

A obra de arte frente ao perito: a falsificação na história da arte

[Do século XIII ao início do século XX - 1ª. Parte] ¹

Gustavo Perino

Os contínuos esforços que as instituições e pessoas envolvidas na proteção do patrimônio realizam têm como objetivo a preservação dos bens culturais como parte de nossa memória, a qual é parte de nossa cultura e esta nos identifica e nos faz sentir parte de uma comunidade. Independentemente do lugar do planeta onde nos encontrarmos, milhares de pessoas trabalham sem pausa na proteção dos bens culturais.

Historiadores, conservadores, arqueólogos, museólogos, restauradores, professores e dezenas de profissionais parceiros formam equipes interdisciplinares, que zelam pela proteção do patrimônio cultural. No entanto, só faz sentido quando o bem protegido é devidamente identificado e qualificado como original. Momento este em que a atuação do perito de arte torna-se essencial.

Os peritos de arte são responsáveis pelas investigações concernentes aos fatos que deram origem às peças estudadas e tentam determinar a sua autenticidade. O trabalho é complexo e envolve todos os profissionais mencionados acima e incorpora o mundo científico, mediante as ferramentas tecnológicas disponíveis para aportar informação fiel sobre a origem e composição dos materiais que compõem os bens. Num mundo onde estima-se que 30 a 40% das obras de arte são falsas ou estão mal atribuídas, esta tarefa cobra mais complexidade ainda.

A obra de arte frente ao perito é uma aproximação ao olhar específico dos especialistas que estão envolvidos nas perícias de arte, sempre nos referenciando a perícias acadêmicas, interdisciplinares e com comprovação científica. Entender o complexo mundo das falsificações e as ferramentas para combatê-las é o primeiro passo para integrar profissões que por séculos nunca tinham dialogado.

O assunto da “Perícia de Arte” não é novo, remontando ao século XVII, quando começaram as primeiras atividades formais dos “Conhecedores” (*Connoisseur* em francês). Durante séculos, o conhecimento ficou cativo aos especialistas que

¹Texto publicado na Revista Restauo v.4 n.8 (2020)

trabalhavam na área. No início do século XXI, com a revolução tecnológica da informação, este conhecimento começou a sua verdadeira expansão. Surgiram as primeiras carreiras acadêmicas, os primeiros congressos como *Authentication in Art*, na Holanda, 2012 e *International Conference Artwork Expertise (ICAE)*, 2016, que estabeleceram um marco de discussão para a atividade e a inter-relação com outras profissões.

O trabalho realizado pelo autor, desde 2012, e a pesquisa permanente sobre processos e ferramentas para elucidar casos, levou à preparação de cursos e treinamentos direcionados às pessoas que trabalham na área, mas nunca receberam informação sobre como olhar criticamente uma obra, questionando a sua autenticidade. Num contexto onde existe uma grande necessidade da identificação correta das obras de arte, este material vem para oferecer um pouco de luz sobre o assunto e abre uma porta a um conhecimento até agora ignorado pela maioria.

Peritagem e a luta contra a falsificação. A falsificação na história da arte

Desde que temos registros da nossa história, existem testemunhas de casos de falsificação de obras de arte, joias e todo tipo de objetos que possam ser comercializados. Desde papiros egípcios do Museu de Estocolmo até o próprio Arquimedes de Siracusa, que oficiou de perito ourives do Rei Hieron, no ano 287 AC., temos exemplos de atividades dos conhecedores na matéria, que ajudaram a descobrir a verdade. O trabalho do perito é essencialmente descobrir a verdade. Além das suas motivações, o perito procura evidências nos fatos e, com a ajuda da ciência, determina e reconhece (neste caso) peças de arte.

Temos grandes exemplos de enigmas como a virgem das rochas de Leonardo Da Vinci, uma delas no Louvre, de 1483-1486, e a outra na *National Gallery* de Londres, de 1495-1508. O mistério leva quatro séculos e não há projeto de descobrir qual é a original e qual é a cópia. Provavelmente, precisamos de um caso como “A polêmica de Dresde de 1871”, em que se estabelece o método comparativo para as perícias de arte.



Fig. 1. Original de Holbein. (fonte: Reprodução de imagem de Wikipedia)



Fig. 2. Cópia de Bartholomäus, Sarburgh. (fonte: Reprodução de imagem de Wikipedia)

A polêmica de Dresden 1871 (KULTERMANN, 1996, p. 193): *A Madonna do Burgomaestre*, Meyer de Hans Holbein o Jovem. Desta obra existem duas peças, uma na cidade de Dresde e a outra em Darmstadt. O quadro de Darmstadt é a obra original de Holbein e foi realizada em 1526, a outra peça, é uma cópia efetuada no século XVII, do pintor Bartolomeu Sarburg.

No começo de 1871 se estabeleceu um congresso em Dresde sobre a discussão da elevação até o máximo do método de exame artístico. Mediante o método comparativo ambas as peças foram estudadas por especialistas. Reuniram-se 46 obras do artista que, após revisão, 32 foram excluídas. As duas peças foram comparadas entre elas: a peça de Dresde era a mais famosa e a principal obra do Museu, até a população participou da pesquisa. A cópia de Sarburg foi um pedido de Catalina de Médici, nos anos 1636-38, e o pedido incluía que a assinatura fosse “Holbein”.

O resultado final do estudo foi: O exemplar de Darmstadt da Virgem de Holbein é indubitavelmente autêntico; na cabeça da virgem e a criança existem importantes intervenções que taparam o estado original da peça; pelo contrário, a peça de Dresde não tem sinais da intervenção do artista Holbein. Por outro lado, uma consulta popular sobre o assunto determinou exatamente o contrário, já que toda a população estava imersa nos interesses de Dresde; os especialistas envolvidos no assunto, receberam a ajuda de especialistas estrangeiros e, finalmente, a pesquisa determinou que a peça de Darmstadt era a peça original. Este caso foi um grande acontecimento na história da perícia de arte, foi estabelecido o método comparativo como método de perícia.

Grandes falsificadores

Neste contexto, os falsários têm uma grande vantagem: a aceitação de uma parte da opinião pública. Aparentemente, muitas pessoas acham que falsificar arte não é tão grave assim. Uma visão míope de um flagelo que movimenta seis bilhões de dólares anuais.



Fig. 3. Han Van Meegeren. (fonte: George Rodger, Time & Life Pictures, Getty Images)

O maior falsário do século XX falsificou obras do artista Johannes Vermeer. Dentro da cadeia, teve que demonstrar que foi ele quem falsificou, já que a punição por ser falsificador era menor que a punição de ser espião.

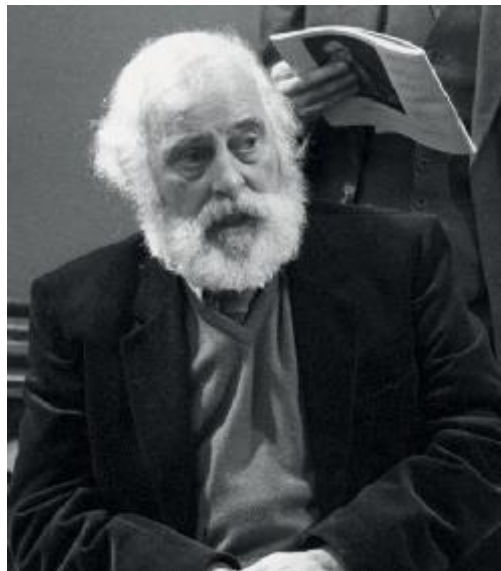


Fig. 4. Tom Keating. (fonte: PA Images / Alamy Stock Photo)

Falsificou mais de 2000 obras de arte de mais de 100 artistas famosos. Esteve pouco tempo na prisão e logo virou um famoso “artista” apresentador de TV na Inglaterra.



Fig. 5. Elmir de Hory. (fonte: Reprodução de imagem de abc.es)²

Falsificou mais de 1000 obras de arte de grandes artistas. Circulava por Buenos Aires durante seus melhores anos de *marchand* num *roll royce*. Suas obras estão espalhadas pelo mercado e muitas delas, já reconhecidas como falsas, valem milhões.



Fig. 6. Tom Myatt (fonte: Washington Green Fine Art)

² ABC Cultura, Espanha. Disponível em: <https://www.abc.es/cultura/arte/abci-falsificador-arte-engano-nazis-202011111906_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>. Acesso em: 08 jan. 2021.

Falsificou mais de 200 obras de arte de Picasso, Braque, Giacometti, Monet e Renoir. Foi preso em 1995, mas em 1996 saiu da prisão e transformou-se em apresentador de TV.

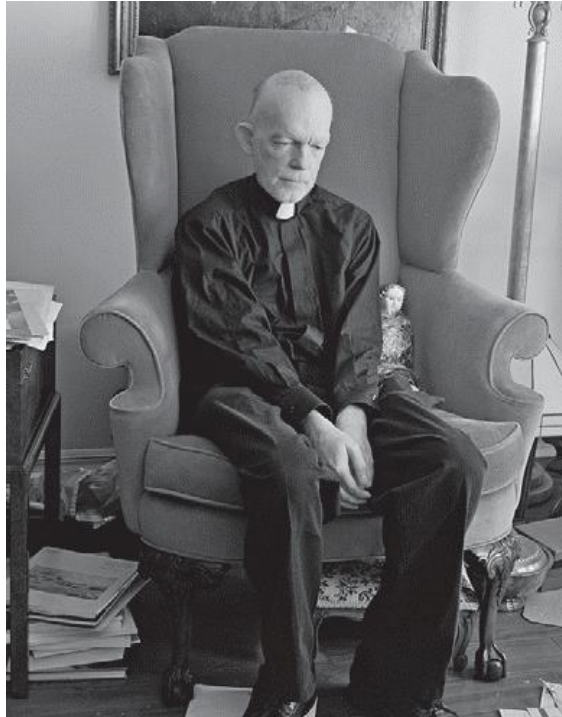


Fig. 7. Mark Landis. Lavalette/The New Yorker. (fonte: Condé Nast)

Durante décadas, fez doações de obras de arte a museus e galerias pelos Estados Unidos. Foi reconhecido como um excêntrico colecionador que tinha atitudes filantrópicas, porém suas obras eram falsificações de sua autoria. Nunca foi indiciado porque nunca vendeu uma obra. Assim, não tinha cometido nenhum crime.

Tentar imitar a morfologia de um desenho é complexo. Realizar uma obra digna de engano deve conter detalhes mestres das obras originais. Se um falsário realiza mais de 200 obras falsas de cinco artistas diversos, qual será o grau de detalhe e perfeição nessa obra? Isso constitui uma boa notícia para os pesquisadores.

Evolução e motivações - Algumas motivações dos falsificadores:

- Aproveitamento da fama e valor de um artista;
- Ausência de controles técnicos para ingressar a obra ao mercado;

- Disponibilidade de materiais e suportes que aparentam maior antiguidade;
- Facilidade para a falsificação de documentos e *provenance* (proveniência);
 - Circuito de ingresso da obra falsa ao mercado por médio de vendas públicas (catalogação das obras);
- Alto custo de perícia facilita a venda de obras menores falsificadas;
- Incremento do valor mediante a incorporação de uma assinatura falsa a uma obra autêntica.

Perícia de arte, antecedentes - Para poder entender a situação atual da perícia de arte, devemos mergulhar num mundo de experiências e histórias sobre pessoas que deixaram para o futuro os seus critérios e conhecimentos. A bibliografia é muito escassa e uma das motivações desta publicação é fazer um resgate histórico a eles: Os pioneiros da perícia de arte.

Século XVII

Itália: Aparece a palavra «Conoscitore», usada para definir ao “Conhecedor” não acadêmico, diferenciando-os dos professores.



Fig. 8. Giulio Mancini (fonte: Reprodução de imagem de Wikipedia)

Giulio Mancini (1558-1630) escreve, em 1620, um livro intitulado “Considerações sobre a pintura, o deleite de um gentil homem nobre”. A peça está dividida em duas partes. Na primeira ele descreve biografias de grandes contemporâneos como Caravaggio e Carracci. Na segunda parte do livro ele pretende outorgar elementos práticos para conseguir diferenciar um trabalho original de uma cópia, a criação e distribuição de obra dentro de uma galeria e fazer uma distinção entre escolas e datas. Sem saber, o autor estava descrevendo as funções do *Connoisseur* cem anos antes de que se formalizaram o uso do termo.

Mancini dizia: “É necessário adquirir uma certa prática na cognição da variedade da pintura quanto ao seu tempo, como tem esses antiquários e bibliotecários os quais reconhecem o tempo da escrita”. Desta maneira realizava uma analogia forte com a literatura, olhando as singularidades inimitáveis das escritas individuais. Isolando nas pinturas os elementos igualmente imitáveis, ele queria estabelecer um método de reconhecimento das obras de arte baseados nesta comparação e estudo. “Se o autor da cópia não quer imitar o jeito do mestre, será evidenciada uma maneira diferenciada e se quiser copiá-lo será algo forçado e sem espontaneidade” (FRIEDLAENDER, 1962, p.146).

Sua constante referência às características da língua escrita da época antecipa o forte vínculo da perícia grafotécnica e perícia de arte do século XXI. Ele faz referência à “desenvoltura”, “traços e volteios”, “elegância e rapidez no ductus” (como se executa a pincelada).

Século XVIII

Ano 1714. *Connoisseur*: “refere-se a um juiz crítico de qualquer arte, um conhecedor das belas artes e, portanto, competente para julgar suas produções”, de especialista em francês (francês moderno *connaisseur*), do velho e conservador francês *conoistre* “saber”, do latim *cognoscere* “conhecer, reconhecer, tornar-se familiar”³.

³ Etymology Dictionary. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/connoisseur#:~:text=1714%2C%20%22a%20critical%20judge%20of,cognoscere%20%22to%20get%20to%20know%2C>>. Acesso em: 08 jan. 2021.

Inglaterra, ano 1719. Jonathan Richardson escreve os princípios da profissão dos *Connoisseurs* no seu livro *The connoisseur an essay on the theory of painting*⁴. “O *Connoisseur* um ensaio sobre toda a arte da crítica em suas relações com a pintura” aborda com critério e honestidade todas as dificuldades da arte da peritagem. No segundo capítulo do livro trata “A mão do mestre” e no terceiro e último capítulo “A maneira de distinguir um original de uma cópia”.



Fig. 9. Jonathan Richardson. (fonte: Reprodução de imagem de Wikipedia).

⁴ RICHARDSON, Jonathan. *An essay on the theory of painting*. London: Printed for W. Churchill, 1719.

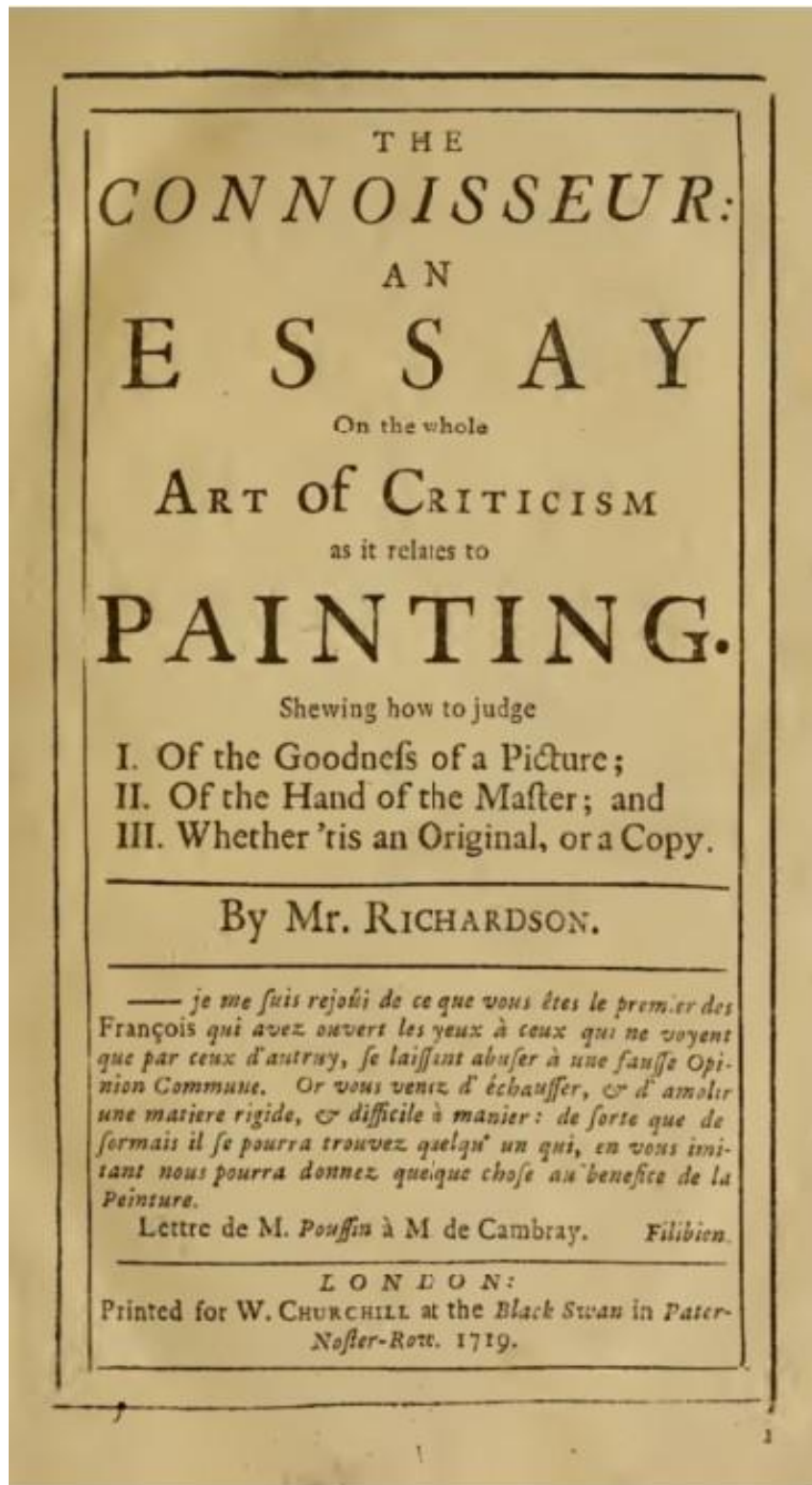


Fig. 10. *The connoisseur an essay on the theory of painting.* (fonte: Imagem da capa do livro)



Fig. 11. Auto-retrato de William Hogarth. (fonte: Arts & Culture)⁵.

Porém, na mesma época o pintor William Hogarth descreve aos *Connaisseurs* como arrogantes e ignorantes.

França, ano 1719. O crítico Padre Dubois considera ao *Connaisseur* como um “erro”, comparando-o com a “tragédia e inconfiabilidade da Medicina e da Grafologia”. Segundo ele: “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” (BAZIN, 1989, p.191).

Itália, ano 1781. Francesco Milizia (1725-1798), escrevia e reconhecia no seu livro “A Arte do olhar”, a importância do *expert*, mas questionava a falta de um método claro de pesquisa. Às vezes “o *Connaisseur* não sabe onde mirar”. Seu livro foi muito contestado pelos principais artistas Italianos, Milizia (1827) realiza uma crítica estética à pintura, gravura e escultura da época.

O “Belo ideal” é escolher todas as partes belas do que oferece a natureza e criar um todo perfeito. A natureza é bela e as artes têm como objetivo imitar a natureza, então

⁵ HOGARTH, William. *The painter and his pug*. Londres: Tate Britain, 1745. Disponível em: <<https://g.co/arts/3Zr9yu78k8r5dqs5A>>. Acesso em: 08 jan. 2021.

de aí vem o termo “Belas Artes”, imitar e idealizar o belo. O verdadeiro mérito é expressar o que não se vê naturalmente. Segundo ele, as artes deviam “agradar” então não servia imitar literalmente à natureza. Belas Artes é unir o agradável ao útil.

Milizia faz uma avaliação das belas artes baseada nos conceitos de unidade e variedade que outorgam o complexo de relações chamada simetria. Algumas expressões do autor são dignas de destaque: “Se o gosto é um julgamento rápido, ao qual todas as faculdades do entendimento conspiram, abraçando em suas comparações uma multiplicidade de ideias, requer um gênio desempenhado em cada uma delas e acostumado a compreendê-las todas juntas. É necessário adquirir o prazer de ter visto muito e comparado muito; e é necessário que todas as artes e ciências se prestem em ajuda mútua”.

Obras anônimas; tomara que todas as esculturas, pinturas e gravuras foram anônimas. Então seriam melhor avaliadas e teriam mais cuidado em analisá-las, pois não é feito com as obras que estão assinadas; eles procurariam seu verdadeiro mérito sem se preocupar com as figuras ou assinaturas, sejam elas verdadeiras ou falsas, e dariam o valor correto aos trabalhos sem considerar quem foi quem as executou (Ibidem, p. 160)

(...)

Sem saber como fazê-lo, olham e veem e nada veem que os autorize a decidir se a tela à sua frente é boa ou má, se é de Ticiano ou Orbaneja, a que escola pertence, se é uma cópia ou original. Porque se eles não veem nada, eles não entendem.

(...) por que eles comprem mesas velhas, telas retocadas e folhas de cobre? Quer mostrar inteligência, instrução e bom gosto. Quanta vaidade e quanta mentira! (Ibidem, p.172)

Milizia queria que análises certas e aprofundadas fossem feitas sobre a estética antes de julgar o mérito de uma pintura.

Século XIX

França, ano 1842. Théophile Thoré (1807-1869), chamado também William Bürguer, foi o descobridor de Vermeer e criador do termo “perito conselheiro” (KERN, 2012). Ele funda a primeira consultora de perícia de arte chamada “A aliança das artes” que virou um fracasso econômico por ser muito de vanguarda para a época, mexer com

autenticidade sempre representa mudanças no patrimônio econômico dos proprietários das obras.



Fig. 12. Théophile Thoré-Bürger. (fonte: Reprodução de imagem de Wikipedia)

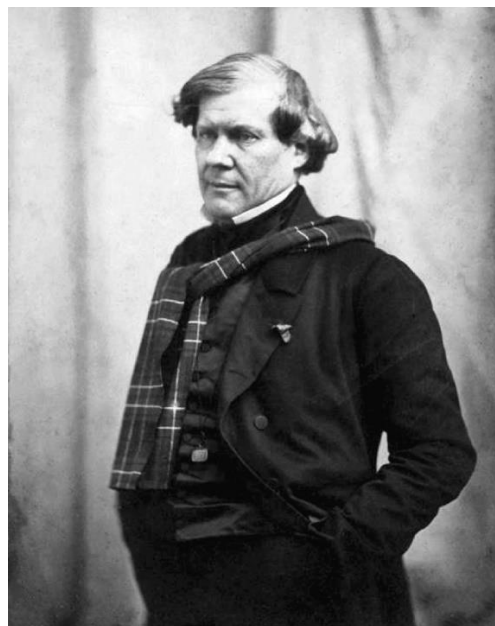


Fig. 13. Paul Lacroix. (fonte: Reprodução de imagem de Wikipedia)

Théophile Thoré-Bürger foi um crítico de arte francês que levou mais longe seu republicanismo e seu envolvimento com o movimento de 1848, a ponto de ter de se exilar no ano seguinte, dividindo-se, a partir de então, entre a Suíça, a Inglaterra e a Bélgica. Thoré-Bürger já havia ficado um ano preso sob o governo de Luís Filipe. Em 1842, fundara com Paul Lacroix (1806-1884) (historiador, bibliógrafo, jornalista, autor romancista e dramático) (ibidem). “A aliança das artes: Sociedade para a perícia e comércio de pinturas, livros, moedas e medalhas” cujo endereço era Bureau de l’Alliance des Arts, 178 rue Montmartre, Paris. Tratava-se de um negócio especializado em compra, venda e perícia de bibliotecas e coleções de quadros. Esse empreendimento, embora tenha durado apenas até 1846, proporcionou-lhe a oportunidade de viajar pela Europa, entrar em contato com colecionadores e familiarizar-se com os métodos da *Connoisseurship* (conjunto de elementos de estudo para a determinação da autenticidade nas obras de arte).

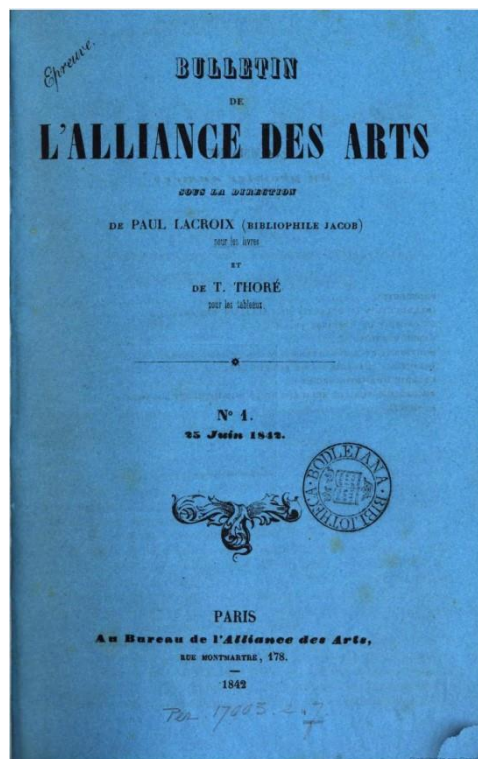


Fig. 14. Bulletin n° 1. (fonte: Imagem da capa)⁶

⁶ Bulletin n° 1, 25 jun. 1842. (Capa). Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6138795n/f2.item>>. Acesso em: 8 de jan. 2021

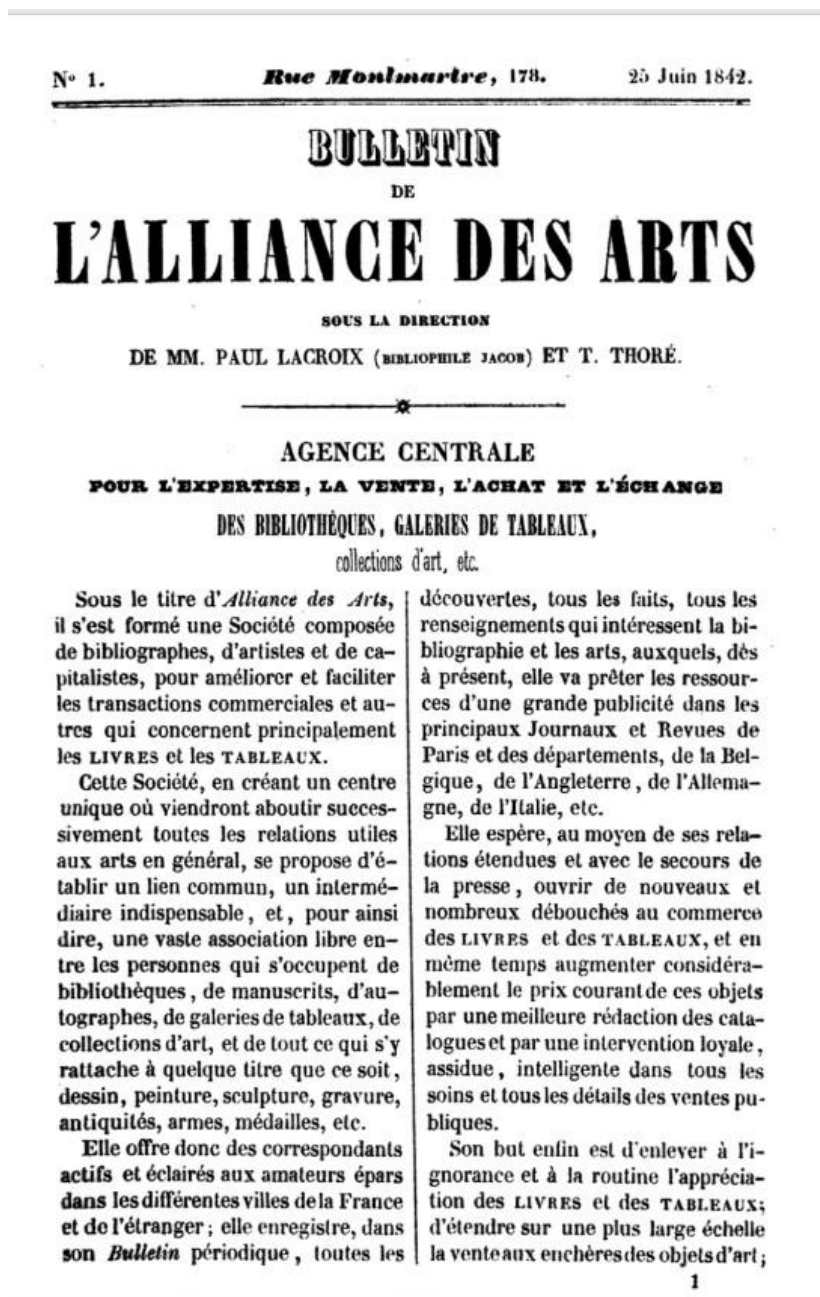


Fig. 15. Página 1 do Bulletin n° 1. (fonte: Imagem da p.1)⁷

Do ano de 1842 até 1845, foram publicados 72 boletins de Arte da Aliança. O *Bulletin of the Arts Alliance* 11⁸, publicado mensalmente, era a soma das vendas de pinturas de mestres, publicações de obras de história da arte, e exibia as práticas e o

⁷ Ibidem, p.1. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6138795n/f4.item>>. Acesso em: 8 de jan. 2021.

⁸ Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6138795n/f4.item>>. Acesso em: 8 de jan. 2021.

funcionamento dos museus, os métodos de catalogação e publicação entre outros aspectos do mercado de arte. Thoré, favorecendo como sempre o aspecto histórico, substituiu a ordem alfabética tradicionalmente utilizada por um sistema novo de classificação cronológica e geográfica.

Viajou pela Bélgica, Holanda e Alemanha e começou a descobrir artistas, nos acervos artísticos ainda não catalogados nesses países, trabalhando sobre uma série de artistas sobre os quais se dispunha, até então, de pouca informação confiável. Segundo ele, o conhecimento dos “velhos mestres” era essencial para apreender os aspectos mais técnicos da arte: a linguagem da pintura como ela havia sido desenvolvida ao longo dos séculos. Sobre o pintor suíço Leopold Robert, ele escreveu em um artigo em 1843: “A pintura também tem a sua linguagem, ou seja, os seus meios de expressão, aperfeiçoado por sucessivos esforços de grandes homens de tradição pictórica, e é a parte técnica da arte que deve ser estudada”⁹.

A partir de 1846, Thoré terminou gradualmente a sua participação na Aliança das Artes, devido às dificuldades financeiras do projeto. Nessa época, como agora, a perícia de arte questiona o *status quo* e permeia muitos interesses. Thoré-Bürger mais tarde irá se apressar em se inserir em uma tradição europeia mais ampla de pesquisas históricas, como podemos ler neste trecho de sua introdução a seu *Musées de l’Hollande*:

“É verdade que na França, recentemente, fomos tomados de paixão pelos velhos papéis. Reunimos, classificamos, comparamos, interpretamos todos os documentos que podem ajudar a reencontrar uma história quase perdida. Nós a reencontraremos. E após esses cavadores virão os jardineiros. Nos países do Norte, o mesmo movimento de erudição. Na Holanda e na Bélgica, os arquivistas, os bibliófilos, descobrem todos os dias os traços interessantes do passado” (BAZIN, 1989, pp. 194-195).

Compartilhando o entusiasmo de sua época pela pesquisa de fontes primárias para a história da arte, em 1856, em Amsterdam, Thoré-Bürger visita muitos acervos, lê documentos, observa obras mal identificadas, que ainda são expostas em seus locais originais, ou seja, os locais para onde, em geral, foram encomendadas (Ibidem, p. 194).

⁹ L’Institut National d’Histoire de l’Art. Disponível em: <<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html?search-keywords=thore-phile>>. Acesso em: 8 jan. 2021.

Já em 1858, dedica-se a esse então quase desconhecido pintor (Vermeer) em um capítulo pequeno:

“Mas ele é um grande pintor, cuja biografia não é mais conhecida do que aquela de Hobbema, e cujas obras são ainda mais raras. Sabemos somente que ele nasceu em Delft em cerca de 1632, e é por isso que, a fim de distingui-lo de seus homônimos, é chamado de Van der Meer de Delft (Delfsche van der Meer). Segundo Immerzeel, seu verdadeiro nome seria Jan Vermeer e ele teria sido aluno de Karel Fabricius. Não há nenhuma prova disso, o que de resto significaria pouco, e é preciso deixar esse Delfsche van der Meer entre os ilustres desconhecidos” (Ibidem).

Thoré-Bürger intensificará as pesquisas nos anos seguintes e o resultado será a publicação, em 1866, de uma série de três artigos dedicados a Vermeer na *Gazette des Beaux Arts*¹⁰ (conforme Bürger nas edições de 1866a, 1866b, 1866c). No primeiro artigo, com uma dedicatória para Champfleury, ele inicia fazendo alusão ao texto do amigo sobre os *Le Nain*, e ao mistério que cerca aqueles artistas caídos no esquecimento. A essa imagem acrescenta: Van der Meer seria para nós um enigma, um pintor genial e pouco compreendido, que merece posição mais honrosa no cânone artístico. O conjunto de artigos apresenta-se como uma narrativa, para nós hoje emocionante, sobre o modo como Thoré-Bürger redescobriu o pintor, suas viagens à Holanda, a definição, aos poucos, de um perfil mais nítido do artista, o levantamento do pequeno conjunto de obras, a tentativa de identificação mais precisa do pintor por meio da análise de suas assinaturas. Vermeer não era, contudo, o único pintor holandês pouco estimado a interessar Thoré-Bürger.

¹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Gazette_des_Beaux-Arts

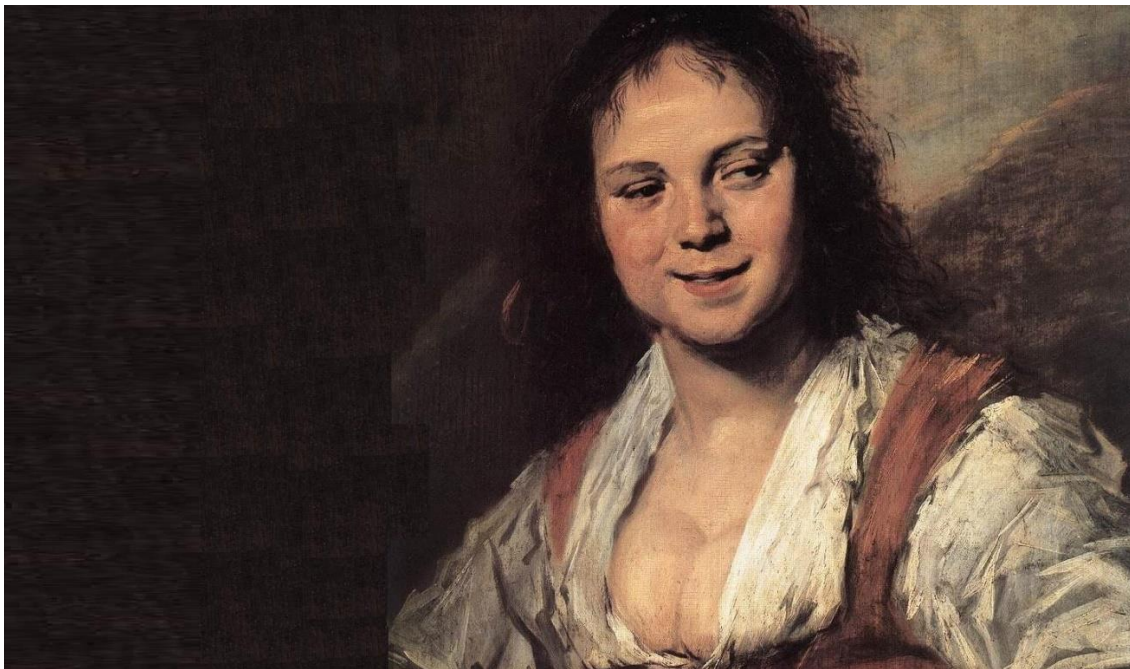


Fig. 16. Jovem cigana, Frans Hals, 1630 (fonte: Reprodução de imagem de Wikipédia)

Como bem demonstra Jowel (1974), Thoré-Bürger começa a se interessar também por Frans Hals em 1857, mencionando-o em *Trésors de l'art en Angleterre* (com o pseudônimo Willian Bürger), e publica dois artigos sobre ele novamente na *Gazette des Beaux-Arts*, em 1868. Talvez, não por acaso o Louvre tenha adquirido seu primeiro Frans Hals autêntico, “Moça cigana”, um ano depois, em 1869.

Da mesma forma, Thoré-Bürger transforma o esquecimento do grande artista em fato condenável:

“Frans Hals está para Rembrandt assim como Tintoretto para Ticiano. A Inglaterra, ao que parece, não pesquisou muito este mestre excêntrico e fogoso. Em sua primeira obra, em alemão, sobre as galerias inglesas, o Sr. Waagen cita apenas um retrato de Hals, junto ao Duque de Devonshire; há muitos outros, notadamente junto a Lord Ellesmere, um muito bonito retrato de mulher, gravado na Stafford Gallery” (THORÉ-BRÜGER *apud* KERN, 2012, p. 8).

A *Exposition Rétrospective* de 1866, primeira ocasião em que obras de Vermeer foram expostas ao público parisiense, para a qual Thoré arrecadou pinturas emprestadas dos diversos colecionadores com quem mantinha contato e emprestou, ele mesmo, obras de sua pequena coleção. Das onze obras atribuídas a Vermeer expostas nessa ocasião, apenas quatro são até hoje consideradas originais. Entretanto, a exposição e a

monografia publicada em seguida por Thoré aumentaram, exponencialmente, o interesse geral pelo artista, provocando a realização de outras pesquisas subsequentes. Ele cria sua própria coleção de Arte que, inclui naturalmente a seus artistas descobertos, Hals e Vermeer. Ele acunha, por primeira vez, o termo “Perito Conselheiro”.

Alemanha, ano 1871. Estabelece na polêmica de Dresde o método comparativo para avaliar pinturas. Poucos anos mais tarde foram publicados no mesmo país os estudos realizados pelo italiano Giovanni Morelli (1816-1891) que, pela primeira vez, a observação da motricidade fina vai muito além da avaliação morfológica imperante na época para a avaliação das pinturas (GINZBURG, 1989). Ele compara o processo de perícia em arte com a perícia forense, mas esses textos foram inicialmente publicados na Alemanha com o nome Ivan Lermolieff e Johannes Schwarz. O anagrama de Morelli foi publicado assim por questões políticas. Esse ardil durou pouco tempo até que se soube do verdadeiro autor. Isso ajudou que seus críticos falassem do método como uma fantasia.

Morelli dizia que os museus estavam lotados de quadros mal distribuídos. Devolver o quadro ao verdadeiro autor era uma tarefa difícil, sobretudo pela ausência de assinatura ou pelo estado de conservação. Ele sugeria não se basear (como normalmente se faz) nas características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros (tradicional estudo morfológico): “Os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, os sorrisos dos Leonardos, e assim por diante. Pelo contrário, 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” (Ibidem, p. 171).



Fig. 17. Giovanni Morelli (fonte: Reprodução de imagem de Wikipédia)

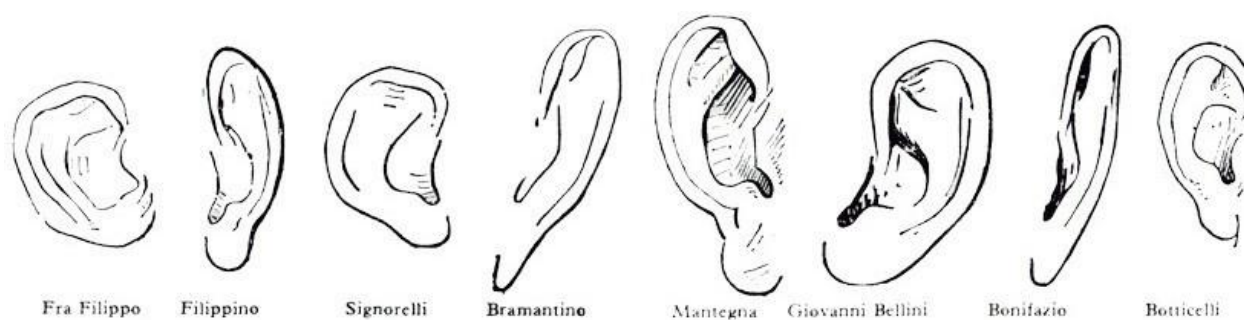


Fig. 18. Detalhe do livro de Morelli. (fonte: Reprodução de imagem de Wikimedia Commons)¹¹

¹¹ Google Art & Culture. Disponível em: < <https://g.co/kgs/xvJqjh>>. Acesso em: 8 jan. 2021



Fig. 19. A Vênus adormecida (1508-1510). (fonte: Ilustração do livro de Giovanni Morelli)¹²

Dessa maneira, Morelli descobriu e catalogou a forma da orelha própria de Botticelli a de Cosmé Turá e assim por diante, traços presentes nos originais, mas não nas cópias. Com esse método propôs dezenas e dezenas de novas atribuições em alguns dos principais museus da Europa, frequentemente tratava-se de atribuições extraordinárias: Numa Vênus deitada conservada na galeria de Dresde, que passava por uma cópia de uma pintura perdida de Ticiano feita por Sassoferrato, Morelli identificou uma das pouquíssimas obras seguramente autografada de Giorgione.

Apesar desses resultados, o método Morelli foi muito criticado na época, talvez pela arrogância com a qual foi apresentado. Posteriormente, foi julgado mecânico, grosseiramente positivista e caiu em descrédito, mas muitos de seus críticos usavam seu método às escondidas para fazer suas atribuições.

Morelli não se importava com questões estéticas e foi muito contestado por isso. Ele registrava assuntos fisiológicos. Segundo Wind (1997, pp. 53-74), os livros de Morelli

¹² Atribuiu-se a Giorgione esta obra e foram confirmadas as teorias dele com métodos científicos no século XX. O método Morelli será o primeiro grande passo para a perícia em artes. [MORELLI, Giovanni. Italian painters: Critical studies of their works. vol. 2, EUA: Sagwan Press, 2018].

tem uma aparência bastante insólita, se comparados com outros historiadores da arte. Eles estão salpicados de ilustrações de dedos e orelhas, cuidadosos registros das minúcias características, que trazem a presença de um determinado artista, como um criminoso é traído pelas impressões digitais. Qualquer museu estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal.

“O conhecedor de arte, é comparável ao detetive que descobre o autor do crime baseado em indícios imperceptíveis para a maioria.” Enrico Castelnuovo (2010, p. 92), descreve na sua obra “A caixa de papelão”, na qual Sherlock Holmes literalmente “dá uma de Morelli”. O caso começa exatamente com duas orelhas cortadas e enviadas pelo correio a uma senhorita.

Ademais, a psicologia moderna aceitaria as definições de Morelli: pequenos gestos inconscientes revelam nosso caráter mais do que qualquer atitude formal e cuidadosamente preparada por nós. Por isso ele dizia que a personalidade do autor deve ser procurada onde o esforço da pessoa é menos intenso.

Até Sigmund Freud (1856-1939) escreveu sobre Morelli e seu método numa fase muito anterior à publicação da psicanálise no famoso ensaio chamado “O Moisés de Michelangelo” (1914), no começo do segundo parágrafo mencionou:

“(..) Creio que o seu método (Morelli) está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou desapercibidos, dos detritos ou ‘refugos’ da nossa observação (...)” (FREUD, 1955, p. 9)¹³

¹³ Tradução disponível em: <<https://areas.fba.ul.pt/jpeneda/moisés.htm>>. Acesso em: 8 fev. 2021.

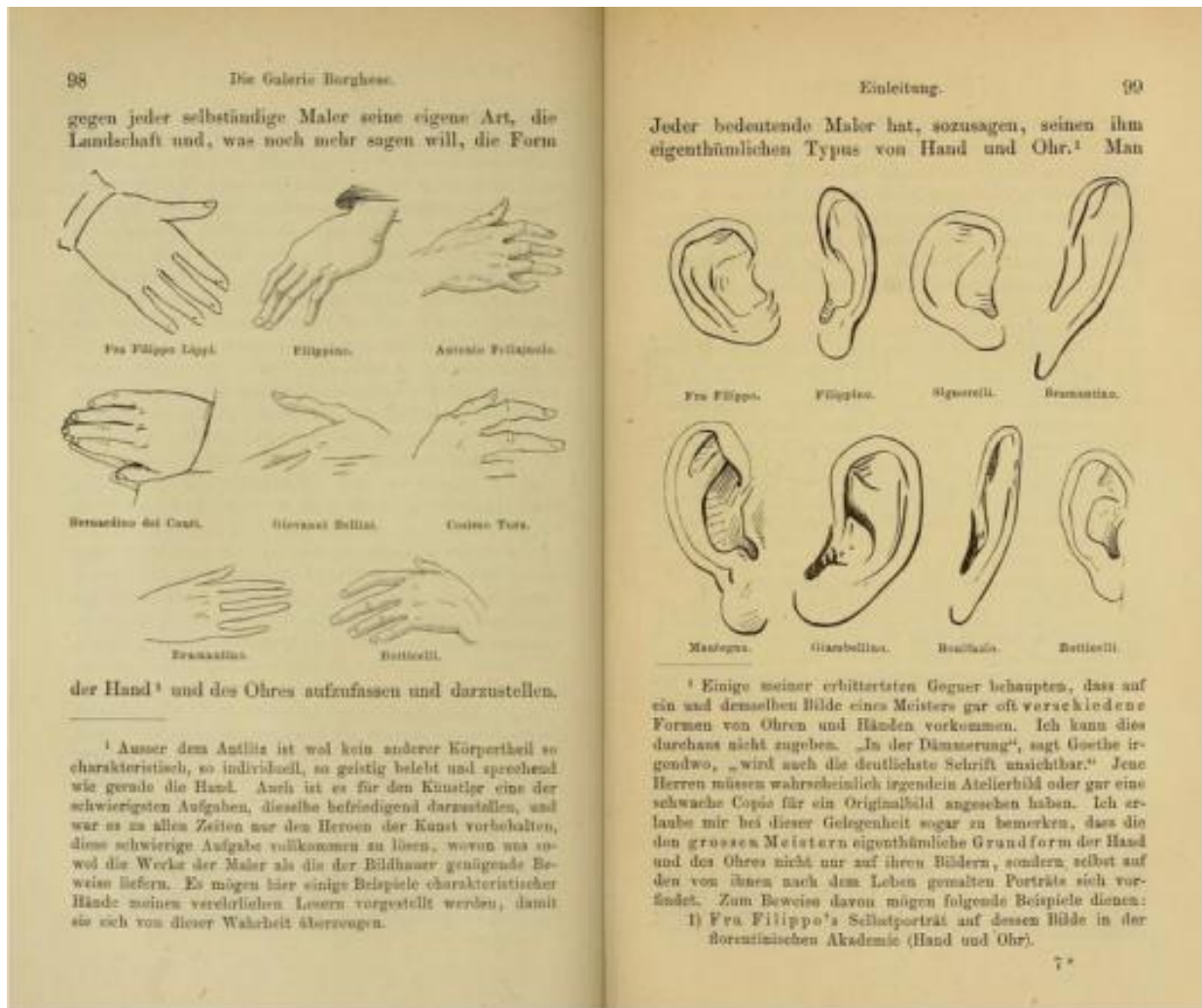


Fig. 20. Detalhe do livro de Giovanni Morelli. (fonte: Lermolieff, 1890, p. 98-99)

Entre Morelli, Holmes e Freud: nos três casos, destacam-se o modelo da semiótica médica, a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo.

Século XX

Estados Unidos, ano 1900. Bernard Berenson (1865-1959) publica o livro *Rudiments of connoisseurship: Study and criticism of italian art* (1962), em que aplica o método Morelli, ele foi um dos mais importantes *Connoisseurs* do século XX.

Ele dizia que fundava sua dedução baseado nos métodos da percepção do Dietrich Von Hildebrand e inventou uma atividade chamada *Adviser*: conselheiro artístico de milionários americanos desejosos de criar coleções. Ele nunca se entregou à “detestável produção de certificados de autenticidade, verdadeira chaga de um comércio de arte que, por vezes, tentou até mesmo eruditos autênticos”, tal como Gerardo Bazin (conservador e restaurador do Museu do Louvre) expressa no seu livro “História da História da Arte” que quando alguém apresentava um quadro com um certificado de autenticidade, dizia logo: “Não adianta mostrá-lo, pode leva-lo, é falso” (BAZIN, 1989, p.196), demonstrando também a exagerada arrogância que, às vezes, os funcionários de instituições prestigiosas têm respeito de seus colegas e pesquisadores, atitude que persiste no século XXI.

Berenson sustentou seu método no processo de comparação de Morelli e já com a ajuda importantíssima da fotografia. Já na época existia tecnologia suficiente para comprovar autoria, mas Berenson repeliu as interpretações biográficas, psicanalíticas, metafísicas e se manteve dentro da noção formalista das obras de arte.



Fig. 21. Bernard Berenson (fonte: Foto de David Seymour)

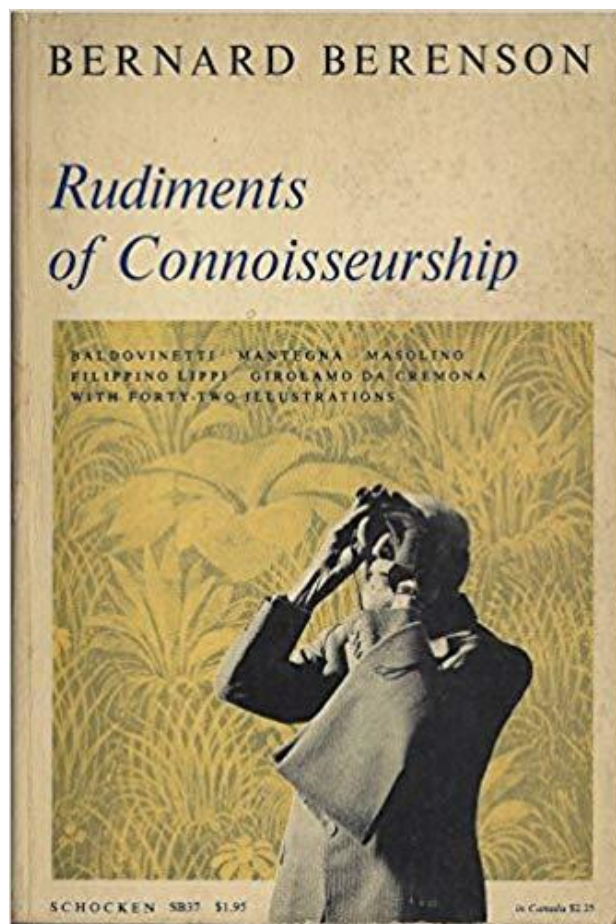


Fig. 22. *Rudiments of Connoisseurship: Study and criticism of Italian art* (fonte: Imagem da capa do livro)

Bélgica, ano 1902. Georges Hulin de Loo (1862-1945) foi um erudito burguês belga, dentro do contexto da história da arte do século XIX na Bélgica, que se destacou por suas possibilidades de estudo no exterior e pela altíssima posição socioeconômica.

Foi em 1902, quando em Bùrges aconteceu uma exposição de arte flamenco chamada de “Primitivos Flamengos”, ele ficou indignado pela quantidade de erros do catálogo e decidiu realizar um “Contra Catálogo”, intitulado “Catálogo Crítico”, no qual corrigia atribuições errôneas ou demasiadas vantajosas, revelando outros artistas desconhecidos. Propôs, assim, novos agrupamentos para anônimos. Esse catálogo crítico é muito raro e, segundo estudos, seus críticos compraram todos seus catálogos para queimá-los.

Itália: Roberto Longhi (1890-1970) foi um historiador de arte e *Connoisseur* famoso por seus estudos sobre Caravaggio, Velázquez, Piero della Francesca e

Masaccio, entre outros. Adepto ao método “Filológico” (termo em italiano), baseado em estudos morfológicos e estilísticos, bem como na documentação, além de ter sido um fervoroso protetor da obra. Obras estas consideradas autênticas por ele e com o objetivo de não deixar peça sem atribuição. Era muito combativo e acérrimo concorrente de Berenson, então suas opiniões tentavam contrariar qualquer posicionamento do americano, perdendo sua imparcialidade como pesquisador.

Era muito comum (e ainda é) que os *Connoisseurs* estivessem pouco atraídos pela publicação de livros. Suas opiniões eram publicadas apenas em artigos, deixando invisível para a história da arte muitos dos conhecimentos aplicados na pesquisa de Arte.

Alemanha, ano 1930. Max Friedlander (1857-1968) converte-se no diretor e maior autoridade do Museu de Berlim. Era um *Connoisseur* muito respeitado, estudou muito os discípulos dos grandes mestres e catalogou, entre 1924 e 1957, três mil quadros da Pintura Neerlandesa dos séculos XV e XVI. Foi responsável (durante sua passagem pelo Museu de Berlim) pela incorporação da obra “Adoração dos Pastores”, de Hugo Van Der Goes, ao acervo da instituição. Conseguiu descobrir e apontar para a história dados dos grandes copistas das pinturas flamencas.

Respeitoso até o limite dos dados objetivos, o perito sempre se mostrou “prudente” não hesitando quando reunia os elementos de formular hipóteses de autoria. Publicou um livro chamado “Da arte e do conhecedor”, em que faz um detalhe das diferenças que tem o *Connoisseur* e o historiador da arte. Segundo ele,

“É difícil conciliar os deveres do *Connoisseur* do Historiador da arte, o historiador entra frequentemente em conflito com o amador, o gênio é seu inimigo e as vezes é tentado a desembaraçar-se dele. Tem mais facilidade em lidar com o encadeamento exato dos princípios que com a diversidade imprevisível dos rostos” (Ibidem, p.201).

Friedlander pensava e falava que a perícia de arte só poderia ser interdisciplinar, já que o pesquisador isolado comete erros nas suas conclusões por falta de visão global. Literalmente, ele falou: “Uma das fontes de erro que ameaça ao *Connoisseur* é, o que eu chamarei de instinto do caçador que, caçando por caçar, se engana atirando num Melro que tomou por um tordo” (*apud* BAZIN).

Segundo Bazin, o *Connoisseurship* nunca será uma ciência, já que está sujeita a inúmeras variáveis, à sensibilidade do erudito, à moda e a arte da percepção. Bazin tinha razão, o paradigma tinha que mudar para poder dar o passo seguinte.

A nova história começará por Argentina e França, como será tratado na 2ª. parte deste artigo, que irá contemplar: do século XX e início do século XXI.

Referências bibliográficas

- BAZIN, German. *História da história da arte*. São Paulo: Martin Fontes, 1989.
- BERENSON, Bernard. *Rudiments of connoisseurship: Study and criticism of italian art*. EUA: Schocken Books; 1962.
- CASTELNUOVO, Enrico. In: AGAMBEM, Giorgio. *Signatura rerum*. Barcelona: Anagrama 2010.
- FREUD, Sigmund. *The Moises of Michelangelo*. Vol. XIII (1913-1914). Londres: The Hogarth Press; The Institute of Psycho-Analysis, 1955.
- FRIEDLAENDER, Walter; MANCINI Giulio. *Considerazioni sulla pittura*. Roma: College Art Association, 1962. p. 146. (The Art Bulletin)
- GINZBURG, Carlo. *Mitos emblemas sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- KERN, Daniela. *Revivais pluralistas na historiografia da arte: Champfleury e os le nain, Thoré-Bürger e Veermer*. Ouro Preto: EdUFOP, 2012.
- KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madri: Akal. 1996.
- LERMOLIEFF, Ivan. *Estudos críticos de arte sobre pintura italiana*. Leipzig: Brockhaus 1890.
- MILIZIA, Francisco de. *Arte de ver en Bellas Artes del diseño*. Madri: Imprenta Real, 1827.
- RICHARDSON, Jonathan. *An essay on the theory of painting*. London: Printed for W. Churchill, 1719.
- WIND, Edgar. *Critica del conoscitore in arte e anarchia*. Roma: Adelphi, 1997. pp 53-74.



Instituto de Avaliação e Autenticação de obras de Arte

Gustavo Perino

Natural da Argentina. Bacharel em Peritagem e Avaliação de Obras de Arte pela Universidad del Museo Social Argentino. Atualmente professor universitário e coordenador de pós-graduação em Peritagem de Obras de Arte pela Universidade Santa Úrsula do Rio de Janeiro. Ativa participação em eventos educativos ministrando cursos e seminários em diversas instituições públicas e privadas. Membro do ICOM Brasil e Perito judicial da Ordem dos Peritos do Brasil – OPERB e IPJUD. Membro do Instituto de Avaliação e Autenticação de obras de Arte - i3A. É fundador e diretor da Givova Art Consulting. Criador e organizador do *International Conference Artwork Expertise* - ICAE (Congresso Internacional de Peritagem de Obras de Arte) nas suas duas edições: Buenos Aires 2016, Rio de Janeiro 2018. Participou de mais de 60 projetos de peritagem de arte em diversos países.

E-mail: gustavo.perino@givova.com.ar