito), per queste cause io me ne andavo diritto a casa di sua eccellenza, la quale istava in Borgo Vecchio in un bellissimo palazzo che v'è; e quivi io sarei stato sicurissimo che il papa non m'arebbe toccato, ma, perché la cosa che io avevo fatta insin quivi era istata troppo maravigliosa a un corpo umano, non volendo Iddio che io entrassi in tanta vanagloria, per il mio meglio mi volse dare ancora una maggiore disciplina¹ che non era istata la passata. E la causa si fu che, in mentre che io me ne andavo così carpone su per quelle scalee, mi ricognobbe subito un servitore che stava con il cardinal Cornaro,² il qual cardinale era alloggiato in Palazzo.³ Questo servitore corse alla camera del cardinale, e isvegliatolo disse: — Monsignor reverendissimo, gli è giù il vostro Benvenuto, il quale s'è fuggito di Castello e vassene carponi tutto sanguinoso: per quanto e' mostra, gli à rotto una gamba, e non sappiamo dove lui si vada. — Il cardinale disse subito: — Correte, e portatemelo di peso qui in camera mia. — Giunto a lui, mi disse che io non dubitassi di nulla, e subito mandò per i primi medici di Roma e da quelli io fui medicato: e questo fu un maestro Iacomo da Perugia,⁴ molto eccellentissimo cerusico. Questo mirabilmente mi ricongiunse l'osso, poi fasciommì e di suo' mano⁵ mi cavò sangue; ché, essendomi gonfiate le vene molto più che l'ordinario, ancora perché lui volse fare la ferita alquanto aperta, uscì sì grande il furor⁶ di sangue che gli dette nel viso e di tanta abbondanza lo coperse che lui non si poteva prevalere⁷ a medicarmi; e, avendo preta questa cosa per molto male aurio,⁸ con gran difficoltà mi medicava e più volte mi volse⁹ lasciare, ricordandosi che ancora a lui ne andava non poca pena¹⁰ a avermi medicato o pure finito di medicarmi. Il cardinale mi fece mettere in una camera segreta, e subito andatosene a Palazzo con intenzione di chiedermi¹¹ al papa.

1. *disciplina*: castigo. 2. Il cardinale Francesco Cornaro, su cui vedi la nota 2 di p. 159. 3. *in Palazzo*: in Vaticano. 4. *Iacomo da Perugia*: Giacomo Rastelli, chirurgo (*cerusico*) pontificio, oriundo di Rimini: su di lui vedi qui addietro, a p. 107, nota 4. 5. *suo' mano*: sue mani. 6. *il furor*: lo spruzzo. 7. *non*... *prevalere*: non poteva riuscire. 8. *aurio*: augurio. 9. *mi volse*: mi avrebbe voluto. 10. *pena*: punizione. 11. *chiedermi*: chieder per me liberta.

podia conter a sua natureza violenta, exclamou: — “Falas com muita segurança e mesmo com insolência, mas em breve te tornarás mais humilde do que um cãozinho, ouvindo as minhas palavras, que longe de serem tagarelice ou palavreado, como dizes, serão antes raciocínios aos quais terás de responder categoricamente.” E começou:

— Sabemos de fonte certa que estavas em Roma no tempo em que foi saqueada essa infeliz cidade. Estavas no castelo Sant’Agnolo e aí serviste na qualidade de bombardeiro. Ora, como és ourives e joalheiro, o papa Clemente, que te conhecia havia muito, chamou-te em segredo na falta de outro e mandou que tirasses todas as pedrarias das suas tiaras, mitras e anéis e que as costurasses na tua roupa. E, assim, às ocultas de sua Santidade tiraste jóias no valor de oitenta mil escudos. Foi o que disse um teu operário, ao qual te confiaste, gabando-te. Agora dizemos-te francamente: entrega as jóias ou o valor delas e te deixaremos ir em liberdade. —

Ouvindo tais palavras não me pude conter e desatei a rir. Depois de ter rido bastante, falei: — “Agradeço muito a Deus por ser essa a primeira vez que aprás à sua divina magestade que eu seja pôsto na prisão; felizmente não fui prêso por qualquer peccadilho, como as mais das vezes acontece aos moços. Ainda que fôsse verdade o que dizeis, eu não teria a temer nenhum castigo corporal, tendo a lei, na quele tempo, perdido toda a sua autoridade. Assim, poderia desculpar-me dizendo que fora incumbido de guardar esse tesouro para a sacrosanta igreja apostólica, esperando restitui-lo ao bom papa, ou aos que tivessem o poder de reclamá-lo, como teríeis agora, se a coisa fôsse verdade, como pretendéis.”

A essas palavras, o furioso governador interrompeu-me, exclamando com violência: — “Dispõe como quiseres, Benvenuto, que a nós é bastante ter encontrado o nosso tesou-

CAPÍTULO XXII



ONSIDERANDO o senhor Pierluigi, filho do papa, a grande quantia que eu era acusado de ter roubado, imediatamente pediu a seu pai que lhe fôsse feita doação da sôma. O papa concedeu-lhe de boa vontade e disse mais que o auxiliaria a revê-la. Assim, conservaram-me oito dias na prisão, e ao cabo desses oito dias, para dar qualquer fim ao caso, mandaram interrogar-me. Fui pois chamado a uma das grandes salas do castelo, lugar muito honroso; os inquisidores eram o governador de Roma, “messer” Benedetto Conversini, pistoiense, que foi depois feito bispo de Iesi, o outro era o procurador fiscal, de cujo nome não me lembro, e o terceiro era o juiz criminal, chamado “messer” Benedetto da Cagli.

Esses três homens começaram a interrogar-me, primeiro com palavras amáveis, e depois com palavras aspérrimas e terríveis, isso porque eu lhes disse: — “Senhores, há mais de meia hora que não cessais de perguntar-me por fábulas e coisas tais, que, na verdade, se poderia dizer que tagarelais, ou contais histórias; mas rogó-vos dizei-me o que pretendéis de mim, que eu ouça da vossa boca as razões que tendes e não palavreado e tagarelíce.”

Ouvindo as minhas palavras, o governador, que já não

ro, e apressa-te se não queres que recorramos a algo mais do que às palavrões.”

É como fizessem menção de erguer-se para ir embora, eu lhes disse: — “Senhores, ainda não acabastes de interrogar-me. Logo que acabardes podeis ir para onde quiserdes.”

Imediatamente elles tornaram a sentar-se muito encolerizados, quasi sem querer saber de mais nada; e meio etíguidos pareciam ter ouvido tudo o que desejavam saber.

Continuêi, pois, no seguinte teór: — “Sabei, pois, senhores, que há cerca de vinte anos habito Roma, e nunca fui encarcerado, nem aqui, nem em outra qualquer parte.”

A isso interrompeu o carrasco do governador. — “Entretanto assassinaste várias pessoas.” “Vós o dizeis e não eu, — respondi, — mas se alguém viesse para vos assassinar, vós vos defenderíeis, conquanto padre, e se matasseis esse alguém, não transgrediríeis as santas leis. Deixai-me pois dizer as minhas razões; desejo referi-las ao papa e tenho o direito de querer justificar-me.”

“Torno a dizer-vos que há perto de vinte-anos habito essa maravilhosa Roma e nela tenho feito importantísimos trabalhos da minha profissão; e como sei que ela é a séde de Cristo, estou certíssimo de que, se um príncipe temporal me tivesse querido assassinar eu teria recorrido à essa santa cátedra e ao vigário de Cristo, para que defendessem as minhas razões. Ai de mim! A quem recorrerêi agora? Quem me livrará de tão iníquo assassínio? Antes de vos apoderardes de mim não deveis ter procurado saber onde eu empregava esses oitenta ducados e ter visto também a nota das jóias, que está na câmara apostólica, inscrita cuidadosamente há cincoenta anos?”

“Se tivesses encontrado falta poderíeis ter tomado todos os meus livros. Mas digo-vos que os livros onde estão anotadas todas as jóias do papa e da corôa, estão todos inta-

ctos; não encontrareis nada do que possuía o papa Clemente que aí não esteja cuidadosamente anotado.

“O que há é que quando o pobre papa Clemente quis fazer um acôrdo com aqueles ladrões de imperiais que haviam roubado Roma e vituperado a igreja, veio negociar o acôrdo um tal Cesare Iscatinaro, se bem me recordo, e estando já quasi concluido o acôrdo, o papa, para agradar-lhe, deixou cair do dedo um diamante que valia cerca de quatro mil escudos. Como o tal Scatinaro se baixasse para apanhá-lo, sua Santidade lhe disse que ficasse com êle, por seu amor.

“De fáto presenciei tudo isso, e se faltasse esse diamante eu vos diria o seu destino; mas de certo também o encontrareis anotado. Depois, por vossa vez, podereis envergonhar-vos de ter assassinado um homem como eu, que tantos trabalhos honrosos tem feito para essa igreja apostólica.

“Sabei que se não fôsse eu, na manhã em que os imperiais entraram em Borgo, sem encontrar impedimento algum, teriam entrado no castelo, mas eu, sem receber pagamento, por minha própria conta, lancei-me vigorosamente à artilharia que os bombardeiros haviam abandonado, reanimei um meu companheiro, Raffaello de Montelupo, escultor, que ficando sòzinho, se pusera a um canto todo espancado; fi-lo cobrar ânimo, e os dois, sòzinhos, matamos tantos inimigos, que os soldados tomaram outro rumo.

“Fui eu quem desfechoi uma arcabuzada em Scatinaro, por vê-lo falar com o papa sem fazer uma única reverência, e com zombarias estúpidas, como luterano e ímpio que era. O papa Clemente mandou indagar no castelo quem fôsse êsse, para mandar enforcá-lo. Fui eu quem feriu o príncipe de Orange com uma arcabuzada na cabeça, aqui sob as trincheiras do castelo. Depois, fiz para a santa Igreja tantos ornamentos de prata, de ouro e de jóias, tantas medalhas tão belas e tão honrosas!

“E’ essa pois a cruel recompensa dos padres, a um homem que os serviu com tanta fé e amor?

“Oh! Ide repetir ao papa tudo o que eu declarei e também que as suas jóias estão todas onde eu disse; que nunca tive da Igreja mais do que as feridas e pedradas recebidas no tempo do saque; que eu não exigia mais do que alguma remuneração do papa Paulo, tal como êle me havia prometido. Agora estou seguro de sua Santidade e de vós, seus ministros.”

Enquanto eu proferia estas palavras, êles estavam atônitos a ouvir-me; olharam um para o outro e espantados, se afastaram de mim. Puseram-se os três de acôrdo para referir ao papa tudo o que eu lhes havia dito.

O papa, envergonhado, ordenou com grande diligência que se tornassem a examinar todas as notas das jóias. Mas mesmo depois de ter visto que nada faltava, conservavam-me ainda no castelo, sem nada dizer, e o senhor Pierluigi, conquanto julgando ter mal agido, procurava com diligência fazer-me morrer. Enquanto aconteciam essas coisas, o rei Francisco já ouvira contar minuciosamente como o papa me conservava prêso, e tão injustamente; e tendo mandado como embaixador ao papa um gentilhomem da sua côrte, um certo senhor de Marluc, escreveu-lhe que me pedisse ao papa, como súdito seu. O papa, que era um homem muito valeroso e admirável, mas que no meu caso se portára como inhábil e imprudente, respondeu ao embaixador do rei que sua magestade não devia preocupar-se comigo, porque eu era homem muito perigoso; por isso, advertia ao rei que me deixasse ficar onde estava, porque êle me conservava na prisão por homicídio e outras diabruras que eu havia feito.

O rei respondeu novamente que no seu reino se fazia muito boa justiça; e assim como sua magestade premiava e favorecia grandemente os homens virtuosos, castigava pelo contrário os prejudiciais; e como sua Santidade tivesse mandado embora o dito Benvenuto, sem considerar os serviços que êle havia prestado, vendo-o no seu reino de boa vontade o tomara a seu serviço; e como súdito seu o exigia.

Tudo isso me aborreceu e prejudicou grandemente, conquanto fôsem os mais altos favores que pudesse desejar um homem como eu.

O papa chegára a um tal furor, receiando que eu fosse contar todas as infâmias e maldades de que haviam usado para comigo, que procurava todos os meios de me fazer morrer, mas de maneira honrosa para êle.

O governador de Sant'Agnolo era também florentino e chamava-se “messer” Giorgio, da família dos Ugolini.

Esse digno homem usou para comigo da maior cortezia que pode haver no mundo, e deixava-me andar em liberdade pelo castelo, confiando apenas em mim; e como reconhecesse a grande injustiça que me havia sido feita, querendo eu dar-lhe garantias para poder passear pelo castelo, êle disse-me que não as podia receber, pois o papa dava muita importância ao meu caso, mas que confiaria inteiramente em mim, pois já ouvira de algumas pessoas que eu era um homem muito de bem; eu lhe dei a minha palavra, e êle me deu oportunidade para poder trabalhar um pouco.

Assim, pensando que a indignação do papa, fôsse pela minha inocência, fôsse pelos favores do rei, acabaria por ter um fim e estando a minha officina aberta, Ascanio, o meu rapaz, vinha sempre ao castelo, e me trazia algum trabalho para fazer.

Conquanto eu não pudesse trabalhar muito, vendo-me prêso e tão injustamente, ainda assim me conformava com a necessidade e da melhor maneira que podia, aceitava a minha má sorte.

Todos os guardas e soldados do castelo se tornaram amíssimos meus. Ora, o papa vinha algumas vezes ceiar em Sant'Agnolo e durante o tempo que êle aí permanecia, o castelo não era guardado e ficava aberto, como um castelo qualquer; por isso, as prisões eram então fechadas com maior cuidado. Contudo, mesmo nessas ocasiões, eu tinha permissão para andar em liberdade. E mais de uma vez os

soldados me aconselharam a fugir, dizendo que êles prós me auxiliariam, por reconhecer a grande injustiça que me fôra feita. Mas eu lhes respondia que havia dado a minha palavra ao castelão, que era tão bom homem e que me havia prestado tantos favores.

Havia entre êles um soldado bravíssimo e de muito espírito, o qual me disse: — “Deves saber, Benvenuto “mio”, que na prisão ninguém é, nem pode ser obrigado a cumprir a palavra dada, como em qualquer outra ocasião. Faze o que te digo; foge dêsse maroto de papa e do seu filho bastardo, os quais acabarão por tirar-te a vida de qualquer maneira.”

Eu, que estava decidido a perder antes a vida do que a faltar com a palavra dada ao homem de bem que era o governador, suportava aquele grandíssimo aborrecimento junto com um frade da família Palavisina, que estava prêsso por luteranismo. Era ótimo companheiro de morada, mas como frade, era o maior maroto que havia no mundo, e tinha toda a sorte de vícios.

Eu admirava as suas belas qualidades, mas aborrecia grandemente os seus detestáveis vícios e lhos censurava com franqueza. Esse frade passava a vida a dizer-me que eu não era obrigado a cumprir a palavra dada ao governador. A isso eu lhe respondia que, conquanto como frade êle dissesse a verdade, como homem não a dizia. Porque, quem quer que fôsse homem e não frade, tinha o dever de cumprir a sua palavra em todas as contingências em que se encontrasse; e que como eu era homem e não frade, não faltaria nunca à minha palavra sincera e digna.

Vendo o tal frade que nunca poderia corromper-me com as suas razões tão argutas e hábeis e que êle expressava de maneira tão admirável, imaginou um outro meio para tentar-me; deixou passar vários dias, durante os quais lia-me as prédicas de frei Girolamo Savonarola, às quais fazia comentários tão admiráveis que eram ainda mais bellos do que as próprias prédicas. Eu ficava encantado com isso e

não havia nada no mundo que não fizesse por êle, exceto, como já disse, faltar à palavra dada ao governador.

Vendo-me assim admirado do seu talento, o frade imaginou um outro meio: com bons modos começou a perguntar-me se, quando me encerrassem, caso eu tivesse desejo de fugir, que meio empregaria para abrir a porta da prisão.

E eu, querendo também mostrar a sutileza do meu engenho àquele talentoso frade, disse-lhe que eu abriria qualquer fechadura, por mais difícil que fôsse, principalmente as daquela prisão, a qual ser-me-ia tão fácil abrir como comer um pouco de caça fresca.

E o frade, para me fazer confessar o segredo, humilhou-me, dizendo que os homens que adquirem alguma consideração das pessoas de engenho, se gabam de muitas coisas, mas se tivessem de realizar depois êsses feitos de que se gabam, perderiam tanto dessa consideração que, ai dêles! Êle já me ouvira dizer coisas tão longe da verdade que, se eu fôsse cumprí-las, estava certo de que me sairia com pouca honra.

Ouvindo isso, instigado por aquele diabo de frade, respondi-lhe que eu não me gabava de tudo o que era capaz de fazer e quanto ao que lhe dissera sôbre a chave, isso era a coisa mais fácil do mundo; com poucas palavras eu o venceria de que falava a verdade. E, impensadamente, como disse, demonstrei-lhe com facilidade tudo o que lhe havia dito.

E o frade, fingendo-se desinteressado, compreendeu tudo facilmente. Conforme disse acima, o bom governador deixava-me andar livremente por todo o castelo; e a não ser à noite, não me encerrava, como fazia com todos os outros. Além disso me deixava trabalhar no que quisesse: ouro, prata ou cêra. E conquanto eu tivesse trabalhado durante várias semanas numa bacia que fazia para o cardeal de Ferrara, como estava enfatiado da prisão, me aborrecera dessa obra; e fazia apenas algumas figurinhas de cêra,

que me aborreciam menos. Dessa cêra, o frade roubou-me um pedaço, com o qual modelou a tal chave, conforme eu lhe ensinára de maneira tão inconsiderada.

Tomára por companheiro e auxiliar um chanceler que estava em companhia do governador. Esse chanceler chamava-se Luigi e era de Pádua. Querendo mandar fazer as referidas chaves, o serralheiro o denunciou. Ora, como o governador ia algumas vezes visitar-me no meu quarto, vendo-me trabalhar, reconheceu a tal cêra e disse: — “Conquanto tenham feito a êsse pobre Benvenuto uma das maiores injustiças que já se cometeram, êle nunca deveria ter agido dessa maneira para comigo, que lhe fazia favores que não podia fazer. Agora eu o conservarei rigorosamente encerrado e nunca mais lhe farei nenhum beneficio.”

Assim, mandou encerrar-me; e alguns dos seus servidores afeiçoados proferiram palavras ásperas; êles me queriam bem sobremaneira; mas, agora, me falavam de todos os beneficios que me fizera o senhor governador, e me chamavam de homem ingrato, vão e sem palavra.

Um dia em que um dêsses servidores me repetiu de maneira mais audaz do que lhe convinha todas essas injúrias, eu, sentindo-me innocente, respondi ousadamente que nunca faltára à minha palavra e que a teria mantido mesmo a custa da própria vida, e que se êle ou qualquer outro me tornasse a dizer palavras tão injustas eu lhe diria que mentia descaradamente.

Irritado com a afronta, o homem correu ao quarto do governador e trouxe-me a cêra com a qual fôra feito o molde da chave. Logo que a vi disse-lhe que tanto êle como eu tínhamos razão, mas que êle me levasse a falar imediatamente com o senhor governador, porque eu lhe contaria francamente como se passara o caso, o qual tinha mais importância do que se pensava.

Imediatamente o governador mandou chamar-me e eu lhe contei tudo o que havia acontecido; em vista disso, êle

encarcerou o frade, o qual denunciou o tal chanceler, que por pouco não foi enforcado.

O governador arranjou tudo, conquanto a história já tivesse chegado aos ouvidos do papa. Livrou da forca o seu chanceler e me deixou andar em liberdade como dantes.

Quando o vi agir com tanto rigor, nessa ocasião comecei a pensar no meu caso, dizendo comigo que se lhe viesse novamente um daqueles furores e êle não confiasse em mim, eu não era mais obrigado a lhe guardar fé e desejaria empregar um pouco os meus talentos; e seria de certo mais bem sucedido do que o maroto do frade; então comecei a pedir lençóis novos e grandes, e não devolvia os sujos.

Como os meus servos se admirassem, eu lhes dizia que estivessem tranquilos, que eu havia dado os lençóis a alguns pobres soldados; e que, caso se soubesse disso os pobres corriam o perigo de ir para as galés. Dessa maneira, os meus empregados e servos, principalmente Felice, guardavam o maior segredo acêrca dos tais lençóis. Eu tencionava fazer esvasiar um colchão e queimava a palha, porque na minha prisão havia um lugar onde podia fazer fogo.

Dos lençóis comecei a fazer tiras da largura de um terço de braça, e quando obtive a quantidade que me pareceu ser bastante para descer daquela grande altura, que mostrava ser o torreão do castelo de Sant'Agonolo, disse aos meus servidores que êles já haviam dado os lençóis que eu desejava; que me levassem sempre lençóis limpos que eu lhes tornaria a restituir os sujos. Assim, o fato foi esquecido.

Os cardeais Santiquattro e Cornaro obrigaram os meus servos a fechar a minha officina, dizendo-me francamente que o papa nem queria ouvir falar em me deixar sair e que os grandes favores do rei me haviam prejudicado mais do que aproveitado; que as últimas instruções dadas pelo senhor de Morluc da parte do rei, haviam sido para que o papa me entregasse nas mãos dos juizes da côrte, e que se eu

fôsse culpado, poderiam castigar-me, mas se não tivesse feito mal, a razão queria que êle me desse liberdade.

Essas palavras haviam encolerizado tanto o papa que êle tinha vontade de não me deixar sair nunca mais. Aquele governador de certo me ajudava o quanto podia.

Nesse interim, os meus inimigos, vendo que a minha officina estava fechada, zombavam dos meus servidores, que me vinham visitar, e todos os dias lhes diziam algumas palavras injuriosas.

Aconteceu que um dia, Ascanio, o qual vinha ver-me duas vezes diariamente, pediu-me que eu lhe fizesse uma veste de uma minha roupa de veludo azul, que eu nunca usava e que só me havia servido uma vez em que fui com ella à procissão. Mas eu lhe disse que não era aquele o momento nem o lugar para usar semelhante traje. O rapaz levou tão a mal que eu não lhe dêsse aquella miserável roupa, a ponto de me dizer que que queria ir embora para sua casa, em Tagliacozzo. Eu, muito resentido, disse-lhe que êle me fizesse o favor de sair da minha presença; Ascanio jurou, muito encolerizado, que nunca mais eu o tornaria a ver.

Ao dizer isso, passavamos diante do torreão do castelo e aconteceu que o governador passeava ainda por ali; encontramos-nos justamente com sua senhoria e Ascanio disse: — “Eu me vou, e adeus para sempre.” A isso eu respondi: — “Para sempre quero que vás, e assim seja verdade. Recomendarei aos guardas que nunca mais te deixem passar.” E voltando-me para o governador roguei-lhe de todo o coração ordenasse aos guardas que nunca mais deixassem passar Ascanio, dizendo à sua senhoria: — “Esse pequeno vilão vem aumentar ainda mais os meus grandes males; assim, rogo-vos, senhor meu, que nunca mais o deixeis entrar aqui”.

Ao governador isso aborreceu bastante, pois conhecia a grande intelligência de Ascanio, o qual tinha, além disso,

um fisico tão belo, que logo à primeira vista todos lhe ficavam afeiçoados. O rapaz saiu chorando. Estava armado de uma pequena cimitarra, que às vezes trazia consigo, secretamente.

Saindo do castelo com o rosto todo em lágrimas, entrou-se com dois dos meus maiores inimigos; um dêles era o tal Gerolamo, de Perusia, de que já falei e o outro um certo Michele, ambos ourives.

Esse Michele, por ser amigo do patife do perusino e inimigo de Ascanio, disse: — “Porque motivo chorará Ascanio? Terá morrido seu pai, quero dizer, o que está no castelo?” A isso respondeu Ascanio: — “Êle está vivo, mas tu morrerás agora”; e erguendo o braço desferiu-lhe com a cimitarra duas punhaladas, ambas na cabeça, das quais, a primeira deu com êle em terra e a segunda ainda lhe cortou três dedos da mão direita. Deixou-o ali como morto.

Imediatamente o caso foi referido ao papa, o qual em grande cólera disse as seguintes palavras: — “Visto que o rei quer que êle seja julgado, ide e dai-lhe três dias para apresentar a sua defesa.”

Sem perda de tempo, foram obedecidas as ordens de sua Santidade.

O homem de bem que era o governador foi immediatamente à presença do papa e esclareceu que eu não sabia de nada daquilo, e que havia expulsado Ascanio. Defendeu-me de modo tão admirável, que me salvou a vida de um tão grande perigo.

Ascanio fugiu para Tagliacozzo, onde morava, e daí me escreveu, pedindo mil vezes perdão; reconhecia ter errado — dizia — aumentando ainda os meus grandes males, mas se Deus me concedesse a graça de me tirar daquelle cárcere, êle nunca mais me quereria abandonar.

Eu lhe mandei dizer que esperasse, aprendendo, que se Deus me desse liberdade, eu o chamaria de qualquer maneira.

Ele, pobre homem, não comia nem dormia e eu ficava tão cansado que não podia mais. Olhando-o bem nos olhos, vi que estava vesgo.

Um dia me perguntou se eu tivera alguma vez a fantasia de voar; a isso eu respondi que de muito boa vontade já havia feito ou procurado fazer as coisas mais difíceis para um homem, e quanto a voar, visto Deus me ter dotado naturalmente de um corpo mais apto para correr e saltar do que para voar, eu empregaria o meu pouco engenho para aperfeiçoá-lo e conseguir isso. E de certo sentia desejos de fazê-lo.

O homem começou então a perguntar de que maneira eu voaria; eu respondi que, considerando os animais que voam e querendo imitar com artifício o que a eles fora dado pela natureza, não havia outro animal que se pudesse imitar senão o morcêgo.

Quando o pobre homem ouviu pronunciar a palavra morcêgo, que era a sua mania daquele ano, exclamou em altas vozes. — “Ele diz a verdade, é isso mesmo, é isso mesmo.” Depois voltou-se para mim e perguntou: — “Benvenuto, se te dêsem permissão para isso terias mesmo coragem para voar?” A isso eu respondi que se êle quisesse me dar depois a liberdade basta-me-ia voar até Prati com um par de azas de tela de **rensa** (129) que eu mesmo fabricaria.

Então êle disse: — “Também a mim isso bastaria, mas como o papa me ordenou que eu tenha cuidado contigo como se se tratasse dos seus próprios olhos e eu sei que és um demônio engenhoso e que fugiras, vou mandar encerrar-te a cem chaves, afim de que não fujas.” Supliquei-lhe então, dizendo que poderia ter fugido mas não fugiria, em virtude da palavra que lhe havia dado e a que nunca faltaria. Roguei-lhe pelo amor de Deus e por tantos favores que já me havia feito que não quisesse acrescentar um mal maior aos meus males já de si tão grandes. Enquanto eu lhe dizia aquelas

CAPÍTULO XXIII



governador sofria periodicamente de certa moléstia que o privava inteiramente da razão. Quando o mal começava, a declarar-se, êle falava demais; era como uma espécie de tagarellice. As suas manias variavam todos os anos. Às vezes lhe parecia ser uma talha de azeite; outras, julgava ser uma rã e saltava como êsse animal; dizia também que estava morto e era necessário enterrá-lo. Assim, a sua mania daquele ano foi imaginar que era um morcêgo e andando a passear pelo castelo soltava gritos surdos como fazem os morcêgos, agitando ao mesmo tempo as mãos e o corpo como se quisesse voar.

Os médicos já se haviam apercebido e o satisfazião em tudo o que podiam imaginar. Também os seus servidores faziam o mesmo e como lhes parecesse que o governador sentia prazer em ouvir-me conversar, dentro em pouco êles próprios me vinham procurar e me conduziam ao seu quarto.

O pobre homem me retinha durante quatro ou cinco horas, e eu nunca mais acabava de conversar com êle. Levava-me a comer na sua mesa, e nunca parava de falar, e de me fazer falar também. Mas eu, mesmo falando tanto, comia muito bem.

palavras, êle ordenava expressamente que me ligassem e conduzissem à prisão, onde eu devia ficar bem encerrado.

Quando vi que não havia outro remédio, disse-lhe, em presença de todos os seus: — “Encerrai-me e guardai-me bem, porque eu fugirei de qualquer maneira.”

Conduziram-me e encerraram-me com maravilhosa diligência.

Comecei então a pensar na maneira como havia de fugir. Logo que me vi prêso, andei examinando o cárcere onde estava e julgando ter encontrado seguramente o meio de sair dêle, comecei a imaginar um meio de descer da grande altura que era o torreão do castelo. Peguei nas tiras que havia feito com os lençóis novos, conforme disse, e muito bem costuradas, e calculei as medidas de quanto seria necessário para poder descer.

Feito isso e tudo pôsto em ordem, encontrei uma tenaz que tirára a um saboiano que servia no castelo, onde era encarregado de tomar conta dos toneis e cisternas, mas divertia-se também em trabalhar em madeira. Êsse saboiano tinha várias tenazes, e eu, pensando na minha situação, apoderei-me de uma delas, que era a maior, e escondi-a dentro do colchão.

Chegado pois o momento de empregá-la, experimentei tirar os pregos que sustinham os gonzos da porta, mas como ella era dupla não se podia ver o rebatido dos tais pregos; assim, custou-me isso um imenso esforço, mas afinal consegui. Extraído o primeiro prego, comecei a imaginar um meio de que os guardas não se apercebessem daquilo.

Subitamente, veio-me a idéia de misturar com ferrugem raspada um pouco de cêra, que era justamente da côr dos pregos. Com essa mistura comecei a fabricar cabeças de prego artificiais, e à medida que ia tirando os verdadeiros, ia-os substituindo-os pelos falsos.

Deixei os gonzos prêsos nas extremidades com alguns dos pregos que havia tirado; no dia seguinte tornei a colo-

cá-los; mas êles estavam partidos e preguei-os de leve, apenas o tanto que era necessário para suster as portas.

Tudo isso fiz com grande dificuldade, porque o castelo sonhava todas as noites que eu havia fugido e por isso mandava examinar a prisão de hora em hora. O homem encarregado disso era de nome e de fato um esbúro. Chamava-se Bozza e levava sempre consigo um outro de nome Giovanni, cujo sobrenome era Pedignone, e que era soldado; Bozza era servo. O tal Giovanni não vinha à minha prisão uma única vez que não me dissesse alguma injúria.

Era de Prato, onde havia trabalhado numa botica. Todas as noites vigiava cuidadosamente as portas e toda a prisão, e eu lhe dizia: — “Guardai-me bem, porque de qualquer modo pretendo fugir.”

Estas palavras fizeram nascer um imenso ódio entre nós. Por isso eu guardava, com o maior cuidado, no colchão, a minha ferramenta, isto é, a tenaz, um punhal bastante grande e outros objetos apropriados. Também conservava aí as faixas de pano que havia feito. Logo que o dia amanhecia eu varria a minha prisão e se bem seja limpo por natureza, então, trazia tudo aciadíssimo. Depois de ter varrido o chão fazia muito bem a cama e enfeitava a prisão com flores que me trazia todas as manhãs um certo saboiano.

Êsse saboiano cuidava das cisternas e dos toneis. Também gostava de trabalhar em madeira e foi dêle que roubei a tenaz com que arranquei os pregos das portas.

Voltando ao que dizia a respeito da cama, quando Bozza e Pedignone chegavam à minha prisão, eu não lhes dizia outra coisa senão que se conservassem afastados do meu leito, afim de não o sujarem ou desarranjarem. E algumas vezes lhes dizia, quando para escarnecer de mim êles tocavam no leito, de leve que fosse: — “Ah! poltrões imundos, eu tomarei uma das vossas espadas e vos darei com ella um tal desprazer que ficareis surpreendidos.”

— Julgais ser dignos de tocar no leito de um homem

como eu? Se o fizerdes, ainda que com risco de perder a minha vida, eu tirarei a vossa; por isso, deixai-me em paz com os meus desgostos e as minhas tribulações. Não me deis mais trabalhos do que já tenho, do contrário, vereis de que é capaz um homem desesperado.

Eles repetiram essas palavras ao castelão, o qual ordenou-lhes expressamente que nunca mais se aproximassem do meu leito, que, quando fóssem à minha prisão não levassem espada e quanto ao resto, tivessem muito cuidado comigo.

Tendo-me assegurado do leito, pareceu-me ter feito tudo o que era preciso, pois era aquilo o mais importante.

Uma noite de festa, estando o castelão muito mal disposto, e tendo-se agravado a sua mania, não fazia sinão dizer que era morcégo e que se Benvenuto tivesse fugido voando, deixassem o caso com êle, que me alcançaria de certo, porque também voaria de noite e ainda mais rápido do que eu: — “Benvenuto é um morcégo artificial, — dizia êle, — ao passo que eu sou um morcégo de verdade; e como êle foi confiado à minha guarda, deixai comigo, que o alcançarei.”

E como tivesse passado várias noites assim, todos os seus servidores estavam exaustos; eu sabia de tudo o que se passava, por vários meios, principalmente pelo saboiano, que gostava de mim.

Naquela noite de festa, tendo resolvido fugir de qualquer maneira, orei piedosamente a Deus, rogando à sua divina Magestade que me defendesse e ajudasse em tão perigosa empresa. Em seguida pus mãos à obra e naquela noite fiz tudo o que tinha intenção de fazer. Duas horas antes de romper o dia tirei os gonzos com grande dificuldade porque, os batentes bem como o cadeado, me faziam uma tal opposição que eu não podia abrir. Tive de cortar a madeira e afinal abri a porta. Levando comigo as faixas que fizera e que dispus à maneira de meadas de linha, sobre dois peda-

cinhos de madeira, entrei nas latrinas do torreão e tirando pelo lado de dentro duas telhas do tecto, saltei em cima, depressa e com facilidade.

Estava de gibão branco, calçava meias brancas e um par de botas da mesma côr, onde havia occultado o pequeno punhal de que já falei.

Depois peguei na ponta das faixas e ajustei-a a um pedaço de telha antiga que estava metida na ameia, e da qual, por acaso, apparecia apenas um pedaço do tamanho de quatro dedos. Dispús a faixa à maneira de estribo.

Feito isto, voltei-me para Deus dizendo: — “Senhor Deus, ajuda-me, pois sabes que tenho razão e que me ajudo a mim mesmo.”

Deixei-me ir devagarinho, sustentando-me com a fôrça dos braços e assim cheguei em baixo. Não havia luar, mas havia uma bela claridade.

Quando cheguei em terra, olhei a grande altura de onde havia descido tão corajosamente, e alegre, prosegui no meu caminho, pensando estar livre. Porém tal não se dava, porque daquele lado o castelão mandára fazer dois muros bastante altos, que serviam de estábulo e de galinheiro; êsses muitos eram fechados por grandes cadeados do lado de fora. Vendo que não podia sair dali, senti imenso desgosto. Enquanto andava de um lado para outro, pensando no que me acontecia dei com o pé numa grande vara de medir que estava coberta de palha. Com grande dificuldade ergui-a e encostei-a ao muro; em seguida, à fôrça de braço atirei para cima dêle, com a idéia de tirar a vara e servir-me dela para descer, mas como o muro terminava em ponta, isso não era possível. Por isso, resolvi lançar mão da faixa, que me restava, visto que a outra ficára presa ao torreão do castelo. Como ia dizendo, peguei nela, preendi-a no quadrângulo formado pela vara e desci o muro, o que me deu grande trabalho e muito me fatigou; além disso esfolá-

ra as mãos, que sangravam. Repousei um pouco e banhei as mãos com a minha própria urina.

Fiquei assim por algum tempo, e quando julguei que me haviam voltado as forças, avancei para o último recinto murado, que olha na direção de Prati; dispus a faixa, com o intuito de enlaçar uma ameia, tal como havia feito dentro do castelo e em maior altura. Mas nesse momento fui descoberto por uma das sentinelas que montavam guarda.

Vendo impedido o meu designio, julgando-me em perigo de vida, dispus-me a afrontar o guarda, o qual, vendo o meu ânimo deliberado e compreendendo que armado, eu me dirigia para êle, apressava o passo, mostrando evitar-me. Eu me afastára um pouco da minha faixa, mas logo voltei e conquanto visse um outro guarda, êste não me quis ver.

Chegando pois ao lugar onde deixára a faixa, prendi-a à ameia e deixei-me ir por ella, mas, ou porque me parecesse estar perto da terra e abrisse as mãos para saltar, ou porque estivesse com as mãos tão cansadas a ponto de já não poder sustentar-me, caí e nesta queda bati com a parte posterior da cabeça e perdi os sentidos, ficando assim mais de meia hora, tanto quanto posso julgar.

Depois, amanhecendo o dia, a frescura que vem uma hora antes de surgir o sol me fez recobrar os sentidos; mas ainda não me voltára à memória, pois parecia-me que tivera a cabeça cortada e que estava no purgatório.

Mas, pouco a pouco, as minhas faculdades voltaram e apercebendo-me de que estava fora do castelo, recordei-me subitamente de tudo o que havia feito. Senti a pancada da cabeça e levando aí as mãos, fiquei com ellas ensanguentadas, mas examinando-me bem vi que não tinha ferimento grave, porém, quando me quis erguer, vi que tinha a perna direita quebrada, justamente três dedos acima do calcanhar.

Mas, nem mesmo isso me desanimou. O accidente fóra causado por uma enorme bola que havia na extremidade da bainha do meu punhal. O osso da perna, indo de encontro

a essa bola, não pudera resistir e partira-se naquele lugar. Atirei longe a bainha e com o punhal cortei um pedaço das faixas, que havia sobrado, e da melhor maneira que pude, amarrei a perna quebrada, juntando os ossos. Em seguida, de quatro pés, e com o punhal na mão, dirigi-me para a porta de Roma, que encontrei fechada. Sob essa porta havia uma grande pedra que parecia não ser muito pesada. Tentei arrancá-la, vi que cedia e tirei-a com facilidade, entrando em Roma.

Dessa porta ao lugar onde caíra, medeiavam mais de quinhentos passos. Quando entrei na cidade alguns mastins enormes lançaram-se contra mim, mordendo-me cruelmente. E como me atacassem várias vezes, defendi-me com o punhal e feri um dêles de maneira tão rude que o animal começou a soltar uivos terríveis. Os outros cães, como é da sua natureza, correram para êle. E eu, ainda de quatro pés e o mais depressa que pude, arrastei-me para a igreja de Trespontina. Quando cheguei na entrada da rua que conduz a Sant'Agnolo, tomei o caminho de San Pietro. Como fizesse dia claro, julguei que corria perigo. Roguei pois a um carregador de água, que havia enchido os seus potes e carregado o seu burro, que me levasse nas costas até às escadarias de San Pietro. — "Sou, — disse eu, — um pobre moço que quebrou a perna, querendo saltar de uma janela num caso de amor. E como a casa de onde saio pertence a um personagem importante, corro o perigo de ser feito em pedaços. Carrega-me depressa, suplico-te. Dar-te-ei um es-cudo de ouro." Ao mesmo tempo mostrei-lhe a minha bolsa, que estava bem guarnecida. Logo o homem me carregou nos ombros, conduzindo-me para as escadarias de San Pietro. Deixou-me alí e eu lhe disse que voltasse ao seu burro.

Dirigi-me imediatamente, ainda de quatro pés, para o palácio da duquesa Margarida, filha natural do imperador Carlos-Quinto, que desposára o duque Otávio depois da morte de Alessandro, duque de Florença, seu primeiro marido,

Eu sabia que encontraria aí muitos dos meus amigos que tinham vindo de Florença com essa princesa. Ela própria estava bem disposta em meu favor, graças ao governador do castelo. Com efeito, para ajudar-me, êste dissera ao papa que, no dia da chegada da duquesa à Roma, eu evitára um prejuízo de mais de mil escudos, que uma grande chuva ameaçava causar. Contou à sua Santidade como estando êle já quási desesperado eu o reanimei e assestei várias peças de artilheria para o lugar onde as nuvens eram mais cerradas e que no instante mesmo em que começava a cair uma chuva fortíssima, fiz fogo com tanto sucesso que à quarta descarga, a chuva parou e apareceu o sol, sendo eu a causa de que a festa se passasse felizmente. Quando a duquesa soube do fato, exclamou: — Esse Benvenuto é um dos homens de talento estimados por meu marido, o duque Alessandro; não esquecerei nenhum dêles, quando chegar o momento de lhes ser útil.” Além disso falára de mim ao duque Otávio, seu marido.

Foi por isso que segui diretamente par a casa de sua excelência, que habitava um magnífico palácio em Borgo Vecchio. Estava certo de que o papa não violaria um tal asilo. Porém o que eu havia realizado até chegar allí era por demais extraordinário para uma criatura humana, e não querendo Deus que eu caísse em pecado de orgulho e para meu bem, quis sujeitar-me a uma prova ainda mais severa do que a primeira. Foi assim que, enquanto eu me arrastava de quatro pés ao longo das escadarias, fui imediatamente recolhido por um criado do cardeal Cornaro, que estava hospedado no palácio.

Êste servo correu logo ao quarto do cardeal e despertando-o, disse: — “Reverendíssimo senhor, o vosso Benvenuto está aí em baixo; fugiu do castelo e vem se arrastando todo ensanguentado; ao que parece tem uma perna quebrada. Não sabemos para onde êle vai.”

— Corre e traze-o imediatamente ao meu quarto, — disse o cardeal.

Logo que aí cheguei, êle me disse que nada temesse, e imediatamente mandou chamar os primeiros médicos de Roma. Um dêles foi o hábil cirurgião mestre Giacomo de Perusia, o qual encanou admiravelmente a minha perna, e sangrou-me com a sua própria mão. Mas, fôsse porque as minhas veias estivessem mais cheias do que de ordinário, ou porque êle quisesse praticar uma incisão maior do que de costume, o fato é que o sangue jorrou com tanta abundância, batendo-lhe no rosto, que êle foi forçado a interromper a operação. Considerou o incidente como um augúrio funesto, e foi com grande dificuldade que consentiu em continuar a tratar-me, receiando ser severamente punido, por me ter medicado.

O cardeal mandou que me levassem para um quarto secreto, e correu imediatamente ao palácio, com intenção de pedir ao papa a minha liberdade.

Anexo 3

Artigos sobre Benvenuto Cellini extraídos da coleção *A História em Notícia*.

CAPITADA ANA BOLENA!

PO, 1534 (Do

o Parlamento de leis que, práticamente a Inglaterra. Resumem no pale de eleição para do a nomeação a aprovação estes, por sua ao primaz de aglicanos cortações com o com as contris e deixando de s dos tribunais lo a decidir in-questões dogmá-ares. Thomas sua chefia o tanto Cromwell, esenta o poder o junto à Igreja

E CARTUCHOS ADOS

1534 — Sacer- e cartuchos dos em todo o ente na Torre tentarem por anter nos seus já confiscados, greja de Roma, or outra sobre propeção que lo de Thomas princial conse- te VIII.

MORUS!

ril, 1534 — O católico, am-utor do já fa- chanceler de- dele encarcera- ondes, por or- VIII. A per- comeou prá- da sua demis- ordou do rei, respeito ao di- separação da. Em fevereiro retamente acu- à Coroa, e à

ABSOLUTO

1534 — O «A- otado pelo Pa- enrique VIII o Supremo, sobre a Inglaterra, eem esse títu- os traidores, com a Igreja a, no entanto, a qualquer ato orna europeia. Os reformistas es perseguições

ES DADAS

vereiro, 1536

um importan- cial denomina- que vem de re a França e, no os franceses er a garantia vre em águas apelo. Os cor- am com intel- re seus comp- qualquer crime, gados pela jus- tamente, to- de franceses e randidos neste que nem os ser incomodi- Otomano, nem ser incomodi- do acérido estí- franceses têm, tados, plena il- não podendo, tidos à religião na força, complementa e nca militar de n Solimão, o leno vigor des- aberto às assi- e dos reis da Escócia. A éle a maior publi- a e no Império

FRANÇA

1536

rtugal assina- tado de alian- indo os dois las profundas arites, no que atos de Aplo- terras desco-

que tendem a se agravar. No fim do ano passado, um dos seus apóstolos, John Erith, foi queimado vivo. A diferença entre as execuções de católicos e protestantes é que os primeiros são condenados por fração e os segundos, por heresia doutrinar.

MODIFICAÇÕES RELIGIOSAS

Londres, 1535 — Negociações com o Eleitor de Saxe demonstram tendências de modificações na doutrina religiosa da Igreja anglicana. Dois bispos de nítidas inclinações luteranas, Hugo Latimer e Eduardo Fox, alcançam grande prestígio junto ao rei.

EXECUTADA FISHER!

Londres, 22, junho, 1535 — Sob o machado do carrasco da Torre de Londres, tombou hoje a cabeça do bispo Fisher, que se manteve fiel à Igreja de Roma, que o havia nomeado cardeal, a 21 de mês passado. O regime de terror adquire aspectos cada vez mais violentos e ninguém mais tem esperanças na sobrevivência de Thomas Morus, que está sendo julgado.

NOVA VÍTIMA: MORUS!

Londres, 7, julho, 1535 (Urgente) — O grande Thomas Morus, condenado no dia 1.º, teve sua cabeça cortada hoje no cadafalso da Torre de Londres. O autor da «Utopia» manteve até o fim uma atitude heróica de verdadeiro mártir de suas idéias, negando-se, mesmo para salvar a vida, a reconhecer a autoridade espiritual de Henrique VIII. A Igreja perdeu um grande apóstolo e o mundo um grande homem.

ANA BOLENA SE APAGA

Londres, novembro, 1535 — Nossos informantes junto à Corte dizem com segurança que o prestígio de Ana Bolena, a escameira que tinha o alho de rainha, está caindo dia a dia. Afirma que Henrique VIII esperava que ela lhe desse um filho homem, e que se mostrou muito desiludido com o nascimento de Elizabeth, que hoje conta cerca de dois anos.

Por outro lado, a Bolena é mulher muito coqueta e atraente, alimentando, com seus modos mais ou menos livres, os ciúmes de caráter sumamente egotista de seu real marido.

MORRE CATARINA

Londres, 8, janeiro, 1536 — Vítima do despóteo e das humilhações sofridas, morreu hoje, em Kimboldon, a primeira mulher de Henrique VIII, Catarina de Aragão, tia de Carlos V, repudiada juntamente com a filha, Maria Tudor, pelo soberano da Inglaterra. Pessoas que assistiram os seus últimos instantes dizem que ela perdoou Henrique do mal que lhe havia feito.

EXECUTADA ANA BOLENA

Londres, 19, maio, 1536 (Urgente) — Confirmando o que noticiamos em despacho anterior, Ana Bolena está em total desgraça e teve hoje sua linda cabeça cortada pelo machado do carrasco na Torre de Londres. Henrique VIII acusou-a de devassidão, adultério e práticas indecorosas. A Bolena não sobreviveu muito tempo mais a Catarina de Aragão, a mulher repudiada por sua causa, por Henrique VIII.

NOVA RAINHA

Londres, 20, maio, 1536 — O rei se vestiu de branco ontem, em sinal de alegria pela decapitação da Bolena. Hoje, 24 horas após a execução, contrai nupcias com Jayne Seymour que foi imediatamente coroada Rainha da Inglaterra. Jayne estava na mira de Henrique há muito tempo, desde que o prestígio de Ana começou a cair.

A NOVA RELIGIÃO

Londres, outubro, 1536 — O cardeal arcebispo de Canterbury, Thomas Cramer, e o chanceler Thomas Cromwell, vigário-geral para os negócios eclesiásticos, convocaram em julho, por ordem do rei e chefe Supremo da Igreja Anglicana, uma assembleia de preiados e teólogos ingleses para definir e dar forma a sua doutrina.

Dentre as mais importantes resoluções, se destaca a manutenção dos sacramentos do batismo, da penitência e da eucaristia, embora os outros não tenham sido condenados. O apelo aos santos foi condenado, mas é permitido homenageá-los. A maior parte dos ritos católicos são mantidos, com a supressão das ordens monásticas, e embora sem autorizar o casamento dos padres. Os bispos arcebispos foram conservados. O Livro dos Artilhos, contendo as disposições tomadas, foi aprovada pelo Parlamento, como sempre controlado por Cromwell.

REVOLTA PACÍFICA

Londres, novembro, 1536 — Católicos de Lincolnshire e Yorkshire estão em revolta contra o fechamento dos conventos e confisco dos bens da Igreja, num movimento cujo caráter mais se aproxima da resistência passiva e, por isso, é denominado de «pereginação da Graça».



Cellini, 66 anos em 1534. Aos 15 anos já era «juventude transviada»...

Cellini: gênio e desordeiro

Roma, 1535 (Exclusivo de O BRASIL EM JORNAL)

Esta cidade tem vivido momentos dramáticos com o crime de morte praticado pelo conhecido cinzelador Benvenuto Cellini. No palácio de Banchi, matou a punhaladas seu rival e grande ourives milanês, Pompeo. Perseguido pelos transquentes que passavam no palácio, Cellini horrozou-se no Palácio do cardeal Cornaro.

Foi o final de uma infimidade que vinha de longe. A vítima andava cercada de bravios e esbirros, julgando o criminoso, onde quer que o encontrasse. Levado à justiça, Benvenuto Cellini foi condenado à morte por Messer Benedetto de Cagli que, juntamente com Messer Giovanni de' Pistoia, governador da Cidade Eterna, levou a sentença ao papa Paulo III. A reportagem acusando os juizes em sua visita ao Papa, tendo sido introduzida no salão pelo secretário do Pontífice, Abade Froll.

Estava presente o camarista papal Messer Ambrogio que defendeu Benvenuto Cellini, lembrando os insultos de Pompeo, suas intrigas e provocações contra o autor do crime. Foi considerado um mestre do cinzel. O Papa, depois de refletir um pouco, recusou-se a assinar a sentença de morte de Cellini, afirmando: «Sei melhor que vos a fazer. Sabei que homens únicos na sua arte como Benvenuto, não podem ser julgados pelos seus crimes e éle, Cellini, mais que qualquer outro».

E acrescentou Sua Santidade: — «A vítima teve uma enorme parcela de culpa e não é justo que se enfurque um homem in-substituível como Benvenuto Cellini».

VIDA DESREGRADA

Cellini conta atualmente 35 anos. Nasceu em Florença em 1504, foi o terceiro filho de um músico e fabricante de instrumentos. Com apenas 15 anos já se dava a conhecer como excelente e perseguido desde menino pelo originalidade e pelo gosto nunca igualado. Até 1527 sua vida em Roma foi um rosário de sucessos, aventuras e trapaças de todos os gêneros. Nesse ano, Bourbon com suas tropas saqueou a cidade. Logo que os assaltantes se retiraram, o próprio Benvenuto

contava a quem quisesse ouvir — e todos queriam que fura éle o autor do disparo de arcabuz que matou o comandante dos saqueadores, duque de Bourbon. Esse feito lhe granjeou o perdão para muitos dos seus crimes, permitindo-lhe que voltasse a Florença que sempre desejou rever, mas aonde não podia ir para não ser preso...

Lá, trabalhou algum tempo na execução de magníficas medalhas que continuava a fazer furor em toda a Itália. Depois, passou-se a Mantua, voltando a Roma em 29, quando perdeu um irmão. Em meio às suas aventuras, já consideradas «normais», foi a Nápoles de onde teve de fugir a galope por ter, em duelo, ferido gravemente o notário Benedetto.

As portas de Roma se abriram novamente para éle, tendo executado importantes trabalhos para Clemente VII e servindo agora o novo Papa, Paulo III, que vem de salvá-lo da fôrca.

SEGRÊDO DE UMA VITÓRIA.

Avinhão, 14, setembro, 1536

Carlos V e seu poderoso exército deixaram a França! A Itália, portanto, não tem mais a fazer duvidosos, utilizada por Montmorency, a do campo arrasado, derrotou de maneira surpreendente os bem armados exércitos do imperador.

No entanto, podemos informar agora, a vitória francesa, vitória sem perdas, esteve à beira do fracasso. Aconteceu que chegaram Carlos V atravessava lentamente a Provença, totalmente queimada e destruída por Montmorency, Francisco I e suas tropas permaneceram nesta cidade à espera dos resultados.

Há um mês atrás, com o tesouro esgotado e sem recursos para pagar os mercenários, e mesmo para alimentar o grosso do seu exército, Francisco I esteve a pique de ver seus soldados abandonarem Avinhão. Foi então que uma dama desta cidade, muito rica, sabedora da situação em que se encontrava o rei, mandou uma soma considerável que permitiu o pagamento de alguns atrasados e a compra de alimentos para o exército.

Foi o gesto dessa mulher que salvou Francisco I e permitiu que ele aguardasse aqui em Avinhão, a dizimação, pela fome, pela disenteria e pela sede, das tropas de Carlos V.

Essa dama — revelamos em primeira mão — se chama Matildena Lartessutti.

NDO E PENSADOR

Basileia (Suíça), 12, julho, 1536 (Do correspondente)

Os meios intelectuais europeus acabam de sofrer perda irreparável: Desiderio Erasmo, o grande escritor e humanista holandês, faleceu, hoje, aos 69 anos.

A permanência de Erasmo nesta cidade, onde afinal veio a morrer, foi conveniente à natureza de seu espírito e aos seus hábitos, pois Basileia é uma cidade rústica, onde o Catolicismo e a Reforma coexistem quase em paz. Na realidade, Erasmo não foi nem católico nem protestante: foi sobretudo literato e humanista, cuja influência se fez sentir consideravelmente, difundindo os conhecimentos gregolatinos no Norte da Europa, Países-Baixos, Inglaterra e Alemanha.

Como grande humanista, era cosmopolita. Nascido em Rotterdam (ou talvez em Gouda) na noite de 27 para 28 de outubro de 1466, sua vida se dividiu por diversos países. Tomou as ordens monásticas em 25 de abril de 1492, após a morte de seu pai, Rogério (Gerardo). Três anos depois, em 1495, abandona sua sede episcopal pela Universidade de Paris. Já era então um bom humanista.

Sua estada na Inglaterra, onde prívou com Thomas Morus e Collet, fez com que aprofundasse os estudos teológicos, escreveu o seu «Enchiridion militis christianii» (1504), em que resumiu os métodos de uma nova teologia, fundada exclusivamente no estudo da Bíblia à luz de um livro exame. Visitou a Inglaterra para visitar a Itália (Turim e Bolonha) e, em Veneza, fez publicar a segunda edição de seu «Adágios», coleção de pensamentos de autores clássicos (1508).

Regressando à Inglaterra em 1509, no outono, dedicou-se à redação do «Elogio da Loucura», talvez sua obra mais importante, crítica veemente da baixa superstição das camadas menos esclarecidas do povo e também de alguns princípios religiosos.

Foi em 1516, com o aparecimento de seu «Novo Testamento», dedicado a Leão X, que Erasmo atingiu o apogeu de sua fama de erudito e pensador. Carlos V, recém-venido de sua viagem, recebeu presentes e favores da maioria da aristocracia intelectual da Europa: foi o idolo e o luminar dos homens ilustrados de sua época, tendo, inclusive, já agora, no fim de sua vida, recebido o chapéu de ardinheiro que lhe ofereceu o novo Papa, Paulo III.



ERASMO O mundo ainda precisava dele



Já existem algumas grandes bibliotecas na Europa. Elas apresentam mais ou menos o mesmo estilo e disposição, registrando-se boa frequência, principalmente na França. No clichê, reproduzimos um flagrante tomado numa dessas bibliotecas, verificando-se que as estantes se sucedem com hincas e nas costas de ambos os lados. Até mesmo um cão se encontrava no recinto no momento em que foi colhido o flagrante.

CATARINA DE MÉDICIS, CHEQUE SEM FUNDOS

Paris

Catarina de Médicis é considerada em toda a França como que um cheque sem fundos para o rei.

Sobrinha de Clemente VII, casou-se com o delfim Henrique unicamente por motivos políticos: o Sumo Pontífice queria consolidar sua aliança com França, e Francisco I, por intermédio do Papa, além de rico dote, desejava obter Mito e outros Estados italianos. Morto Clemente, o casamento perdeu toda função política.

De qualquer forma, ela é agora delfina, herdeira da coroa com apenas 17 anos, tendo-se casado com 14. O delfim não esconde sua aversão pela mulher, mas o rei demonstra gostar muito de «Florentina», como a chamam na corte.

Muito hábil e inteligente, Catarina conta com inúmeras amizades. Estuda com afinco o grego e o latim, interessa-se pela astronomia, estuda matemática, vai à caça com o rei e não conta diante das mais pitantes histórias por éle contadas. Sogro e nora dão-se às mil maravilhas.

FOGUEIRAS DE HEREJES NA

FRANÇA

Cellini

escapa novamente

Paris, 1539

Sua Santidade o Papa Paulo III mais uma vez perdoou o grande cinzelador Benvenuto Cellini e, como previmos, uma vez liberto, ele se dirigiu para esta cidade, onde se encontra como hóspede de Francisco I.

Cellini, recorda-se, tem uma carreira de pequenos e grandes crimes, o último dos quais foi o roubo de jóias valiosíssimas do Tesouro papal. Aqui em Paris se dedica à execução de obras de arte destinadas a enriquecer o patrimônio da Coroa francesa.

Este é um homem que indubitavelmente se mantém vivo por causa de seu gênio maravilhoso que lhe tem valido uma série de perdões e esquecimento para seus crimes.

JORNAL ECONÔMICO

AUMENTO DE SALÁRIOS

Lisboa, setembro, 1539 (Do correspondente)

Depois do aumento salarial concedido aos capelães, cantores e moços de capela, em janeiro de 1533, a vida encareceu e os músicos de D. João III pensam em solicitar novo reajustamento. Diogo Dias, violero de Sua Magestade, seria porta-voz de um pedido nesse sentido.

CONSTRUÇÕES PÚBLICAS



SIBILA
Irmã de Ana de Clèves e mais feliz que ela.

Católicos e protestantes em novos conclaves

Worms, dezembro, 1540 (Do enviado especial)

Daqui desta cidade, onde católicos e protestantes prosseguem em suas reuniões que nunca chegam a um resultado definitivo, podemos transmitir novidades sensacionais sobre a luta religiosa na Alemanha.

Dois importantes províncias acabam de passar do catolicismo para o protestantismo: o ducado de Saxe e o eleitorado de Brandemburgo. O eleitor deste último, Joaquim II, que vinha mantendo o primado de Roma nos seus domínios, aderiu à Liga de Smalkade. Por outro lado, a morte do duque Jorge de Saxe levou ao governo do ducado seu irmão Henrique que, imediatamente, se passou com armas e bagagens para a Liga.

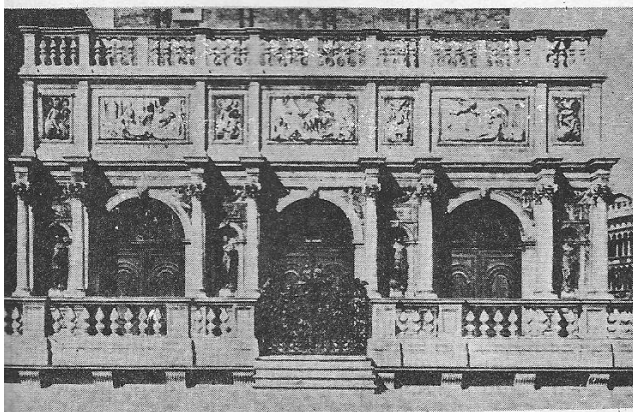
Também o duque Guilherme Liga de Smalkade. O fato é que

Paris, dezembro, 1540 (Urgente)

Protestantes estão sendo caçados pelos oficiais de justiça, sucedendo-se as execuções em toda a França, desde o dia 6 de junho, quando Francisco I, premido pelo Parlamento e pelas «forças de repressão à heresia», assinou um ato determinando a pena de morte para os adeptos da Reforma.

Em Paris, Ruão, Grenoble e Bordeaux, principalmente, sobem a centenas as execuções de homens e mulheres acusados de heréticos, nesta segunda metade do ano.

Podê-se, à primeira vista, atribuir a atitude violenta de repressão adotada por Francisco I, à dominação total da política de Montmorency e do cardeal de Tournon, que conseguiram, com seu prestígio e influência, a tiara de bispo na cabeça de um dos mais fervorosos adeptos dos papíbulos e das fogueiras para protestantes: Guilherme Poyet. Logo em seguida, a 10 de dezembro de 38, foram revogadas as disposições de clemência de Coucy e Lião.



A «LOGGETTA»

ARQUITETURA E ESCULTURA

Veneza, 1546 (Do correspondente)

Jacopo Sansovino, o grande escultor florentino, desde há muito radicado nesta cidade, terminou este ano sua famosa obra da «loggetta» da «campanila» (pequeno edifício isolado, construído ao lado de uma igreja) de Veneza, destinada a ponto de reunião, em que os nobres venezianos discutirão assuntos da maior importância.

O que faz mais valioso esse pequeno edifício são os relevos e as estátuas (de Mercúrio, Pallas, Pax e Apolo). A «loggetta» é mais uma jóia, uma caixa de mármore cinzelado, do que uma casa para abrigar pessoas. O entusiasmo estético de Sansovino já o revela como um completo veneziano em sua arte.

CELLINI

COMEÇA PERSEU

Florença, 1545 (Do correspondente)

Benevenuto Cellini, o agitado e exuberante artista, voltou a esta cidade, vindo de Paris, desta vez com intenção de aqui radicar-se. Veio para demonstrar que «fizera grandes progressos desde que daqui partira», conforme êle mesmo declarou ao repórter.

RECEBIDO PELO DUQUE

Cosme de Médicis, duque de Toscana, recebeu em seu palácio de veraneio o artista Benevenuto Cellini, indagando-lhe quais as obras que executara para Francisco I, rei da França.

Cosme pediu ao artista que lhe fizesse alguma obra de arte, e que lhe pagaria com tantos favores, que Cellini ficaria surpreendido.

A reportagem conseguiu apurar que Cellini executará para Cosme de Médicis uma estátua

de Perseu, cujo modelo, em tamanho pequeno (40 centímetros), feito em cêra amarela, já foi entregue ao duque. Cellini começará breve sua obra, que se espera seja superior às executadas para Francisco I, entre 1540 e 1545 (um saleiro, uma estátua de Júpiter e a Ninfa de Fontainebleau), consideradas indignas de seu gênio, à exceção da Ninfa.

TRATADO

Paris, 1545 (Do correspondente)

Sebastião Serlio, arquiteto e construtor italiano radicado nesta cidade, onde está a serviço do cardeal Hipólito de Este, conselheiro político de Francisco I, lançou este ano seu tratado «Princípios de Geometria e de Perspectiva».

LIVROS & AUTORES

Rabelais acaba de lançar o que chamou de «Terceiro li-

uma espécie de romance elegiaco, em que conta todos os

EM SOCIEDADE

Repercutiu intensamente em Pernambuco a concessão que o rei fez a Duarte Coelho: carta de brasão para o governador e seus descendentes.

Trata-se realmente de pessoa da melhor nobreza e D. João III, assim agindo, reconhece-lhe publicamente seu mérito.

★

Benevenuto Cellini resolveu afinal deixar a França. E deixou muito rapidamente... Tudo por causa da verdadeira rainha — embora não o seja — a duquesa de Etampes, favorita de Francisco I.

Cellini, como já sabem nossos leitores, é um homem cheio de vícios, tão cheio de vícios quanto de gênio. No entanto, de vaidade e orgulho a tôda prova, é talvez um dos raros, raríssimos homens que não curvaram a cabeça diante da duquesa.

De qualquer forma nunca respeitou a duquesa e jamais submeteu a ela seus projetos, como fazem todos os outros artistas a serviço de Francisco I. Por último, quando da inauguração do seu Júpiter, provocou um incidente tão grave com a duquesa de Etampes que ela, em meio a uma crise de nervos, exigiu o enforcamento de Cellini. O rei de França desta vez não atendeu à favorita, e res-

pondeu-lhe: — «Traga-me um gênio que possa substituí-lo e, então, eu o enforcarei.»

★

Porque quis obter os favores de Margarida de Navarra e apelou para um feiticeiro célebre (Cosme Ruggieri, favorito de Catarina de Médicis) o marquês de La Môle foi degolado.

La Môle recebera do feiticeiro uma boneca de cêra e devia introduzir, para alcançar seu objetivo, uma agulha no coração da boneca. A feitiçaria foi descoberta, e La Môle, que conseguira seu intento, teve, em consequência, a cabeça separada do corpo.

★

Um estrangeiro, presente a uma audiência de Francisco I, disse-nos que não lhe agradou a etiqueta da corte francesa.

«Enquanto o rei conversava com o cardeal de Tournon e o almirante Annebaut, declarou-nos, eu, na mesma sala, esperava pacientemente a vez de ser atendido.»

★

Pero de Góis, o infeliz donatário de Paraíba do Sul, escreveu a D. João III uma carta patética. Queixando-

ELEFANTE BRANCO PROVO

Sião, novembro, 1546 (Do enviado especial Fernão Mendes Pinto)

Por causa de um elefante

branco, que simboliza a preferência divina, está iminente uma guerra entre os reis da Birmânia e do Sião.

Correm rumores de que na Birmânia se prepara uma invasão deste país, para o começo do próximo ano.

Este correspondente pôde ver o objeto da disputa, o elefante, quando o levavam para o banho no rio. Uma enorme multidão acompanhava-o a pé



Busto de Cosme de Médicis: Cellini

Florença, 1548 (Do correspondente)

Benevenuto Cellini, o irrequieto e mal-afamado escultor e gravador que se acha de volta a esta cidade, deu mais uma prova de sua excelente técnica e de seu excepcional gênio artístico com a apresentação do busto de Cosme de Médicis, que terminou este ano.

Cellini esteve cinco anos (1540-1545) na corte de Fran-

cisco I, de onde se afastou pelo seu mau comportamento e pela pressão que contra ele fez a duquesa d'Étampes, favorita do rei.

Agora o grande artista está trabalhando para Cosme de Médicis na confecção de mais uma de suas maravilhosas obras — o «Perseu» —, cujo modelo em cêra já foi apresentado ao duque há três anos passados.

uo como o Coclito, presente-
mente servindo ao duque da
Prússia, em Königsberg, está
preparando um livro sobre
contraponto, baseado no seu
antigo mestre, Josquin Des
Près.

IMPORTANTE

A Editôra GB Rio Ltda. não vende números avulsos de O BRASIL EM JORNAL. Só os tem em coleção, formando o livro A HISTÓRIA EM NOTÍCIA.

Assim, como êstes primeiros 14 números formam o 1º volume de A HISTÓRIA EM NOTÍCIA outros quatorze números formarão o segundo volume, e assim por diante.

Com o passar do tempo o leitor terá, dessa maneira, a mais interessante e original enciclopédia de história do Brasil e do Mundo, contada à maneira de um noticioso órgão da mais moderna imprensa.

A REDAÇÃO

O BRASIL EM JORNAL

«PREMIO PAULA BRITO»
DO

ESTADO DA GUANABARA

Rua 1º de Março, 22, 2º and.

Tel.: 31-2297 — Rio — GB

Secretários:

RUBEM DE AZEVEDO LIMA

e

ZUENIR CARLOS VENTURA

Paginação

WALDYR FIGUEIREDO

Ilustração

HILDE E ADAIL

Revisão

GABRIEL CHAVES DE MELO

Promocão

TITO S. CAVALCANTI

EDITORA GB — RIO LTDA.

Rua 1º de Março, 22 - 2º and.

RIO - GB



PERSEU E A CABEÇA MEDUSA

Florença, 27, abril, 1554 (Do correspondente)

Confirmando o que O BRASIL EM JORNAL havia informado em números anteriores, Benevenuto Cellini, o grande escultor e cinzelador, inaugurou hoje, na praça da Signoria, uma das suas obras-primas: o «Perseu», estátua que realizou para Cosme de Médicis e cujos trabalhos iniciara cerca de dez anos atrás.

O duque Cosme acompanhou com interesse desusado o trabalho de Cellini, comparecendo quase diariamente ao «atelier» e oficina do artista. O «Perseu» de Cellini foi realização de inaudito esforço, custando-lhe noites e noites de insônia e trabalho intenso. Muitas vezes viu-se êle forçado a interromper sua obra para cinzelar jóias para a duquesa ou para reconstituir estátuas antigas.

Eis as palavras do artista para o repórter, referindo-se ao seu trabalho: «Depois que deixei esfriar o bronze dois dias, comecei a descobrir a estátua e o primeiro que tirei foi o molde da cabeça de Medusa, que saiu perfeita; igualmente saiu boníssima a testa de Perseu. Foi uma verdadeira maravilha que não haja faltado metal para nenhuma das partes. Parece um milagre.»

Telas, esculturas e poemas tornam seus nomes imortais

A morte tirou ao mundo neste ano de 1577 inúmeros homens que se fizeram credores da admiração da Europa, pela sua arte e pela sua inteligência. O BRASIL EM JORNAL, registrando esses dolorosos acontecimentos numa só página, empresta a cada um deles algumas linhas de homenagem consubstanciada em ligeiras biografias.

Seus nomes, sua obra, certamente permanecerão através dos tempos como marcos indelévels da nossa era. Com tantos outros eles deixam este nosso século XVI retratado no que escreveram, no que pintaram e no que esculpiram.

BENEVENUTO CELLINI

Nasceu no ano do descobrimento do Brasil. No dia 1.º de novembro. E aos 70 anos, precisamente no dia 13 de fevereiro de 1571, desaparecia para sempre.

Engenhoso e fecundo no criar; malabarista da técnica, capaz de transformar em cataratas de beleza os mais rudes materiais; espadachim temível e atirador de preciosa pontaria; galanteador insaciável, amante de todas as mulheres, transbordante de paixões — Cellini aliava às suas qualidades artísticas o pouco ou nenhum caso que fazia da palavra empenhada ou dos mais comezinhos princípios de moral.

Sua vida foi assim como a aliança do gênio com a devas-

sião, um sarcasmo sem fim no seu afã da beleza e do luxo. Nascido em Florença, filho de músico fabricante de instrumentos, seu pai quis fazê-lo músico também. Deveria tocar flauta ou flautim. E fazê-los, também.

E foi para fazer flautas que Cellini iniciou um curso de trabalhar metais aos 15 anos. Ao mesmo tempo em que se destacava entre os companheiros pela perícia com que trabalhava os metais, se destacava também como elemento desprezado e amoral.

De suas intrigas e de seu maravilhoso trabalho, O BRASIL EM JORNAL cuidou em detalhes em várias edições. Nem a santidade papal escapou a Cellini. Intrigando, roubando e fraudando, como de hábito, ele envolveu até papas nas suas tramas.

É justo que nos penitenciemos aqui de uma grave omissão, qual seja a do silêncio deste jornal por ocasião da morte de Benevenuto Cellini. Tantas vezes notícia em nossas páginas; tantas vezes entrevistado por nós, Cellini morreu sem que transmitíssemos a triste notícia no momento exato.

Não vem ao caso justificar a falta. Contentamo-nos em corrigi-la, dando aos leitores, nesta página, o registro daquilo que deveríamos ter noticiado no momento mesmo em que ocorreu a morte de Cellini.

E enquanto chafurdava na lama sua honra e sua moral, subia verticalmente para o firmamento dos gênios. Jóias, candelabros, estátuas e estatuetas, medalhas, saíam aos borbotões de suas miraculosas mãos de ourives sem par neste século.

Em 1565 casou-se. Já velho, muito velho nesta época em que os homens vivem em média menos de 30 anos, ele, que nasceu com o século, escolheu para mulher uma moça chamada Piera Salvatore Parigi.

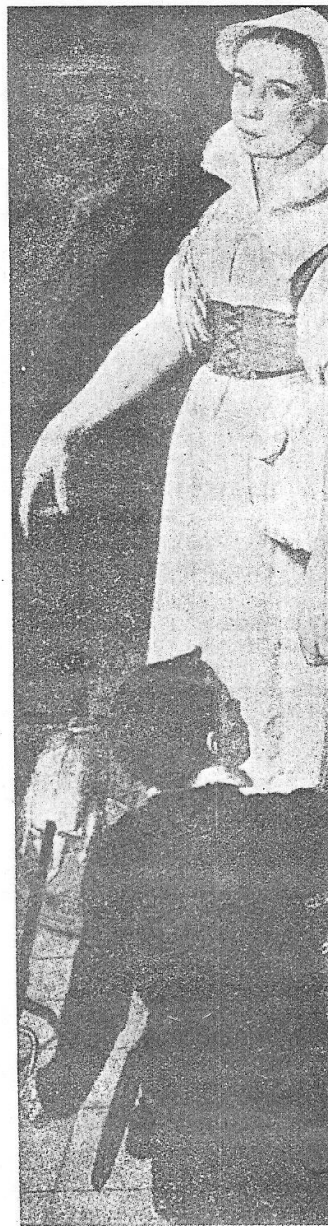
Apesar da idade, apesar de tantos anos de devassidão, correrias, duelos, prisões e intrigas, dedica-se a escrever tratados de ourivesaria e escultura, ao mesmo tempo em que inicia sua maravilhosa obra que intitulou «A Vida», cujos originais a reportagem de O BRASIL EM JORNAL teve a honra de ter em mãos, em alguns capítulos.

«A Vida» é alguma coisa de incrível. Alguma coisa que vai chocar profundamente seus leitores. Porque Cellini fez dela as mais fascinantes, cínicas e duras memórias que alguém jamais tenha escrito.

Cellini conta seus amores, suas aventuras, suas intrigas, seus roubos, enfim, todos os seus pecados, numa confissão cuja franqueza vai estarrecer pela coragem e cruza da pena do gênio desaparecido.

JEAN JONY

De origem francesa, era con-



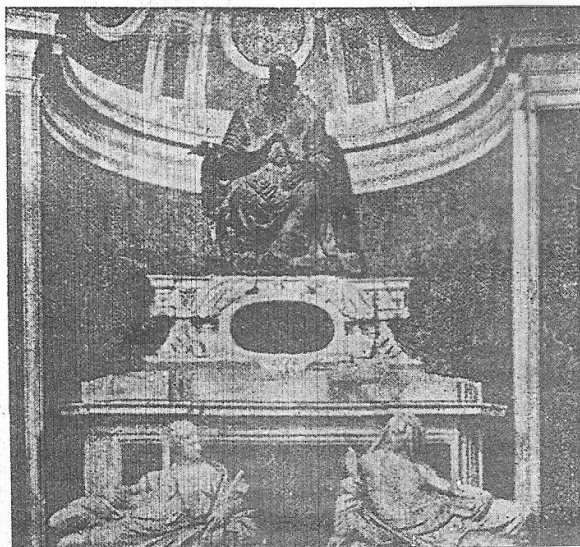
A cozinheira á

deslocada como no grupo de se «Santana ensinando a Virgem se a ler».

GUGLIELMO DELLA PORTA

Discípulo de Miguel Ângelo, seria esse um título suficiente para credenciá-lo. Morre agora, aos 70 anos. Iniciou sua carreira em Gênova, como puro lombardo que era, mudando-se depois para Roma, onde, em 51, trabalhou sob a influência absoluta de Miguel Ângelo. O sepulcro de Paulo III e o côro de S. Pedro foram trabalhos seus. É do panteón do primeiro, executado em mármore e bronze, que divulgamos a gravura.

PEDRO AERTSEN O «COMPRIDO»



UM SALTO PARA A LIBERDADE

Antecedentes

Em 1537 a Itália não era um lugar seguro para Benvenuto Cellini. Ele tinha muitos inimigos e vivia fingindo para escapar da polícia, de assassinos ou de parentes de pessoas que havia ferido em suas arruaças. Amigos e clientes poderosos o protegiam, mas, quando um dos desafetos de Cellini espalhou boatos inquietantes a seu respeito, este perdeu o cliente mais importante, o papa. Decidiu então começar uma vida nova na França.



ARTISTA E AVENTUREIRO

Nascido em Florença, o ourives e escultor Benvenuto Cellini (1500-71) tornou-se famoso não só pelas esplêndidas obras que criou para soberanos e pontífices, mas também por seu caráter violento e por sua vida aventureira. Cellini nos deixou uma autobiografia que, apesar do tom de bravata e dos flagrantes exageros, suscita interessantes informações sobre a vida na Itália e na França de sua época.

CELLINI NÃO FICOU MUITO TEMPO NA FRANÇA, pois adoeceu gravemente logo após sua chegada. Temendo morrer em terra estrangeira, resolveu voltar para a Itália, apesar dos perigos que poderia correr.

Em Roma recuperou a saúde e progrediu como ourives. Mas ao cabo de um ano envolveu-se de novo em confusão. Brigou com Girolamo, seu aprendiz, que se vingou acusando-o falsamente de ter roubado jóias do papa onze anos antes. Foi o pretexto que os inimigos dele procuravam para trancafiá-lo no Castel Sant'Angelo, a fortaleza dos pontífices.

Embora tivesse na prisão todo o material necessário para praticar a ourivesaria, Cellini não conseguia trabalhar atrás das grades. Furioso com a injustiça de seu encarceramento, concebeu um ousado plano de fuga.

As escondidas dos guardas, rasgou os lençóis e trançou as tiras, fazendo uma longa corda.



Depois, com um alicate que havia roubado do carpinteiro do castelo, começou a arrancar os pregos da porta da cela. E com a cera utilizada em seu ofício de ourives passou a fazer réplicas perfeitas da cabeça dos pregos para fixá-las na porta.

Trabalhava toda noite, preparando seu salto para a liberdade. De madrugada escondia o alicate, os pregos e a corda debaixo do colchão de palha e dormia.

Quando finalmente terminou de arrancar os pregos, Cellini abriu a pesada porta do cárcere. Esgueirando-se pelos corredores silenciosos, foi ter ao banheiro, situado logo abaixo do telhado. Então retirou algumas telhas e, valendo-se de toda a sua força de vontade, saiu pelo vão. Sem perda de tempo, amarrou a corda de pano a uma viga e desceu até o chão. Estava livre!

olhar em torno, não soube dizer em que lugar estava. Que rua era aquela? Voltou-se e viu um cavalo bufar atrás dele. Voltou-se e compreendeu por que não estava reconhecendo a rua de Roma, e sim no lado oposto.

Andando de um lado para o outro enquanto a corda, troço numa longa vara que estava sob a sua mão, ia se desfazendo, Cellini viu, ao mesmo tempo, a luz e a sombra. Não sabia se estava em Roma ou em outro lugar. Mas teve uma idéia: usar a longa vara como escada para recuperar a liberdade. A idéia deu certo.

Em poucos minutos Cellini se viu no batente da porta. A idéia deu certo. Não sabia se estava em Roma ou em outro lugar. Mas teve uma idéia: usar a longa vara como escada para recuperar a liberdade. A idéia deu certo.

Depois, com um alicate que havia roubado do carpinteiro do castelo, começou a arrancar os pregos da porta da cela. E com a cera utilizada em seu ofício de ourives passou a fazer réplicas perfeitas da cabeça dos pregos para fixá-las na porta.

Trabalhava toda noite, preparando seu salto para a liberdade. De madrugada escondia o alicate, os pregos e a corda debaixo do colchão de palha e dormia.

Quando finalmente terminou de arrancar os pregos, Cellini abriu a pesada porta do cárcere. Esgueirando-se pelos corredores silenciosos, foi ter ao banheiro, situado logo abaixo do telhado. Então retirou algumas telhas e, valendo-se de toda a sua força de vontade, saiu pelo vão. Sem perda de tempo, amarrou a corda de pano a uma viga e desceu até o chão. Estava livre!



SALIERA CRIADA POR CELLINI
Como ourives, Cellini produziu muitas obras, que logo ficaram famosas e foram fundidas.

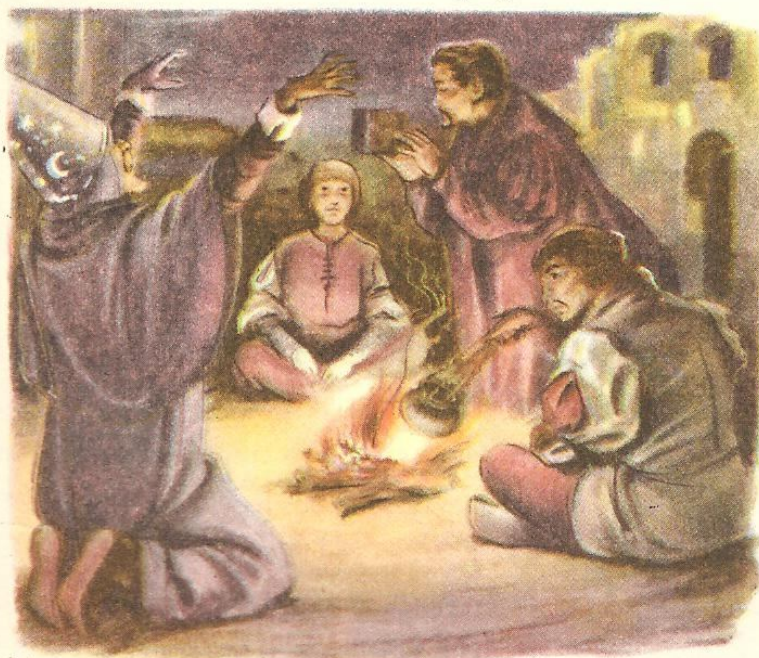
Detalhe do episódio da fuga, p. 33, no livro infanto-juvenil da série Grandes Aventuras, 30 *Histórias Reais de Coragem e Ousadia*, da Companhia das Letrinhas.



Ilustração sobre o episódio da fuga do Castelo Sant'Angelo e da conjuração no Coliseu, ambas extraídas do Documentário nº 169, p. 549 e 548, respectivamente. Volume IV de *Trópico, enciclopédia ilustrada em cores*, da Livraria Martins Editora S.A.



Aqui vemos nosso tresloucado artista enquanto desce pelas muralhas da fortaleza, mediante uma corda feita de lençóis.



Entre os arcos do Coliseu, à noite, Benvenuto evoca o diabo, em companhia de um amigo, iniciado em magia negra.

Ilustração mostrando o menino Benvenuto tocando pífaro, enquanto é admirado por seu pai.
Volume IV de *Trópico, enciclopédia ilustrada em cores*, da Livraria Martins Editora S.A.



O pequeno Benvenuto toca pífaro, para alegria de seu pai. Durante muitos anos, este instrumento foi o pesadelo do rapaz, que não via mais nada além de sua arte.

a
n
s
r
a
r
P
B
P
r
a
g
Â
d
la
m