



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Beatrice de Andrade Cabral

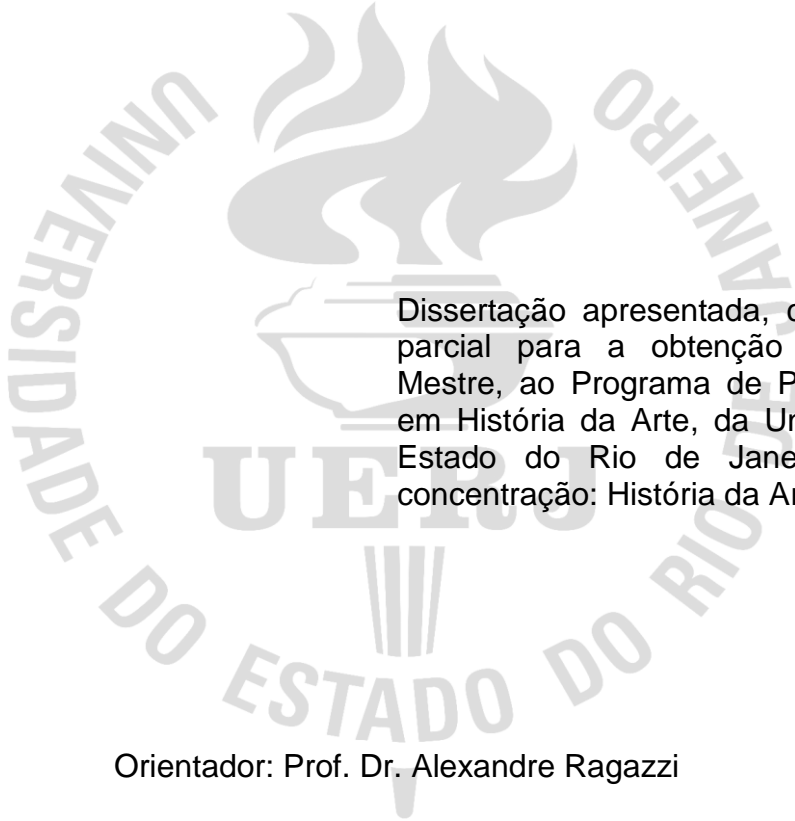
**A arte sob a lupa: a construção da *connoisseurship* como profissão
e seus meios de avaliação de obras de arte**

Rio de Janeiro

2023

Beatrice de Andrade Cabral

A arte sob a lupa: a construção da *connoisseurship* como profissão e seus meios de avaliação de obras de arte



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ragazzi

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C117 Cabral, Beatrice de Andrade.

A arte sob a lupa: a construção da connoisseurship como profissão e seus meios de avaliação de obras de arte / Beatrice de Andrade Cabral. – 2023.
109 f.: il.

Orientador: Alexandre Ragazzi.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Connoisseur - Teses. 2. Arte – Avaliação - Teses. 3. Arte – Falsificação - Teses. 4. Arte – Colecionadores e coleção – Teses. 5. Mancini, Giulio, 1558-1630 – Teses. 6. Morelli, Giovanni, 1816-1891 – Teses. 7. Berenson, Bernard, 1865-1959 – Teses. I. Ragazzi, Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.072.4

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Beatrice de Andrade Cabral

A arte sob a lupa: a construção da *connoisseurship* como profissão e seus meios de avaliação de obras de arte

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Aprovada em 15 de maio de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Ragazzi (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Maria Cristina Louro Berbara
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior
Universidade Federal de Juiz de Fora

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus, que me deu forças nos momentos que mais precisei e me auxiliou no término desta pesquisa.

Agradeço também ao prof. Alexandre Ragazzi, meu orientador, pelo suporte, paciência e confiança para que este trabalho fosse finalizado.

Agradeço à prof^a Maria Berbara e ao prof. Martinho da Costa Jr. por aceitarem o convite para fazer parte da Banca de Qualificação, permanecendo também na Banca de Defesa, por todo suporte, inspiração e conselhos que contribuíram grandemente para o término desta dissertação.

Aproveito também para agradecer, à prof^a Tamara Quírico, por aceitar fazer parte da banca de defesa como suplente.

Agradeço também, aos professores do corpo docente da UERJ responsáveis pelas disciplinas que cursei, as quais me ensinaram muito.

Gostaria também, de expressar minha gratidão ao meu amigo André Luís Perrett por todo apoio dado nos momentos necessários e pelas conversas sempre confortantes e estimulantes.

Agradeço também à Eliane que me auxiliou prontamente com a formatação, quando precisei. Sempre serei grata!

Agradeço em especial à minha família pelo incentivo e amor a mim concedido por todo este processo, que me permitiram chegar até aqui.

Agradeço também à minha tia e madrinha Tereza Andrade e ao meu tio Silvio Leite, por todo suporte e conversas, que foram essenciais neste período.

A presente pesquisa foi realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro – FAPERJ.

A *connoisseur* must be able to enter into the life of a painting, and if he were merely to see it as a picture, were he not so sensitive, he would be unable to understand it. Paintings are material objects, just like the material impressions aroused by an exuberant garden bursting with flowers, insects, heat, the flow of water, and the droning of insects.

Philippe Costamagna

RESUMO

CABRAL, Beatrice de Andrade. *A arte sob a lupa: a construção da connoisseurship como profissão e seus meios de avaliação de obras de arte*. 2023. 109 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Este trabalho tem como foco a discussão sobre a construção da profissão do *connoisseur* ao longo dos anos, estabelecendo relações que podem ser vistas desde o século XV até o XX. A partir de uma abordagem que remonta à Antiguidade clássica e ao Renascimento, aponto para essas relações, vistas principalmente através da cultura do colecionismo e antiquariato, que foram importantes para a afirmação da figura desse profissional. Além disso, apresento uma abordagem acerca da figura de Giulio Mancini e da discussão em torno da fundação da *connoisseurship*. Por fim, já na virada do século XIX para o XX, analiso as funções atribuídas a esse profissional e sua forma de atuação, exemplificadas pelos trabalhos e métodos de análise de Giovanni Morelli e Bernard Berenson.

Palavras-chave: *Connoisseurship*. *Connoisseur*. Falsificação. Cópias. Obras de arte.

Giulio Mancini. Giovanni Morelli. Bernard Berenson.

ABSTRACT

CABRAL, Beatrice de Andrade. *Art under the magnifying glass: the construction of connoisseurship as a profession and its means of evaluating works of art*. 2023. 109 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This work focuses on the discussion about the construction of the *connoisseur's* profession over the years, establishing relationships that can be seen from the 15th to the 20th century. From an approach that goes back to classical antiquity and the Renaissance, I point to these relationships, seen mainly through the culture of collecting and antiquarianism, which were important to the consolidation of the figure of this professional. In addition, I present an approach to the figure of Giulio Mancini and to the discussion about the foundation of *connoisseurship*. Finally, at the turn of the 19th to the 20th century, I analyze the functions attributed to this professional and his way of acting, exemplified by the works and methods of analysis of Giovanni Morelli and Bernard Berenson.

Keywords: *Connoisseurship*. *Connoisseur*. Forgery. Copies. Works of art. Giulio Mancini. Giovanni Morelli. Bernard Berenson.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Rogier Van der Weyden, <i>A aparição de Cristo a Maria</i> , 1435. Berlim, Retábulo de Miraflores	24
Figura 2 - Juan de Flandes (cópia), <i>A aparição de Cristo a Maria</i> , 1490. Nova Iorque, Metropolitan Museum.....	25
Figura 3 – Henri Matisse, <i>A raia</i> , 1807-1902 (pastiche à maneira 1). Nice, Musée Matisse.....	32
Figura 4 – Jean Chardin, <i>A raia</i> , 1628. Paris, Louvre.....	33
Figura 5 – <i>Detalhe de uma tapeçaria alemã</i> , 1497. Nuremberg, Sebalduskirche.....	33
Figura 6 – Pastiche (à maneira 2) de <i>detalhe de tapeçaria alemã</i> , com viés à falsificação. Nova Iorque, Metropolitan Museum.....	34
Figura 7 – Han van Meegeren, <i>Peregrinos em Emaús</i> ou <i>Ceia em Emaús</i> , 1889- 1947. Roterdã, Museum Boijmans.....	36
Figura 8 – Willem van Haecht, <i>O gabinete de Cornelis van der Geest</i> , 1628. Antuérpia, Rubenshuis.....	56
Figura 9 – Rubens e Jan Brueghel, <i>O retorno da Guerra: Marte desarmado por Vênus</i> , c. 1610-1612. Los Angeles, Jean Paul Getty Museum.....	57
Figura 10 – Pieter Jacobsz. Codde, <i>Amantes das artes no estúdio do pintor</i> , 1630. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart.....	58
Figura 11 – Quiringh van Brekelenkam, <i>Visita ao estúdio</i> , 1659. São Petesburgo, The State Hermitage Museum.....	59
Figura 12 – Rembrandt, <i>O engenheiro naval e sua esposa</i> [detalhe], 1633. Londres, Coleção real da rainha Elisabeth II.....	61
Figura 13 – Rembrandt, <i>Lição de Anatomia do Doutor Tulp</i> [detalhe], 1633. Den Haag, Mauritshuis.....	61
Figura 14 – Rembrandt, <i>Retrato do pregador Johannes Uytenbogaert</i> [detalhe], 1633. Amsterdã, Rijksmuseum.....	61
Figura 15 – <i>Capa do volume I do livro Considerazioni sulla Pittura</i>	65
Figura 16 – <i>Capa do volume II do livro Considerazioni sulla Pittura</i>	65
Figura 17 – Albrecht Dürer, <i>Melancolia</i> [detalhe da dobra], 1514. Amsterdã, Rijksmuseum.....	67

Figura 18 – Lucas van Leyden, <i>A sagrada família</i> [detalhe do drapeado à direita da imagem], c. 1506-1510. Amsterdã, Rijksmuseum.....	68
Figura 19 – Hans Holbein, <i>Henry VIII</i> [detalhe da barba], 1536. Madrid, Thyssen-Bornemisza Collection.....	69
Figura 20 – Franz von Lenbach, <i>Retrato de Giovanni Morelli</i> , óleo sobre tela, 1886. Bérgamo, Pinacoteca dell' Accademia Carrara.....	75
Figura 21 – Sandro Botticelli, <i>Cristo dolorido no ato de abençoar</i> , c. 1495-1500. Bérgamo, Pinacoteca dell' Accademia Carrara.....	78
Figura 22 – Giovanni Morelli, <i>Diagrama da mão de Botticelli</i> , 1890.....	79
Figura 23 – Giovanni Morelli, <i>Diagramas de vários artistas</i> , 1890.....	79
Figura 24 – Giorgione, <i>Vênus adormecida</i> , c.1508-1510. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.....	82
Figura 25 – Rafael Sanzio, <i>A mulher de véu</i> , 1516. Florença, Palazzo Pitti.....	83
Figura 26 – Autor: David Seymour, <i>Bernard Berenson</i>	87
Figura 27 – Perugino, <i>Casamento da Virgem</i> , 1504. Caen, Museu de Belas Artes de Caen.....	89
Figura 28 – Pinturicchio, <i>Desenho de uma mulher</i> . Florença, Uffizi.....	90
Figura 29 – Lo Spagna, <i>Virgem e o menino</i> , c. 1400-1500. Paris, Louvre.....	92
Figura 30 – Lo Spagna, <i>A adoração do menino santo</i> , c. 1450-1528. Vaticano, Museu do Vaticano.....	93
Figura 31 – Lo Spagna, <i>A coroação da virgem</i> , 1511. Todi, Museu cívico de Todi....	94
Tabela 1 – Aplicabilidade do método de Bernard Berenson.....	98

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	COLECIONISMO E ANTIQUARIATO NA ITÁLIA RENASCENTISTA DOS SÉCULOS XV E XVI: A POPULARIZAÇÃO DAS CÓPIAS E FALSIFICAÇÕES E A CONSTRUÇÃO DA <i>CONNOISSEURSHIP</i>	13
2	A FIGURA DO <i>CONNOISSEUR</i> , A HABILIDADE COGNITIVA E <i>AEKPHRASIS</i>	46
2.1	<i>Connoisseur</i> – O caçador, arqueólogo, perito criminal e antropólogo do campo da história arte.....	46
2.2	Giulio Mancini – Fundador da <i>connoisseurship</i> ?.....	63
3	A <i>CONNOISSEURSHIP</i> DE GIOVANNI MORELLI E BERNARD BERENSON.....	74
3.1	Giovanni Morelli e o método morelliano.....	74
3.2	Bernard Berenson: método e estudo de caso.....	84
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
	REFERÊNCIAS	103
	APÊNDICE.....	107

INTRODUÇÃO

A avaliação de obras de arte, mesmo agora, no século XXI, não é algo fácil, mesmo com todo conhecimento novo adquirido e todo tipo de dispositivos tecnológicos ao nosso alcance que não existiam séculos atrás. E se ainda hoje é preciso haver certo cuidado, é de se imaginar que isso fosse ainda mais essencial anos atrás. Entretanto, será que esse caráter profissional existia desde os primórdios da história da *connoisseurship*, que hoje chamamos de peritagem artística? Ao traçar um panorama de como gostaríamos de trabalhar este tema, em que temos por objetivo mostrar o desenvolvimento e construção/formalização da profissão ao longo dos séculos, escolhemos usar este termo, pois foi o primeiro a ser utilizado para definir a atividade do profissional capaz de fazer julgamentos acerca de uma obra de arte, isto é, fazer juízos de atribuição, autenticidade e qualidade da obra. Apesar de muitos defenderem seu “nascimento” no século XVIII, podemos ver esta profissão sendo exercida, de certa forma, ainda que amadora, pelo menos desde o século XV. Mas como aconteceu essa transformação do amador em *connoisseur* profissional? Qual a diferença de atuação de um historiador da arte e um *connoisseur*? Essas são algumas das perguntas que buscaremos responder ao longo desta pesquisa.

No capítulo 1, vamos nos ater a essas primeiras transformações que deram o pontapé inicial para a construção deste profissional e sua necessidade no campo da história da arte. E isso muito tem a ver com o colecionismo e o antiquariato, fruto de uma sociedade humanista que tinha como característica a evocação da Antiguidade clássica. Por conta disso, os artistas eram estimulados a imitar os mestres antigos. Nessa tentativa, poderemos ver obras sendo vendidas como “achados” perdidos da Antiguidade, inclusive com marcas que imitavam um objeto recém-escavado. O outro motivo, além do artista mostrar suas habilidades, era o objeto poder ser vendido por um valor mais alto no mercado. Além das falsificações, vemos também a popularização das cópias que tinham como intuito substituir o original ausente; entretanto, não havia sido estabelecido um limite quanto ao grau de fidelidade ao original. Dessa maneira, muitas cópias acabaram entrando na categoria de falsificação, pois não se sabia mais, ao certo, sua procedência. Segundo Nagel-

Wood (2010), o próprio mercado de arte criou a categoria de arte forjada. Entretanto, a imitação no século XV ainda não era vista da maneira que vemos hoje, sendo também uma forma de aprendizado. Inclusive, o termo falsificação ainda nem existia. Todavia, poderemos ver mudanças com relação a isso de forma mais acelerada a partir do século XVI, em um contexto posterior a Rafael Sanzio. Essa cultura colecionista atingirá sua maturidade neste mesmo século. Porém, mais que o ato de colecionar arte, podemos ver um número crescente de gabinetes de curiosidades com interesse cada vez maior pela contemplação de objetos para estudo, os famosos antiquários, que também terão uma relação direta com a profissão do *connoisseur*. Relação esta que se dará, principalmente, pelo uso de habilidades cognitivas, verificação de documentos e *ekphrasis*.

A arte será o principal objeto de estudo da *connoisseurship*, e sua forma de análise, fruto da herança dos antiquários, será o assunto abordado no capítulo 2. A partir daí, iniciaremos o tópico 2.1, abordando os itens destacados dessa relação de maneira individual e explicando também de onde vem o termo *connoisseur* e quais as suas funções. Para concluir, citaremos as diferenças entre o historiador da arte e o *connoisseur*, explicando suas formas de trabalhar.

Seguindo para o tópico 2.2, falaremos da figura de Giulio Mancini, colocando em discussão a possibilidade de ser o fundador da *connoisseursip*, pelo menos, da Era Moderna (a partir do século XVII), através de uma análise de questões levantadas por Carlo Ginzburg, Luigi Salerno, Donatella Sparti e Stefano Pierguidi. Além disso, abordaremos sua vida e obra, com destaque para a publicação de *Considerazioni sulla pittura*, que será nosso principal objeto de estudo para as discussões.

Finalizando, o capítulo 3 vem para abordar a *connoisseurship* da virada do século XIX para o XX através do estudo dos *connoisseurs* Giovanni Morelli, no tópico 3.1, e Bernard Berenson, no tópico 3.2. Para isso, além de citar de maneira breve suas vidas, nosso foco neste capítulo será o método de análise de obras de arte estabelecido por cada um deles. No tópico sobre Morelli, apresentamos a novidade implementada por ele, que consistia, principalmente, na análise de partes anatômicas, mostrando seus diagramas que o auxiliavam nos estudos, e exemplos de casos de atribuições corretas e incorretas feitas pelo *connoisseur*. Além disso, destacamos sua importância na construção da profissão e no campo da história da

arte. Já na abordagem sobre Bernard Berenson, mostramos seu método, deduzido do morelliano, porém com auxílio da fotografia, através da análise da obra *O Casamento da Virgem*, do Museu de Belas Artes de Caen. A partir daí, elencamos os principais elementos que, para o *connoisseur*, seriam os mais aplicáveis em um teste de autenticidade e também, as limitações do método.

1 COLECIONISMO E ANTIQUARIATO NA ITÁLIA RENASCENTISTA DOS SÉCULOS XV E XVI: A POPULARIZAÇÃO DAS CÓPIAS E FALSIFICAÇÕES E A CONSTRUÇÃO DA *CONNOISSEURSHIP*.

“Falsificações são um retrato sempre cambiante dos desejos humanos. Cada sociedade, cada geração, falsifica as coisas que mais cobiça.”

Mark Jones

Falar de Renascimento atualmente significa estar ciente de que o uso do termo, por mais que bastante questionado por conta do caráter eurocêntrico ou até mesmo arrogante que pode assumir, ainda é bastante utilizado. Primeiramente, o fato de ser usado há bastante tempo torna difícil a mudança de terminologia, uma vez que as pessoas se acostumaram a usá-la para definir o período em questão, que se estende, grosso modo, de meados do século XIV ao XVI. Em segundo lugar, se falarmos de Renascimento nos atendo somente às diversas transformações que esse período trouxe na cultura ocidental, sem prejuízo para os feitos da Idade Média ou para os países não europeus, o uso se torna aceitável. A palavra “renascença” em si significa nascer de novo ou ressurgir, entretanto, o uso de tal terminologia, atualmente, normalmente está ligada à um rótulo cronológico que têm a ver com a noção de decadência e morte. Essa noção, por mais que possa ser entendida de diversas maneiras, seja remontando à Antiguidade clássica greco-romana ou até mesmo a uma analogia à vida humana (de nascimento, crescimento envelhecimento e morte), acaba por ser utilizada significando que a Renascença nada tem de triunfante. Lembra-nos, de fato, que cada ‘novo nascimento’ traz consigo o destino inevitável da senescência, do declínio e da morte. Esse termo, portanto, traria consigo o significado de um novo período, sendo uma inovação, segundo Settis (2014).¹

¹ Para aprofundamento das questões aqui tratadas sobre o Renascimento, cf. SETTIS, Salvatore. *Rinascimento e decadenza: una simetria necessaria*. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, vol. 56, n. 02, 2014, p. 139 - 151.

Peter Burke, em *O Renascimento* (2008)², faz uma crítica direta a Jacob Burckhardt (1991)³ exatamente pelo segundo motivo mencionado acima. Segundo ele, o autor coloca a Itália como berço das novas ideias e transformações e as outras culturas como passivas e imitadoras, além de tratar esse período como o súbito emergir da modernidade, em detrimento dos feitos da Idade Média. Sabemos hoje, segundo Burke, que existiram diversos Renascimentos na Idade Média, inclusive fora da Europa, e, por isso, não seria justo ou ao menos correto colocar a Itália como um suposto milagre cultural isolado, narrativa essa que, segundo ele, pode ser utilizada para legitimar uma alegada superioridade das elites do Ocidente.

Neste capítulo, abordaremos mais especificamente do final do século XV ao XVI (período Renascentista), introduzindo o XVII (período Barroco, o qual será melhor abordado no capítulo dois). Este espaço temporal permitirá um melhor entendimento da relação do colecionismo e do antiquariato – entendido como o conjunto das atividades relativas ao indivíduo que exerce a função de antiquário – com a *connoisseurship*. Além disso, é importante que nesta primeira abordagem haja uma compreensão sobre alguns termos que utilizamos bastante quando falamos sobre *connoisseurship*, cópias e falsificação de obras de arte no geral, e, por isso, os mencionaremos aqui. Porém, para chegar ao colecionismo/antiquariato, é necessário que tratemos de outros pontos que terão relação direta com essa cultura.

O primeiro deles é a concepção de humanismo, que vai ter origem no termo *studia humanitatis* (estudos humanos). Esses estudos, desenvolvidos e aperfeiçoados para as chamadas ciências humanas, serão resultado da expansão das sete disciplinas chamadas de artes liberais, que faziam parte de uma metodologia de ensino medieval dividida em dois princípios: *Trivium* e *Quadrivium*. O primeiro era composto pela gramática, retórica e dialética, enquanto o segundo era composto pela aritmética, geometria, astronomia e música. No Renascimento, os *studia humanitatis* manterão essa estrutura, à qual serão adicionadas a poesia, a

² BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento I: De Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

³ BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

história e a filosofia moral. Os intelectuais humanistas, segundo Elisa Byington (2009)⁴, vão se dedicar a esses estudos, seguindo os modelos mais elegantes da Antiguidade clássica, em particular o latim neoclássico, além de serem os protagonistas da grande transformação cultural chamada Renascimento.

Neste período, a evocação da Antiguidade Clássica será um norteador. Segundo Burke:

[...] a ideia basilar de reviver o passado era muito mais do que um sentido figurado. Como os antigos, muitos humanistas acreditavam numa interpretação cíclica da história, segundo a qual uma era podia ser uma espécie de recorrência ou reposição de outra anterior. Alguns destes pensavam que podiam, juntamente com seus concidadãos, tornar-se “novos romanos”, falando como eles, pensando como eles, e imitando seus feitos, desde o Coliseu e a *Eneida*, até ao próprio Império Romano. Esta ideia de regresso ao passado pode ter sido um mito [...]. Não obstante, foi um mito no qual não só muitos acreditaram como viveram. (BURKE, 2008, p. 32)

De acordo com a historiografia vasariana, há dois períodos que antecedem o Renascimento: o bizantino (*maniera greca*) e o gótico (*maniera tedesca*). Na arte bizantina, os movimentos e as expressões eram apresentados de maneira diferente da Antiguidade clássica, na qual mesmo com vestimentas era possível ver os contornos bem definidos que exploravam a anatomia e os músculos. Por isso, podiam acabar parecendo rígidos ou até mesmo brutos. E essa impressão também poderia ser tirada do gótico, que ostentava catedrais robustas de pedra em formato de cruz, geralmente possuindo arcos redondos assentes em elevados pés-direitos. Nos dois, tudo que era realizado girava em torno do sagrado. A arte, mesmo que ainda assim não fosse chamada, tinha o intuito e propósito principal de representar o divino, sendo “ponte” para a prece dos religiosos, portanto, utilitária.

Essa visão em torno da arte e até mesmo dos próprios artistas será transformada ao longo do Renascimento, porém não ocorrerá de maneira súbita, visto que ainda havia o peso dos dogmas, misticismos e superstições provenientes da Idade Média. Segundo Carlos Rosa⁵:

Assim, embora o grande legado da extraordinária cultura clássica viesse a nortear o renascimento da Filosofia Natural, baseada na lógica e na

⁴ BYINGTON, Elisa. *O projeto do Renascimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

⁵ ROSA, Carlos. *Da antiguidade ao Renascimento científico* in História da ciência. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012.

racionalidade, com o propósito de compreender os fenômenos naturais, a ele se contrapunha, contudo, uma tradição secular que se manteve atuante durante todo o período. O peso do misticismo, do dogmatismo e da superstição de alguns setores importantes da sociedade, e da estrutura de poder da época, seria um óbice terrível que retardaria o desenvolvimento de um espírito científico e a evolução de diversos ramos da Ciência. Tais contradições, no entanto, poderiam retardar, mas não impedir o desenvolvimento da Ciência, a partir, principalmente, da segunda metade do século XVI. Ao término do período, graças às transformações ocorridas na infraestrutura e na superestrutura, desde os primeiros tempos da Idade Média, estaria a sociedade renascentista em condições de assumir um papel de liderança no cenário internacional, que tenderia a crescer nos séculos seguintes. (ROSA, 2012, p. 332-333)

Gombrich (2012)⁶ cita que, no século XV, se um jovem desejasse ser pintor, o pai colocava-o desde cedo para ser um aprendiz na casa de um dos principais mestres da cidade. Lá, atividades pequenas lhe eram dadas até lhe ser confiada a execução de trabalhos mais difíceis em obras importantes, caso ele tivesse talento e soubesse imitar bem a maneira do mestre. Além disso, “À semelhança dos gregos e romanos, a quem admiravam, começaram a estudar o corpo humano em seus ateliês e oficinas” (GOMBRICH, p. 230). Esse estudo influenciará a arte tanto no âmbito da escultura, quanto da pintura.

Diferentemente de como conhecemos o mercado de arte nos dias de hoje, no século XV, Baxandall (1991, p. 11-20)⁷ diz que todas as transações eram realizadas por meio de contratos. O pintor realizava a pintura sob encomenda, de acordo com as especificações do cliente, e as duas partes assumiam um compromisso legal em que o artista se comprometia a entregar aquilo que foi especificado, e o cliente, a pagar pelo que foi pedido. Normalmente, esses pagamentos eram feitos em forma de prestações, no entanto algumas despesas do pintor eram contadas a parte e diferenciadas do custo de trabalho. O cliente também podia fornecer os pigmentos mais caros. O azul ultramarino, por exemplo, fabricado através do pó do lápis-lazúli, era a cor mais cara depois do ouro e da prata e a mais difícil de se empregar em uma pintura. Então, para evitar qualquer tipo de desilusão quanto ao azul utilizado, ele diz que se estabelecia em contrato o seu uso. Este tipo de pigmento era uma forma de agregar status à pintura. Nesse momento, ainda

⁶ GOMBRICH, E.H. *A história da história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

⁷ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

havia a herança do pensamento medieval que tratava as “artes mecânicas” como inferiores, e a pintura e a escultura ainda não haviam se libertado desse sistema. Segundo Baxandall (1991, p. 14), “a pintura ainda era algo importante demais para ser deixado nas mãos dos pintores”. Peter Burke (2008, p. 22) chega a dizer que no século XV e ainda no início do XVI as “artes liberais” eram levadas mais a sério que as “artes mecânicas” e o estatuto social do pintor era pouco diferente do de um carpinteiro, pedreiro ou tecelão. A nova profissão de “artista” foi surgindo gradualmente. Foi a partir de 1490 que as habilidades técnicas do pintor começaram a ser mais requisitadas.

Tem-se a impressão de que os clientes se tornaram menos preocupados que antes em ostentar ao público a pura opulência de material [...]. À medida que o consumo ostensivo do ouro e do ultramarino atingia menor importância nos contratos, era substituído pelo consumo igualmente ostensivo de outra coisa – a habilidade técnica do pintor. (BAXANDALL, 1991, p. 24-26)

Por volta da metade do século o encarecimento da habilidade pictural era notório [...] parece que o cliente do século XV quis marcar cada vez mais sua opulência tornando-se um visível comprador de habilidade. (BAXANDALL, 1991, p. 31)

Podemos entender como habilidades técnicas, o uso do claro e escuro e da perspectiva, por exemplo. Porém, é importante a compreensão de que por mais que tenha ocorrido uma mudança de mentalidade nesse sentido, o valor da pintura e também da escultura como atividades de complexidade intelectual somente ocorrerá no século XVI, de forma gradual, fazendo com que os artistas precisassem cada vez mais se provar como merecedores. Entretanto, o termo ‘arte’ só será usado em 1700, segundo Settis (2017, p. 139), com a conotação qualitativa de hoje.

Quando falamos da pintura no Renascimento e do retorno à Antiguidade clássica, precisamos entender que, nesse caso, era bem mais difícil encontrar modelos e fontes de inspiração antigos. Burke (2008, p. 20) diz que se não contarmos com algumas decorações da *Domus Aurea* de Nero, em Roma, a pintura clássica era desconhecida e assim permaneceria até as escavações de Pompéia ao final do século XVIII. Segundo Gombrich (2012, p. 113), quase todas as casas e vilas nessa cidade tinham pinturas murais, colunatas e galerias ilustradas, imitações de quadros emoldurados e de cenários para palcos teatrais. Nem todas essas pinturas, segundo o autor, eram obras-primas, embora fosse surpreendente ver o

grande número de trabalhos bons numa cidade pequena e de importância relativamente pequena.

Tal como seus pares na arquitectura e na escultura, os pintores queriam (a isso eram estimulados pelos seus patronos) imitar os antigos, mas tinham de usar meios directos, tais como figuras que posavam nas mesmas posições das famosas esculturas clássicas, ou então tentar reconstruir quadros clássicos perdidos através de descrições presentes em textos literários. (BURKE, 2008, p. 20)

Essa descrição citada por Burke é o que chamamos de *ekphrasis*, podendo ser literária ou retórica. Esse prévio conhecimento do termo será importante, pois um dos pontos que será abordado no próximo capítulo é a relação que podemos traçar dele com a *connoisseurship*.

Tendo isso em mente, passemos para a escultura, que, no Renascimento, vai se apresentar tipicamente como uma recuperação de gêneros clássicos, ilustrando, por exemplo, a mitologia antiga (BURKE, 2008, p. 19-20). Essa evocação pela Antiguidade clássica acabaria repercutindo na necessidade de afirmação que esses novos artistas sentiam perante os mestres antigos. Maria Berbara, em seu artigo *Chi lo tene antiquo e chi moderno: Baco e o Cupido adormecido de Michelangelo*⁸, fala sobre isso após descrever um episódio ocorrido por volta de 1495 e 1496, em que Michelangelo Buonarroti, a pedido de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, realiza uma obra de maneira que a mesma parecesse uma antiguidade que acabara de ser desenterrada, para que assim pudesse ser vendida por um valor mais elevado no mercado de arte. A obra em questão era um cupido adormecido e a escultura original estava perdida. O que se sabia sobre ela provinha de descrições literárias. Segundo a autora:

Neste contexto, o episódio do *Cupido*, de pura fraude que era inicialmente, torna-se uma espécie de emblema da grandeza dos modernos e manifestação inequívoca da ignorante presunção daqueles que cegamente glorificam o antigo. Quaisquer recriminações de ordem moral são suprimidas; Michelangelo forja uma obra antiga movido não por razões financeiras, mas para enfaticamente demonstrar que o moderno é perfeitamente comparável ao antigo. (BERBARA, 2008, p. 96)

⁸ BERBARA, Maria. In: MARQUES, Luiz (org.). *“Chi lo tene antiquo e chi moderno”: Baco e o Cupido Adormecido de Michelangelo*. A Fábrica do Antigo. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008.

Esse trecho é interessante por alguns motivos. O primeiro deles é perceber como os valores de ética e moral eram completamente diferentes dos que temos hoje. Em segundo lugar, apesar de o termo falsificação ainda não ser utilizado – voltaremos ao tema mais à frente – esse caso não deixa de ser um exemplo do tipo, já que houve o engano com intuito de se vender uma obra com valor mais elevado no mercado de arte. Este, inclusive, é um dos motivos para esse caso se tornar emblemático no mundo da história da fraude, pois além do cupido se passar por uma antiguidade genuína, o episódio acabou por consagrar o artista. O que nos leva ao terceiro ponto que quero destacar aqui, que é a necessidade de superação dos antigos. Todos esses pontos estão intrinsecamente ligados e no decorrer deste capítulo pretendo explicar de que maneira.

Michelangelo nunca mais veria sua escultura do cupido, que acabou por desaparecer no eixo Roma-Florença, e até hoje há pesquisas em torno de como ela seria. Segundo Barbara:

O celeberrimo episódio do *Cupido* é emblemático tanto nos estudos do *paragone* entre o antigo e o moderno quanto na história da imitação e da fraude. Atendendo a um voraz aumento da demanda de obras antigas, populariza-se a prática de forjá-las e assim vendê-las por um preço superior; apenas um ano antes do episódio do *Cupido*, Pietro Maria Serbaldi della Pescia fabricou um cálice em pórfiro *all'antica*, o qual, enterrado em Roma e subseqüentemente “descoberto”, atingiu um valor surpreendentemente elevado no mercado. Como notou Kurz, o êxito da fraude, ou seja, sua capacidade de efetivamente enganar, frequentemente fazia com que, longe de condenada, passasse a ser aplaudida por seus contemporâneos. (BERBARA, 2008, p. 90 - 91)

Porém, esta não seria a primeira vez que uma obra de Michelangelo se passaria por uma antiguidade. Vai ser também por volta de 1500 que temos o relato de um outro caso, dessa vez envolvendo desenhos. Jonathon Keats (2012) descreve o episódio dizendo:

Ainda mais belas eram as intrigas do jovem Michelangelo. Um dia, ainda aprendiz do pintor florentino Domenico Ghirlandaio, foi-lhe emprestado um antigo desenho de uma cabeça para copiar. Ele então a fez com tamanha precisão que, nas palavras de [...] Ascanio Condivi, “quando devolveu a cópia ao proprietário no lugar do original, a princípio o proprietário não detectou o engano, mas só o descobriu quando o menino estava contando a história a um amigo e rindo disso.” Mesmo depois que a brincadeira foi descoberta, e as duas folhas foram colocadas lado a lado, ninguém conseguia decidir qual era original e qual era obra de Michelangelo, envelhecida artificialmente com fumaça. De acordo com Condivi, o incidente

“Ihe rendeu uma considerável reputação.” (CONDIVI apud KEATS, 2012, p. 13, tradução nossa)⁹

Berbara (2008, p. 91) ainda cita uma segunda escultura realizada pelo mestre, o Baco, que, segundo a “lenda”, fora concebido como uma fraude, ou ao menos confundido com uma obra antiga por seus contemporâneos.

O que é importante compreendermos aqui é que o ensino através de cópias era muito comum no Renascimento. Contudo, existe uma diferença entre a fraude propriamente dita e a imitação ou cópia. Quem realiza a fraude tem o intuito de enganar o outro, já quem faz a cópia ou imitação, não. Esses termos muitas vezes se emaranhavam, visto que ainda não havia de fato o conceito de falsificação. Em razão disso, podemos observar algumas situações ao longo dos séculos XV e XVI em que fraudes eram descritas como episódios de imitação. Uma delas ocorreu em 1523 e é descrita por Vasari.

Segundo Vasari (VASARI, 2020, p. 582)¹⁰, Andrea del Sarto fez uma imitação do retrato do papa Leão X com os cardeais Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi feito originalmente por Rafael. Frederico II, então Duque de Mântua, pediu ao Papa Clemente VII o retrato de Rafael como um presente, que, segundo o relato, foi-lhe concedido generosamente. Assim, os secretários escreveram para Florença a Ottaviano de' Medici, pedindo-lhe que acondicionasse o quadro e o enviasse à Mântua. Vasari então diz que Ottaviano ficou muito contrariado, pois não queria privar Florença de tal pintura e não conseguia se conformar com o fato de o papa ter se desfeito dela tão apressadamente. Assim sendo, ganhou tempo com o duque explicando que a moldura era ruim e que já estava sendo confeccionada outra a fim de ser substituída. Imediatamente, mandou chamar Andrea del Sarto para fazer a cópia, pois sabia do seu valor em pintura, e Andrea lhe prometeu que a faria em

⁹ “Still more beautiful were the intrigues of young Michelangelo. One day while still apprenticed to the Florentine painter Domenico Ghirlandaio, he was lent an old master drawing of a head to copy. He rendered it so precisely that, in the words of [...] Ascanio Condivi, “when he returned the copy to the owner in place of the original, at first the owner did not detect the deception, but discovered it only when the boy was telling a friend of his and laughing about it.” Even after the prank was found out, and the two sheets were laid side by side, nobody could decide which was the original and which was Michelangelo’s work, artificially aged with smoke. According to Condivi, the incident “gained him a considerable reputation.” - CONDIVI apud KEATS, Jonathon. *Forged: Why fakes are the great art of our age*. Reino Unido: Oxford University Press, 2013.

¹⁰ VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2020.

segredo. A imitação então foi oferecida como original a Frederico II. Seu trabalho foi tão bom que nem Ottaviano, que era um grande entendedor de arte e colecionador, conseguia diferenciar as duas obras, pois Andrea imitou inclusive as machas de sujeira visíveis na pintura original.

Podemos dizer que este é um episódio de fraude justamente por haver o engano envolvido, como explicado anteriormente em uma situação parecida com Michelangelo. Outro exemplo semelhante podemos encontrar em 1506. Segundo Jonathon Keats (2012, p. 14 - 15), nessa época Albrecht Dürer viajou para Veneza em busca do gravador italiano Marcantonio Raimondi. Ele soube que Marcantonio estava falsificando suas xilogravuras para vendê-las a colecionadores. Quando chegou, Dürer descobriu que setenta e quatro de suas imagens haviam sido copiadas sem o seu consentimento, incluindo a série de obras *A vida da Virgem*, gravadas em placas de cobre com tal precisão que até mesmo a textura natural da xilogravura havia sido preservada. O papel em que Marcantonio imprimia era do mesmo tamanho que o de Dürer e a tinta utilizada era da mesma cor. Além disso, em cada impressão, ele incluía o monograma de duas letras usado por Dürer. Preocupado com os lucros cessantes, o artista alemão, segundo Keats, apresentou uma queixa ao governo veneziano. Os líderes da cidade determinaram então que Marcantonio removesse as iniciais de Dürer de suas matrizes, porém permitiram que ele continuasse imprimindo suas imagens. Ou seja, além de Marcantonio não ter sofrido nenhum tipo de punição, ele continuou sendo autorizado a utilizar imagens que não eram suas. Anteriormente mencionamos que um conceito de falsificação demorou a se formar, e isso, por alguns motivos. Primeiramente, a arte e os artistas ganharam um posto de atividade de complexidade intelectual somente no século XVI. Em segundo lugar, segundo Nagel-Wood (2010, p. 285)¹¹, isso acontecia porque nem todos tinham capacidade para apontar onde, em uma imagem, poderiam ser encontradas as qualidades “artísticas” que uma proibição de falsificação supostamente deveria proteger.

Ainda segundo os autores (NAGEL-WOOD, 2010, p. 285-286), o primeiro tratamento sistemático da falsificação de arte foi lançado pelo medalhista Enea Vico

¹¹ NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher S. *Forgery 1: copy. Forgery 2: Pastiche* In: *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, p. 275-300.

em seu tratado *Discorsi sopra le medaglie degli antichi* (1555). O fato de o problema ter sido identificado claramente pela primeira vez no contexto da numismática não é surpreendente, visto que havia um alerta constante e bem estabelecido sobre a falsificação nesse domínio.

A tentativa de defender as artes do desenho, como passaram a ser chamadas, como atividades de complexidade intelectual igual ao das artes liberais, logo em seguida vai dar origem a um embate sobre qual categoria de arte, pintura ou escultura, era mais nobre. Alexandre Ragazzi (2010)¹² fala sobre isso em seu artigo titulado *O paragone entre a pintura e escultura*.

Depois da Antiguidade, tradicionalmente as artes figurativas passaram a ser consideradas como artes mecânicas. Se a música era concebida como arte liberal por conta de sua fundamentação matemática, pintura e escultura eram compreendidas como atividades manuais e, por conseguinte, classificadas como artes mecânicas. Alberti precisou ir buscar na literatura do mundo antigo exemplos da consideração em que era tida a pintura, e esse foi apenas um dos primeiros esforços para que o artista fosse inserido entre os homens ilustres de sua época. Ocorre que, na tentativa de se afirmar a atividade artística como algo nobre, imediatamente sobreveio a disputa acerca de qual das duas artes – se a pintura ou a escultura – era a mais nobre. Leonardo da Vinci foi quem primeiro deu vazão a esse conflito, e em seus escritos finalmente se encontram cristalizadas tais preocupações, as quais, de fato, eram latentes e vinham tomando forma desde o século XIII [...] é possível dizer que uma espécie de competição entre a escultura e a pintura estava em andamento. (RAGAZZI, 2010, p. 269)

Para exemplificar um dos casos de cópias ocorridas no Renascimento sem vistas à falsificação, podemos mencionar a cópia exata encomendada pela rainha Isabel I de Castela por volta de 1496. Segundo Nagel-Wood (2010, p. 275), a rainha encomendou a cópia exata de um tríptico feito originalmente por Rogier van der Weyden. O pai de Isabel I, João II, deu a obra original, que representa *A adoração do Menino Jesus, Lamentação sobre o Cristo morto e A aparição de Cristo a Maria*, ao mosteiro cartuxo de Miraflores em 1445 (*Retábulo de Miraflores*, atualmente na Gemäldegalerie, Berlim). A obra, pintada uma década antes, provavelmente foi um presente para João dada pelo papa Eugênio IV. Segundo os autores, a cópia, agora dividida entre a Capela Real de Granada e o Museu Metropolitano de Nova Iorque, é

¹² RAGAZZI, Alexandre. *O Paragone entre a Pintura e a Escultura – A Proposição de Uma Via Conciliatória Através dos Modelos Plásticos* in *Renascimento italiano: Ensaio e traduções*. Rio de Janeiro: NAU editora, 2010.

um pouco menor que a pintura original, mas muito similar, pincelada por pincelada, tanto que nenhum estudioso antes dos avanços tecnológicos do século XX foi capaz de identificar com certeza qual painel era o original. Muitos consideravam, inclusive, o de Berlim a versão cópia.

Quando Isabel I concebeu seu desejo de ter as formas requintadas diante de seus próprios olhos, todos os dias da semana, o artista van der Weyden estava morto havia trinta anos. Ela muito provavelmente exigiu que um de seus próprios artistas da corte fizesse a cópia, talvez Juan de Flandes, um pintor flamengo que fez sua carreira na Espanha. (NAGEL-WOOD, 2010, p. 275, tradução nossa)¹³

Após uma análise dendrocronológica¹⁴, datou-se o conjunto de Berlim por volta de 1435 e as cópias de Nova Iorque e Granada, por volta de 1490. O autor diz que mesmo aos olhos dos peritos os painéis eram indistinguíveis.

¹³ “By the time Isabella conceived her desire to have the exquisite forms before her own eyes, every day of the week, the artist van der Weyden had been dead for thirty Years. She very likely required one of her own court artists to make the copy, perhaps Juan de Flandes, a Flemish painter who made his career in Spain. The three panels of the later triptych, the copy, are now divided between the Royal Chapel in Granada and the Metropolitan Museum of New York. The copy is a little smaller than the original but otherwise so similar, stroke for stroke, that no scholar, unaided by technology, was ever able to say for sure which was the original and which was the copy”.

¹⁴ A dendrocronologia é um processo de datação que analisa os anéis de crescimento anual em árvores. Com a utilização deste método, a data de criação de uma obra de arte pode normalmente ser estabelecida com uma margem de erro de um ano. Esta técnica é particularmente valiosa quando aplicada à pintura antiga. Artistas como Cranach, Rafael, Dürer ou Giotto pintavam sobre painéis de madeira. Até o século XVII, a madeira era o suporte típico da pintura. Existem amostras que permitem o cruzamento dos dados de anéis para quase todas as árvores. O referente cronológico é feito a partir de uma série de árvores progressivamente mais velhas, cujos padrões dos anéis vão sendo sobrepostos. Para assegurar a maior precisão, numa amostra devem existir um mínimo de cem anéis. Há dados dendrocronológicos particularmente bons para carvalhos da Europa Ocidental e da América do Norte. Na Inglaterra, as cronologias mais antigas remontam a 5000 a.c.

Disponível em:

<<https://www.artexpertswebsite.com/language/portuguese/pages/dendrochronology.php>,> Acesso em: mar. 2023.

Figura 1 – Rogier Van der Weyden, *A aparição de Cristo a Maria*, 1435. Berlim, Retábulo de Miraflores.



Fonte: Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-altar-of-our-lady-miraflores-altar-rogier-van-der-weyden/MQEpfOWFBN5oSg?hl=pt-br>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Figura 2 – Juan de Flandes (cópia), *A aparição de Cristo a Maria*, 1490.
Nova Iorque Metropolitan Museum.



Fonte: Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437489>.
Acesso em: 10 mar. 2023.

A valorização das culturas clássicas da Antiguidade vai servir como principal norteio do colecionismo, que, como veremos a seguir, acabará por ter uma relação direta com as cópias e as falsificações. Segundo Helena de Souza (2009)¹⁵:

A valorização das culturas clássicas da Antiguidade é uma das características do Renascimento e o principal norteio do colecionismo nessa época. É verdade que não é o único: o ajuntamento de objetos do mundo natural também se tornaria forte no Mundo Moderno, mas a admiração pelas obras de arte grega e romana era essencial não só para se ter uma bela coleção, mas também para se ter um maior conhecimento e aproximação com o Mundo Antigo. [...] Os renascentistas desejavam conhecer, comparar, compreender e admirar tudo aquilo que fosse belo, exótico e fantástico. O patrocínio da nobreza e dos ricos burgueses foi um grande estímulo para a propagação do colecionismo pela Europa [...]. (SOUZA, 2009, p. 03)

Segundo Nagel-Wood, o desejo de cópias é o próprio critério de uma cultura de coleção de arte. Eles vão dizer que:

A disposição de aceitar réplicas de estátuas de mármore ou bronze persistiu até os tempos modernos. Colecionadores de antiguidades gregas e romanas entre os séculos XVI e XIX contentavam-se em sua maior parte com réplicas modernas das obras antigas que admiravam. Como os próprios protótipos eram em sua maioria cópias, os colecionadores modernos tinham todos os motivos para se contentar com suas cópias secundárias. (NAGEL-WOOD, 2010, p. 279, tradução nossa)¹⁶

De fato, esse desejo por réplicas (cópias exatas) pode ser visto já desde o final do século XV, conforme mencionado anteriormente nos episódios de Michelangelo. No decorrer desse século (NAGEL-WOOD, 2010, p. 280-282), as cópias acabaram por servir à cultura do colecionismo, ficando cada vez mais precisas. Em determinado momento não se conseguia mais saber o que era uma simples cópia ou uma falsificação de fato, pois muitas vezes não se conhecia a procedência do artefato, já que eles podiam vir acompanhados de rótulos falsos. Segundo os autores, a cópia exata se torna uma paródia monstruosa do imperativo substitucional, pois imita com cuidado obsessivo a aparência do original, e onde o original está faltando, ele oferece uma rica textura de características de superfície

¹⁵ SOUZA, Helena Vieira Leitão de. *Colecionismo na modernidade*. In: Anais do XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009.

¹⁶ "The willingness to accept replicas of marble or bronze statues persisted well into modern times. Collectors of Greek and Roman antiquities between the sixteenth and nineteenth centuries counted themselves for the most part with modern replicas of the ancient works they admired. Since the prototypes themselves were mostly copies, the modern collectors had every reason to be content with their secondary copies."

para produzir o efeito de um original. Roger Benjamin (1989, p. 178)¹⁷ diz que somente as cópias muito bem executadas poderiam substituir o original ausente. A cópia trabalhava até então para exaltar o original. Dessa maneira, a substituição acabou sendo transformada em um artefato sujeito à acusação de falsificação (NAGEL-WOOD, 2010, p. 281-282). Para os autores, foi o próprio mercado de arte que acabou criando a categoria da obra de arte forjada.

A mesma questão será descrita por Burke (2008), inclusive fazendo relação com o pensamento humanista presente naquela sociedade. Segundo ele, um dos conceitos-chave dos humanistas era o de “imitação”, não tanto a da natureza, mas dos grandes artistas. Trata-se de uma ideia estranha hoje em dia, pois estamos acostumados a pensar que pinturas são expressões dos pensamentos e sentimentos de indivíduos criativos, e, por isso, tendemos a pensar que isso é um sinal de falta de talento ou falha de pessoas que ainda não “encontraram a si próprias” e não desenvolveram o seu estilo pessoal. “Imitação” tornou-se algo pejorativo. Burke diz que escritores e artistas hoje estão ansiosos por salientar sua originalidade, espontaneidade e independência, e negar a influência de seus predecessores (sobretudo o plágio, que se tornou aos nossos olhos roubo de propriedade intelectual alheia). No Renascimento, por sua vez, apesar de aparecerem queixas de plágio, como pudemos ver no caso citado acima de Dürer, os artistas sofriam exatamente da ansiedade oposta. Eles assimilavam os modelos antigos para igualá-los ou ultrapassá-los. Para eles era um desafio, assim como quando citei o caso do cupido de Michelangelo. Em relação ao quão parecidos com os originais deveriam ser das cópias, realmente não havia um limite para isso.

Entretanto, isso não significa que o aprendizado através de cópias por si só não fosse uma questão desde o século XIV. O fato é que não havia uma concordância sobre o tema. Robert Williams (2017)¹⁸ cita que, no final do século XIV, o pintor e tratadista Cennino Cennini estava preocupado com essa questão, já que seus contemporâneos pareciam achar que o estudo de um único modelo era

¹⁷ BENJAMIN, Roger. *Recovering authors: the modern copy, copy exhibitions and Matisse*. Art History, vol. 12, n. 02, 1989, p. 176 - 201.

¹⁸ WILLIAMS, Robert. *Raphael and the redefinition of art in Renaissance Italy*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2017.

restritivo. Para Cennini, esse formato permitia que o aprendiz desenvolvesse uma técnica ou estilo próprio, porém ele deveria seguir apenas o melhor modelo, ao invés de querer imitar vários artistas e, ao final, não fazer nada realmente bom. Por outro lado, Williams (2017) cita que, no século XV, Leonardo da Vinci e Alberti estavam mais preocupados com a imitação da natureza do que de outros artistas. Para Leonardo, o engajamento sustentado e crítico com a natureza seria o que faria da pintura uma atividade intelectualmente séria como a ciência ou a filosofia. Ele parecia pensar no estilo pessoal de forma negativa e pedia aos artistas que suprimissem os efeitos de sua idiossincrasia pessoal, que os fazia ter a tendência de reproduzir suas próprias proporções de corpo e características nas figuras que pintavam.

Porém, ainda segundo Williams (2017), a discussão sobre a imitação de outros foi muito mais desenvolvida na literatura. Petrarca foi um dos que mostrava desconforto pela necessidade de imitação de modelos, muitas vezes literais, já que a cópia exata fazia parte dos primeiros estágios do aprender a escrever. Porém, nem todos concordavam com ele. Vai ser no século XV que outros escritores retornaram a essa questão. Em 1512, o debate tomou força através do filósofo Giovanni Francesco Pico della Mirandola e do poeta Pietro Bembo. Pico concordava com a ideia de que o autor deveria recorrer a diversas fontes de excelência para, assim, criar o seu próprio estilo. Para ele, segundo Williams, cada escritor possuía uma ideia inata e individual de eloquência, o que o fazia naturalmente tender a assimilar aquelas qualidades nos escritos de outros que se conformassem com essa ideia e o ajudassem a realizá-la em seu trabalho. Por isso, o autor deveria imitar uma variedade de escritores, pois só assim poderia garantir a individualidade, originalidade e qualidade do que escrevia. O poeta Bembo, por outro lado, rejeitava a existência de uma ideia de estilo inata.

“aqueles que afirmam não imitar ninguém tiveram apenas maus resultados em sua escrita, ou então mentiram”. Ele chegou à conclusão que o único caminho a seguir era imitar um modelo único, mas, não confiando em suas próprias habilidades, ele não tinha certeza se deveria imitar o melhor ou algo de qualidade mediana. Convencendo-se de que uma vez tivesse dominado modelos medíocres seria mais fácil para passar para outros melhores, ele escolheu o segundo caminho, apenas para descobrir depois de um tempo que realmente impediu o progresso em direção ao melhor, que ele então teve que gastar tempo e esforço desaprendendo os hábitos que os modelos medíocres lhe ensinaram. Assim, como fruto de uma dolorosa experiência pessoal, ele é firme na convicção de que o método correto é imitar só o melhor. Ele diz a Pico que espera que seu próprio

caminho errante sirva de lição para os outros. Para Bembo, a ideia de que se pode simplesmente apropriar-se de diferentes qualidades ou virtudes de diferentes autores é ingênua da mesma forma que a crença em uma ideia inata. (BEMBO apud WILLIAMS, 2017, p. 57, tradução nossa)¹⁹

Outro aspecto importante destacado pelo autor do ponto de vista de Bembo e que será crucial para o entendimento da mentalidade aflorada a partir do século XV é a distinção que passa a ser feita de imitação do estilo e “empréstimo”, ou, como chamaríamos hoje, “apropriação”. Para Bembo, tomar emprestado era perfeitamente legítimo desde que isso fosse feito com parcimônia e critério de forma a melhorar o modelo.

Segundo Gombrich (2012), Rafael será um dos grandes artistas renascentistas do início do século XVI que cresceu com o desafio de ao menos se equiparar a mestres como Leonardo da Vinci e Michelangelo. E isso, ao invés de o amedrontar, o estimulou. Vasari, nas *Vidas*, não deixa dúvidas que o estilo de Rafael vinha de diferentes fontes, encontrando seu caminho por meio de tentativa e erro para, finalmente, escolher os melhores modelos e chegar a um estilo exemplar. Assim, Williams (2017) acaba por compará-lo a Bembo, dizendo que os dois teriam representado um avanço histórico na autoconsciência artística, um reconhecimento de que escolhas de estilo não poderiam ser feitas ingenuamente. Para ele, imitação sintética significaria imitação seletiva, porque pressupõe um reconhecimento de construção do eu. O modelo de imitação sintética de Rafael marcaria uma nova era na arte do século XVI.

É a partir do início desse século, como dito anteriormente, que se dá uma mudança em torno da posição dos artistas na sociedade. Essa mudança é descrita por Gombrich (2012), que afirma que quando os artistas italianos se voltaram para a matemática a fim de estudar as leis da perspectiva, e para a anatomia a fim de

¹⁹ “those who claim to imitate no one had achieved only poor results in their writing, or else lie discountenanced and despised along with their works.” He realized that the only way forward was to follow a single model, but, not trusting his own powers, he was uncertain as to whether he should set himself to imitating the very best or something of middling quality. Persuading himself that once he had mastered mediocre models it would be easier to move on to better ones, he chose the second path, only to discover after a time that it actually encumbered progress toward the best, that he then had to spend time and effort unlearning the habits that mediocre models had taught him. Thus, as a result of painful personal experience, he is firm in the conviction that the correct method is to imitate only the best. He tells Pico that he hopes his own errant path will serve as a lesson to others. For Bembo, the idea that one can simply appropriate different qualities or virtues from different authors is naïve in the same way that belief in an innate idea is.”

estudar a construção do corpo humano, eles deixaram de ser um artífice entre artífices, prontos a executar encomendas de sapatos, armários ou pinturas conforme fosse o caso. Passaram a ser mestres dotados de autonomia, não podendo alcançar fama e glória sem explorar os mistérios da natureza e sondar as leis secretas do universo. A situação, segundo ele, inverteu-se a tal ponto que, a partir desse momento, era o artista que concedia um favor ao príncipe aceitando uma encomenda e, diante disso, eles puderam escolher, muitas vezes, a espécie de encomenda que apreciavam, não precisando mais submeter suas obras aos caprichos e fantasias dos clientes. Para o autor, é difícil dizer se esse novo poder foi, a longo prazo, uma pura benção para a arte; contudo, no início houve o efeito de libertação, pois finalmente o artista se tornara uma criatura livre. (GOMBRICH, 2012, p. 287-288)

Pode-se dizer que essa suposta genialidade instaurada, ao mesmo tempo em que finalmente traz ao artista o valor que ele tanto queria e merecia, também faz parte da conduta de um mercado de arte que começou a funcionar de maneira diferente, influenciado pelo capitalismo emergente. Esse novo prestígio concedido aos artistas no século XVI vai fazer com que rompam com as corporações de ofício e se agrupem em academias, o que, segundo Bazin (1989), afirmará sua qualidade de intelectuais. A partir desse século, o fenômeno das academias vai prosperar por toda Europa, e a principal finalidade delas será manter o nível das artes e assegurar o ensino. Os artistas, a partir desse momento, já não se formarão ao pé de um mestre, mas numa academia onde lhe serão mostrados os exemplos dos mestres. Segundo Rosado (2011, p. 55)²⁰, a academia italiana, entretanto, não substituiu por completo a tradição medieval onde o aspirante a pintor aprendia o exercício dessa arte através da tutela de um mestre.

A superação (não a substituição) desse tipo de aprendizagem ocorreu com a difusão do modelo acadêmico francês, onde a predominância do maneirismo e formalismo e do vínculo da arte ao estado (a serviço do absolutismo e do mercantilismo) oficializaram a superioridade da academia sobre a guilda. (ROSADO, 2011, p. 55-56)

²⁰ ROSADO, Alessandra. *História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

Como neste trabalho acabamos por citar diversos termos diferentes, considero importante ressaltar de forma clara suas diferenças, principalmente no que diz respeito aos termos **cópia**, **réplica**, **reprodução** e **pastiche**. Alguns deles já foram usados e, com os exemplos dados, acredito ter ficado claro o entendimento, porém parece-me importante apresentar suas definições antes de prosseguirmos. De fato, há somente um que não foi utilizado ainda, o **pastiche**, o qual, a meu ver, é o que mais necessita de uma definição clara.

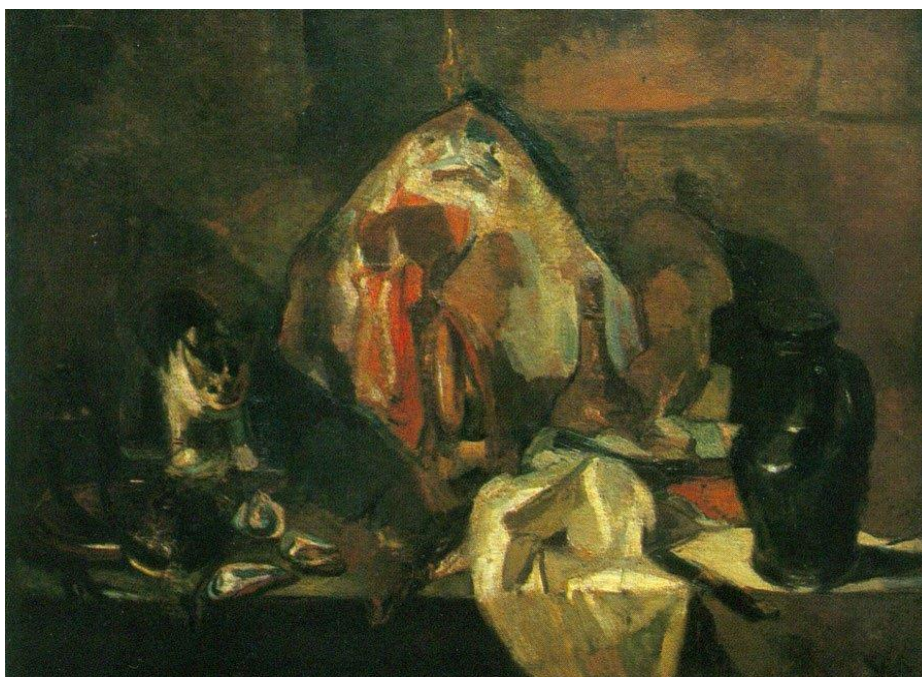
Começando pela **cópia**, ela pode ser exata ou não exata. Devemos entender que este é um termo neutro, não específico. A cópia exata possui as mesmas características e elementos da obra original. Já a não exata possui a maioria deles, porém difere em alguns pontos. Quando falamos em **réplica**, estamos necessariamente nos referindo a uma cópia exata realizada manualmente. Outro termo muito comum é **reprodução**, que seria também uma cópia exata, porém, realizada através de meios mecânicos, seja por xilogravura, estampa calcográfica ou até mesmo impressão. A xilogravura e a estampa calcográfica surgiram no final do século XV e logo se espalharam por toda Europa. Assim, as estampas tornaram-se o veículo pelo qual os artistas tomavam conhecimento das ideias uns dos outros.

O último termo e talvez o mais difícil de se entender é o **pastiche**, isso porque não há um consenso sobre o que é e o que constitui, porém, ele pode se apresentar de duas maneiras ao meu ver. Na primeira delas, considerando o contexto temporal abordado neste trabalho (séculos XV ao XX), ele seria basicamente uma releitura de uma obra já existente, em que o artista consegue imprimir sua personalidade e estilo de tal maneira que fica perceptível que não se trata de uma cópia exata/réplica. Podemos dizer que essa forma de **pastiche** também seria uma cópia **não** exata. Na segunda maneira, já explicada por Thomas Hoving (1968)²¹, o artista misturaria elementos emprestados e autênticos, criando uma nova obra. Dessa forma, esses elementos são unificados com tanta habilidade que o espectador não coloca seu olhar apenas em uma parte isolada que foi copiada. Além disso, o **pastiche** poderia ser usado como uma maneira de suplantar uma suposta superioridade ao trabalho original. Anteriormente foi citado que os artistas dos séculos XV e XVI eram

²¹ HOVING, Thomas. *The game of duplicity*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. 26, n. 06, 1968, p. 241 - 246.

motivados pelo espírito de superação dos mestres antigos, o que, ao longo do século XVI, acabará se tornando uma espécie de superação de mestres como Michelangelo, Leonardo da Vinci e Rafael. O pastiche se tornaria uma forma do artista apresentar seu estilo pessoal mesmo imitando outro. As imagens abaixo são alguns exemplos disso.

Figura 3 – Henri Matisse, *A raia*, 1807-1902 (pastiche à maneira 1). Nice, Musée Matisse.



Fonte: Disponível em: <https://printmasterpieces.com/products/chardin-la-raie-henri-matisse>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Figura 4 – Jean Chardin, *A raia*, 1628. Paris, Louvre.



Fonte: Acesso em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065938>.
Acesso em: 10 mar. 2023.

Figura 5 – *Detalhe de uma tapeçaria alemã*,
1497. Nuremberg, Sebalduskirche.



Fonte: HOVING, 1968, p. 242.

Figura 6 – Pastiche (à maneira 2)
de *detalhe de tapeçaria alemã*
com viés à falsificação.
Nova Iorque, Metropolitan Museum.



Fonte: HOVING, 1968, p. 242.

Se lembrarmos que o que constitui a falsificação é necessariamente a intenção do engano, qualquer uma dessas categorias citadas acima poderia, eventualmente, propositalmente ou não, estar nessa posição, porém elas não são as únicas que existem.

Há mais uma categoria que chamaremos aqui de **falso inédito**, que representaremos através do trabalho de Meegeren (séc. XX). O falso inédito é uma obra na qual o falsificador cria desde o princípio uma nova obra baseando-se totalmente no estilo do artista que ele pretende forjar, preenchendo uma lacuna na carreira do mesmo. Junto com o pastiche (aquele utilizado para essa finalidade), é a categoria de falsificação mais difícil de se identificar. Han van Meegeren foi um

artista holandês que ficou famoso por forjar obras ao estilo de Vermeer. A obra que lhe deu fama se chamava *Ceia em Emaús* ou *Peregrinos em Emaús*, e foi autenticada por Abraham Bredius, o especialista em barroco holandês da época, como um típico Vermeer.

Segundo Theodore Rosseau:

Van Meegeren capturou esse sentimento até certo ponto em *Peregrinos em Emaús*. A simplicidade do fundo, a arquitetura e a atmosfera solene e protestante, encaixam-se em nossa ideia da Holanda do século XVII. A forma como a massa das figuras preenche a imagem é uma característica do século XVII, assim como a composição. Aqui, de fato, há um exemplo da esperteza de van Meegeren. Ele sabia que os historiadores da arte procuravam uma origem italiana para o estilo das obras de Vermeer, pela influência italiana em suas obras, e assim tomou a composição da pintura de Caravaggio [...], confirmando a hipótese dos historiadores da arte do século XX sobre as fontes de Vermeer. Van Meegeren tirou certos elementos de pinturas feitas por Vermeer. Mas ele não fez uma cópia exata; em vez disso, ele evocou o estilo do artista. A cabeça de Cristo é provavelmente inspirada pela cabeça de Cristo na pintura de Edimburgo (*Cristo na casa de Maria e Martha*). Para a cabeça e a mão do discípulo à direita, van Meegeren inspirou-se em *O astrônomo* [...]. E para a cabeça da mulher, ao fundo, ele parece ter usado a cabeça da garota em *A alcoviteira* [...] como modelo. Certos detalhes, como a natureza morta, foram tirados diretamente dos quadros de Vermeer: os jarros de *A alcoviteira* e *A garota dormindo* [...] estão muito próximos do representado em *Peregrinos em Emaús* de van Meegeren. Van Meegeren estudou a harmonia de cores de Vermeer, seu tom de azul predominante, e o imitou. Ele imitou, também, algumas de suas características pinceladas "pontilhistas", principalmente na natureza morta. Por fim, ele colocou a assinatura, o que é sempre a coisa mais fácil. (ROSSEAU, 1968, p. 247-248, tradução nossa)²²

²² "Van Meegeren has captured this feeling to some extent in the Pilgrims at Emmaus. The simplicity of the background and the architecture, the solemn, Protestant atmosphere, fit our idea of seventeenth-century Holland. The way the bulk of the figures fills the picture is a seventeenth-century characteristic, as is the composition. Here, in fact, is an instance of van Meegeren's cleverness. He knew that art historians were looking for an Italian origin for Vermeer's style, for Italian influence in his works, and so he took the composition from the Caravaggio painting [...], confirming the hypothesis of twentieth-century art historians about Vermeer's sources. Van Meegeren took certain elements from pictures by Vermeer. But he did not make an exact copy; rather, he evoked the artist's style. The head of Christ is probably inspired by the head of Christ in the Edinburgh painting. For the head and hand of the disciple at the right, van Meegeren took his inspiration from *The Astronomer* [...]. And for the head of the woman in the background, he seems to have used the head of the girl in *The Procuress* [...] as a model. Certain details, such as the still life, were taken directly out of pictures by Vermeer: the jugs in *The Procuress* and the Museum's *Girl Asleep* [...] are very close to the one in van Meegeren's *Pilgrims at Emmaus*. Van Meegeren studied Vermeer's harmony of color, its predominant blue tone, and imitated it. He imitated, too, some of his characteristic "pointillist" brushwork, particularly in the still life. Finally he put in the signature, which is, of course, always the easiest thing to add." - ROSSEAU, Theodore. *The stylistic detection of forgeries*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. 26, n. 06, 1968, p. 247-252.

Figura 7 – Han van Meegeren, *Peregrinos em Emaús* ou *Ceia em Emaús*, 1937. Roterdã, Museum Boijmans.



Fonte: Disponível em: <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/101464/de-emmauesgangers>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Sobre como van Meegeren idealizou sua obra, Frank Wynne (2006) diz o seguinte:

“Decidi pintar um quadro baseado em minhas próprias ideias, com meu próprio estilo, porém utilizando pigmentos do século XVII para que passasse nos cinco testes pelos quais toda pintura autêntica do século XVII precisa passar”. Não pretendia copiar, nem fazer um pastiche de várias obras. Escolheria um tema que Vermeer nunca havia pintado, produziria um van Meegeren original. E teria de ser uma grande tela. Não queria introduzir um trabalho irrelevante no catálogo do artista; queria pintar algo que levasse o mundo da arte a reavaliar o próprio cânone. Obteria a autenticação de um eminente perito e venderia o quadro em leilão. Quando a obra fosse orgulhosamente exposta num museu importante, admirada e aclamada por todos, denunciaria a impostura, obrigando críticos e marchands a admitirem

a própria charlatanice e o público a reconhecer seu gênio. (WYNNE, 2006, p. 97-98)²³

Além disso, van Meegeren tomou todos os cuidados necessários para garantir que sua falsificação passasse despercebida, até mesmo se fossem realizados alguns testes, como análise de pigmentos anacrônicos, raio x e teste do álcool, a fim de revelar se a tinta se alteraria. Tomou ainda cuidados para que a pintura parecesse antiga e desgastada com o tempo. O resultado foi tão convincente que a verdade só foi descoberta em 1941, quando o falsificador foi preso acusado de vender um tesouro nacional aos nazistas e confessou o crime para não ser morto.

Chegamos a citar, anteriormente, que ao longo do século XVI o instinto de superação dos antigos por parte dos artistas seria substituído pela superação dos mestres da contemporaneidade, como Michelangelo, Leonardo da Vinci e Rafael, até se tornar uma superação deles mesmos. Segundo Williams (2017), o cuidado com o qual Vasari fala do desenvolvimento estilístico de Rafael tem o propósito de marcar um importante momento histórico, a crise da arte de meados do século XVI. Nas décadas após a morte do artista, a imitação de modelos artísticos tornou-se uma questão de preocupação muito mais explícita tanto na teoria quanto na prática e o envolvimento com a assimilação dos estilos dos outros tornou-se um dos desafios centrais que os artistas foram chamados a resolver. A partir daquele momento, a ideia de a personalidade do artista estar intrinsecamente ligada à sua obra de maneira cada vez mais clara se tornava cada vez mais comum.

Segundo Williams:

Tanto na arte quanto na conduta educada, a individualidade é reconhecida como uma construção, e a relação da arte com a vida se fundamenta de uma nova forma, em termos do processo crítico – o trabalho – que ambas envolvem. O resultado é que uma imagem pode agora adquirir significado não apenas pelo que ela representa, mas também pela forma em que seu estilo codifica o trabalho que todos nós fazemos na formação de nós mesmos. Imagens que assim falam para nossa mais íntima experiência de nossa individualidade podem parecer abrigar sua própria subjetividade, ser mais “realistas” do que outras imagens. Novamente adotando um ponto de vista histórico-cultural ou antropológico, podemos nos aventurar a sugerir que as novas pressões sobre a identidade individual podem explicar por que

²³ É importante esclarecer que no livro de Wynne, a passagem que está entre aspas logo no começo da citação direta dá a entender que é um depoimento de Meegeren, porém as palavras a seguir não. Entretanto, tal afirmação não é possível, visto que não fica claro em seu livro. - WYNNE, Frank. *Eu fui Vermeer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

a arte teve que se envolver de forma mais direta e profunda, por que o estilo teve que emergir como o valor conspícuo que emergiu, e por que teve de ser submetido a uma racionalização tão rigorosa. (WILLIAMS, 2017, p. 74, tradução nossa)²⁴

Para Williams, a trajetória de desenvolvimento de Rafael apresentada por Vasari como um processo contínuo de autossuperação tornou-se o modelo para todas as futuras concepções do que envolve uma vocação artística e do que é um artista. Segundo o autor, essa concepção dinâmica e heroica de identidade artística, que será essencial ao modernismo, não teria adquirido a autoridade que adquiriu se não se rendesse a uma consciência mais profunda e mais ampla do eu e de sua instrumentalidade social, ao sentido emergente de subjetividade como um sintoma da cultura, um resíduo de coerção e uma fonte potencial de energia libertadora, bem como a uma percepção de que a capacidade de autotransformação e autossuperação tornaram-se características essenciais de tal subjetividade, uma habilidade de sobrevivência para a vida na cultura. Williams afirma que, ao criar sua síntese estilística distinta, Rafael transcende o estilo, alcançando também uma personalidade ideal que transcende a identidade individual.

Gombrich (2012, p. 362) também discorre sobre essa nova era quando diz que “era perfeitamente natural que os artistas jovens considerassem isso uma licença para surpreender o público com suas peculiaridades e “originais” invenções”. Um exemplo dado pelo autor seria o artista Parmigianino. Segundo Gombrich, os artistas daquela época que procuraram deliberadamente criar algo novo e inesperado, mesmo à custa da beleza “natural” estabelecida pelos grandes mestres, foram os primeiros artistas “modernos”. Tintoretto também será outro artista que, ainda segundo Gombrich, teve êxito ao fazer com que suas telas fossem incomuns e cativantes. Entretanto, ele diz que Vasari, ao falar sobre a obra de Tintoretto, escreve que “se em vez de abandonar os caminhos já abertos e trilhados ele tivesse seguido o belo estilo de seus predecessores, poderia ter-se tornado um dos maiores

²⁴ “In both art and polite conduct, individuality is recognized as a construct, and the relation of art to life is grounded in a new way, in terms of the critical process – the work – that they both involve. The result is that an image might now acquire meaning not only from what it represents but also from the way in which its style encodes the work we all do in shaping ourselves. Images that thus speak to our most intimate experience of our selfhood might well seem to harbor their own subjectivity, to be more “lifelike” than other images. Again adopting a cultural-historical or anthropological point of view, we might venture to suggest that the new pressures on individual identity may explain why art had to engage it more directly and deeply, why style had to emerge as the conspicuous value it did, and why it had to be subjected to such rigorous rationalization.”

pintores vistos em Veneza”. (GOMBRICH, 2012, p. 371) Para Vasari, a obra de Tintoretto era prejudicada pela execução displicente e o gosto excêntrico. Segundo o autor:

Seus esboços são tão crus, que os traços do seu lápis parecem ter mais força do que critério, e dir-se-ia que foram feitos por mero acaso. (VASARI apud GOMBRICH, 2012, p. 371)

É uma censura que desse tempo em diante, vem sendo formulada com frequência contra os artistas modernos. Talvez isso não surpreenda muito, pois esses grandes inovadores da arte concentram-se nas coisas essenciais e recusaram levar em conta a perfeição técnica, tal como a compreendemos. Em períodos como o de Tintoretto, a excelência técnica atingiria um padrão tão alto que qualquer artista dotado de alguma aptidão mecânica podia dominar vários dos seus artifícios. Um homem como Tintoretto queria mostrar as imagens sob uma nova luz, queria explorar caminhos ainda não trilhados para representação de lendas e mitos do passado. Considerava terminada a pintura desde o momento em que tivesse transmitido uma visão pessoal da cena lendária. (GOMBRICH, 2012, p. 371)

Se paramos para pensar, todas essas mudanças ocorridas entre os séculos XV e XVI terão relação direta sobre como a visão em torno do falso e da imitação foi se modificando ao longo do tempo, mesmo que de forma extremamente gradual. Em primeiro lugar, temos a questão da moral que envolve o tema de maneira direta. Quando citei os episódios do Michelangelo, pudemos perceber o quanto, em vez de Michelangelo sofrer algum tipo de retaliação, aconteceu uma reação totalmente oposta, a divinização do artista. Uma visão bem diferente da que teríamos hoje. Em segundo lugar, a questão em torno das artes terá um papel muito importante também. Em razão da pintura e escultura não serem consideradas, pelo menos até o início do século XVI, atividades de complexidade intelectual inseridas no âmbito das artes liberais, seria muito difícil estabelecer qualquer tipo de proteção quanto a algo que sequer era muito valorizado. Não havia um consenso sobre onde em uma imagem poderiam ser encontradas as qualidades “artísticas” que uma proibição de falsificação supostamente deveria proteger. Será a partir daí, e com o novo “poder” que os artistas conquistaram, que essa questão será cada vez mais discutida. As próprias discussões em torno da imitação como forma de aprendizado já eram uma questão no século XIV, se tornando cada vez mais acalorada a partir do século XVI. Além disso, o quanto o estilo e personalidade do artista deveria estar presente na obra e a existência de uma ideia inata, no final do século XVI, fez com que começássemos a ver cada vez mais obras diferentes e com muito mais

personalidade, por mais que estivessem em um contexto de imitação, como podemos ver nos exemplos dados de pastiche acima. O estilo pessoal do artista se tornara cada vez mais claro, e a necessidade de imitar o outro se tornou cada vez mais antiquada e desnecessária para muitos, pois a autossuperação fazia muito mais sentido. Eles queriam ser melhores que eles mesmos. Podemos ver também o quanto o colecionismo influenciou diretamente nessa questão, visto que a evocação pela Antiguidade clássica fazia com que os artistas tivessem que se moldar a ponto de imitar bem os antigos. Assim, eles não só seriam mais bem vistos, como também conseguiriam mais encomendas. O fato de um artista saber imitar muito bem à maneira antiga permitia de certa forma que falsificações fossem bastante comuns. Maria Berbara (2008) cita que aos finais do século XV houve uma popularização de fraudes, isso porque antiguidades eram vendidas no mercado por um valor muito mais elevado do que obras contemporâneas. Essa também era uma maneira de os novos artistas se equipararem aos antigos, mostrando o quanto também eram bons. Além disso, o fato de as cópias serem comuns durante todo o período do Renascimento fez com que muitas delas acabassem sendo taxadas como falsificações, mesmo que o viés para o qual foram concebidas muitas vezes não fosse este.

Essa visão em torno das modificações que foram ocorrendo na sociedade é fundamental para entendermos essa transformação da figura do *connoisseur* de um simples amador à um profissional, e também, da noção em torno do falso e da imitação que influenciaram diretamente essa transformação. Esse entendimento, vai ser importante para a abordagem do capítulo 2, no qual trataremos da formalização dessa profissão, na qual o colecionismo/antiquariato tiveram bastante influência também. E vai ser sobre o antiquariato que falaremos agora.

O colecionismo atingiu sua maturidade no século XVI. Mais do que o ato de colecionar arte, podemos ver naquela época um interesse cada vez maior acerca das chamadas curiosidades, que contemplavam objetos para o estudo de História

Natural, além de instrumentos científicos e outros artefatos colecionáveis. Segundo Marcus Dohmann (2014)²⁵:

[...] o enorme esforço em compreender o mundo sob a nova ótica humanista intensificava e difundia o interesse em colecionar e organizar objetos. Valores científicos e históricos passaram a integrar os objetivos das coleções, contribuindo para a formação e educação do homem moderno através dos atos de contemplação e apreciação de exemplares da cultura material. Era o início de um novo padrão de colecionamento, onde novas categorias eram contempladas. Objetos da antiguidade, curiosidades exóticas, naturais ou artificiais, objetos decorativos e obras de arte formavam, juntamente com os instrumentos científicos, um novo estatuto de artefatos colecionáveis. Cada nova geração vindoura iria incorporar novas categorias de objetos em suas coleções, sem, contudo, abandonar as categorias das gerações anteriores. (DOHMANN, 2014, p. 84)

Cícero Almeida (2001, p. 129)²⁶ chega a citar que o século XVI foi palco do surgimento de inúmeros gabinetes de curiosidades, geralmente dedicados ao estudo da História Natural. Segundo ele, uma grande inovação das iniciativas humanistas desse século foram as descrições minuciosas das coleções, publicadas periodicamente, semelhante aos catálogos modernos, destinadas à valorização das próprias coleções, mas também a contribuir com as discussões científicas.

Dada essa ampla gama de interesses e sua propensão à observação empírica, segundo Angelo Mazzoco (2015)²⁷, o antiquariato também contribuiu com o aprendizado médico, além da reconstrução cronológica da história romana, bem como com a análise intensiva de outros artefatos históricos. Em seus estágios iniciais, os estudos da topografia e das instituições romanas fizeram uso tanto de fontes literárias como de restos materiais, com preferência pelo uso de fontes. No entanto, o autor diz que, como a reconstrução o mundo romano antigo tornou-se progressivamente mais sofisticada e completa, os estudantes de antiguidades, como Panvinio, Sigonio, Lipsius e outros, passaram a questionar a confiabilidade das fontes da literatura e fizeram maior uso de provas físicas e documentos oficiais. Eles

²⁵ DOHMANN, Marcus. CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes (org.). *Coleções de objetos: memória tangível da cultura material*. Coleções de arte: Formação, exibição, ensino. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

²⁶ ALMEIDA, Cícero Fonseca de. "*Colecionismo ilustrado*" na gênese dos museus contemporâneos. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. 33, 2001, p. 123-140.

²⁷ MAZZOCO, Angelo. *A reconsideration of renaissance antiquarianism in light of Biondo Flavio's ars antiquaria*. Mount Holyoke College, 2015.

argumentaram que as obras literárias tinham sido marcadas pelo viés autoral, enquanto o material permanece, assim como os documentos.

A propaganda, religião, assim como o patriotismo vão ser alguns dos mais importantes temas do antiquariato renascentista. Mas, de longe, segundo Mazzoco (2015), o tema mais recorrente será o patriotismo. Ele diz que muitos estudiosos do Renascimento (Cola Di Rienzo, Biondo, Andrea Fulvio, etc.) valeram-se de fatos históricos genuínos para justificar seus objetivos ou aumentar o prestígio de seu estado. No entanto, a maior parte do antiquariato patriótico baseava-se em eventos primordiais e lendários (por lendários, entende-se aqui mitos). Os praticantes desse tipo de pesquisa antiquária muitas vezes foram levados ao descrédito, uma vez que faziam uso de mitos, além de objetos de coleção forjados a fim de justificar a história que pretendiam passar para frente como verdadeira. Um exemplo disso é o antiquário de Afonso II. Germain Bazin cita-o da seguinte forma:

Esse antiquário, embora polêmico com seus confrades, não mostra nenhum escrúpulo em submeter os fatos à sua imaginação exuberante, que se manifesta na fantasia de seus desenhos, nas trucagens das inscrições publicadas, senão mesmo nas falsificações destinadas a sustentar suas teorias. (BAZIN, 1989, p. 61)

Damiano Acciarino (2017, p. 15)²⁸ diz que a ‘materialização’ do objeto de estudo transformou cada achado em um veículo ‘semiótico’ de significados inesperados. Segundo ele, esse progresso vai ser particularmente significativo na medida em que se afasta do mundo literário: a forma escrita perde seu caráter oracular, conotação devida à objetivação do suporte (codex/finding) e meio (o idioma). Para ele, isso representou a passagem fundamental para o antiquariato renascentista erudito: a consciência da equivalência de fontes do gênero. Essa equivalência ocorreu com base em categorias gerais que foram subordinadas a abordagens específicas. Assim, era possível obter dados significativos de manuscritos, inscrições, moedas, estátuas e semelhantes devido aos esforços feitos em cada disciplina específica. Para cada campo, os achados eram classificados de acordo com sua confiabilidade (os manuscritos mais consistentes, as mais relevantes inscrições, as moedas mais bem conservadas, etc.).

²⁸ ACCIARINO, Damiano. *The nature of Renaissance antiquarianism: history, methodology, definition*. Vol 57, n. 04, 2017, p. 01 - 18.

Um ponto importante a se destacar aqui, e muito bem colocado por Mazzoco (2015), é que o termo ‘antiquário/antiquários’ provém do termo ‘antiguidades’, sendo o primeiro amplamente mais utilizado. Ele explica o significado do termo dizendo:

Como atestado por Pirro Ligorio, entre outros, antiquários foram, é claro, aqueles estudiosos que se engajaram na reconstrução sistemática de restos materiais. No entanto, antiquário também era qualquer pessoa que estivesse ligada de alguma forma às antiguidades romanas – seja a apropriação de preceitos artísticos, a representação da vida romana, a promoção de uma modo de vida antigo, a edição e publicação de textos antigos, a identificação, coleta e supervisão de antiguidades clássicas para seu patrono, bem como a aquisição de artefatos antigos por razões estéticas e de prestígio, e a produção de representações cartográficas da Roma Antiga. Assim, os pintores Andrea Mantegna e Jacopo Bellini, os arquitetos Alberti e Palladio, assim como poetas como Petrarca, Vitalis e Du Bellay, foram caracterizados como antiquários. (MAZZOCO, 2015, p. 128, tradução nossa)²⁹

Acciarino (2017, p.15) vai dizer que foi a partir dessa consciência que se fizeram esforços para iniciar a compilação de manuscritos, a associação de diferentes evidências materiais para confirmar a existência de um fato histórico e a avaliação de dados de áreas culturais diferentes e ostensivamente incompatíveis. Isso também resultou em paralelos sendo traçados entre o passado e o presente. Por exemplo, usando descrições de fontes antigas, foi possível comparar lugares geográficos com seu status e características modernas. Além disso, o que merece destaque – pois é o que conecta essencialmente essa cultura de antiquários com a *connoisseurship* – é a habilidade de cognição teórica, necessária para o profissional, além do uso de documentos (sejam eles históricos ou de proveniência). Segundo Damiano Accianiro:

Por meio de conjecturas, foram formuladas hipóteses sobre os restos materiais com o propósito de restaurar seu status original, o que exigia uma cognição teórica de sua essência. Isso foi baseado no princípio filológico de respeitar o ‘texto/objeto’ como entregue, que era a pré-condição para qualquer alteração ou modificação. Isso significava que os critérios de emenda (emendatio) tinham que ser aplicados à explicação (explicatio):

²⁹ “As attested by Pirro Ligorio, among others, antiquarians were, of course, those scholars who engaged in the systematic reconstruction of material remains. However, an antiquarian was also anyone who was connected in some way with Roman antiquities—be it the appropriation of artistic precepts, the depiction of Roman life, the fostering of an ancient mode of living, the editing and publishing of ancient texts, the identifying, gathering, and overseeing of classical antiquities for one’s patron as well as the acquisition of ancient artifacts for aesthetic reasons and prestige, and the production of cartographic renditions of ancient Rome. Thus the painters Andrea Mantegna and Jacopo Bellini, the architects Alberti and Palladio, as well as poets such as Petrarch, Vitalis, and Du Bellay, were characterized as antiquarians.”

esclarecer a natureza de uma fonte através de sua tradição, ou seja, a recuperação de uma lição confiável (*accuratam lectionem*), também se tornou essencial para sua interpretação (*lectionem utilem*). A relação entre vazios documentais e hipóteses de reconstrução surgiram: todas as lacunas poderiam ter sido potencialmente preenchidas porque faziam parte de uma “gramática cultural”, cujas regras foram deduzidas através da investigação antiquária. A ilusão de uma reconstrução coerente da herança dos antigos tornou-se a base para a construção de uma cultura do presente numa perspectiva universal, enraizada nos restos de um passado percebido como incompleto, mas também sólido em sua substância material. (ACCIARINO, 2017, p. 15, tradução nossa)³⁰

Segundo o autor, os estudiosos foram encorajados a fazer uma distinção entre suas conjecturas e reconstruções hipotéticas e os dados transmitidos. E somente dessa maneira foi possível preservar a integridade da tradição sem contaminar a evidência, além de permitir a futuros estudiosos resolver os problemas enfrentados. O importante aqui também é percebermos como esse novo pensamento passou a repelir completamente qualquer evidência que fosse possivelmente forjada. A busca pela verdade através de documentos oficiais e evidências materiais se tornou cada vez mais importante.

Segundo Acciarino:

Portanto, o antiquariato renascentista pode ser definido como um fenômeno cultural que não visa interpretar o passado por meio do cruzamento de fontes heterogêneas graças à acumulação e ao colecionismo. Isso implicou o uso de novas técnicas investigativas que envolveu a combinação de fontes literárias e achados materiais para fornecer uma base confiável para a ideia de história. No entanto, o antiquariato renascentista não deve ser reduzido ao mero colecionismo, nem pode ser reduzido a um interesse intelectual ou a um fascínio geral pela Antiguidade. (ACCIARINO, 2017, p. 17, tradução nossa)³¹

³⁰ “Through conjecture, hypotheses were formulated on the remains for the purpose of restoring their original status, which required a theoretical cognition of their essence. This was based on the philological principle of respecting the ‘text/object’ as handed down, which was the precondition for any amendment or modification. This meant that the criteria of emendation (*emendatio*) had to be applied to the explanation (*explicatio*): clarifying the nature of a source through its tradition, i.e. the recovery of a reliable lesson (*accuratam lectionem*), also became essential for its interpretation (*lectionem utilem*). The relationship between documentary voids and hypotheses of reconstruction emerged: all the lacunas could have been potentially fulfilled because they were part of a ‘cultural grammar’, the rules of which were deduced through antiquarian investigation. The illusion of a coherent reconstruction of the heritage of the ancients became the foundation for the construction of a culture of the present in a universal perspective, rooted in the remains of a past perceived as incomplete but also solid in its material substance.”

³¹ “Therefore, Renaissance antiquarianism could be defined as a cultural phenomenon aiming at interpreting the past by cross-referencing heterogeneous sources thanks to accumulation and collection. This implied the use of new investigative techniques which involved the combination of literary sources and material findings in order to provide a reliable foundation for the idea of history.

Dessa forma, o autor conclui dizendo que a cultura de antiquariato renascentista representava uma perspectiva metodológica, cujo objetivo era repensar a forma como o passado era visto através de uma análise crítica das fontes, produzindo uma abordagem renovada da história, o que estimulou a interação de disciplinas e influenciou a vida intelectual da época (ACCIARINO, 2017, p. 17-18).

A partir disso e de tudo o que foi abordado anteriormente, é possível dizermos que a *connoisseurship* como conhecemos hoje será um dos sintomas e consequência de todas as transformações ocorridas na arte e na vida dos artistas desde finais do século XV. O *connoisseur*, então, fará uso de abordagens que podemos ver presentes no antiquariato: como as descrições detalhadas (*ekphrasis*), a habilidade de cognição teórica, além do uso de fontes confiáveis e evidências materiais. Segundo Rosado (2011, p. 36), a prática da *connoisseurship* indica a necessidade de valorização do trabalho artístico, ou seja, de se dar à pintura o estatuto de Arte, configurando-a e classificando-a numa ordem de excelências segundo critérios próprios, utilizados para distinguir os estilos, épocas e autorias. E é sobre isso que abordaremos a partir do próximo capítulo. Concluimos este com uma fala de Jonathon Keats (2012), que acaba por resumir bem o que foi tratado até aqui.

O significado de falsificação era tão diferente no Renascimento – e tão estranho para a cultura contemporânea – quanto o significado da arte no século XVI. Na verdade, a falsificação e a arte estão profundamente inter-relacionadas. Elas refletem os mesmos interesses sociais, e elas sempre evoluíram juntas. A resposta ocidental moderna à falsificação é ansiedade. O humor da arte ocidental moderna é ansioso. Esta não é uma coincidência ou uma ironia da vida moderna. Arte e falsificação são dois lados da mesma conversa. E o que elas podem dizer uma à outra é potencialmente profundo. (KEATS, 2012, p. 6-7, tradução nossa)³²

However, Renaissance antiquarianism must not be reduced to the mere collecting, nor can it be condensed to an intellectual interest or a general fascination with antiquity.”

³² “The meaning of forgery was as different in the Renaissance — and as foreign to contemporary culture — as the 16th-century meaning of art. In fact, forgery and art are deeply interrelated. They reflect the same societal interests, and they have always evolved together. The modern Western response to forgery is anxiety. The mood of modern Western art is anxious. This is not a coincidence or an irony of modern life. Art and forgery are two sides of the same conversation. And what they can tell one another is potentially profound.”

2 A FIGURA DO *CONNOISSEUR*, A HABILIDADE COGNITIVA E A *EKPHRASIS*

“Deus está no particular.”

A. Warburg

2.1 *Connoisseur* – O caçador, arqueólogo, perito criminal e antropólogo do campo da história da arte

Segundo Germain Bazin (1989, p.191)³³, a Itália criou o termo *conoscitore* (conhecedor) para distingui-lo de *professore*, aquele profissional que pratica uma arte. Segundo o autor, na França do século XVII, o termo *connoisseur* designava aquele que era capaz de julgar uma obra literária e, mais tarde, uma obra de arte. A Inglaterra, por sua vez, criou o termo *connoisseur*, designando aquele profissional que se julga instruído acerca dos problemas de atribuição que então começaram a aparecer, principalmente, depois que as cópias se tornaram cada vez mais populares.

Connoisseur é uma palavra muito empregada na França, mas com matiz de amadorismo; no entanto, não existe um termo para designar o exercício do conhecimento nesse personagem apto a distinguir os estilos, as épocas e os autores; assim, o vocábulo *connoisseurship* se tornou internacional e passou a ser empregado até mesmo na Alemanha, que não obstante possui um equivalente, *Kennerschaft*. (BAZIN, 1989, p.191)

Entretanto, por mais que o termo só tenha vindo a ser formalizado no século XVIII para tal, é possível vermos, antes disso, um certo exercício dessa profissão, mesmo que de forma amadora até certo ponto, sendo realizada por colecionadores, artistas ou até mesmo amantes das artes no geral. Todavia, esse ponto de vista não é compartilhado por toda comunidade acadêmica. Alguns estudiosos defendem que a profissão nasceu entre o final do século XVII ou até mesmo no XVIII, pois é

³³ BAZIN, Germain. *A história da história da arte – De Vasari a nossos dias*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989.

quando essa formalização se tornou mais evidente e o termo passou a ser utilizado, portanto, sendo mais reconhecida, mesmo que ainda não por todos. Outros³⁴, defendem que ela sempre existiu, se reinventando ao longo dos séculos, até, de fato, podermos chamar de profissão e ganhar o nome que será utilizado por anos até surgir um novo.

No capítulo anterior, vimos como a visão e posição da arte e do artista também se modificou ao longo do tempo, sendo influenciada diretamente pela política e influenciando o mercado de arte como consequência. A partir do século XVI, o antiquariato, sintoma de uma sociedade humanista que valorizava cada vez mais a ciência, deu início a um novo padrão de colecionamento, onde novas categorias eram contempladas, não somente arte. Entretanto, a forma de lidar e estudar cada uma dessas categorias tornou cada vez mais visíveis as mudanças ocorridas. Essa nova cultura terá uma relação direta com a *connoisseurship*, sendo ligada, principalmente, pela habilidade cognitiva (intuição), uso de documentação (histórica ou de proveniência) e a *ekphrasis*. E será essa relação que trabalharei neste tópico.

Carlo Ginzburg, em seu livro “Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História” (1989)³⁵, com o intuito de ilustrar como a habilidade cognitiva³⁶ sempre esteve presente na vida do homem, não sendo exclusiva do trabalho do *connoisseur* ou até mesmo dos antiquários, compara-o com um caçador dizendo:

Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas. Gerações e gerações de caçadores enriqueceram e transmitiram esse patrimônio cognoscitivo. Na falta de uma documentação verbal para se pôr ao lado das pinturas rupestres e dos artefatos, podemos recorrer às narrativas de fábulas, que do saber daqueles remotos caçadores transmitem-nos às vezes um eco, mesmo que tardio e deformado. (GINZBURG, 1989, p. 151)

³⁴ Os autores H. Perry Chapman e Thijs Weststeijn, por exemplo, defendem em *Connoisseurship as knowledge. An introduction*, que a profissão existe desde a Antiguidade, tendo se reinventado desde então, até ganhar esse nome no final do século XVIII.

³⁵ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.

³⁶ Cf. capítulo 1, p. 43 - 44.

A maneira como Ginzburg vê e menciona o trabalho do caçador, de certa forma, acaba por ser muito parecida com o que conhecemos também do trabalho do arqueólogo, principalmente quando ele fala sobre o registro, interpretação e classificação das pistas encontradas. Richard Neer (2012, p. 03-07) em “*Connoisseurship and the stakes of style*”³⁷ ao abordar sobre a profissão da *connoisseurship*, faz a mesma analogia, comparando o profissional a um arqueólogo de campo. Segundo Neer, o *connoisseur* que atribui uma pintura a Rembrandt está realizando as mesmas ações e pelas mesmas razões que um arqueólogo de campo que classifica os seus achados no final de um dia de trabalho. Como exemplo disso, Neer lembra que o arqueólogo, ao analisar um fragmento geométrico de um pote de cerâmica recém escavado que foi classificado como Naxian ou Ubaid, procura determinar sua origem com base no estilo. Dessa maneira, a *connoisseurship* se difere classificando apenas em grau, não em tipo. A objeção de quem diz que as atribuições de um *connoisseur* carecem de objetividade é oca, segundo o autor, visto que o próprio ato de correlacionar dados prejudica a questão pelos objetos de comparação serem necessariamente produtos de uma análise estilística.

Entretanto, Neer destaca que estilo não é a única característica que os *connoisseurs* levam em consideração (falarei mais sobre isso a seguir), podendo usar também todo tipo de evidências externas, como documentos de proveniência histórica, assim como os antiquários faziam. Segundo o autor, tanto os arqueólogos quanto os *connoisseurs* estão comprometidos com a ideia de que o estilo é algo significativo e funciona.

Os *connoisseurs* são comprometidos com essa ideia porque usam o estilo pessoal para conectar artefatos aos seus criadores. Os arqueólogos estão comprometidos porque usam períodos ou estilos regionais para conectar artefatos aos seus tempos ou locais de fabricação. (NEER, 2005, p. 07, tradução nossa)³⁸

³⁷ NEER, Richard. *Connoisseurship and the stakes of style*. Critical Inquiry, vol. 32, n.01, 2005, p. 1 - 26.

³⁸ “*Connoisseurs* are committed to this idea because they use personal style to connect artifacts to their makers. Archaeologists are committed because they use period or regional style to connect artifacts to their times or places of manufacture.”

No capítulo 1, fizemos uma breve menção ao termo *ekphrasis* e relacionamos o à *connoisseurship*. É essa relação que abordaremos agora. Para entendê-la, primeiramente, partiremos do conceito de *ekphrasis*, dando seu significado e usos, para então chegar ao conceito de “descrição densa” tal qual teorizado por Clifford Geertz³⁹. Isso porque, segundo Ginzburg, a *ekphrasis* como principal ferramenta de trabalho do *connoisseur* pode fazer uso desse conceito e vice-versa⁴⁰.

Ekphrasis (ou écfrase) é um termo grego que significa ‘descrição’, aparecendo em primeiro lugar na retórica de Dioniso de Halicarnasso⁴¹. Em determinado momento, essa descrição deixou de ser somente de lugares e pessoas e também passou a ser utilizada em pinturas. Segundo o autor Ricardo Zanchetta (2014, p.115)⁴², a principal característica da *ekphrasis* é a capacidade de saltar aos olhos, de fazer dos ouvintes espectadores, tornando vívido o discurso. Além disso, nela as coisas são descritas por partes ou em detalhe, de modo que cada uma é particularizada de alguma maneira. Essa forma de descrição, segundo o autor, faz o discurso ganhar tal vividez que quase vemos a obra, porque sabemos onde está cada elemento daquilo que é descrito. Ela se distingue da narração, pois a última conta os feitos no geral, enquanto a primeira passa pelas partes e detalhes daquele mesmo feito, o que torna a descrição clara e vívida como se estivesse diante dos olhos. Ele cita como exemplo a descrição feita por Luciano de Samósata a respeito de uma pintura de Apeles sobre a *Calúnia*, na qual a pintura é revelada de um lado ao outro, sendo apresentadas cada uma de suas partes com personagens, roupas, poses e movimentos.

³⁹ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1978.

⁴⁰ Ginzburg apresenta essa ideia em uma conferência feita em setembro de 2020, a qual pode ser acessada no youtube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LkkSiQnVcts>> Acesso em: fev. 2023.

⁴¹ Definição tirada do E-dicionário de termos literários. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis>> Acesso em: fev. 2023.

⁴² ZANCHETTA, Ricardo. *Écfrase como exemplo de pintura*. Letras Clássicas, vol.18, n. 1, 2014, p. 114-126.

Arthur Fairbanks (1931, p. 22-25), em sua introdução à tradução de *Imagens*, de Filóstrato, o Velho⁴³, diz que esse exercício servia também para estimular a imaginação e treinar o gosto estético de acordo com os padrões então em voga. Além disso, havia um esforço para elogiar a habilidade do pintor. O método de apresentação de Filóstrato variava de acordo com o tema, frequentemente começando com referências a histórias contadas por Homero ou algum outro escritor. Iniciava discorrendo sobre os pontos marcantes da imagem, desenvolvendo em seguida o mito ou tema histórico antes de descrever a imagem de fato.

Para entendermos o que Ginzburg sugeriu quando disse que a *Ekphrasis*, como principal ferramenta do *connoisseur*, faz uso do conceito de “descrição densa” elaborado por Geertz, precisamos, primeiramente, compreender também esse conceito, pelo menos em sua essência. Para isso, nos apoiamos em falas do próprio autor de seu livro intitulado “A interpretação das culturas”. No livro, Geertz explica o conceito através de um discurso sobre a sociedade e a cultura.

[...] o objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso humano. De fato, esse não é seu único objetivo – a instrução, a diversão, o conselho prático, o avanço moral e a descoberta da ordem natural no comportamento humano são outros e a antropologia não é a única disciplina a persegui-los. No entanto, esse é um objetivo ao qual o conceito de cultura semiótico se adapta especialmente bem. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. [...] Compreender a cultura de um povo expõe sua normalidade sem reduzir sua particularidade. (GEERTZ, 1978, p. 24)

E como tudo isso se relaciona com a com a *connoisseurship* e com o antiquariato/coleccionismo? A cultura de antiquários revelou a importância de valorizar tudo aquilo que pudesse ser comprovado⁴⁴ de alguma forma, seja através de documentação ou qualquer outro tipo de evidência material. O estudo da fonte era primordial. O trabalho do *connoisseur* consiste em estudar a fonte, a obra de arte. Sendo ela seu principal objeto de análise, a verificação de documentos de proveniência da obra também é sempre muito bem-vinda e muitas vezes quase que

⁴³ *Philostratus the Elder “Imagines”. Philostratus the Younger “Imagines”. Callistratus “Descriptions”*. Trad. de Arthur Fairbanks. London: William Heinemann, 1931.

⁴⁴ Influência da ciência galileiana citada por Ginzburg (1989). Cf. p. 69 - 70.

obrigatória para complementar as peças do “quebra-cabeça” que o *connoisseur* tem à sua frente. Isso porque o questionamento acerca da suposta habilidade cognitiva, não só do *connoisseur*, mas em geral, sempre esteve presente, precisando constantemente ser validada de alguma maneira. Vimos isso quando tratamos dos antiquários do século XVI no capítulo 1. O autor Max Friedlander (1942)⁴⁵ também aborda esse tema, referindo-se especificamente ao ramo da *connoisseurship*, quando diz que essa habilidade é um mal necessário, devendo ser acreditada e desacreditada. Para o autor, a hipótese deve possuir algo que a sustente, e caso não possa ser comprovada, é dever do *connoisseur* abandoná-la. Todavia, o profissional precisa tomar cuidado, visto que não é incomum que inclusive a documentação seja uma contrafação. Outro ponto interessante aqui, e contra o qual o *connoisseur* deve se precaver, diz respeito à excitação e, conseqüentemente, às conclusões precipitadas frente a uma obra “rara”. Existiam muitas pinturas e até esculturas que só eram conhecidas através de textos literários que faziam uso da *ekphrasis*. Essa fama acabava por instigar alguns artistas a reproduzi-las, podendo assim receber um valor alto pelo “achado”, já que eram vendidas como originais perdidos, muitas vezes. Afinal, não podemos esquecer do caso do *Cupido adormecido* citado logo no início do capítulo 1 (nesse caso, uma escultura).

A ideia de que a atribuição seja a única função de um *connoisseur* é bastante comum, entretanto, esse profissional pode exercer até três. Segundo Carrier (2003)⁴⁶, além da atribuição de obras de arte, o *connoisseur* atua no julgamento de qualidade da obra e na autenticação da mesma, que nada mais é do que o atestamento de originalidade. Vai ser a habilidade cognitiva que permitirá ao *connoisseur* desvendar o “quebra-cabeça”. Nele, as particularidades da obra são como os comportamentos em uma cultura. Primeiro vemos a normalidade para dali tirar a essência. São esses detalhes que permitem dizer qual o mestre da obra, sua época e assim por diante, da mesma forma que um determinado hábito em uma cultura faz com que ela se destaque e se diferencie das outras. Isso pode ser visto

⁴⁵ Intuitive judgment may be regarded as a necessary evil. It is to be believed and disbelieved. Every sudden idea, however vague, may serve as basis for a fruitful hypothesis; only one must be ready to drop it as soon as it has proved itself incapable of sustaining weight. FRIEDLANDER, Max. *On art and connoisseurship*. Boston: Beacon Press, Boston, 1942, p. 129.

⁴⁶ CARRIER, David. *In praise of connoisseurship* in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 61, n. 02, 2003, p. 159 - 169.

de forma mais clara através do trabalho do *connoisseur* Giovanni Morelli. Ginzburg chegou até mesmo a comparar essa peritagem artística (termo da era moderna que substitui eventualmente o termo *connoisseurship*)⁴⁷ com a perícia criminal, visto que seu método se baseava no estudo de partes da anatomia humana combinado com a habilidade cognitiva do profissional.

Para tanto (dizia Morelli), [...] é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias. (GINZBURG, 1989, p. 144)

“Os livros de Morelli” – escreve Wind – “têm um aspecto bastante insólito se comparados aos de outros historiadores da arte. Eles estão salpicados de ilustrações de dedos e orelhas, cuidadosos registros das minúcias características que traem a presença de um determinado artista, como um criminoso é traído pelas suas impressões digitais... qualquer museu de arte estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal...” (GINZBURG, 1989, p. 145)

Essas particularidades, entretanto, poderiam ser vistas de outras formas, afinal, o método morelliano fugiu à regra focando principalmente na anatomia e ignorando estilo da pincelada, cores ou qualquer outra noção estilística, as quais faziam parte do sistema considerado padrão para avaliação de obras de arte (falaremos mais profundamente sobre o profissional e seu método no capítulo 3). Deve-se ainda notar que o método de Bernard Berenson (tópico 3.2) também fará uso da *ekphrasis*, sendo um exemplo de avaliação que, por mais que dê tanta importância quanto o morelliano aos detalhes anatômicos, acaba por considerar igualmente outras características, como as dobras das vestimentas, por exemplo.

Também é válido destacar que o próprio campo da história da arte pode ser visto e estudado da mesma forma que uma sociedade e sua cultura, e o conceito de descrição densa também poderia ser aplicado para tal. Assim, o campo da arte seria a sociedade e os artistas seriam as culturas, cada uma com suas particularidades. Os biógrafos – como, por exemplo, Vasari – que escreveram sobre os artistas e sobre as transformações da arte ao longo do tempo seriam como os

⁴⁷ Com a mudança de termo, o *connoisseur* passou a se chamar perito. Para ver o significado de perito, cf. p. 62.

antropólogos/etnólogos, que escrevem sobre uma nova cultura valendo-se da descrição densa para tal. Segundo Ginzburg (p.164), o conhecimento individualizante é sempre antropocêntrico e etnocêntrico.

No método morelliano, esse conceito da antropologia se aplicaria da seguinte forma:

Morelli propusera-se buscar, no interior de um sistema de signos culturalmente condicionados como o pictórico, os signos que tinham a involuntariedade dos sintomas (e da maior parte dos indícios). Não só: nesses signos involuntários, nas “miudezas materiais – um calígrafo as chamaria de garatujas” comparáveis às “palavras e frases prediletas” que “a maioria dos homens, tanto falando como escrevendo... introduzem no discurso às vezes sem intenção, ou seja, sem se aperceber”, Morelli reconhecia o sinal mais certo da individualidade do artista. (GINZBURG, 1989, p. 171)

A habilidade cognitiva, intuição ou até mesmo “olho”, como mencionado anteriormente, era e ainda é tema de discussão no campo da peritagem e história da arte, sendo apoiada por uns e totalmente desacreditada por outros. Segundo Bazin (1989, p. 191), na França do século XVIII, o crítico e padre Du Bois dizia que “a arte de adivinhar o autor de um quadro, reconhecendo nele a mão do mestre, é a mais falha de todas as artes depois da medicina”. Isso porque a medicina naquela época fazia parte das disciplinas consideradas indiciárias (incertas) pela impossibilidade de alcançar o rigor das ciências exatas, visto a impossibilidade de quantificação que derivava da presença indelével do qualitativo, ou seja, do individual. A partir daí, podemos perceber as semelhanças feitas na analogia de Du Bois com o exercício do médico e do *connoisseur*, e entender também por que, de certa forma, veremos muitos praticantes da medicina interessados em arte.

Para muitos, esse “olho” condicionante do profissional da *connoisseurship* não é algo que dê para ser ensinado, porém, quem o possui pode treiná-lo à medida que fique cada vez mais apurado. Além disso, o aspirante a *connoisseur* precisa também ter uma boa memória que lhe permita adquirir uma grande quantia de conhecimento sobre muitos assuntos. Segundo Janos Scholz (1960, p. 226)⁴⁸, a capacidade de conexões instantâneas entre a sensação visual e seu registro mental nos compartimentos cerebrais apropriados continua sendo um dos mistérios mais

⁴⁸ SCHOLZ, Janos. *Connoisseurship and the training of the eye*. College Art Journal, vol. 19, n.03, 1960, p. 226 - 230.

emocionantes da “detecção” de arte. Essa memória, segundo o autor, como quase qualquer dom natural, é maravilhosa, porém, carrega duas desvantagens: superficialidade e fantasia. Ambas podem ser extremamente destrutivas para a detecção e análise de obras de arte. Para Scholz, todos os dons naturais podem ser aprimorados por meio de estudo cuidadoso e disciplina.

Um pesquisador eficaz deve estudar idiomas e ser capaz de entender livros estrangeiros. [...] Também é importante estudar assuntos limítrofes não cobertos suficientemente no currículo regular histórico da arte, como mitologia, literatura clássica e moderna, poesia, história política, geografia, figurino e costumes do passado. [...] Todos esses assuntos devem ser estudados, alguns mais do que outros, mas todos eles bem o suficiente para ajudar o estudante a encontrar uma solução ou uma fonte na literatura. (SCHOLZ, 1960, p. 226-227, tradução nossa.)⁴⁹

Para o autor (SCHOLZ, 1960, p. 228), a paciência também será um requisito importante para um *connoisseur*. Ele o aconselha a olhar sempre mais de uma vez a obra, prestando atenção aos detalhes, separando assim os elementos essenciais dos secundários, o que ele aprende por meio da experiência. Isso evita que ele cometa um erro por precipitação.

Como exemplo, Scholz menciona como funcionaria a *connoisseurship* de um desenho a partir de suas próprias experiências:

Este é um procedimento muito importante, quase cirúrgico, dividido em muitas fases. Primeiro vem a apreciação do lado artístico, exame da técnica do desenho, análise das proporções. Depois vem a parte técnica, materiais utilizados para fazer o desenho, papel e condição⁵⁰; esta última deve ser realizada em etapas, especialmente se o objeto parecer ter sido adulterado por retoques, limpeza, acréscimos ou restaurações. Durante esta fase do exame, a imaginação desempenha um papel importante [...]. Para neutralizar o perigo de ir na direção errada, o *connoisseur* cuidadoso, responsável e desconfiado vai agora pegar todo esse material separadamente e começar a investigar de um ângulo totalmente diferente. O papel do investigador agora é ver por trás da imagem óbvia, reconstruir tanto quanto possível e entender o que se passava na cabeça do artista

⁴⁹ “An effective research man must study languages to be able to understand foreign books and not just skim the surface. It is also important to study bordering subjects not covered sufficiently in the normal art historical curriculum, like mythology, classical and modern literature, poetry, political history, geography, costume and customs of the past, just to mention a few. All these subjects should be studied, some more than others, but all of them well enough to help the student to find a solution or a source in literature.”

⁵⁰ Aqui diz respeito ao estado de conservação do desenho.

antes e durante o trabalho no objeto sob escrutínio. (SCHOLZ, 1960, p. 229, tradução nossa.)⁵¹

A primeira coisa que se deve ter em mente, segundo o autor (1960, p.230), é que mesmo os grandes mestres podem cometer falhas. Um erro de proporção ou perspectiva, ou até mesmo um detalhe nebuloso em uma composição, não deve desviar o olhar crítico de uma obra de arte de uma vez. Alguns indivíduos que cometeram erros em avaliações tendem a ficar muito desconfiados e isso acaba não sendo bom. Os extremos sempre serão perigosos e é por isso que o *connoisseur* deve encontrar um meio termo baseado na sua própria consciência.

Em seu artigo “Painting Connoisseurship: Liefhebbbers in the Studio”, Tiarna Doherty (2019)⁵² fala sobre Franciscus Junius (1591-1677), dizendo que em um de seus livros (*De pictura veterum*, em português *A pintura dos antigos*) ele considera que um amante das artes (na tradução para o holandês, de 1641, o termo utilizado é “*liefhebber*”) é aquela pessoa que teve acesso a obras de arte e ao luxo do tempo para desenvolver as habilidades da *connoisseurship*. Em seu artigo, a autora acaba por mencionar alguns atributos necessários para esse trabalho, os mesmos citados anteriormente. Porém, o interessante aqui é como ela aborda a *connoisseurship* do século XVII. As próprias pinturas são capazes de fornecer uma visão mais aprofundada sobre como funcionava essa prática, visto que representações pictóricas de *connoisseurs* são encontradas em pinturas nos armários dos colecionadores de Antuérpia. Elas acabam por ilustrar e promover alguns dos mesmos aspectos do comportamento *liefhebber* e da prática da *connoisseurship*.

⁵¹ “This is a very important, almost surgical procedure, divided into many phases. First comes the appraisal of the artistic side, examination of drawing technique, analysis of proportions. Then comes the technical side, drawing materials, paper and condition; this latter must be carried out in stages, especially if the object seems to have been tampered with by retouching, cleaning, additions or restorations. During this phase of the examination, imagination plays an important role [...]. To counteract the danger of going off in the wrong direction, the careful, conscientious and suspicious connoisseur will now take the whole thing apart and start to investigate from an entirely different angle. The investigator's role is now to see behind the obvious image, to reconstruct as much as possible and understand what was going on in the artist's mind before and during work on the object under scrutiny.”

⁵² DOHERTY, Tiarna. *Painting Connoisseurship: Liefhebbbers in the Studio*. In: *Connoisseurship and the knowledge of art*. Boston: Brill, 2019, p.147 - 173.

Figura 8 – Willem van Haecht, *O gabinete de Cornelis van der Geest*, 1628. Antuérpia, Rubenshuis.



Fonte: DOHERTY, 2019, p. 148.

Podemos perceber através da imagem como os olhares se voltam não só para as pinturas ao chão, mas também para outros objetos, como o globo no canto inferior direito da tela, demonstrando a curiosidade e interesse pelo estudo dos mesmos, o que é típico da cultura de antiquário. Além disso, as pinturas desse gabinete de Cornelis van der Geest também acabam por exemplificar o interesse na identificação da mão de um artista em uma determinada obra, pois o espectador poderia praticar a função de atribuição a partir das pinturas representadas na tela. Outro exemplo disso citado pela autora se dá na identificação da mão através de obras colaborativas.

Outro exemplo pictórico típico de Antuérpia, a colaboração muito procurada por pintores eminentes, como *O retorno da Guerra: Marte desarmado por Vênus* [...], de Rubens e Jan Brueghel, celebra – e desafia os observadores a distinguir – os traços individuais dos pintores colaboradores. [...] esses trabalhos colaborativos foram produzidos para engajar as habilidades de *connoisseur* dos *liefhebbbers* da elite. (DOHERTY, 2019, p.149, tradução nossa)⁵³

⁵³ “Another pictorial type specific to Antwerp, the highly sought-after collaboration by eminent painters, such as *The return from war. Mars disarmed by Venus* [...] by Rubens and Jan Brueghel, celebrates –

Figura 9 – Rubens e Jan Brueghel, *O retorno da Guerra: Marte desarmado por Vênus*, c. 1610-1612. Los Angeles, Jean Paul Getty Museum.



Fonte: Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/108GRX>.
Acesso em: 10 mar. 2023.

Além disso, Doherty afirma que o fato de o interesse dos olhos estar voltado para as pinturas ao chão na obra de Willem van Haecht indica que os amantes das artes estavam discutindo e aprendendo com o próprio artista da obra observada. Essa prática era bastante estimulada, porém foi mudando ao longo de algumas décadas, visto que os *connoisseurs* passaram a ganhar a importância e credibilidade que até então não lhes era totalmente conferida. Isso porque havia um certo embate sobre o artista ser ou não o melhor profissional a julgar uma obra. Giulio Mancini será, possivelmente, um dos primeiros no século XVII a confrontar esse pensamento. Em *Considerazioni sulla pittura* (MANCINI, 1957, v. 2, p. XI), ele diz que os artistas são os piores críticos de arte. Segundo Mancini, do ponto de vista formal, se a arte é uma imitação da natureza, mesmo quem não conhecia a técnica poderia julgar essa imitação. Além disso, o artista estaria muito interessado em

and challenges the viewer to distinguish – the individual hands of the contributing painters. [...] these collaborative works were produced to engage the connoisseurial skills of elite liefhebbers.”

julgar outros pintores para conseguir ser objetivo. Todavia, essa relação próxima entre os *liefhebbbers* e os artistas certamente é representada em várias pinturas.

Segundo Doherty (2019, p. 150), as visitas aos ateliês eram comuns. Se em 1630 os visitantes são retratados chegando em um estúdio, depois de 1650 eles sentam-se na cadeira do artista diante do cavalete, o que sugere que eles passaram a desenvolver algum conhecimento sobre as técnicas da pintura, criando assim uma maior intimidade com o pintor e um papel maior como consultores no processo de criação artística. Essa mudança reflete o conhecido papel do *liefhebber* como conselheiro e patrono em meados do século e, depois, no que diz respeito à importância dada sobre as contribuições dos mesmos no discurso teórico da arte. Nos trabalhos posteriores, o envolvimento visual dos pintores com o visitante e a inclusão de seus autorretratos, juntamente com suas obras, sugere que os artistas estavam promovendo seus estilos de pintura individuais e suas relações com *liefhebbbers* em um mercado de arte cada vez mais competitivo.

Figura 10 – Pieter Jacobsz. Codde, *Amantes das artes no estúdio do pintor*, 1630. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart.



Fonte: DOHERTY, 2019, p. 160.

Figura 11 – Quiringh van Brekelenkam, *Visita ao estúdio*, 1659. São Petesburgo, The State Hermitage Museum.



Fonte: DOHERTY, 2019, p. 167.

Ainda de acordo com Doherty (2019, p. 152-153), as visitas aos ateliês dos artistas também serviam para ajudar no desenvolvimento da memória de estilo e modo de pintar, o que permitia futuras atribuições e julgamentos acerca da qualidade da obra. Além disso, também ajudaria na aquisição e exercício de um vocabulário especializado. Isso era um problema até então, o que demonstra mais uma vez uma certa profissionalização/formalização cada vez maior desse campo na história da arte. Baxandall (1991), inclusive, fala sobre o assunto quando aborda o tema do mercado de arte no século XV.

Na cultura atual existe uma classe de pessoas supercultas que, mesmo não sendo pintores, adquiriram toda uma gama de especializações relativas ao interesse pictural, uma série de terminologias e conceitos específicos para qualificar as pinturas. [...] No século XV havia algumas pessoas desse

gênero, mas possuíam relativamente poucos conceitos específicos, talvez devido à escassa literatura sobre arte existente na época. (BAXANDALL, 1991, p. 45)

Essa noção de qualidade da obra citada por Doherty, segundo Mancini (1956)⁵⁴ viria através da comparação entre originais e cópias. Para Friedlander (1942, p. 166), isso permitiria que o *connoisseur* penetrasse na essência da produção artística. Dessa forma, estando bem familiarizado com a obra do artista, conseguiria reconhecer facilmente a qualidade da coloração, dos contornos e até mesmo do uso da luz mencionados por Mancini. Entretanto, no século XVII, (Tummers, 2008, p. 32)⁵⁵ a atribuição certamente era o que mais interessava os *connoisseurs* da época. No capítulo anterior, demos alguns exemplos de como uma atribuição de autoria poderia fazer com que uma obra valesse mais ou menos no mercado de arte; entretanto, esse trabalho ficou cada vez mais difícil à medida que muitos mestres trabalhavam em colaboração com seus alunos. Esse interesse também é exemplificado pelas pinturas mencionadas acima, que serviam para a prática desse exercício.

Segundo Anna Tummers (2008, p. 34), uma inspeção minuciosa de apenas algumas pinturas de Rembrandt levou Claus Grimm a concluir que o mestre deve ter colaborado com os seus assistentes de diversas maneiras.

Ele apontou para o acúmulo de tinta no rosto do homem em *O engenheiro naval e sua esposa*: na parte sombreada à direita, uma primeira camada relativamente fina é aplicada um tanto hesitante, presumivelmente por um assistente. E é coberto por traços confiantes que Grimm identificou como correções do mestre (fig. 12). Em comparação, outro grupo de retratos feito no mesmo ano, a *Lição de Anatomia do Doutor Tulp* (1633), não mostra uma distinção igualmente nítida em sua construção; em vez disso, parece ter sido elaborada de forma muito mais coerente e suave (fig. 13). Isso levou Grimm a concluir que Rembrandt às vezes, mas não sempre, tinha os assistentes para executar a construção geral da camada superior, enquanto ele acrescentava a luz e a sombra. Em um terceiro exemplo tirado do mesmo ano, *Retrato do pregador Johannes Uytenbogaert* de Rembrandt (fig. 14), Grimm apontou as diferenças de estilo na execução entre o rosto de Uytenbogaert e na definição das mãos. Isso, de acordo com Grimm, indicava que as partes diferentes foram executadas por mãos diferentes, ou

⁵⁴ MANCINI, Giulio. *Considerazioni sulla pittura*. Pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, vol.1, 1956, p. 135 - 136.

⁵⁵ TUMMERS, Anna. *Art market and connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

seja: a cabeça pelo mestre e as mãos por um assistente. (TUMMERS, 2008, p.34, tradução nossa)⁵⁶

Figura 12 – Rembrandt (obra completa no apêndice), *O engenheiro naval e sua esposa* [detalhe], 1633. Londres, Coleção real da rainha Elisabeth II.

Figura 13 – Rembrandt (obra completa no apêndice), *Lição de Anatomia do Doutor Tulp* [detalhe], 1633. Den Haag, Mauritshuis.

Figura 14 – Rembrandt, (obra completa no apêndice), *Retrato do pregador Johannes Uytenbogaert* [detalhe], 1633. Amsterdã, Rijksmuseum.



12.



13.



14.

Fonte: TUMMERS, 2008, p. 35.

⁵⁶ “He pointed to the built-up of the paint in the man’s face in *The Shipbuilder and His Wife*: in the shadow part at right, a relatively thin first layer is applied somewhat hesitantly, presumably by an assistant. It is topped by confident strokes which Grimm identified as corrections by the master. (fig. 12). By comparison, another group portrait done in the same year, the *Anatomy Lesson of Doctor Tulp* (1633), does not show a similarly sharp distinction in its built-up; instead, it seems to have been worked up much more coherently and smoothly (fig. 13). This led Grimm to conclude that Rembrandt sometimes, but not always, had assistants execute the general building-up of the top layer, while adding the light and shadow parts himself. In a third example taken from the same year, Rembrandt’s *Portrait of the Remonstrant Minister Johannes Uytenbogaert* (fig. 14), Grimm pointed out the differences in style and execution between Uytenbogaert’s face and the definition of the hands. This, according to Grimm, indicated that the different parts were executed by different hands, that is: the head by the master and the hands by an assistant.”

Um detalhe interessante destacado por Tummers (2008, p. 36-39) na análise de documentações e catálogos de obras do século XVII é o uso da palavra 'principal' no lugar de 'original'. O uso de tal termo, segundo a autora, não abrangia uma reivindicação quanto à execução, pois a obra poderia muito bem ter sido pintada por várias mãos. Além disso, parecia haver um certo interesse na assinatura, como se somente a existência dela já implicasse a originalidade, de certa forma. Entretanto, sabemos que uma coisa não exclui a outra, visto o enorme número de cópias e falsificações carregando assinaturas no mercado de arte.

Dito isto, há uma outra questão que consideramos válida quando falamos sobre o assunto e que muitas vezes acaba por levantar dúvidas: a diferença entre um *connoisseur* e um historiador da arte. Em primeiro lugar, é importante falar que o termo *connoisseur*, eventualmente, na era moderna, será substituído por perito ou *expert*. Por isso, é comum que muitas bibliografias a respeito do tema utilizem essa nomenclatura nova ao mencionar o profissional capaz de fazer julgamentos acerca de uma obra de arte. Entretanto, ao longo da história da arte esse papel foi exercido por diversas pessoas, como mencionado anteriormente, fossem elas historiadores da arte, colecionadores, artistas ou até mesmo amadores amantes das artes. Essa situação perdurou até haver uma certa formalização que fez com que quem exercesse essa função recebesse, por fim, o nome de *connoisseur*. Isso não significa que um historiador da arte não possa exercer as funções desse profissional, mas é preciso ressaltar que a forma de trabalhar é diferente.

Para Anton Springer (2020, p. 335-340)⁵⁷, o perito em arte é aquele profissional possuidor de um olhar clínico e aguçado que não pode ser aprendido e nem ensinado, adquirido através do estudo e análise constante das obras de arte. Em seu trabalho, utiliza como ponto de partida obras autênticas do mestre sob escrutínio, comparando-as com a obra a ser analisada, a fim de determinar, dessa maneira, as características que são comuns ao mestre e outros artistas e as que pertencem exclusivamente ao mestre. Assim, seria capaz de estabelecer a autenticidade e personalidade do criador.

⁵⁷ SPRINGER, Anton. A. Peritos e historiadores da arte: método e fundamentação teórica em Anton Springer. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 8, n. 1, 2020, p. 321-358.

Já o trabalho do historiador da arte (SPRINGER, 2020, p. 341-348) consiste na apresentação geral do desenvolvimento da arte, sua evolução e processos de ruptura, através da compilação cronológica dos pareceres que diferentes peritos em arte externam sobre as obras e sobre a personalidade dos velhos mestres. Ao realizar o trabalho de perícia, o historiador da arte possui limitações, caso não possua o “olho” e o entendimento sobre as técnicas artísticas, o que prejudicaria suas análises. Para o autor (SPRINGER, 2020, p. 348), “o historiador deve se provar como um verdadeiro perito em arte. Não obstante, esse exercício sempre constitui uma atividade de preparação.”

Para Springer, o conhecimento das técnicas artísticas é imprescindível para uma boa peritagem, pois, sem ele, a análise ficaria em um patamar amador. Sobre isso, abordamos anteriormente o embate a respeito de quem seria mais apto a julgar uma obra: artistas ou amadores. Vimos também como a atividade da *connoisseurship*, antes amadora, começou a se profissionalizar mais à medida que faziam o treino do “olho” através do estudo de um número cada vez maior de obras e também do aprendizado com os próprios artistas, muito bem abordado por Doherty (2019). A partir disso, podemos concluir que a credibilidade que os *connoisseurs* começaram a adquirir, e que fez com que sua atividade fosse devidamente formalizada no século XVIII, deve-se muito ao aprendizado das técnicas artísticas junto aos próprios artistas, ou pelo menos o esforço para tal conhecimento, mesmo que talvez não através deles.

Esse quadro geral dado à figura do profissional será de extrema importância não só para trabalharmos o tópico a seguir, em que trataremos da figura de Giulio Mancini, mas também o capítulo 3, em que daremos dois exemplos de profissionais do ramo que se destacaram e influenciaram a avaliação contemporânea de arte.

2.2 Giulio Mancini – Fundador da *connoisseurship*?

Para alguns estudiosos, o italiano, médico e amante das artes Giulio Mancini é considerado um dos primeiros *connoisseurs*, sendo, inclusive, considerado também o fundador da *connoisseurship*, tendo já no século XVII exercido as funções

da profissão. Entretanto, essa não é uma ideia aceita de forma unânime por toda a comunidade acadêmica. Antes de debatermos o porquê disso, precisamos trazer uma contextualização sobre sua vida e obra.

Giulio Mancini nasceu no dia 21 de fevereiro de 1558 em Siena, tendo vivido por 72 anos, quando faleceu no dia 22 de agosto de 1630 sendo sepultado em S. Spirito, Sassia (Roma). A partir da bibliografia do médico escrita por Luigi Salerno (1957, p. VII-VIII)⁵⁸ no volume 2 de *Considerazioni sulla pittura* (Considerações sobre a pintura), sabemos que Mancini estudou medicina, astrologia e filosofia em Pádua. Não há certeza sobre quando se mudou para Roma, mas provavelmente isso ocorreu antes de 1614, já que entre esse ano, e até pelo menos 1625, Mancini trabalhou no hospital de S. Spirito. Começou a carreira de maneira não muito promissora, sendo médico de prisão, porém fez sua fortuna mais tarde sendo amplamente reconhecido como médico pessoal do papa Urbano VIII em 1623.

O interesse pela arte sempre permeou sua vida, assim como por antiquários, característica essa comum entre os médicos nos séculos XVI e XVII, o que não fazia de Mancini uma exceção.⁵⁹ Além do *Considerazioni sulla pittura*, o médico também se aventurou no campo da arte em outras obras manuscritas (não publicadas) como, por exemplo, o pequeno tratado intitulado *Che cosa com disegno* (O que é o desenho). Além disso, escreveu outra obra chamada *Viaggio per Roma* (Viagem por Roma), esta publicada pela primeira vez em 1923, em que descrevia as pinturas encontradas. As *Considerações*, a maior obra de Mancini, são divididas em duas partes. A primeira é teórica, incluindo ideias e orientações gerais para a história da arte e sua compreensão, e a segunda trata das biografias dos artistas negligenciados por escritores anteriores. Os manuscritos dessa obra foram retrabalhados algumas vezes, até próximo da morte de Mancini, o que explica não terem sido impressos à época. A compilação de todo material, publicada finalmente em 1956 (volume I) e 1957 (volume II), com comentários de Adriana Marucchi e Luigi Salerno, respectivamente, foi descrita como difícil e de perícia particular, contando com a obra *Viaggio per Roma* citada anteriormente, que foi republicada nessa

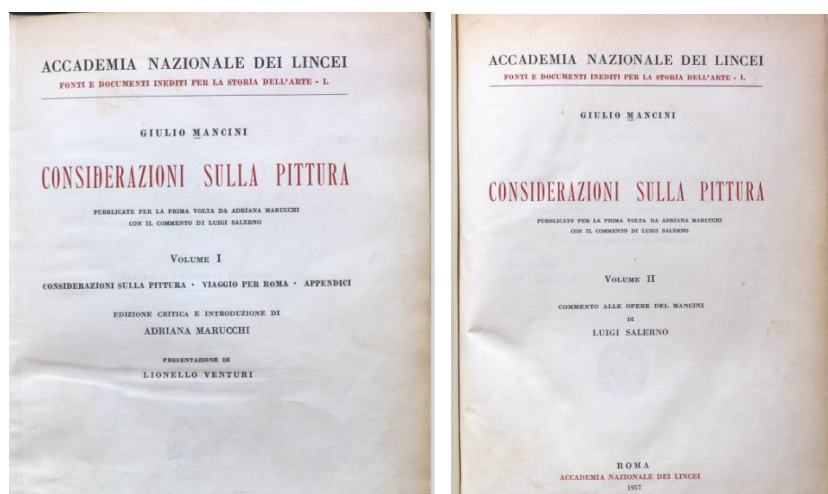
⁵⁸ MANCINI, Giulio. *Considerazioni sulla pittura*. Pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, vol. 02, 1957, p. VII-VIII

⁵⁹ SPARTI, Donatella Livia. *Novità su Giulio Mancini: Medicina, arte e presunta "Connoisseurship"*. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, vol. 52, n.01, 2008, p. 58.

versão final em forma de apêndice. No mais, o título foi bastante reduzido se comparado ao original que se chamaria: *Alcune considerazioni appartenenti alla pittura come di diletto di un gentiluomo nobile e come introduzione a quello si deve dire* (para a primeira parte) e *Alcune considerazioni intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materia della pittura, se habbin scritto bene o male, et apresso alcuni aggiognimenti d'alcune pitture e pittori che non han potuto osservare quelli che han scritto per avanti* (para a segunda parte).

Segundo Salerno (1957, p. IX), não só o tratado é novo em espírito, mas a *Viagem* é nova como guia, o primeiro guia no sentido moderno da palavra. Além disso, ele diz que Mancini é uma fonte preciosa para a história dos monumentos e achados arqueológicos e, como primeiro biógrafo de Annibale Carracci e Caravaggio, merece um lugar de destaque ao lado de Baglione e das fontes mais importantes da história da arte do final do século XVI e início do XVII.

Figuras 15 e 16 – Capas dos volumes I e II respectivamente do livro *Considerazioni sulla Pittura*.



O nono capítulo da primeira parte intitula-se *Ricognizione delle pitture* (Reconhecimento das pinturas). É sobretudo por esse capítulo que o autor recebeu a fama de *connoisseur* e, por isso, é o mais importante para este trabalho. Nele, Mancini discorre sobre como identificar em uma pintura seus principais atributos. O primeiro deles seria o tipo de coloração, ou melhor, a técnica artística utilizada, podendo, segundo o autor, ser *têmpera*, *afresco*, *óleo*, *marchetaria* ou até mesmo *mosaico*. O segundo atributo seria o reconhecimento de tempo de uma obra, ou

seja, em que época ela foi produzida. Ele diz que para isso seria necessário haver uma certa prática de cognição das variações da pintura quanto às suas épocas, comparando essa habilidade com as dos antiquários e bibliotecários, que faziam esse tipo de trabalho⁶⁰.

O terceiro e próximo atributo a ser destacado pelo autor é a autenticação, ou seja, dizer se uma obra é original ou cópia (aqui também caberiam as falsificações).

E sobretudo se se trata de uma cópia ou de um original, porque às vezes acontece de ser tão bem imitado que é difícil reconhecê-la, ainda mais porque quem as quer vender como originais esfumaça a obra com fumaça da palha macia, o que introduz uma certa aparência semelhante à que o tempo lhes conferiu, e assim parecem antigas, tirando-lhes aquela cor viva e ressentida de novidade e atualidade; além do que, para encobrir mais ainda o engano, pegam quadros velhos e trabalham sobre eles. No entanto, quem tem prática descobre todos esses enganos. (MANCINI, 1956, p.134, tradução nossa.)⁶¹

Segundo Mancini, as cópias não conseguiriam reproduzir com perfeição os traços do mestre, principalmente em detalhes que não podem ser bem imitados como, por exemplo, os cabelos, a barba e os olhos. O mesmo valeria para as dobras dos tecidos e o uso da luz.

[...] vê-se aquela desenvoltura do mestre, e em particular naquelas partes que necessariamente fazem-se com resolução, de modo que não podem passar bem com a imitação, como são em particular os cabelos, a barba, os olhos. Que o anelar dos cabelos, quando se deve imitar, faz-se com muito custo, que depois na cópia aparece, e, se o copiadador não quer imitá-lo, então não tem a perfeição do mestre. E essas partes na pintura são como os traços e volteios na escrita, que precisam daquela desenvoltura e resolução de mestre. (MANCINI, 1956, p.134, tradução retirada de GINZBURG, 1989, p. 161-162)⁶²

⁶⁰ No tópico 2.1 discorri sobre a importância do estudo no desenvolvimento da habilidade cognitiva de um *connoisseur* e de como também ter uma boa memória o auxiliava na aquisição de uma grande quantidade de informações. Quando Mancini menciona essa habilidade, comparando-a aos antiquários e bibliotecários, certamente pensava nisso.

⁶¹ “E sopra tutto se sia copia o originaria, perchè alle volte avviene che sia tanto bem imitata che è difficile riconoscerla, aggiuntovi che questi, che le vogliono vendere per originarie, l'affumano com il fumo di paglia moalle, che così nella pittura introduce una certa scorza simile a quella che g'indusse il tempo, et così paiano antiche, levandogli quel colore acceso e resentito della novità e recenza; oltre che, per coprir più l'inganno, pigliano delle tavole vecchie e sopra d'esse vi lavorano. Con tutto ciò, chi ha prattica, scopre tutti questi inganni.”

⁶² “[...] di più se vi si veda quella franchezza del mastro, et in particolare in quelle parti che di necessità si fanno di resolutione nè si posson ben condurre com l'imitatione, come sono in particolare i capelli, la barba, gl'occhi. Che l'anellar de' capelli, quando si han di imitare, si fanno con stento, che nella copia poi apparisce, et, se il copiatore non li vuol imitare, allhora non hanno la perfettione di mastro. E queste parti nella pittura sono come i tratti e gruppi nella scrittura, che vogliono quella franchezza e resolutione di mastro.”

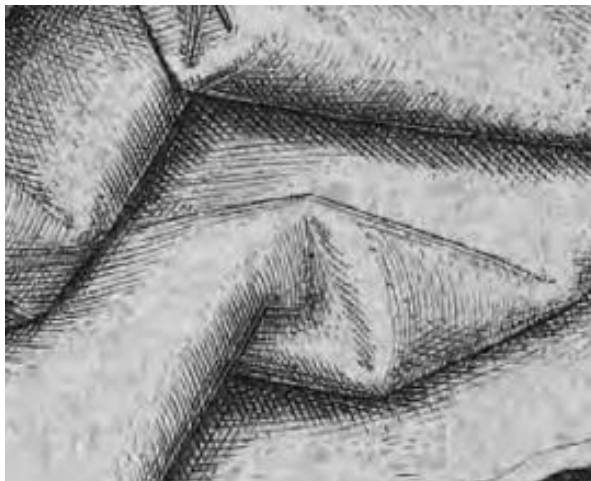
Duas décadas antes, segundo Anna Tummers (2008, p. 46), o pintor e biógrafo Karel van Mander já discorria sobre o reconhecimento da mão do mestre através das dobras dos tecidos, cabelo, e até mesmo folhas. Dizia que eram nesses detalhes que poderíamos encontrar o espírito do pintor, acrescentando que as dobras são as que mais dependem desse espírito, pois o pintor poderia se deleitar da liberdade de invenção e execução, já que as mesmas podem ser de uma variedade infinita de formas, texturas e cores. Mander chegou, inclusive, a comparar os trabalhos de diferentes pintores para exemplificar a ideia. Exemplos estes que acabam também por facilitar o entendimento do que Mancini quis dizer quando tratou da dificuldade de imitação desses detalhes.

Figura 17 – Albrecht Dürer (obra completa no apêndice)
Melancolia [detalhe da dobra], 1514.
Amsterdã, Rijksmuseum.



Fonte: TUMMERS, 2008, p. 47.

Figura 18 – Lucas van Leyden (obra completa no apêndice)
A sagrada família [detalhe da dobra à direita
da imagem], c. 1506-1510. Amsterdã, Rijksmuseum.



Fonte: TUMMERS, 2008, p. 47.

Segundo Tummers (2008), Mander, ao escrever sobre Holbein, observa que o pintor tinha uma certa firmeza no desenho e na pintura, a qual podia ser notada em todas as suas obras, além de uma maneira ordenada de produzi-las, muito diferente de outros pintores. Isso podia ser observado através de como ele executava os cabelos ou a barba em uma imagem.

Ele explicou isso apontando como Holbein representava o cabelo ou a barba: ele primeiro pintava a área em termos gerais com sombras perfeitamente precisas e, uma vez que essa camada estivesse seca, ele pintava os cabelos ou barba muito naturalmente por cima com um pincel mais macio. (TUMMERS, 2008, p. 47, tradução nossa)⁶³

⁶³ “He explained this by pointing out how Holbein depicted hair or a beard: he would first paint the area in general terms with perfectly accurate shadows, and once this layer was dry, he would paint the hairs or beard very naturally over it with a free-flowing brush.”

Figura 19 – Hans Holbein (obra completa no apêndice),
Henry VIII [detalhe da barba], 1536.
Madrid, Thyssen-Bornemisza Collection.



Fonte: TUMMERS, 2008, p. 48.

Essas particularidades da pintura acabam por ser comparadas por Mancini aos traços da escrita, que acrescenta, contudo, que se todas observações feitas fossem seguidas, não haveria uma imitação tão bem feita que enganasse. Em seu ensaio, Ginzburg (1989, p. 162) discorre sobre essa analogia dizendo que ela se ressalta com o uso de termos técnicos recorrentes nos tratados de escrita contemporâneos, como “desenvoltura”, “traços” e “volteios”. Segundo o autor, também a insistência na “velocidade” tem a mesma origem: numa época de crescente desenvolvimento burocrático, as qualidades que asseguravam o sucesso de uma letra chanceleresca cursiva no mercado escriturário eram, além da elegância, a rapidez no *ductus* (condução da pena). Dessa forma, o estudo da escrita dos “caracteres” mostrava que a identificação da mão do mestre deveria ser procurada de preferência nas partes do quadro a) executadas mais rapidamente e, portanto, b) tendencialmente desligadas da representação do real.

Ginzburg destaca (1989, p. 163) que essa analogia acaba por se opor à ciência galileana, bastante em voga no século XVII. Isso porque o emprego da matemática e o método experimental, de fato, implicavam respectivamente a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos, enquanto a perspectiva individualizante excluía por definição a segunda e admitia a primeira apenas em funções auxiliares. Segundo o autor, o método de Mancini decrescia bruscamente em grau de cientificidade à medida que das “propriedades” universais da geometria

passava-se às “propriedades comuns do século” das escritas e, depois, às “propriedades próprias individuais” das pinturas – ou até das caligrafias, na acepção galileana do termo. Entretanto, por mais interessante que seja, não nos alongaremos mais nesse assunto, visto que ele não é de suma importância neste trabalho, ainda que tenha sido necessário abordá-lo mesmo que de forma mais superficial.

Por fim, o quarto e último atributo a ser analisado por Mancini em uma obra (1956, p. 135 - 136) seria a qualidade. Mas como determinar se uma pintura é boa ou ruim? Segundo ele, isso será possível observando, por exemplo, a coloração utilizada, contornos, uso de luz e sombra e o que ele chama de *condotto con franchezza*. A mesma expressão é utilizada quando o autor fala sobre os traços particulares de cada mestre em suas obras, que, na edição brasileira do artigo de Ginzburg, foi traduzida como uma suposta “desenvoltura” do mestre.

Para Salerno (1957, p. XXIII), ao estabelecer parâmetros e requisitos para o reconhecimento de uma pintura, Mancini acaba por fixar um método que auxiliaria outros amadores em suas necessidades e problemas que poderiam enfrentar. E, ao ir além do problema da cópia, revela uma sensibilidade aguçada como uma pessoa verdadeiramente inteligente em contato com a obra de arte. No capítulo *Regole per comprare, collocare e conservare le pitture*, Mancini reflete o florescimento do colecionismo quando fala sobre o valor comercial das pinturas e como os desenhos e pinturas devem ser guardados e arrumados em casa, levando em consideração a iluminação, os temas e a finalidade educativa da arte. Tudo isso acaba por esclarecer muito do gosto da época e corresponde à realidade das coleções principescas romanas do século XVII. Além disso, noções de museologia e observações sobre as molduras, verniz e restauro também são expostas em seu tratado. Com isso, Mancini antecipa a transformação do virtuoso (amador amante das artes) em *connoisseur* ocorrida no final do século XVII na Inglaterra e na França.

Essa visão de Salerno acerca da figura de Mancini acaba estando de acordo com a de Ginzburg (1989), que o chama indiretamente de fundador da *connoisseurship* dizendo:

A primeira tentativa de fundação da *connoisseurship* (como se chamaria um século depois) remonta, portanto, a um médico célebre pelos seus fulminantes diagnósticos – um homem que, encontrando um doente, com um rápido olhar [...] [adivinhou que fim aquela doença viria a ter]. Será

permitted, at this point, to look at the clinical-eye of the knower something more than a simple coincidence. (GINZBURG, 1989, p. 159)

Entretanto, esse ponto de vista não é compartilhado, por exemplo, pela professora Donatella Livia Sparti, que diz que concluir que Mancini é o pai da *connoisseurship* moderna é, além de anacrônico, muito pouco convincente. Para a autora:

Além disso, é pouco plausível considerar, como sugerido por Salerno ou por Ginzburg, e por outros mais tarde, que houvesse indivíduos, ou melhor, não artistas, ansiosos por aprender a reconhecer os autores das obras de arte e que, para tal fim, eles lessem as “Considerações” – elaboradas a partir de 1606, se não antes, e atualizadas até o morte de Mancini em 1630. Enfim, é anacrônico pensar que houvesse no início do século XVII pessoas que, para esclarecer a autenticidade ou não de uma obra, recorressem ao médico Mancini e não, para dar apenas um exemplo, ao pintor Domenichino. Especialmente porque o próprio Mancini não se vangloriava de ter habilidades de *connoisseur*, nem se dedicava a transmiti-las aos outros. Ao contrário de Mancini, vale lembrar que Roger de Piles e Jonathan Richardson (autores aos quais Salerno se refere implicitamente quando escreve que Mancini antecipa o que aconteceu depois na França e na Inglaterra) eram artistas. A *connoisseurship*, como se sabe, nasceu no centro da expansão do mercado de arte do século XVIII [...] e seu objetivo principal era, e é, a identificação da autoria de uma obra de arte antiga, isto é, não contemporânea. Essa problemática [...] está completamente ausente em Mancini, cujos preceitos a respeito da compra de obras são voltados especificamente para a arte moderna e contemporânea. Por mais sedutor que seja querer ler seus conselhos como um preâmbulo (isolado) daquilo que aconteceria mais de um século depois – para então se desenvolver plenamente durante o século XIX – é necessário sublinhar que isso é historicamente enganoso. (SPARTI, 2008, p. 59, tradução nossa)⁶⁴

⁶⁴ “Concludere che Mancini il padre della connoisseurship moderna è tuttavia, oltre che anacronistico, assai poco convincente. Se è vero che nelle “Considerazioni” Mancini espresse tali novità, è doveroso domandarsi anzitutto come mai nessuno dei suoi contemporanei, né personaggi quali Bellori o Carlo Cesare Malvasia, che lessero il suo manoscritto, che peraltro ebbe discreta circolazione, abbia colto questo presunto merito dell'autore. Inoltre è poco credibile ritenere, come ci viene suggerito da Salerno o da Ginzburg, e da altri in seguito, che vi fossero individui, non artisti cioè, desiderosi di imparare ad attribuire gli autori di opere d'arte e che a tal scopo leggessero le “Considerazioni” – stese a partire dal 1606, se non prima, e aggiornate sino alla morte di Mancini nel 1630. È infine anacronistico pensare che nel primo Seicento vi fossero persone che per far chiarezza sull'autenticità o meno di un'opera si rivolgessero al medico Mancini anziché, per far solo un esempio, al pittore Domenichino. Tanto più che Mancini stesso non si vantava di avere abilità *connoisseuriali*, né si prefiggeva di impartirle ad altri, anzi. A differenza di Mancini, vale la pena ricordarlo, Roger de Piles e Jonathan Richardson (autori a cui Salerno fa implicitamente riferimento quando scrive che Mancini anticipa quanto accadde più tardi in Francia ed in Inghilterra) erano artisti. La *connoisseurship*, poi, lo si sa, nacque in seno all'espansione del mercato artistico settecentesco [...] ed il suo scopo principale era, ed è, l'identificazione della paternità di un'opera d'arte antica, non cioè contemporanea. Tale problematica [...] è del tutto assente in Mancini, i cui precetti sull'acquisto di opere sono rivolti specificamente all'arte moderna e contemporanea. Per quanto possa essere accattivante voler leggere le sue avvertenze come un preambolo (isolato) di quanto sarebbe accaduto oltre un secolo più tardi – per poi svilupparsi in pieno nel corso dell'Ottocento – è necessario sottolineare che farlo è storicamente fuorviante.”

Um de seus argumentos que gostaríamos de destacar aqui se refere à constatação de que na obra de Mancini seus preceitos estão voltados para obras modernas e contemporâneas. Sobre isso, é verdade que seu método parecia visar somente as obras modernas e contemporâneas; entretanto, o médico realizou diversas atribuições de arte antiga. Pierguidi (2016)⁶⁵ analisa em seu artigo a proposta de Sparti, apresentando sua visão acerca da *connoisseurship* de Giulio Mancini através de um estudo sobre essas atribuições, as quais foram reunidas na edição final de “Viagem por Roma”. Em seu texto, o autor (2016, p. 64) discorre sobre as atribuições apresentadas por Mancini. Para ele, é possível entender a partir das publicações do médico o quanto ele considerava importante a visão direta das obras. Foi a partir desse costume que Mancini desenvolveu uma aptidão de *connoisseur*, algo que, antes dele, nenhum amador havia conseguido. E embora tenha cometido muitos erros, as conclusões de sua *connoisseurship* foram, de fato, resultado de um estudo apaixonado das pinturas romanas.

Duas dessas atribuições são os afrescos do Hospital *Santo Spirito in Sassia*, em Roma, que o *connoisseur* atribuiu corretamente a Antonio Massari, mais conhecido como Pastura, e alguns afrescos da Capela Sistina.

[...] outra descoberta de Mancini foi o viterbense Antonio Massari, conhecido como Pastura [...]. A Pastura teria atribuído, sempre com reserva, alguns afrescos de outro hospital, o de *Santo Spirito in Sassia* [...]. A atribuição foi orientada pela comparação com o retábulo perdido dos Santos Simeão e Judas [...]. Mancini, com uma passagem que constitui a síntese perfeita de seu método de *connoisseur* [...], até mesmo propôs relacionar ao pintor alguns afrescos do ciclo da Capela Sistina. [...] A hipótese de Mancini não foi aceita pelos críticos dos séculos XIX-XX, mas as estreitas relações de Pastura com a conjuntura Perugino-Pinturicchio estão corretas e confirmam que o médico era capaz de reconhecer bem as características linguísticas daquela escola. Mesmo os afrescos da *corsia sistina* do hospital de *Santo Spirito*, datáveis de 1476-1478, eram cronologicamente compatíveis com a hipótese de Mancini. (PIERGUIDI, 2016, p. 67, tradução nossa)⁶⁶

⁶⁵ PIERGUIDI, Stefano. *Giulio Mancini e la nascita della connoisseurship*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, vol. 79, n.1, 2016.

⁶⁶ “[...] un'altra riscoperta di Mancini, fu il viterbese Antonio Massari, detto il Pastura [...]. Al Pastura egli avrebbe attribuito, sempre con riserva, alcuni affreschi di un altro ospedale, quello di Santo Spirito in Sassia [...]. L'attribuzione era dettata dal confronto con la perduta pala dei Santi Simeone e Giuda. [...] Mancini, con un passaggio che costituisce la perfetta sintesi del suo metodo di conoscitore [...], arrivava a proporre di riferire al pittore anche alcuni affreschi del ciclo della Cappella Sistina. [...] L'ipotesi di Mancini non è stata accolta dalla critica otto-novecentesca, ma gli stretti rapporti del Pastura con la congiuntura Perugino-Pinturicchio sono un dato certo, e confermano come il medico senese fosse in grado di riconoscere bene i caratteri linguistici di quella scuola. Anche gli affreschi della corsia sistina nell'ospedale di Santo Spirito, databili al 1476 - 1478, erano cronologicamente compatibili con l'ipotesi di Mancini.”

Seu erro mais crasso, de acordo com Pierguidi (2016, p. 68), foi ter atribuído a Giotto os afrescos de Masolino da capela Castiglioni, na Basílica de San Clemente, em Roma, os quais Vasari, por sua vez, havia atribuído a Masaccio. Todavia, com análises sobre obras de artistas como Benozzo Gozzoli, Perugino, Pinturicchio, Botticelli e Ghirlandaio, Mancini conseguiu chegar a uma consistente reavaliação da arte da segunda metade do século XV.

Isso só confirma a importância da figura de Mancini em um cenário em que a *connoisseurship* estava começando a se estabelecer de uma maneira mais formal, deixando de ter o caráter amador que até então possuía, mostrando que não somente pintores tinham capacidade para emitir um juízo sobre uma obra, considerando também, que Mancini tinha conhecimentos sobre a técnica artística apesar de não praticá-la. Além disso, por mais que muitos erros tenham sido cometidos, houveram também acertos de extrema importância que contribuíram para o campo da história da arte. Seu conhecimento sobre as técnicas da pintura, e a construção de um método para seu reconhecimento, talvez como tentativa de dar à profissão o status de ciência, acaba por fazer dele um símbolo da “transformação” do amador/virtuoso em *connoisseur*, como mencionado por Salerno. Esse profissional, vale enfatizar, se tornará cada vez mais relevante no campo da história da arte, principalmente, a partir do século XVIII.

3 A *CONNOISSEURSHIP* DE GIOVANNI MORELLI E BERNARD BERENSON

“O verdadeiro mistério do mundo é o visível, não o invisível.”

Oscar Wild

3.1. Giovanni Morelli e o método morelliano

Como abordado anteriormente, a *connoisseurship* é uma profissão que se reinventou ao longo dos séculos. Normalmente, as avaliações de obras de arte, eram feitas com base no estilo, considerando técnica, cores, pincelada, podendo se valer igualmente de habilidade cognitiva e da verificação de documentos, pois esse era o procedimento considerado padrão. Mancini trouxe uma inovação ao ramo ao criar um método para reconhecimento da pintura, estabelecendo os passos que deveriam ser seguidos a fim de trazer, como resultado, uma boa avaliação de uma obra de arte. A partir daí, veremos com o *connoisseur* Giovanni Morelli (1816-1891), já no século XIX, uma nova tentativa de sistematização desse procedimento com algumas novidades, já que sua análise consistia, principalmente, no exame de partes da anatomia humana das figuras presentes nas pinturas. Método este, que passou a ser utilizado por diversos museus e fez com que Morelli ganhasse seguidores, que também passaram a utilizá-lo em suas avaliações, sendo Bernard Berenson o mais fiel. Entretanto, essa forma de avaliação não fez sucesso com muitos outros *connoisseurs*, mas, principalmente, historiadores da arte, que ainda acreditavam que a melhor maneira de avaliação de uma obra seria a padrão. Todavia, o método trouxe benefícios, não só para o campo da história da arte, mas também da própria *connoisseurship*, e é sobre isso que tratarei neste capítulo. Mas antes disso, precisamos falar um pouco sobre a figura de Giovanni Morelli e como ele se inseriu nesse ramo.

Figura 20 – Franz von Lenbach, *Retrato de Giovanni Morelli*, óleo sobre tela, 1886. Bérghamo, Pinacoteca dell' Accademia Carrara.



Fonte: Disponível em: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2020/02/18/giovanni-morelli-the-dark-connoisseur/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Segundo Carnevale (2020)⁶⁷, Joahness Morelli (que mais tarde irá se chamar Giovanni Morelli) nasceu no dia 25 de fevereiro de 1816 em Verona, Itália. Apesar de ser um italiano de nascença, era filho de pais suíços e protestantes que se mudaram para a Itália. Quando tinha nove anos, seu pai faleceu, fazendo com que se mudasse junto com sua mãe para Bérghamo, ficando lá, pelo menos, até iniciar seus estudos na Alemanha. Se graduou em medicina pela Ludwig-Maximilians-Universität de Munique, embora nunca tenha exercido, de fato, a profissão. Morelli sempre foi interessado por línguas, falando, além do italiano, francês e alemão

⁶⁷ CARNEVALE, Antonio. *Giovanni Morelli, the dark connoisseur*, 2020.

perfeitamente. Além desses idiomas, interessou-se também pelas línguas clássicas, chegando até mesmo a estudar sânscrito. Foi em 1840, quando retornou para a Itália, que mudou seu nome oficialmente para Giovanni Giacomo Lorenzo Morelli.

O interesse por línguas acabou fazendo com que ele entrasse na vida política e, conseqüentemente, na da arte, já que, para ele, as duas coisas estariam interligadas. De fato, ele foi para Florença com o objetivo de estudar o dialeto toscano como um modelo no qual a unificação linguística da Itália poderia ser fundada. Esse interesse, no entanto, logo daria lugar ao estudo do patrimônio cultural artístico italiano.

No período de suas viagens pela Itália (FRIZZONI, 1897, p. I-XXVIII)⁶⁸, Morelli acabou por se dedicar exclusivamente aos estudos da arte. Como era a época de unificação da Itália, as antigas fronteiras haviam sido removidas e os meios de comunicação e visibilidade aumentaram. Morelli aproveitou a oportunidade e percorreu a península e a Sicília de ponta a ponta. Fez isso não só para realizar suas próprias pesquisas, mas também para atender as tarefas que lhe haviam sido confiadas pelo governo italiano. Essas tarefas consistiam na produção de inventários de obras de arte e no estudo de medidas a serem tomadas para sua conservação. Realizou diversas viagens acompanhado do historiador da arte Giovanni Battista Cavalcaselle. Entretanto, havia muitas divergências entre eles. Para Cavalcaselle – e de acordo com seu modo de fazer crítica de arte –, Morelli utilizava critérios subjetivos ao invés de realizar um estudo mais amplo e racional do desenvolvimento da arte. Segundo Gustavo Frizzoni (1897, p. XVI), isso explicaria porque o *connoisseur* resolveu utilizar de pseudônimos para publicar suas atribuições. O mais famoso deles era Ivan Lermolieff, que consistia em um anagrama de seu nome. Outro pseudônimo seu era Johannes Schwarze, uma tradução livre de seu nome para o alemão (GINZBURG, 1989, p. 143-144). Passou não somente pela Itália durante suas viagens artísticas, mas também por Londres, Madri, Budapeste, Berlim e Paris. Em uma de suas cartas, Morelli dizia:

Gostaria de reviver em minha mente todas as grandes figuras de nossa arte, gostaria de entendê-las a ponto de unificar minha mente com a delas; gostaria de decifrar a genealogia de todas essas escolas locais da Itália e

⁶⁸ FRIZZONI, Gustavo. *Cenni biografici intorno a Giovanni Morelli*. In: MORELLI, Giovanni. *Della pittura italiana: studii storico critici di Giovanni Morelli. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*. Milão: Fratelli Treves, 1897.

entender o desenvolvimento da arte, o progresso da civilização italiana e cristã. (MORELLI apud FRIZZONI, 1897, p. XVI, tradução nossa)⁶⁹

Segundo Jaynie Anderson (1996)⁷⁰, desde que Morelli inventou seu método “científico” de atribuição em 1850, do qual falaremos a seguir, a *connoisseurship* passou a ser praticada por colecionadores com forte apelo patriota, tornando-se também uma atividade política. Na criação de museus nacionais, a *connoisseurship* era uma atividade de diagnóstico importante usada para determinar quem deveria ter acesso às melhores obras de arte. Essa atividade de compra de obras envolvia um contato contínuo não só com o mercado de arte, mas também com colecionadores privados. Entretanto, no que diz respeito ao interesse dos museus quanto às obras, isso tinha pouco a ver com política e valorização da arte nacional, visto que o impulso colecionador consistia em se apropriar do maior número possível de obras-primas da Renascença italiana.

Ainda segundo Anderson, por mais que o nome de Morelli sempre esteja ligado à *connoisseurship* e associado a seu método de atribuição, não podemos esquecer que ele não era um historiador da arte, e sim um representante eleito por Bérgamo no parlamento italiano de 1859. Depois da unificação em 1861 até sua morte em 1891, passou-se um período de trinta anos no qual sua maior ocupação era ser um político que trabalhava para salvar a herança artística de seu país. Entretanto, o mais importante nesse trabalho é o método morelliano, como ficará conhecido, e é dele que trataremos agora.

Através da biografia de Morelli escrita por Frizzoni (MORELLI, 1897, p. XVII-XVIII), nos é trazido ao conhecimento que foi em uma visita à Galleria degli Uffizi, em Florença, que nasceu o método morelliano. Isso porque o *connoisseur* verificou, enquanto observava obras de Botticelli, que em numerosas figuras tanto as orelhas quanto as mãos seguiam o mesmo padrão. E foi dando continuidade a esses estudos que ele constatou que nas obras de Filippino Lippi, aluno de Botticelli, a forma de conceber e modelar os membros era diferente e, ao mesmo tempo,

⁶⁹ “Vorrei far rivivere nella mia mente tutte le grandi figure dell’arte nostra, vorrei interderle al punto da immedesimare l’animo mio col loro; vorrei decifrar ela genealogia di tutte queste scuole locali d’Italia e intendere nello sviluppo dell’arte il progresso della civiltà italiana e cristiana.”

⁷⁰ ANDERSON, Jaynie. *The Political Power of Connoisseurship in Nineteenth-Century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli*. Jahrbuch der Berliner Museen, vol. 38, 1996, p. 107-119.

peculiar e independente. Essas observações o levaram a avaliar obras autênticas de outros mestres florentinos, chegando ao mesmo resultado. Foram poucos casos em que o método não pôde ser aplicado, e um dos motivos foi a pouca confiabilidade quanto à autenticidade do quadro estudado. Essas avaliações tiveram então o repertório ampliado, passando também a incluir a análise dos formatos dos cabelos, olhos e até mesmo da tibia. Para facilitar o processo (VAKKARI, 2001, p. 47)⁷¹, Morelli desenhava diagramas baseados em um grupo de obras autênticas do artista em escrutínio. A necessidade de obras originais visava a comparação entre elas e o trabalho a ser analisado. Ao todo, Morelli formulou dezesseis diagramas, dentre os quais quatro formavam a figura inteira.

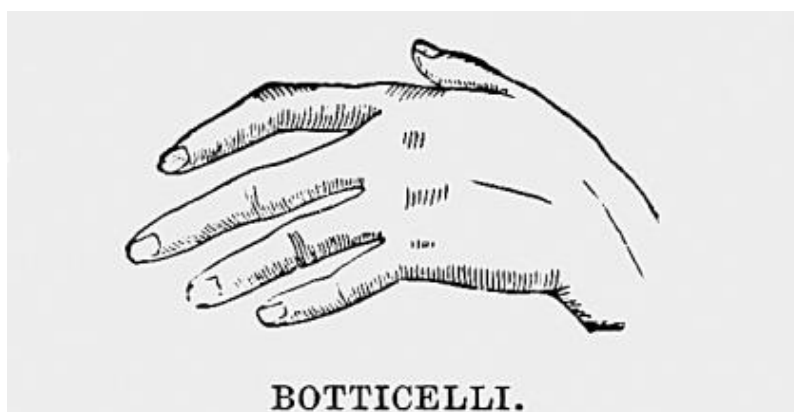
Figura 21 – Sandro Botticelli, *Cristo dolorido no ato de abençoar*, c. 1495-1500. Bérgamo, Pinacoteca dell' Accademia Carrara.



Fonte: LORBER, 2020, p. 120.

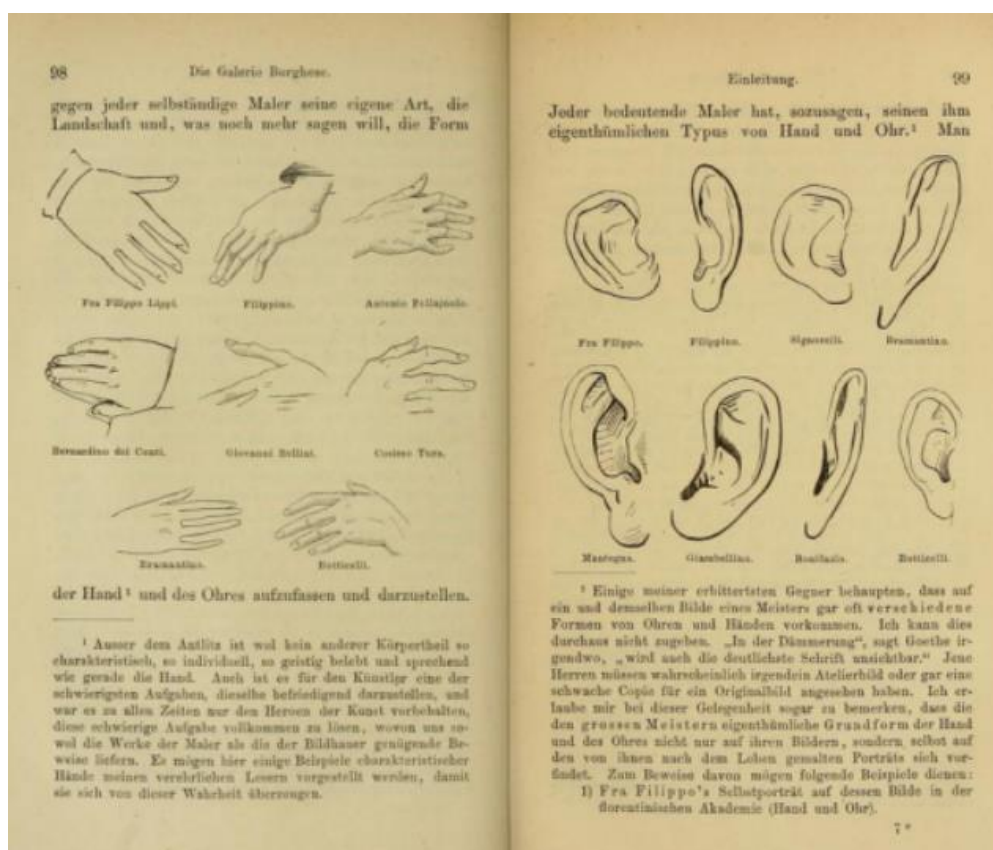
⁷¹ VAKKARI, Johanna. *Giovanni Morelli's "Scientific" Method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's*. *Journal of Art History*, vol. 70, 2001, p. 46 – 54.

Figura 22 – Giovanni Morelli, *Diagrama da mão de Botticelli*, 1890.



Fonte: MORELLI, 1890, p. 98.

Figura 23 – Giovanni Morelli, *Diagramas de vários artistas*.



Fonte: MORELLI, 1890, p. 98-99.

Segundo Morelli (1897, p. 26), somente adquirindo um conhecimento profundo das características de cada pintor, de suas formas e cores, poderemos ter sucesso em distinguir as obras genuínas dos grandes mestres das de seus alunos

ou possíveis falsificadores e copistas. E embora esse método nem sempre leve à convicção absoluta, pelo menos nos leva ao limiar. Ele diz que exatamente pelo fato de cada olho humano ver a forma de uma maneira diferente, todo grande artista vê e representa essas formas em sua própria maneira distinta. Portanto, essas formas se tornam características, não sendo resultado de acidente ou capricho, mas de condições internas. Para Morelli, a própria obra deve ser o principal instrumento de análise para a verificação de autenticidade; não só isso, ela também deveria ser o principal meio na construção do campo da história da arte. Muito se dava valor a documentações e tradições (entende-se aqui a história da arte construída pelos biógrafos e historiadores da arte)⁷² pouco confiáveis, com o que não seria possível construir uma história da arte verídica. Isso só seria possível com o estudo incansável das próprias obras. A habilidade cognitiva (intuição) também muita falada e utilizada não só pelos *connoisseurs* em geral, mas pelos historiadores da arte, não era totalmente descartada por Morelli. Ele acreditava que ela era válida, porém somente se treinada através de um estudo das próprias obras de arte. Por si só ela não valia de nada (MORELLI, 1897, p. 22 - 23). Ou seja, para ser um bom *connoisseur*, o estudioso precisaria estar em contato constante com as obras, estudando-as o máximo possível, pois só assim poderia adquirir um bom conhecimento em arte, estudando o maior número possível delas. É importante destacar que por mais que Morelli considere as partes anatômicas mais expressivas (citadas anteriormente) como as mais importantes para o reconhecimento do pintor, ele também dá créditos à paisagem de fundo. As características de menor importância em uma obra seriam a pose ou movimentos das figuras, expressão dos rostos, cores e o tratamento dos tecidos.

Nos estudos de anatomia, Morelli teve duas grandes inspirações que foram essenciais para a construção de seu método: Georges Cuvier e Charles Darwin. Segundo Vakkari:

Em seu estudo biográfico 'Dietro lo pseudonimo' Jaynie Anderson mostra seguramente que o método de Morelli foi essencialmente baseado na anatomia comparativa de Georges Cuvier. De acordo com a teoria da correlação de Cuvier, todo ser organizado forma um todo, único e perfeito sistema, no qual as partes se correspondem e cooperam mutuamente. Por isso é possível identificar qualquer ser vivo a partir de um único fragmento.

⁷² Um dos biógrafos muito criticados por Morelli era Vasari, por exemplo, pois, muitas vezes, deixava o pessoal interferir na maneira que retratava os fatos.

Naturalmente, não era possível entender o significado dos detalhes, a menos que se tivesse um conhecimento completo do campo e depois que se tivesse aprendido a reconhecer certas relações na base das estruturas. Segundo Anderson, o método de Morelli, que ajuda o *connoisseur* a identificar um Botticelli ou Giorgione ao usar uma forma característica ou um número de correspondentes formas como ponto de partida, é próximo ao de Cuvier. (VAKKARI, 2001, p. 51, tradução nossa)⁷³

Darwin será igualmente importante por conta de sua teoria da evolução. Segundo Carnevale (2020), as observações do britânico nas relações entre insignificantes e recorrentes detalhes na anatomia dos animais trarão um papel significativo no desenvolvimento do sistema de atribuição de Morelli.

O *metodo sperimentale* (método experimental)⁷⁴ de Morelli foi apresentado em 1874 em um artigo publicado no periódico *Zeitschrift für Bildende Kunst*, no qual, sob o pseudônimo do russo Ivan Lermolieff, discutiu várias questões sobre obras dos mestres italianos em forma de um conto. Nesse conto, podemos ver Lermolieff discutindo com um italiano sobre a *connoisseurship*, o campo da história da arte e como a perícia era feita de forma errônea, considerando questões que não poderiam ser confiáveis, muitas vezes, como abordado anteriormente. Suas atribuições então eram apresentadas em forma de biografias dos artistas ou ensaios. Em seus estudos sobre a Galeria Borghese, Morelli apresenta os artistas de acordo com a região ou escola e, ao discorrer sobre eles, apresenta as obras que lhes devem ser atribuídas e as que não, apontando inclusive as falsificações. Seu principal objetivo seria libertar os artistas italianos centrais – Botticelli, Rafael e Tiziano – de falsas atribuições.

Entretanto, segundo Anderson (1996, p.110) havia algumas áreas da história da arte para as quais o *connoisseur* acreditava que seu método não funcionava, sendo elas a arte do século XVII e a escultura. Apesar de nunca ter publicado sobre

⁷³ “In her biographic study ‘Dietro lo pseudonimo’ Jaynie Anderson shows assuringly that Morelli’s method was essentially based on the comparative anatomy of Georges Cuvier. According to Cuvier’s correlation theory, every organized being forms a whole, unique and a perfect system, in which the parts correspond and co-operate mutually. Thus it is possible to identify any living creature from a single fragment. Naturally, it was not possible to understand the significance of the details unless one had thorough knowledge of the field, and after one had learnt to recognize certain relations on the basis of the structures. According to Anderson, Morelli’s method, which helps the *connoisseur* to identify a Botticelli or Giorgione while using a characteristic form or a number of corresponding forms as a starting point, is close to Cuvier.”

⁷⁴ Essa foi a forma como Morelli se referiu a seu método, tentando dar a ele uma conotação científica.

essas áreas, sua correspondência e notas de trabalho mostram que ele estava profundamente envolvido com elas.

Com certeza, uma de suas atribuições mais famosas, resultado de suas pesquisas, foi a da *Vênus adormecida*, também conhecida como *Vênus de Dresden*. A obra, que anteriormente era considerada uma cópia de Tiziano realizada por Sassoferrato, foi atribuída por Morelli a Giorgione. Um estudo realizado através de raio x confirmou atribuição correta.⁷⁵

Figura 24 – Giorgione, *Vênus adormecida*, c.1508-1510. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.



Fonte: Disponível em: <https://gemaeldegalerie.skd.museum/ausstellungen/glanzlichter-der-gemaeldegalerie-alte-meister/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Outra atribuição famosa e aceita como correta feita pelo *connoisseur* é a da obra *A mulher de véu*, que na época era tida como uma obra de artista desconhecido. Morelli então a atribuiu a Rafael Sanzio.

⁷⁵ BAZIN, 1989, p. 193.

Figura 25 – Rafael Sanzio, *A mulher de véu*, 1516. Florença, Palazzo Pitti.



Fonte: Disponível: <https://www.uffizi.it/opere/la-velata>. Acesso em: 10 mar. 2023.

No entanto, apesar de muitos acertos, Morelli também cometeu vários erros, principalmente em relação a desenhos. O mais emblemático deles refere-se ao caderno de esboços de Rafael presente na Galleria dell' Accademia em Veneza, que o *connoisseur* atribuiu a Pinturicchio. Essa atribuição foi vista desde o início com muitas suspeitas, visto que o caderno de desenho em questão tinha sido usado em muitas biografias de Rafael como evidência de suas características estilísticas e desenvolvimento.⁷⁶

Sobre o método, há um ponto destacado por Vakkari (2001, p. 46) que merece nossa atenção. De fato, o método experimental de Morelli pode ser um tanto

⁷⁶ VAKKARI, 2001, p. 47.

enganador, visto que não foi realmente baseado em experimentação no sentido científico. Ainda assim, pode ser interpretado de duas maneiras. A primeira delas é como um método que está sendo constantemente reinterpretado, ou então como um método hipotético cuja base é constantemente justificada por empirismo.

Apesar dos pós e contras de suas análises, é certo que ele não teria atraído tanta atenção se não tivesse feito atribuições revolucionárias, tendo reatribuído centenas de obras de arte aos seus devidos artistas e acertado mais da metade do total (VAKKARI, p. 47). Além disso, outro importante legado trazido por Morelli foi a atenção redobrada à obra durante as análises, de forma também a treinar o olhar. Segundo Philippe Costamagna:

Esse foi o legado de Morelli. Graças à aplicação de seu método, museus logo se tornaram centro de treinamento para olhos, com atribuições obtidas pelo seu método sendo quase tão confiáveis quanto as documentadas em igrejas e grandes residências históricas. A última década do século XIX assistiu a uma frenética série de atribuições às custas das novas descobertas. (COSTAMAGNA, 2018, p. 58, tradução nossa)⁷⁷

Mais do que isso, Morelli representou uma inspiração a uma nova legião de *connoisseurs*, que farão de seus ensinamentos um norte para a condução da profissão na era moderna.

3.2. Bernard Berenson – método e estudo de caso

Assim como Morelli, Bernard Berenson (1865-1959)⁷⁸ também era filho de imigrantes. Entretanto, diferentemente de seu antecessor italiano, ele se mudou para Boston com apenas dez anos em 1875. Ao contrário de muitos *connoisseurs*, não

⁷⁷ “This was Morelli’s legacy. Thanks to the application of his method, museums soon became the training ground for all Eyes, attributions obtained by his method being almost as reliable as those documented on site in churches and great historical residences. The last decades of nineteenth century saw a frenetic slew of attributions on the back of the new discoveries.” - COSTAMAGNA, Philippe. *The eye: An insider’s memoir of masterpieces, money and the magnetism of art*. New York: New York Vessel Press, 2018.

⁷⁸ Informações encontradas no site do centro de pesquisa acadêmico I Tatti da Universidade de Harvard voltado para estudos do Renascimento italiano. Disponível em: <<https://itatti.harvard.edu/bernard-berenson>> Acesso em: mar. 2023

veio da burguesia, e seus pais, judeus lituanos, não tinham nenhum tipo de conhecimento sobre o mundo da arte culta (COSTAMAGNA, 2018, p. 58). Foi chegando aos Estados Unidos que seu pai, Albert Valvrojenski, mudou o nome da família para Berenson. Porém, Bernhard passou a se chamar Bernard como conhecemos hoje somente em 1914, quando mudou a pronúncia de seu nome.

Outra semelhança com Morelli se dá no campo das línguas. Apesar de seu primeiro idioma ser o alemão, ele sempre demonstrou grande aptidão para línguas, como o hebraico, por exemplo. Por conta desse interesse, ingressou na Boston Latin School em 1881 e na Boston University em 1883. Como calouro na universidade, acabou fazendo amizade com Edward Perry Warren, com quem compartilhava um interesse pelos clássicos. Será essa amizade que fará com que Warren patrocinasse a admissão de Berenson em Harvard em 1884. Lá se formou em literatura, dando continuidade aos seus estudos em línguas como hebraico, sânscrito, árabe, latim e grego. Seu interesse pela arte se deu também na universidade. Lá, um novo sistema de disciplinas eletivas acabou permitindo que Berenson explorasse uma variedade de assuntos dentro das humanidades. Dessa forma, matriculou-se no curso de história da arte de dois semestres de Charles Eliot Norton sobre os períodos medieval e renascentista. Após se formar em 1887, viajou pela Europa a fim de desenvolver seus interesses em crítica literária e história da arte, recebendo apoio financeiro de Isabella Gardner, entre outros benfeitores. Ao longo da viagem, seus interesses foram gradualmente mudando da literatura para as artes visuais.

Sua reputação como expert cresceu à medida que publicou seus trabalhos acadêmicos sobre os pintores renascentistas italianos, sendo, inclusive, conselheiro artístico de milionários americanos. Segundo Costamagna (2018, p. 60-61), será através de Jean Paul Richter que ele conhecerá o trabalho de Morelli, tendo em 1890 conhecido o próprio. Identificou-se com o método morelliano, criticando-o somente pelo fato de Morelli ser contra qualquer argumento de base filosófica, o que, segundo ele, o fez parecer ridículo para os que não compreendiam a grandeza do empirismo baseado em fatos presente em suas análises.⁷⁹ Foi com base nesse método que (BAZIN, 1989, p.196), Berenson aperfeiçoou o seu, valendo-se também

⁷⁹ BERENSON, Bernard. *The study and criticism of italian art*. London: George Bell and Sons, 1902, p. VII-VIII.

da fotografia para auxiliá-lo seus estudos. Esse uso tinha como objetivo o treino de sua memória visual. Segundo Freedberg (1989):

No decorrer dos seus anos em I Tatti ele criou o formidável arquivo especializado que serviu não só a ele, mas, pela sua generosidade, a tantos aspirantes mais jovens à *connoisseurship* em seu campo. A utilidade de tal arquivo é tremenda, é claro, mas não é sem limites. O aspirante a *connoisseur* não pode sempre perceber até que ponto a fotografia deve ser lida em conjunto com o estoque de evidências dentro da memória visual: a fotografia deve, por assim dizer, ganhar vida pela infusão da lembrança do *connoisseur* da obra original. Ninguém sabia isso melhor do que Berenson, que provavelmente foi o mais apaixonado e abrangente colecionador de experiências visuais que a profissão da história da arte jamais conheceu. O problema com a fotografia não é apenas de cor – que, de fato, agora podemos fornecer com exatidão considerável. Sempre há uma maneira pela qual a fotografia (a foto colorida também, até mesmo a transparência do negociante mais pródigo) é uma distorção da verdade visual. Não se pode discordar da proposição segundo a qual a precisão mais confiável no julgamento do *connoisseur* pode ser assegurada apenas por sua experiência com a obra de arte original. (FREEDBERG, 1989, p. 16 – 17, tradução nossa)⁸⁰

⁸⁰ “In the course of his years at I Tatti he created the formidable specialized archive which served not only him but, through his generosity, so many younger aspirants to connoisseurship in his field. The usefulness of such an archive is tremendous, of course, but it is not without its limits. The aspirant-connoisseur may not always realize to what degree the photograph must be read in conjunction with the store of evidence within the visual memory: the photograph must, so to speak, be given life by the infusion of the connoisseur's recollection of the original work. No one knew this better than Berenson, who was probably the most impassioned and far-ranging collector of visual experiences that the profession of art history has ever known. The problem with the photograph is not just one of color - which, indeed, we can now supply with considerable exactness. There is always some way in which the photograph (the color photo as well, even the most lavish dealer's transparency) is a distortion of the visual truth. There can be no challenge to the proposition that the most nearly dependable accuracy in the connoisseur's judgment can be secured only from his experience of the original work of art.” - FREEDBERG, Sidney J. *Some Thoughts on Berenson, Connoisseurship, and the History of Art. I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, Vol. 3, 1989, p. 11-26.

I Tatti foi a villa que Berenson residiu com sua esposa Mary Smith Costelloe durante sua estadia em Florença fazendo suas pesquisas sobre a arte Renascentista italiana. Hoje, funciona como um centro de pesquisa de Harvard dedicado ao mesmo tema.

Figura 26 – Autor: David Seymour, *Bernard Berenson*.



Fonte: PERINO, 2020, p. 28.

Com o sucesso de suas análises, seus serviços passaram a ser tão requisitados que equivaleram a lhe conceder um cheque em branco. Suas “perícias”⁸¹ eram publicadas em forma de “listas” que continham os quadros dos mestres das diversas escolas julgados por ele como autênticos. Os colecionadores e marchands de quadros esperavam impacientemente por essas listas, cujos remanejamentos determinavam às vezes a reclassificação ou desclassificação de um quadro. (BAZIN, 1989, p. 197)

Entretanto, alguns chegaram a questionar sua honestidade, visto que o *connoisseur* construiu uma enorme fortuna com sua participação na venda e aquisição de obras. Além disso, também houve algumas falsificações descobertas dentre as obras autenticadas por ele, algumas na própria coleção de Isabella Gardner, o que levantou suspeitas. Para Costamagna (2018), no entanto, as dúvidas sobre o trabalho de Berenson podem ser rejeitadas com segurança, visto que o próprio *connoisseur* foi vítima de falsificadores.

Entre as suas pinturas sienenses e florentinas dos séculos XIV e XV, escolas das quais foi um devoto, encontram-se certas obras cuja autenticidade é duvidosa. Há uma pintura específica do século XV no estilo

⁸¹ BAZIN, 1989, p. 197. Bazin utiliza o termo entre aspas, pois Berenson nunca se considerou um perito, pois acreditava que se tratava de uma atividade detestável que visava a produção de certificados de autenticidade.

de Botticelli, sobre a qual me encontro sem entender seu erro. Aos olhos modernos, tais erros parecem escandalosos, embora devamos simplesmente nos lembrar que nenhum Olho, por mais exaltado que seja, é infalível. Além do mais, a experiência aumentou imensamente desde sua época. Embora isso não o exonere totalmente, todos os falsificadores da época testaram suas habilidades nele. Se suas falsificações não fossem desmascaradas, eles poderiam se considerar falsificadores decentes. A verdadeira pergunta a fazer é sobre seu relacionamento com os comerciantes. Berenson matinha laços tão estreitos com eles que se poderia sugerir falta de escrúpulos, mas na verdade devemos concluir que ele os orientou bem, pois ajudou a criar algumas das maiores coleções. Por quanto as pinturas foram avaliadas? Berenson recebeu comissões muito altas? Nada disso realmente importa tanto assim. A coleção Gardner, assim como a coleção John G. Johnson do Philadelphia Museum of Art e a coleção de Henry Walters no coração do Walters Art Museum, em Baltimore, atestam um bom gosto excepcional, e cada uma contém várias obras-primas indiscutíveis que seriam impossíveis de comprar hoje em dia sem uma fortuna. Todas as coleções se beneficiaram de Berenson. Resta dizer que Berenson é a chave para entender a vocação e os paradoxos de ser um Olho: pela primeira vez na história, as técnicas de Morelli e Cavalcaselle permitiram que um homem obtivesse grandes lucros, embora com o risco de ofuscar seu verdadeiro papel de expert. (COSTAMAGNA, 2018, p. 63-64, tradução nossa)⁸²

A fim de apresentar seu método de trabalho e também exemplificá-lo de maneira mais palpável, escolhemos a obra *Casamento da Virgem*, que o *connoisseur* apresenta em seu livro *The study and criticism of Italian art* (1902, p. 1-22). A obra em questão, do Museu de Belas Artes de Caen, França, era atribuída e reconhecida praticamente de maneira unânime a Perugino. De fato, essa atribuição a Perugino segue sendo aceita atualmente. A conclusão errônea de Berenson, contudo, não invalida a análise metodológica que apresentaremos a seguir. Para Berenson, tratava-se de uma atribuição que não fazia sentido e, por isso, ele

⁸² "Among his of his li Sienese and Florentine paintings of the fourteenth and fifteenth centuries, schools of which he was a devotee, are certain works whose reproduce authenticity is doubtful. There is a particular fifteenth-century painting predeces in the style of Botticelli, about which I find myself at a loss to understand his mistake. To modern eyes, such errors seem egregious, question though in fact they ought simply to remind us that no Eye, however exalted, is infallible. What's more, expertise has increased immeasurably since his time. While this doesn't entirely exonerate him, all the forgers of the era tested their skills on him. If their fakes were not unmasked, they could consider themselves decent forgers. The real elaborate question to ask is about his relationship with dealers. Berenson kept complexit such close ties with them that unscrupulousness could be suggested, but subdivide in fact we should conclude that he guided them well since he helped create some of the greatest collections. How much were the paintings as the ann valued at? Did Berenson receive commissions that were too high? None consult Be of this really matters all that much anymore. The Gardner collection, can go to just like the John G. Johnson collection at the Philadelphia Museum of Art and the Henry Walters collection at the heart of the Walters Art Museum in Baltimore, attest to exceptional good taste, and each contain several undisputed masterpieces that would be impossible to purchase nowadays without an enormous fortune. The collections have all benefited from Berenson. All that remains to say is that Berenson is the key to understanding the vocation and paradoxes of being an Eye: for the first time in history, Morelli and Cavalcaselle's techniques allowed a man to make large profits, albeit at the risk of overshadowing his true role of expert."

elencou as principais características da obra que levantavam suspeitas a fim de provar sua teoria. Aqui, vamos nos ater às suas explicações de maneira mais resumida, destacando as que o *connnoisseur* considerou mais relevantes, pois são também a base de seu método deduzido do morelliano.

Figura 27 – Perugino, *Casamento da Virgem*, 1504. Caen, Museu de Belas Artes de Caen.



Fonte: Disponível em: <https://mba.caen.fr/en>. Acesso em: 05 abr. 2023.

Ao chegar em Caen para analisar a pintura, Berenson afirma que a primeira coisa que lhe chamou a atenção foram as cores extremamente vivas utilizadas pelo autor, o que lhe causou desconfiança. Isso porque essa combinação de cores não lhe fazia lembrar de nenhum trabalho de Perugino, a não ser em dois períodos de sua carreira que não coincidiam de forma alguma com a presumida data da obra em

questão. Além disso, Perugino havia sido influenciado pela rigorosa escola umbra, e na obra as cores tinham uma nota distinta de provincianismo que lhe fez lembrar de alguns pintores menores de Veneto. O segundo ponto destacado na pintura são as duas figuras que emolduram a tela, uma em cada ponta. O homem à esquerda que está de perfil, praticamente de costas, segundo Berenson não tem absolutamente nada de Perugino, mas sim de Pinturicchio. Além de outras obras desse autor terem a mesma figura com ligeiras variações, outro detalhe peculiar são os joelhos dobrados e pernas tortas. O rapaz sentado ao fundo, nas escadas, também remete ao estilo de Pinturicchio e pode ser visto em outra obra sua. Apesar de todos esses detalhes, Berenson continua sua análise.

Seu próximo argumento concentra-se na mulher da outra ponta do quadro, também de costas e de perfil, assim como o homem citado anteriormente. A mulher em questão, com exceção de algumas diferenças quase imperceptíveis, é exatamente igual à de um desenho dos Uffizi, com o qual o *connoisseur* a comparou. Pelas semelhanças, seria impossível negar que uma é cópia da outra.

Figura 28 – Pinturicchio,
*Desenho de
uma mulher.*
Florença, Uffizi.



Fonte: BERENSON, 1902, p. 05.

Após o escrutínio, Berenson chegou à conclusão de que o desenho cumpre todos os requisitos para ser uma obra de Pinturicchio: elegância refinada, delicadeza e técnica. Do ponto de vista da qualidade, a diferença a favor do desenho é considerável, pois ele não só possui uma graça e distinção que a pintura carece totalmente, mas as dobras das vestimentas são mais bem executadas. Se comparamos com o desenho, a pintura traz todas as marcas de uma cópia meticulosamente executada por uma mão menos hábil, capaz de imitar em vez de criar. A hipótese de que Perugino tivesse plagiado a obra de Pinturicchio logo é descartada por ele, que passa a analisar a obra com novo olhar.

O artista, ainda desconhecido na busca de Berenson, seria então muito mais próximo de Pinturicchio do que de Perugino. Um olhar mais apurado do *connoisseur* também lhe chamou a atenção para mais um detalhe importante. O autor da obra em questão também imitou Rafael. Isso é visto em alguns detalhes que podem parecer pequenos, além de outros mais claros que também remetem ao estilo rafaelesco. As **bocas**, os rostos corados, as maçãs do rosto proeminentes, todas essas características separam a obra de Perugino e unem a Rafael. A mulher do lado direito da tela também remete ao estilo do mestre, o que fez Berenson perceber que o autor teve influência de Rafael e Perugino e era um seguidor de Pinturicchio. Essas conclusões o levaram a Lo Spagna, e as explicações dadas por ele são as seguintes: a Virgem tem o rosto arredondado, a testa grande, sobrancelhas levemente marcadas, **olhos caídos**, **narinas arredondadas** e **boca pequena**, particularidades que trazem a personalidade de Lo Spagna, podendo ser vistas ao longo de toda a sua carreira. Exemplos disso são a obra *Virgem e o menino*, localizada no Louvre, e *A adoração do menino santo*, do Museu do Vaticano (especialmente a parte dos anjos ajoelhados).

Figura 29 – Lo Spagna, *Virgem e o menino*, c. 1400 – 1500. Paris, Louvre.



Fonte: Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010053864>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Figura 30 – Lo Spagna, *A adoração do menino santo*, c. 1450-1528. Vaticano, Museu do Vaticano.



Fonte: Disponível em: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.40316.0.0>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Segundo Berenson, a figura de José é a mesma na pintura de Caen e no quadro do Vaticano; em ambas podemos encontrar o mesmo **nariz longo**, maçãs do rosto proeminentes e a mesma sombra acentuada na cavidade das bochechas. Para o *connoisseur*, essa é uma particularidade muito característica do pintor quando caracteriza homens mais velhos e que podemos encontrar em diversas outras obras, como, por exemplo, *A coroação da virgem*.

Figura 31 – Lo Spagna, *A coroação da virgem*, 1511. Todi, Museu cívico de Todi.



Fonte: Disponível em: <https://aweekinumbria.com/lo-spagna/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Mais à frente, em sua análise, Berenson destaca os pontos que ele considera mais importantes, aqueles que o pintor fez quase de maneira inconsciente e, portanto, que refletem mais sua personalidade como artista.

No “Casamento da virgem”, as **orelhas** têm invariavelmente a forma que vemos na “Virgem” de Lo Spagna no Louvre; elas estão ligadas às bochechas de uma forma bastante incomum, e são bem diferentes das de Perugino, ambas no contorno geral e na forma da cavidade. As **mãos** têm uma palma tão larga que quase equivale a uma deformidade, e aquela segunda falange inchada do polegar que podemos comparar não apenas na “Virgem” do Louvre, mas em todas as obras de Lo Spagna. As mãos de Perugino são muito mais finas e delicadas. Um detalhe ainda mais típico pode ser encontrado na disposição das **vestimentas**. É instrutivo comparar,

a esse respeito, o “Casamento da virgem” de Caen com as obras de Lo Spagna, por um lado, e de Perugino, por outro. A disposição das vestimentas neste último é mais flexível, mais natural, mais graciosa; enquanto nas obras de Lo Spagna elas parecem, pegando emprestado a expressão de Cavalcaselle, realizadas por mãos leigas. O torso da Virgem está vestido com uma espécie de saco disforme, sob o qual mal se pode distinguir sua forma. São José também usa uma vestimenta que parece um saco, e o mesmo pode ser dito da maioria das figuras na imagem. Quanto às vestes do alto sacerdote, desafio qualquer um a encontrar a menor indicação de seu corpo sob aquela vaga roupagem, que tem a aparência de uma decalcomania⁸³. Deixe o leitor comparar essas vestes com aquelas que ele pode ver nas melhores obras de Lo Spagna – a “Virgem” do Louvre, o retábulo em Assis, a “Coroação” em Todi – e ele encontrará as mesmas peculiaridades, as mesmas fraquezas, [...] a mesma incapacidade de nos fazer perceber o nu sob as vestimentas. Em Lo Spagna, as dobras raramente têm a decisão angular que Perugino dá-lhes; elas geralmente acabam em um redondo. Sua característica, óbvia mesmo para um exame superficial, é uma espécie de linha em forma de saca-rolhas, contorcida em um esforço desesperado para se tornar funcional. Encontramos essa linha por toda parte no “Casamento da virgem” de Caen, notavelmente sob a mão esquerda da Virgem e à direita da mulher que está perto dela, assim como na manga direita de São José. Outro tipo de dobra, extremamente característica de Lo Spagna, é a formada pelos mantos no lugar onde, caindo sobre o ombro, eles se juntam ao braço. Ali eles formam uma dobra côncava, que é continuada por uma curva convexa oposta a outra dobra [...]. (BERENSON, 1902, p. 10-11, tradução nossa)⁸⁴

A partir da análise dessa obra de Caen, explicaremos a importância de cada etapa para o *connoisseur*, que serão a base de entendimento para seu método. A

⁸³ Segundo o dicionário de Oxford, decalcomania é a reprodução de imagens coloridas em que se calca ('comprime') o material já estampado (como papel, fôrma etc.) sobre a superfície em que se pretende ter a imagem, depois de se ter umedecido um dos dois.

⁸⁴ “In the “Sposalizio” the ears have invariably the form which we see in Lo Spagna’s “Madonna” in the Louvre; they are joined to the cheeks in a rather unusual way, and they are quite different from those of Perugino, both in general outline and in the shape of the cavity. The hands have so broad a palm that it almost amounts to a deformity, and that swollen second phalanx of the thumb that we can parallel not only in the “Madonna” of the Louvre, but everywhere in Lo Spagna. Perugino’s hands are much finer and more delicate. A detail even more typical is to be found in the way the draperies are disposed. It is instructive to compare, in this respect, the Caen “Sposalizio” with Lo Spagna’s works on the one hand, and Perugino’s on the other. The arrangement of draperies in the latter is more supple, more natural, more graceful; while in Lo Spagna’s works they seem, to borrow Cavalcaselle’s expression, arranged by hand as on lay figures. The Virgin’s torso is clothed in a sort of shapeless sack, under which one can scarcely make out her form. St. Joseph also wears a garment that looks like a sack, and the same might be said of most of the figures in the picture. As to the High Priest’s garment, I defy anyone to find the least indication of his body under that vague drapery, which has the appearance of a decalcomania. Let the reader compare these draperies with those he can see in Lo Spagna’s better works—the “Madonna” of the Louvre, the altar-piece at Assisi, the “Coronation” at Todi—and he will find the same peculiarities, the same weaknesses, [...], the same incapacity to make us realize the nude under the drapery. In Lo Spagna, the folds seldom have the angular decision that Perugino gives them; they usually end up in a round. Their characteristic, obvious to even a superficial examination, is a sort of corkscrew line, writhing about, in a desperate effort to become functional. We encounter this line everywhere in the Caen “Sposalizio,” notably under the Virgin’s left hand, and by the right hand of the woman who stands near her, as well as on the right sleeve of St. Joseph. Another sort of fold, extremely characteristic of Lo Spagna’s system, is the one formed by the mantles at the place where, falling over the shoulder, they join the arm. They form there a concave fold, which is continued by a convex curve opposite another fold [...].”

coisa que Berenson (1902, p.144) mais valoriza, a qual dá sempre a “palavra final” em um estudo, é a qualidade. A partir dela, poderemos ver o nível de aplicabilidade de seu método, pois, segundo ele, sua imediaticidade é inversamente proporcional à importância de permitir a pergunta de qualidade. Tendo isso em mente, iniciaremos seguindo a ordem abordada anteriormente.

A primeira coisa que chamou a atenção de Berenson quando viu a pintura foram as cores vivas. Segundo o autor (BERENSON, 1902, p.124-125), os tons no geral, assim como a composição, não trazem muitas considerações sobre a obra que possam dar resultados, já que não permitem distinguir um pintor de outro. Contudo, permitem nos situar quanto à escola e seus seguidores. Pudemos ver que a obra acima definitivamente chamou atenção quanto a isso, separando o autor da escola florentina e unindo-o à da Úmbria. O fundo da composição também fez o *connoisseur* perceber uma figura sentada nos degraus, outro aspecto que deu mais uma pista, pois não fazia o estilo de Perugino, e sim de Pinturicchio.

Passando para as figuras que emolduram a obra, Berenson (1902, p.139) percebeu os movimentos/poses, detalhes em que o *connoisseur* levou a qualidade mais à sério, e percebeu que, em comparação com o desenho encontrado nos Uffizi, a qualidade era inferior, o que foi decisivo para formar sua opinião. Dessa maneira, ele concluiu que o desenho cumpria todas os requisitos de qualidade para ser uma obra original de Pinturicchio, enquanto a imagem de Caen seria de um autor ainda desconhecido. Nessa análise, algo que ele também levou muito em consideração foi a maneira como o artista trabalhou as dobras das vestimentas. Para o *connoisseur* (BERENSON, 1902, p. 138), esse elemento é um dos que trazem melhores resultados, já que permitem uma maior liberdade à intrusão de maneirismos, fornecendo um excelente teste de autenticidade (o que pode ser observado também na citação acima).

Continuando seu escrutínio, Berenson (1902, p. 131-132) destaca algumas características anatômicas, tanto as que tiveram influência de Rafael, quanto as que são características de Lo Spagna. Dentre elas, podemos ver boca, nariz, olhos, maçãs do rosto proeminentes, rosto, orelhas e mãos. Sobre a boca, ele diz que, como regra, é uma indicação melhor da época e da escola do que do artista individualmente, principalmente por ser muito facilmente imitada e copiada, tanto em sua aparência como em modelagem. Em alguns casos, porém, como Botticelli ou

Perugino, a boca é suficientemente característica para fornecer, quando também tem a qualidade do mestre, um bom teste de autenticidade.

Já o nariz, assim como os olhos (BERENSON, 1902, p. 127-129), pode fornecer a personalidade do mestre, suas peculiaridades. Entretanto, não são todos que demonstram alguma particularidade ao executar esses elementos anatômicos, embora a maioria o faça. Segundo Berenson, somente a análise apurada do *connoisseur* vai determinar se existe um traço de personalidade e se ele será valioso ou não como evidência. No caso da obra acima, os dois elementos forneceram valiosas evidências, assim como a boca.

Ao falar sobre seu método indicando as características de mais valor a serem consideradas, Berenson (1902, p. 134-135) não traça nenhum comentário a respeito do rosto e suas maçãs, visto sua pouca aplicabilidade, limitando-se a dizer quanto ao rosto em si que ele atrai mais atenção do que as mãos. Sobre elas, o autor diz que são elementos que podem conter a particularidade do artista, visto que sua execução permitia uma infinita variedade de combinações de linhas, curvas, toques de cor, luz e sombra. Entretanto, segundo ele, é preciso um cuidado na avaliação, pois atraem mais cópias e imitações, destacando também que em nenhum caso elas serão evidência suficiente para conclusões no método.

Sobre as orelhas, Berenson (1902, p. 129-130) defende que elas fornecem um teste bem mais valioso de autenticidade do que qualquer outro. Além de chamarem pouca atenção, as combinações precisas de linhas, curvas, pontos de luz e sombra são infinitas, e é praticamente impossível para dois pintores encontrar a mesma combinação. Entretanto, assim como as mãos, as orelhas não definem por si só uma autoria.

Por fim, ele cita as vestimentas. Assim como mencionado anteriormente, o *connoisseur* defende que elas também são capazes de fornecer um valioso teste de autenticidade, colocando-as no mesmo patamar das orelhas, mãos e paisagem em seu método. (BERENSON, 1902, p. 138)

Tendo tudo isso em mente, fica mais fácil entender o funcionamento do método na análise da obra *O casamento da Virgem*. A tabela a seguir mostra, a partir da divisão em 3 categorias, os elementos considerados no método em níveis de aplicabilidade, segundo o *connoisseur*. (BERENSON, 1902, p.144)

Tabela 1 – Aplicabilidade do método de Bernard Berenson

Aplicabilidade do método de Bernard Berenson	
Elementos mais aplicáveis:	Orelhas, mãos, vestimentas e paisagem.
Elementos menos aplicáveis:	Cabelo, olhos, nariz e a boca.
Elementos aplicáveis por último:	Crânio, queixo, estrutura e movimento da figura humana, arquitetura, cor e o claro-escuro (uso de luz e sombra).

Fonte: BERENSON, 1902.

Todavia, por mais que apreciemos o esforço de Berenson de provar seu ponto de vista com relação à obra de Caen, este foi um dos casos em que sua atribuição não foi aceita, o que, mais uma vez, não invalida seu método, porém mostra sua imprecisão e limitações.

Sobre essas limitações, Maginnis (1990, p. 105-106)⁸⁵ chega a citar dois pontos principais para sua crítica aos métodos de Morelli e Berenson. O primeiro deles é que ele não leva em conta a influência do contexto visual na percepção de linhas e formas. De acordo com o autor, estudos na psicologia da percepção mostram que podemos “ver” coisas que não existem, e, por isso, se separarmos orelhas ou mãos de seus arredores em uma imagem, muitas vezes acabaremos com formas “experimentadas” de uma maneira que não estariam em seu contexto pictórico. A segunda crítica é com relação ao estilo, que, principalmente com relação a Morelli, parece ter sido interpretado de maneira equivocada. Ele diz que a preocupação com os diagramas no método morelliano parece sugerir que ele via o estilo como um agregado de formas pessoais e invariáveis. Segundo o autor, sabemos, em vez disso, que o estilo individual é muito mais uma questão de

⁸⁵ MAGINNIS, Hayden B. J. *The role of perceptual learning in connoisseurship: Morelli, Berenson, and beyond*. Art History, 1990, vol. 13, n. 01.

relações variáveis, como no caso da nossa própria escrita, em que a forma das letras pode variar dia a dia ou ano a ano, mas as combinações e inter-relações distintas dão-lhe um caráter único, que permite o reconhecimento.

Anteriormente, citamos que Berenson fez adaptações ao método morelliano de forma a aperfeiçoar o seu próprio, e uma dessas adaptações consistiu no uso da fotografia, que servia como forma de treinamento da memória visual. Ele acreditava que somente a experiência real com a obra seria capaz de fornecer ao estudioso as ferramentas ideias para uma análise verdadeira. A fotografia, então, servia como um instrumento de gatilho para a lembrança visual do *connoisseur*. E é sobre essa memória visual, que tanto Berenson quanto Morelli acreditavam, que Maginnis faz algumas considerações que gostaria de destacar, que também tem relação com as limitações do método.

Segundo o autor (MAGINNIS, 1990, p. 107-108), os dois *connoisseurs* certamente aceitaram a teoria empirista associacionista da percepção, de George Berkeley (1709), a qual diz respeito ao modelo de imagem da visão. Nesse modelo, a imagem que vemos é armazenada no cérebro como uma memória da imagem, ligeiramente desbotada da experiência original. Por isso, ele acredita que assim que entendermos como a visão era compreendida por esses *connoisseurs*, entenderemos porque a relação entre linhas, cores e formas não era crucial para eles. Hoje sabemos que a nossa percepção visual não condiz integralmente com a realidade, podendo influenciar na maneira que vemos essas características, já que nosso olho não funciona como uma câmera, assim como nosso cérebro não é um álbum de fotos. De fato, atualmente é amplamente aceita a ideia de que não temos nenhuma imagem de memória no sentido de imagens cerebrais que poderíamos examinar como objetos reais.

Entretanto, apesar dos pesares, Maginnis (1990, p. 110-113), assim como Costamagna (2018), defendem que tanto Morelli quanto Berenson fizeram enormes contribuições para a disciplina da história da arte e da *connoisseurship* através da educação da atenção, sempre observando os pormenores de uma imagem, pois elas carregam importantes informações. Essas peculiaridades são esquecidas na maioria das vezes por chamar pouca atenção.

Para finalizar, tanto Morelli quanto Berenson, por mais emblemáticos que sejam para o campo da história da arte e da *connoisseurship*, foram influenciados não só por seus antecessores ainda considerados amadores, mas também pelos próprios artistas. Essa atenção aos detalhes, por mais que tenha ficado marcada no método morelliano por focar somente nas partes anatômicas – novidade trazida por ele –, já era vista, de certa forma, nos discursos de alguns pintores, como, por exemplo, Karel van Mander, como citado no capítulo 2, antes mesmo de Mancini. Isso porque a relação artista e *connoisseur* mostrada por Doherty trouxe muitos benefícios para o ramo da peritagem da arte, dos quais podemos ver desdobramentos até hoje. Indo além, no século XIV (capítulo 1) o pintor Cennino Cennini já apresentava uma preocupação acerca da impressão de estilos pessoais nas pinturas, pois naquela época já havia um debate sobre a imitação no campo teórico, que só ficou mais acalorado a partir do século XVI depois de Rafael.

O fato é que, com o passar dos séculos e todas as mudanças ocorridas e abordadas ao longo dessa dissertação, a profissão foi se moldando até adquirir esse aspecto profissional. E é certo que tanto Morelli quanto Berenson, de certa forma, são fruto dessas transformações, e por isso foram escolhidos. A imprecisão e as limitações de seus métodos não os fazem menos importantes para tal. Afinal, hoje, mesmo com a disposição de diversos aparatos tecnológicos a nosso favor, nem sempre utilizados, contamos ainda com atribuições errôneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo principal analisar o processo de construção da figura do *connoisseur* através de uma abordagem que se iniciou no século XV e foi até o XX. A necessidade de um largo espaço temporal, mais precisamente, cinco séculos, visou um melhor entendimento acerca dos desdobramentos ocorridos que influenciaram a prática da *connoisseurship* moderna dos séculos XIX e XX, exemplificadas pelos trabalhos de Giovanni Morelli e Bernard Berenson. Além disso, a complexidade do tema também foi um dos motivos pelos quais houve a necessidade de um olhar mais cuidadoso no capítulo 1, no qual pudemos discorrer sobre o Renascimento, fazendo breves menções, porém necessárias, à Antiguidade clássica. A dualidade apresentada a respeito do crescimento e valorização do artista e da arte foi um dos principais tópicos deste capítulo, pois suas implicações interferiram não somente no campo da história da arte, mas também da própria *connoisseurship*, estendendo-se até a prática do colecionismo e do antiquariato. Essas culturas, por sua vez, também terão uma relação direta com essa profissão através do uso de documentação, seja de proveniência, histórica, ou ambas, mas, principalmente, pela habilidade cognitiva e uso da *ekphrasis*.

Antes de uma formalização mais evidente, a profissão era praticada, até certo ponto, de maneira amadora. O embate sobre quem seria mais apto a julgar uma obra de arte, um artista ou um não praticante das artes, como pudemos ver, foi uma questão levantada por alguns núcleos, colocando dúvidas acerca dessa capacidade. Entretanto, isso mudou à medida que foram mostradas relações próximas entre essas duas figuras, o que acabou por trazer benefícios para ambas. Isso nos levou a concluir que a credibilidade adquirida pelos *connoisseurs* foi também decorrente do conhecimento da técnica artística, que certamente foi um fator fundamental nas análises, o que demonstra que os artistas foram importantes na construção da *connoisseurship*. Afinal, não podemos esquecer que as primeiras questões levantadas acerca da imitação no campo das artes visuais, as quais influenciaram essa construção e colocaram cada vez mais em evidência sua necessidade, foram feitas por eles, ganhando mais força a partir do século XVI em um cenário posterior a Rafael. Essas questões traziam pontos relacionados à identificação da mão do

artista através de traços de sua personalidade, de modo não muito diferente das discutidas por Karel van Mander, Mancini, Morelli e Berenson alguns séculos mais tarde, mesmo enfatizando detalhes diferentes, cada um à sua maneira.

A tentativa de introdução de um método para o reconhecimento da pintura feita por Mancini no século XVII, talvez como esforço para dar um caráter mais científico às análises, assim como suas atribuições de obras e seus conhecimentos sobre as técnicas artísticas, fizeram dele um símbolo da transformação do virtuoso/amador em *connoisseur*.

A inclusão de Giovanni Morelli e Bernard Berenson visou trazer uma representação da *connoisseurship* moderna através da perspectiva de duas figuras singulares que, mesmo com oposições em seu meio, fizeram contribuições grandiosas, deixando um enorme legado no ramo. Quanto à suposta cientificidade de seus métodos, vimos que ambos, segundo a análise de Maginnis (1990), provavelmente aceitaram o que é conhecido como a teoria empirista associacionista da percepção de 1709, algo que, no entanto, não está de acordo com os estudos atuais. Ainda assim, suas contribuições não se tornam menos válidas por conta disso, visto que muitas de suas atribuições são aceitas ainda hoje, mesmo com a imprecisão e limitação de seus métodos.

Sobre isso, há mais um tópico abordado que gostaríamos de destacar. O trabalho do *connoisseur* não consiste somente na atribuição de obras de arte, mas também na atestação da qualidade e verificação de autenticidade, assim como vimos ao longo desta dissertação. Essas funções são tão importantes quanto a primeira e fazem parte do seu processo de análise, onde uma é antecessora ou posterior à outra. Um estudo bem feito da obra passa obrigatoriamente por todos esses processos, além daqueles que são intrínsecos a eles e possibilitam sua execução, como, por exemplo, o estudo constante das mais variadas obras, como abordado no capítulo 2.

Dito isto, essas discussões não acabam por aqui, pois sempre há algo a ser acrescentado e colocado sob análise. Apesar da vastidão do tema, escolhemos os pontos que consideramos mais necessários para esta abordagem. Que esta pesquisa contribua de alguma forma para a evolução dessas discussões, assim como a *connoisseurship* evoluiu com o passar dos séculos.

REFERÊNCIAS

- ACCIARINO, Damiano. The nature of Renaissance antiquarianism: history, methodology, definition. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, v. 57, n. 04, p. 01-18, 2017.
- ALMEIDA, Cícero Fonseca de. “Colecionismo ilustrado” na gênese dos museus contemporâneos. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 33, p. 123-140, 2001.
- ANDERSON, Jaynie. The political power of connoisseurship in nineteenth-century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli. *Jahrbuch der Berliner Museen*, v. 38, 1996.
- BALDINUCCI, Filippo. *Vocabolario toscano*. Firenze: Santi Franchi al segno della Passione, 1681. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9762233v.textelimage>. Acesso em: 23 mar. 2023.
- BAZIN, Germain. *A história da história da arte: De Vasari a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BENJAMIN, Roger. Recovering authors: the modern copy, copy exhibitions and Matisse. *Art History*, v. 12, n. 02, p. 176-201, 1989.
- BERBARA, Maria. “Chi lo tene antiquo e chi moderno”: Baco e o Cupido Adormecido de Michelangelo. In: MARQUES, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008.
- BERENSON, Bernard. *The study and criticism of italian art*. London: George Bell and Sons, 1902.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento I: De Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BYINGTON, Elisa. *O projeto do Renascimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CARNEVALE, Antonio. *Giovanni Morelli, the dark connoisseur*, 2020. Disponível em: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2020/02/18/giovanni-morelli-the-dark-connoisseur/>. Acesso em: 23 mar. 2023.
- CARRIER, David. In praise of connoisseurship. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 61, p. 159-169, 2003.
- CHAPMAN, Perry H.; WESTSTEIJN, Thijs. Connoisseurship as knowledge: an introduction. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, v. 69, p. 7-41, 2020.

COSTAMAGNA, Philippe. *The eye: An insider's memoir of masterpieces, money and the magnetismo of art*. New York: New York Vessel Press, 2018.

DAMÁSIO, Kevin Luís. *Sob o olhar da esfinge – Federico Zeri, Connoisseurship e Fotografias*. Dissertação (Mestrado em História da Arte e Estudos Visuais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

DOHERTY, Tiarna. Painting connoisseurship: liefhebbbers in the studio. Separata de: *Connoisseurship and the knowledge of art*. Boston, v. 69, p.147-173, 2019.

DOHMANN, Marcus; CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes (org.). *Coleções de objetos: memória tangível da cultura material*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

FREEDBERG, Sidney J. Thoughts on Berenson, connoisseurship, and the history of art. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, v. 03, 1989.

FRIEDLANDER, Max. *On art and connoisseurship*. Boston: Beacon Press, 1942.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

GOMBRICH, E.H. *A história da história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HOVING, Thomas. The game of duplicity. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 26, n. 6, p. 241-246, 1968.

KEATS, Jonathon. *Forged: Why fakes are the great art of our age*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

LORBER, Maurizio. *Connoisseurship e semiotica visiva: dalle forme peculiare di Giovanni Morelli agli schemi e le convenzione di Ernst H. Gombrich*. Pisa: Edizioni ETS, 2020.

MAGINNIS, Hayden B.J. The role of perceptual learning in connoisseurship: Morelli, Berenson and beyond. *Art History*, v. 13, n. 1, 1990.

MANCINI, Giulio. *Considerazioni sulla pittura*. Pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957. 2 v.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakotheke, 1998.

MAZZOCO, Angelo. *A reconsideration of renaissance antiquarianism in light of Biondo Flavio's ars antiquaria*. Mount Holyoke College, 2015, Disponível em: https://www.academia.edu/34277870/Biondo_and_Renaissance_Antiquarianism. Acesso em: 23 mar. 2023.

- MORELLI, Giovanni; LERMOLIEFF, Ivan. *Kunstkritische studien über italienische malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*. Leipzig: Brockhaus, 1890.
- MORELLI, Giovanni. *Della pittura italiana: studii storico critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff): Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*. Milão: Fratelli Treves, 1897.
- MURRAY, Peter and Linda. *The Penguin dictionary of art and artists*. 5. ed. New Zealand: Penguin Books, 1959.
- NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher S. Forgery 1: copy. Forgery 2: Pastiche. In: NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher S. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010. p. 275-300.
- NEER, Richard. Connoisseurship and the stakes of style. *Critical Inquiry*, v. 32, n. 1 p. 1-26, 2005.
- PERINO, Gustavo. A obra de arte frente ao perito: a falsificação na História da arte. *Revista Restauro*, v. 4, n. 8, 2020. Disponível em: <https://revistarestauro.com.br/a-obra-de-arte-frente-ao-perito-a-falsificacao-na-historia-da-arte/>. Acesso em: 23 mar. 2023.
- PIERGUIDI, Stefano. Giulio Mancini e la nascita della connoisseurship. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 79, n. 1, p. 63-71, 2016.
- PHILOSTRATUS the Elder "Imagines". Philostratus the Younger "Imagines". Callistratus "Descriptions"*. Trad. de Arthur Fairbanks. London: William Heinemann, 1931.
- RAGAZZI, Alexandre. O paragone entre a pintura e a escultura – A proposição de uma via conciliatória através dos modelos plásticos. In: BERBARA, Maria (org.). *Renascimento italiano: ensaios e traduções*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2010.
- ROSA, Carlos. *História da ciência: Da antiguidade ao Renascimento científico*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012: O Renascimento científico.
- ROSADO, Alessandra. *História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- ROSSEAU, Theodore. The stylist detection of forgeries. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 26, n. 6, p. 247-252, 1968.
- SCHOLZ, Janos. Connoisseurship and the training of the eye. *College Art Journal*, v. 19, n.3, p. 226-230, 1960.
- SETTIS, Salvatore. Rinascimento e decadenza: uma simetria necessária. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, v. 56, n. 2, p. 139-151, 2014.
- SMITH, Edward Lucie. *The Thames and Hudson dictionary of art terms*. New York: Artes Gráficas Toledo, 1984.

SOUZA, Helena Vieira Leitão de. Colecionismo na modernidade. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 25., 2009. *Anais...* Fortaleza: [s.n.], 2009. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.25/ANPUH.S25.0656.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2023.

SPARTI, Donatella Livia. Novità su Giulio Mancini: Medicina, arte e presunta "Connoisseurship". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, v. 52, n. 1, p. 53-72, 2008.

TUMMERS, Anna. "By his hand": the paradox of seventeenth-century connoisseurship. *In: TUMMERS, Anna; JONCKHEERE, Koenraad (org.). Art market and connoisseurship: A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. p. 31-67.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

VIEIRA NETO, Serzenando A. Peritos e historiadores da arte: método e fundamentação teórica em Anton Springer. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 8, n. 1, p. 321-358, 2020. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/13589>. Acesso em: 23 mar. 2023.

VAKKARI, Johanna. Giovanni Morelli's "scientific" method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's. *Journal of Art History*, v. 70, 2001.

WILLIAMS, Robert. *Raphael and the redefinition of art in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

WYNNE, Frank. *Eu fui Vermeer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZANCHETTA, Ricardo. Écfrase como exemplo de pintura. *Letras Clássicas*, v.18, n. 1, p. 114-126, 2014.

APÊNDICE

Figura 12 – Obra *O engenheiro naval e sua esposa*.



Figura 13 – Obra *Lição de Anatomia do Doutor Tulp*.



Figura 14 – Obra *Retrato do pregador Johannes Uytenbogaert*.



Figura 17 – Obra *Melancolia*.



Figura 18 – Obra *A sagrada família*.



Figura 19 – Obra *Henry VIII*.

