

História da arte, connoisseurship e coleções sul-americanas: nos rastros da recepção de Bernard Berenson no Brasil

*Art History, connoisseurship, and South-American
collections: on the trail of the
reception of Bernard Berenson in Brazil*

Ana Gonçalves Magalhães*

**Recebido em
25/11/2025**

**Aprovado em
02/12/2025**

*Ana Gonçalves Magalhães é historiadora de arte, curadora e Professora Titular do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). É especialista em artes visuais do século XX, com uma abordagem transnacional do Modernismo, sobretudo nas relações Itália/Brasil. Foi professora convidada em universidades nos Estados Unidos e na Europa, Pesquisadora Visitante no Getty Research Institute, em Los Angeles, e pesquisadora curatorial na Bibliotheca Hertziana, em Roma. <https://orcid.org/0000-0002-2291-428X>

Como citar:

Gonçalves Magalhães, A. (2025). História da arte, connoisseurship e coleções sul-americanas: nos rastros da recepção de Bernard Berenson no Brasil. *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 11-28. <https://doi.org/10.34024/61dm1h50>

Resumo:

Neste artigo, procuramos discutir a prática de *connoisseurship*, tal como disseminada por Bernard Berenson (1865-1959) e sua presença no ambiente sul-americano, em especial no Brasil. A partir de documentos esparsos, de suas redes de sociabilidade (na Europa e nas Américas), da proveniência de obras dentro do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), de seus escritos traduzidos e publicados entre a Argentina e o Brasil, e de sua trajetória como uma figura que se reinventa como historiador da arte, propomos uma reconstrução de sua contribuição com agentes locais na constituição de acervos de arte europeia da tradição. Sugerimos ainda a sobrevivência da *connoisseurship* no sistema da arte atual, e sua relação paradoxal com as análises técnico-científicas, que se desenvolveram ao longo de todo o século XX e trouxeram uma contribuição importante para o estudo da história material da obra de arte.

Palavras-chave:

Bernard Berenson
Connoisseurship
Historiografia da arte no Brasil
Acervo MASP
História social da arte

Abstract:

This article examines the practice of *connoisseurship* as articulated by Bernard Berenson (1865–1959) and its reception in the South American art world, with particular attention to Brazil. Drawing on dispersed archival materials, Berenson's social networks across Europe and the Americas, the provenance of works in the collection of the São Paulo Museum of Art (MASP), and the circulation of his translated writings in Argentina and Brazil, we reconstruct his role—together with local intermediaries—in shaping collections of traditional European art. The article also reflects on the continued presence of *connoisseurship* in today's art system and its paradoxical relationship with the technical and scientific analyses that expanded throughout the twentieth century and substantially advanced the material study of artworks.

Keywords:

Bernard Berenson
Connoisseurship
Art historiography in Brazil
MASP collection
Social history of art.

História da arte, *connoisseurship* e coleções sul-americanas: nos rastros da recepção de Bernard Berenson no Brasil

Em 2017, fui convidada a contribuir com um texto editorial para a revista *Figura. Studies on the Classical Tradition*, para o qual fui solicitada a refletir sobre o papel da história da arte e do historiador da arte na contemporaneidade (Magalhães, 2017). Ali, sugeria que havia um certo tipo de historiador da arte que se sobrepunha àquela do curador independente *superstar*, vinculado ao sistema de arte e ao mercado de arte internacionais: a figura do *connoisseur*, ou o especialista/historiador da arte que teve seu auge entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, atuante junto a antiquários, galerias de arte e *marchands*, e responsáveis pela atribuição e venda de obras de arte da tradição artística. Embora a historiografia nos fale de uma atividade ultrapassada e superada, sua sobrevivência se ressignificou ao longo do século XX. Tal transformação deve-se sobretudo ao mercado dos hoje chamados “clássicos modernos” e da arte contemporânea, que agora sobrepõe o *connoisseur* à figura do curador independente ou consultor, em especial aquele responsável por grandes coleções privadas de arte dos séculos XX e XXI.¹

Essa prática, aparentemente distante da realidade brasileira, tem ganhado destaque na imprensa local, desde a emergência de casos polêmicos de autenticação de obras de artistas brasileiros nos últimos anos.² Mas ela tem seus reflexos sobre os acontecimentos e a formação de coleções e noções de arte no Brasil desde pelo menos meados do século XX, e talvez merecesse nossa atenção. Para tentar

1 O termo “clássicos modernos” foi disseminado a partir das décadas de 1980-1990, no que chamo de “virada modernista” dos leilões de arte internacionais. Esse período marcou a elevação exponencial de preços pagos para obras de grandes artistas da primeira metade do século XX, tais como Pablo Picasso, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, entre outros. Um fenômeno semelhante repetiu-se a partir da primeira década do século XXI com os principais nomes internacionais da arte contemporânea, a exemplo de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jeff Koons etc, que só se acentuou com a crise financeira de 2008 - entendida como um divisor de águas na concentração de renda dos leilões entre as casas históricas Christie's e Sotheby's (Thompson, 2012), que atualmente têm seus próprios programas de formação de especialistas em curadoria e história da arte.

2 O caso mais recente envolve uma pequena tela atribuída a Tarsila do Amaral, exposta na SP-Arte de 2024, mas sobre a qual há um racha entre os herdeiros da artista sobre sua autoria. Ver: Claudia Castelo Branco, “Raridade: obra inédita de Tarsila do Amaral é descoberta e autenticada”, *Metrópoles*, 19/08/2024, disponível em: <https://www.metropoles.com/sao-paulo/obra-tarsila-amaral-autenticada>; e Amanda Capuano, “Herdeiros de Tarsila do Amaral contestam autenticidade do quadro recém-descoberto”, *Veja*, 21/08/2024, disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/herdeiros-de-tarsila-do-amaral-contestam-autenticidade-de-quadro-recem-descoberto/>. Ao que tudo indica, a disputa aqui entre os dois grupos de herdeiros da família da artista baseia-se, de um lado, na autoridade da comissão responsável pelo catálogo raisonné de Tarsila do Amaral (portanto, os especialistas ou *connoisseurs* de sua obra); e de outro, em um relatório de análises técnico-científicas que confirmariam sua autoria - embora não haja evidências suficientes de sua proveniência. Voltaremos a esta questão ao final: sobre a importância da discussão e interpretação comparativa de resultados de análises laboratoriais, e o cotejamento com a documentação pertinente.

discutir a ideia de *connoisseurship* e suas possíveis relações com o contexto local, vou me centrar na figura daquele que foi o mais célebre e controverso *connoisseur* da primeira metade do século XX - tão célebre que mesmo na América do Sul, e no Brasil em especial, ele era conhecido: Bernard Berenson (1865-1959). Assim, iniciarei retomando a trajetória do autor, para em seguida discorrer como ele entrou na pesquisa que venho realizando há mais de uma década junto à coleção de arte moderna italiana do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), e buscar contextualizá-lo no ambiente sul-americano do segundo pós-guerra, para discutir de que maneira se dá sua recepção no Brasil, através de escritos que para a historiografia internacional parecem ter tido menos relevância do que para o ambiente local.

Ao consultarmos qualquer compêndio sobre historiografia da arte ou mesmo um dicionário ou enciclopédia de historiadores da arte, a figura de Bernard Berenson é incontornável.³ Quando se fala no trabalho especializado de autenticação e atribuição de obras de arte, sobretudo daquelas produzidas pelos mestres do Renascimento Italiano dos séculos XV e XVI, seu livro *The Drawings of Florentine Painters Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art, and Copius Catalogue raisonné* (em dois volumes, 1903), entre outras publicações (sobre os mestres venezianos, por exemplo), seguem tendo o mesmo valor que *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori* (1550) de Giorgio Vasari, ou seja, fontes primárias para o trabalho historiográfico sobre os artistas que Berenson estudou, por vezes colecionou, e ajudou a determinar o conjunto da obra. Conhecido como “o príncipe” da história da arte, ele deixou uma coleção, um arquivo e uma biblioteca em sua propriedade nos arredores de Florença, que até hoje alimentam a pesquisa sobre a arte italiana da primeira era moderna.⁴

Há um conjunto significativo de biografias de Berenson que nos ajuda a entendê-lo como uma figura mais complexa do que se pode imaginar, com uma rede de sociabilidade muito diversificada que deram a base para que ele construísse

3 Para citar apenas um exemplo, ver a coletânea de ensaios publicada em 2013, a partir dos autores mais referenciados na história da revista *The Burlington Magazine* (depois da *Gazette des Beaux-Arts*, o mais longo periódico dedicado à história da arte, publicado desde 1903), em especial Bambach (2013), dedicado a Berenson. Veja-se também o verbete biográfico sobre ele na plataforma *Dictionary of Art Historians* da Duke University: <https://arthistorians.info/berensonb>.

4 Trata-se da Villa I Tatti, nas colinas do pequeno vilarejo de Settignano, hoje um centro de estudo avançado de pesquisa em Renascimento da Universidade de Harvard. Ver: <https://itatti.harvard.edu/>.

sua *persona* no campo da história da arte. Talvez a mais interessante delas seja a biografia escrita por Rachel Cohen, em 2013 (Cohen, 2013). Publicada como parte da coleção *Jewish Lives* [Vidas Judias], a autora fez uma pesquisa considerável sobre a vida familiar de Berenson e das vicissitudes por ele enfrentadas até seu reconhecimento como *connoisseur*. Nascido no seio de uma família judia lituana, cuja região encontrava-se sob domínio do Império Russo, sua emigração para Boston ainda menino era uma questão de sobrevivência para ele e seus pais e irmãos. O vilarejo onde passou sua primeira infância era marcado pela fome e pela violência contra a comunidade judaica ali presente.⁵ Para chegar aonde chegou e conseguir realizar parte de seus estudos na Universidade de Harvard, e depois seguir para um estágio na Europa (onde se estabeleceu para o resto da vida), Berenson contou com o apoio de um amigo quando iniciou seus estudos, primeiro, na Universidade de Boston, que o permitiu entrar em contato com importantes figuras da elite local.⁶ Esse momento inicial na carreira de Berenson é marcado talvez por dois elementos importantes: seu distanciamento em relação a suas raízes judaicas (o que implicou inclusive na adoção de um sobrenome anglo-saxão, substituindo seu sobrenome de origem)⁷ e o trabalho que ele iniciou, já na Europa, de apreciação e pesquisa de obras do Renascimento italiano para a constituição da Coleção de Isabella Stewart Gardner, que financiou sua viagem de aperfeiçoamento na Europa, nos anos 1890.⁸

Entre o final da década de 1880 e a passagem do século, Berenson parece ter construído uma carreira relâmpago como *connoisseur*, sobretudo a partir de seu contato com Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) e com Giovanni

5 O que leva seus pais a retirarem-no da Lituânia antes mesmo que sua mãe, suas irmãs e seu irmão mais novo emigrassem para os Estados Unidos é o fato de que as tropas russas, além de oprimir cotidianamente a comunidade judaica, impunham o alistamento militar aos meninos dessa comunidade - que vivia assombrada pela experiência violenta da Guerra da Crimeia (1853-1856). O vilarejo onde Berenson nasceu situava-se na zona de assentamento judeu conhecida, em inglês, como “Pale of Settlement”, em outras palavras, um gueto para as comunidades judaicas sob domínio dos czares da Rússia (1835-1917) - que englobavam territórios das atuais Lituânia, Ucrânia, Letônia, Polônia, Bielorrússia, Moldávia e Romênia. Para mais informações ver: <https://www.britannica.com/place/Pale-of-Settlement>.

6 Cohen (2013, p. 29-32) explica o contexto em que Berenson e sua família se estabeleceram em Boston - não muito favorável à pequena comunidade judaica local, mas em paralelo à consolidação de uma elite ilustrada que havia construído equipamentos de educação importantes na cidade, tais como a biblioteca pública frequentada por Berenson desde seu período escolar ali. Cohen também menciona a voracidade do jovem Berenson pela leitura, algo que ele havia adquirido no ambiente de seu vilarejo natal, um importante centro de formação de rabinos, e de debates do Talmude.

7 Seu sobrenome de nascimento era Valvrojenski. A adoção do sobrenome Berenson pela família do jovem Bernard era um modo deles conseguirem se assimilar à comunidade judaica alemã, melhor integrada e com mais recursos do que a comunidade judaica vinda do atual leste europeu. Outro fato assinalado por Cohen é a conversão de Berenson ao protestantismo na primeira fase da idade adulta, e da mudança de grafia de seu nome com o fim da I Guerra Mundial, para assimilar-se ao mundo anglófono: de Bernhard para Bernard.

8 Sobre a coleção, hoje The Isabella Stewart Gardner Museum, em Boston, ver o Nielsen, Riley & Silver, 2017.

Morelli (1816-1891), que ele conheceu em 1889 e 1890, respectivamente.⁹ Os dois especialistas eram reconhecidos, naquele momento, pelo desenvolvimento de métodos entendidos como precisos e “científicos” na autenticação e atribuição de obras de arte, inaugurando assim uma nova era para a prática da *connoisseurship*. Essas metodologias foram incorporadas por Berenson em sua atividade de autenticação e atribuição de obras, transformando-o em herdeiro imediato dos dois especialistas italianos, e ao mesmo tempo, divulgando a prática para fora dos circuitos especializados.

É fundamental também pensar no contexto em que Berenson se estabeleceu na Itália e em quais redes de sociabilidade se inseriu para se tornar uma autoridade sobre práticas e métodos de atribuição - a tal ponto que seu nome é lembrado talvez mesmo antes de seus mestres italianos, Morelli e Cavalcaselle. Autores fora do circuito da história da arte, como o jornalista britânico Colin Simpson trouxeram elementos para entendermos tal contexto e as redes de sociabilidade que Berenson constituiu ao se estabelecer na Itália como referência internacional na expertise sobre arte renascentista do país. Simpson (1986) fez uma investigação sobre as relações entre Berenson e aquele que foi o mais célebre *marchand* de obras da tradição artística europeia da primeira metade do século XX: o antiquário de origem holandesa, que foi o principal conselheiro e mediador de aquisições das grandes fortunas, sobretudo da Inglaterra e dos Estados Unidos, da primeira metade do século XX: Joseph Duveen (1869-1939).¹⁰ O encontro entre Berenson e Duveen, em 1906, deu origem, um pouco mais tarde, a uma colaboração de 25 anos, cujo impacto foi definidor do modo como as coleções de arte da tradição italiana da primeira era moderna se consolidaram nos Estados Unidos, e ajudaram a conformar um olhar, um gosto e uma narrativa da história da arte italiana do Renascimento.

Também é preciso considerar que a bem-sucedida colaboração entre Berenson e Duveen no fornecimento de obras de arte para coleções do novo

9 Sobre Giovanni Battista Cavalcaselle, ver: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cavalcaselle_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cavalcaselle_(Dizionario-Biografico)/); sobre Giovanni Morelli, ver: <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-morelli/>.

10 Duveen construiu um império no mundo do antiquariado e do mercado especializado de arte, mais tarde tendo sido um dos maiores patronos da National Portrait Gallery de Londres, e responsável pela formação da coleção e decoração da mansão do magnata estadunidense Henry Clay Frick de Nova York (hoje Frick Collection). Entre seus clientes, estavam as maiores fortunas dos Estados Unidos da primeira metade do século XX, tais como J. P. Morgan (fundador e patrono da Morgan Library, também em Nova York), o casal Huntington da Califórnia (fundadores e patronos da Huntington Library, nos arredores de Los Angeles), Andrew Mellon (patrono fundador da National Gallery de Washington), entre outros. No caso da Inglaterra, suas ligações com a aristocracia britânica e a família real lhe deram acesso a obras e coleções aristocráticas importantíssimas no país.

mundo beneficiou-se de um contexto histórico preciso, em que a reemergência principalmente do interesse pela arte italiana do Renascimento coincidiu com o processo de unificação da Itália (consolidada em 1871), que permitiu que muitas coleções privadas de arte do Renascimento, constituídas pela antiga aristocracia italiana fossem disponibilizadas para venda - e a institucionalização da disciplina da história da arte dentro de órgãos de proteção ao patrimônio nacional ali, e respectiva legislação, estruturada, não sem demoras, para justamente deter a larga saída de obras do território.¹¹

Deve-se lembrar ainda que a década de 1930, em especial, assistiu a uma crescente circulação pública de obras do Renascimento italiano na Itália, nas grandes capitais europeias e nas Américas.¹² A década se abriu com a grande mostra de arte italiana ocorrida na Royal Academy de Londres, em 1932, que pela primeira vez em séculos, deslocou o “Nascimento de Vênus” de Sandro Botticelli da Galleria degli Uffizi, em Florença, para além do Canal da Mancha. Esse feito é repetido com obras do mesmo calibre para a exposição de arte italiana de Paris, em 1936, e chegou a seu auge com a exposição *Italian Masters*, no Museum of Modern Art de Nova York (MoMA), em 1940 (Braun, 2005 e Bedarida, 2012). As ações de levar preciosas obras do Renascimento italiano das grandes coleções públicas em mostras internacionais encontram paralelo nas exposições monográficas que as superintendências de bens culturais italianas realizaram de Ticiano e Tintoretto, em Veneza, em 1935 e 1937 respectivamente (Barbantini, 1935 e Barbantini, 1937), reunindo uma centena de pinturas dos dois mestres provenientes de coleções públicas e privadas, de dentro e de fora da Itália.¹³ Esse momento coincide com o ponto mais alto do colecionismo de arte italiana do Renascimento nos Estados Unidos, desde a reemergência do gosto pelos mestres italianos dos séculos XV e XVI na segunda metade do século XIX, em que as grandes coleções americanas já haviam criado estruturas de consulta e visita para exibição das obras

11 Embora não mencione especificamente o mercado de arte, vale lembrar do texto de Laura Iamurri (2012) sobre a institucionalização da disciplina de história da arte no meio acadêmico italiano, desde seu “pai fundador”, Adolfo Venturi (1856-1941), e da abordagem patrimonial herdada dentro dessa historiografia.

12 A Itália estava no início da segunda década do Regime Fascista, sob liderança de Benito Mussolini (1883-1945), cuja estratégia de divulgação da arte italiana articulava-se diretamente com o agenciamento da tradição artística da península, passando pelo imaginário da Roma Imperial e do Renascimento italiano.

13 Ao falar da finalidade dessas mostras no catálogo dedicado a Tintoretto, Barbantini (1937, p. 7-8) explica a presença de obras que são atribuídas ao mestre, ainda que não tenham sido devidamente analisadas e estudadas. Essas mostras parecem ter servido também ao propósito de consolidar os conjuntos (ou catálogos raisonnés) das obras desses artistas e protagonizar a expertise dos historiadores da arte italianos na autenticação/atribuição delas, bem como determinar a autoridade dos órgãos italianos de patrimônio como centros referenciais de análise para tanto. Berenson não é mencionado aqui, e Barbantini volta às fontes tradicionais (Vasari, por exemplo).

adquiridas por seus patronos ao longo das duas primeiras décadas do século XX.¹⁴ Esse processo tem no início da II Guerra Mundial uma interrupção abrupta, e viria a ser retomado com o final do conflito, tanto nos Estados Unidos, com uma tentativa de expansão na América do Sul - mesmo que sem o sucesso e o potencial econômico das fortunas norte-americanas.¹⁵

Como já tratado em outro artigo (Magalhães, 2020), as relações de Berenson com a América do Sul são um campo ainda a ser explorado, a partir de evidências esparsas encontradas em arquivos e fontes documentais entre a Itália, a Argentina e o Brasil. Esses vestígios dão a ver sua rede de sociabilidade entre o final dos anos 1930 e a década de 1950, entre a Europa e a América do Sul, quando o fim do Regime Fascista na Itália levou o país à criação ou reinvenção de estruturas para-diplomáticas e comerciais na tentativa de reativar sua economia e se reinserir no sistema político-econômico internacional ocidental.¹⁶ Neste sentido, os críticos e jornalistas italianos Margherita Sarfatti (1880-1961) e Pietro Maria Bardi (1900-1999), assim como o crítico argentino Jorge Romero Brest (1905-1909) parecem ter sido a ponte entre Berenson e a formação de coleções e museus de arte entre a Argentina e o Brasil, contexto no qual aparece a tradução de seu *Italian Painters of the Renaissance* (Berenson, 1944), e um capítulo de seu livro *Aesthetics and History* (Berenson, 1948), na Argentina, e onde Sarfatti discorre sobre seu método de autenticação e atribuição de obras de arte do Renascimento italiano (Sarfatti, 1944, p. 36).¹⁷

Além disso, uma análise da aquisição de obras para a formação do núcleo inicial dos acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM, hoje

14 Vale mencionar que é a partir da segunda metade do século XIX que há, de fato, uma revalorização dos artistas e das obras do Renascimento italiano internacionalmente, ou o que o mercado de arte passou a designar como “Old Masters” (literalmente “velhos mestres” ou “mestres antigos”). O termo, inicialmente empregado pelo antiquariado britânico para designar os mestres do século XVIII, adquire novo significado com o boom de aquisições italianas (Haskell, 2000) na virada do século XIX para o século XX.

15 Neste sentido, vale lembrar o caso da formação da coleção do empresário argentino Torcuato di Tella, sob a consultoria do historiador da arte Lionello Venturi (1885-1961) no segundo pós-guerra (Giunta, 2000 e Barzon, 2025).

16 A pesquisa que venho conduzindo sobre o conjunto de pinturas modernistas italianas do entreguerras do acervo do MAC USP evidencia a maior abertura que a Itália tinha, por exemplo, para exercer sua influência cultural na América do Sul, mesmo que a Argentina e principalmente o Brasil não fossem países tão atrativos economicamente como os Estados Unidos. O historiador Mark Choate (2023) menciona as diferenças entre Brasil, Argentina e Estados Unidos (os países com as três maiores comunidades italianas fora da Itália) em suas políticas de recepção às comunidades imigrantes, em que os Estados Unidos implantaram políticas de assimilação - o que fazia com que o exercício de uma identidade cultural italiana promovida pela península fosse vista com maus olhos.

17 Não por acaso, os volumes que ela publicou na Argentina sobre arte italiana do Renascimento estão ligados a artistas da especialidade de Berenson: Ticiano e Giorgione.

pertencente ao MAC USP) e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), também apontam indícios da atuação de Berenson e de sua rede de sociabilidade italiana na escolha e negociação de obras (Magalhães, 2019/2020). No caso do MASP, em especial, atente-se para a presença da figura do colecionador e *marchand* Alessandro Contini Bonacossi (1878-1955), que vendeu uma obra atribuída a Tintoretto de sua coleção diretamente para o Museu em formação, e parece ter sido o contratante de Pietro Maria Bardi para a realização da catalogação e respectiva publicação da coleção do magnata estadunidense Samuel Kress (1863-1955).¹⁸

A celebridade de Berenson no ambiente sul-americano evidencia-se pela citação de seu nome e de sua expertise em uma rica matéria da revista *O Cruzeiro* sobre as novas aquisições do Museu de Arte de São Paulo (MASP), logo após o grande tour da coleção até então angariada pelo museu, em 1957.¹⁹ A reportagem de Theophilo de Andrade tinha por objetivo documentar o evento social de recepção das novas obras estrangeiras adquiridas para o acervo do MASP no processo, na então sede da presidência da República.²⁰ O repórter nos esclarecia que se atribuiu a algumas autoridades convidadas apresentar uma obra comprada, e a matéria era fartamente ilustrada com as obras e personalidades presentes no evento. Tudo, portanto, corroborava para a criação de um ambiente hollywoodiano e de um circuito de celebridades. A autoridade de Berenson abre a matéria: “Foi Bernard Berenson que criou o ‘It’ como expressão para definir a fruição estética das coisas boas e belas da vida e do universo” (Andrade, 1957, p. 50C). E mais adiante, diz: “Bernard Berenson, o genial ‘connaissanceur’ (sic) da estrada de Fiesole, se estivesse presente, haveria de concordar comigo que, aquela hora, no Palácio das Laranjeiras, foi daqueles que submergem o espírito do homem no ‘It’ da suprema fruição estética” (Andrade, 1957, p. 50H).

18 Os manuscritos do levantamento inicial feito muito mais tarde por Bardi para tal projeto encontram-se no Fundo Pietro Maria Bardi no Centro de Documentação e Biblioteca do MASP. O conjunto de mais de duas mil obras reunidas por Kress havia sido formado entre 1938 e os anos iniciais da década de 1940, por intermédio de Contini Bonacossi, que segundo Simpson (1986), parece ter assumido o domínio do mercado de obras do Renascimento italiano com a morte de Joseph Duveen, em 1939. Além disso, Berenson, Sarfatti e Bardi estiveram envolvidos, em momentos distintos, com as atividades de Contini Bonacossi (Toffali, 2014-2015).

19 A maior parte das aquisições que Bardi e o patrono do MASP, Assis Chateaubriand, realizaram para a constituição do acervo do Museu se deu entre 1946 e 1952, e provocou muitos questionamentos sobre a autenticidade de algumas obras. Entre 1953 e 1957, Bardi e Assis Chateaubriand decidem levar esse acervo inicial para uma itinerância pelas principais cidades europeias e aos Estados Unidos, de modo a colocá-lo à prova dos grandes especialistas.

20 Dentre elas os quatro famosos retratos das filhas do rei da França, representadas como alegorias dos quatro elementos, do pintor francês Jean-Marc Nattier, e a “Madonna Willys”, de Giovanni Bellini. Obras respectivamente disponíveis em <https://masp.org.br/acervo/busca?author=Nattier> e <https://masp.org.br/acervo/busca?author=Bellini>.



Figura 1: Página de abertura da reportagem "No Palácio das Laranjeiras"

Fonte: Centro de Documentação e Biblioteca do MASP, foto da autora



Figura 2: Página da reportagem com reprodução da “Madonna Willys” de Giovanni Bellini

Fonte: Centro de Documentação e Biblioteca do MASP, foto da autora

De imediato, o repórter associou a figura do grande *connoisseur* ao sistema das celebridades e ao universo cinematográfico hollywoodiano: o termo “it” foi o modo através do qual Theophilo de Andrade vulgarizou a noção de “life-enhancement” que Berenson havia retomado em seu livro *Aesthetics and History* (Berenson, 1948), e que de Andrade remete à noção de *sex appeal*. O uso do prenome “it”, em inglês, era uma referência explícita ao título do filme “It” de 1927, que havia transformado a atriz estadunidense Clara Bow (1905-1965) em uma grande estrela, e na imagem perfeita da mulher *sexy* e desejada, inspirando a personagem de desenho de animação Betty Boop e o estilo das chamadas pin-up girls na década seguinte.

Voltando ao que Berenson considerava *life-enhancing* na obra de arte, o termo aparece em uma passagem do capítulo sobre o valor da obra de arte, na subparte sobre os valores táteis de uma pintura, por exemplo (Berenson, 1948, p. 69-73). Traduzido na tardia edição brasileira como “enriquecedor” (Berenson, 1972, p. 63), perdeu-se aqui o foco do debate sobre os trabalhos da *connoisseurship* da primeira metade do século XX. Embora propalada pelos seus praticantes (inclusive o próprio Berenson) como um método “científico”, este esteve baseado em um estudo filológico do traço/pincelada (ou a mão) do artista (nas práticas de Morelli, principalmente), que no caso de Berenson, adicionaria-se ao conhecimento e intuição da *personalidade* do artista, perceptíveis no modo como desenha, distribui as cores com seus gestos do pincel, como concebe a composição e o movimento. Neste aspecto, em *Aesthetics and History*, Berenson procura analisar ponto a ponto cada um desses elementos, e o volume constitui-se em seu primeiro livro de sistematização de sua prática como *connoisseur*.²¹ Vê-se aqui a influência dos debates do campo da estética em Berenson, em especial, seu fascínio com os escritos do ensaísta e crítico literário britânico Walter Pater (1839-1894), conforme reafirmado por inúmeros especialistas em Berenson.²² Isso o vincularia às vertentes das abordagens formalistas da história da arte, o que certamente contribuiu para que na emergência da história social da arte que marcou a década de 1970, e da virada pictórica da disciplina na década de 1990, Berenson e a história da *connoisseurship* fossem relegadas a segundo plano.

A matéria sobre o evento celebrando a chegada do acervo do MASP de seu *tour* internacional, com novas aquisições incorporadas, reproduz duas obras que

21 Ele havia escrito um ensaio intitulado *Rudiments of Connoisseurship. Study And Criticism Of Italian Art*, cuja data de publicação era debatida pela historiografia (Fasanelli, 1970), mas não havia mais voltado a isso. Uma edição foi publicada postumamente em 1962 (Berenson, 1962).

22 Sobre Pater, ver: <https://www.britannica.com/biography/Walter-Pater>.

merecem atenção nas possíveis relações de Berenson com o Brasil: “A ressurreição de Cristo”, de Rafael e a já mencionada “Madonna Willys” de Giovanni Bellini. No caso da primeira, o debate sobre sua atribuição afirmava-se como encerrado, mesmo que Berenson (ao lado de outros historiadores da arte da primeira metade do século XX) tivesse contestado sua atribuição a Rafael (Barone & Marques, 1998). Teria sido com base em dois desenhos de Rafael em depósito no acervo do Ashmolean Museum de Oxford, na Inglaterra, que o historiador da arte italiano Roberto Longhi (1890-1970) confirmou a autoria da “Ressurreição de Cristo” do MASP a Rafael, corroborada por Bardi na divulgação da obra em sua chegada ao Brasil.²³

O caso da Madonna Willys vincula Berenson diretamente à formação do acervo do Museu, pois além dele estar entre os primeiros especialistas a confirmar sua atribuição, sua proveniência revela sua rede de sociabilidade entre a Grã-Bretanha e os Estados Unidos. A obra havia saído de uma coleção aristocrática de Glasgow para ser vendida ao colecionador estadunidense John Willys (daí seu título) de Toledo, Ohio, por via da galeria de Joseph Duveen, por volta de 1915 (Marques, 1998). Além disso, sua venda ao MASP em 1947, foi intermediada pela Galeria Wildenstein, que a havia adquirido da herdeira de John Willys em 1945, em Nova York. Vale ressaltar que a “Madonna Willys” aparece na lista de obras expostas durante a Feira Internacional de Nova York de 1939. Seu caminho da Escócia para o Brasil, passando pelos Estados Unidos, envolve a rede de sociabilidade estabelecida no circuito Berenson/Duveen.

O fundo Pietro Maria Bardi no Centro de Documentação e Biblioteca do MASP guarda ainda uma única evidência da relação entre ele e Berenson: um cartão postal escrito por Berenson de próprio punho, reproduzindo a Villa I Tatti, datado de 30 de abril de 1952 (portanto no auge das primeiras aquisições do Museu). Nele, Berenson agradece a Bardi pelo envio do opúsculo que Bardi havia escrito sobre um retrato francês e menciona a visita da Duquesa de Ancona dois dias antes à Villa I Tatti, e o que parece ter sido uma conversa entre eles sobre a atribuição do dito retrato.²⁴ Não sabemos de que obra se trata, e se eventualmente ela hoje se encontra no acervo do MASP, mas esta evidência é reveladora de potenciais colaborações que teriam envolvido Berenson nas aquisições do Museu.

23 Os desenhos foram interpretados como estudos preparatórios das duas figuras na base do túmulo da composição. Roberto Longhi e o historiador da arte Pietro Toesca (1877-1962) tiveram um papel importante na autenticação de obras que haviam sido adquiridas na fase inicial de formação do acervo do MASP. Os dois nomes são recorrentes na documentação de proveniência das obras.

24 O cartão tem uma linguagem telegráfica, mas está endereçado a Bardi no MASP e está guardado junto a outros documentos de proveniência de obras do acervo do Museu.

É importante lembrar que o postal data dos anos, não só das aquisições do MASP, como também das tentativas de introdução de Berenson ao meio artístico sul-americano, com colaborações dele para a editoria portenha e para a revista *Ver y Estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest, em especial a tradução para o espanhol do capítulo “Art History specifically” de *Aesthetics and History* (Berenson, 1948) na edição de setembro de 1950. Coincidentemente ou não, no ano anterior, Sarfatti havia publicado um artigo sobre Giovanni Bellini (Sarfatti, 1949).

Ao que tudo indica, um eventual projeto de colaboração dentro dessa rede não parece ter se concretizado, mas a sobrevivência de Berenson no imaginário sul-americano fica evidente pela matéria da revista *O Cruzeiro*. Sua autoridade é reivindicada no momento em que o acervo do MASP havia passado por questionamentos em relação à atribuição de obras para ele adquiridas - o que justamente levou à sua itinerância no exterior naquele momento. Berenson certamente é associado, aqui, à figura do *connoisseur*, mas seus escritos traduzidos, nos anos 1950, para o espanhol, e mais tarde (anos 1970), para o português, não são os volumes pelos quais sua expertise é reconhecida e estudada internacionalmente. Bambach (2013) nos lembra de que *The Drawings of the Florentine Painters...* foi, de fato, o livro de maior disseminação de Berenson, inclusive porque foi atualizado pelo próprio autor nas 3 edições que recebeu (embora a última tenha saído postumamente). Livros como *The Venetian Painters of the Renaissance* (1894) e *The Florentine Painters of the Renaissance* (1896) aparecem na bibliografia das fichas catalográficas das principais obras das duas tradicionais escolas de pintura do Renascimento italiano em acervos do mundo inteiro, e são indicadores da certeza de suas autorias. Esses e outros volumes de mesma natureza que Berenson publicou ao longo de sua carreira jamais receberam a atenção das editoras argentinas e brasileiras. Curiosamente, *The Italian Painters of the Renaissance* e *Aesthetics and History*, que encontraram reverberação no ambiente da crítica local, são publicações de síntese de Berenson, em que o autor parece ter tentado consolidar seus conhecimentos e suas abordagens sobre a história da arte. Sobretudo em *Aesthetics and History*, Berenson procurou, de fato, não só deixar claro seu entendimento sobre a disciplina de história da arte, mas também propor uma teoria do valor da obra de arte e sua abordagem estética. Já argumentamos anteriormente que essas publicações no ambiente artístico local teriam tido uma dupla função: de fornecer instrumentos para uma educação do olhar para a história da arte da tradição e de lançar as bases para a profissionalização e especialização no campo da disciplina (Magalhães, 2020). Isso parece se reafirmar no momento

de tradução para o português de *Aesthetics and History*, em 1972, quando o Brasil viveu um *boom* do mercado de arte nacional e de institucionalização de nossa arte moderna, tendo justamente na figura de uma artista como Tarsila do Amaral, um dos principais nomes a ter sido mobilizado na esfera dos leilões brasileiros (Vallego, 2017).²⁵

Nos anos que antecederam seu estabelecimento no Brasil, Pietro Maria Bardi fundou o Studio di Arte Palma (Pozzoli, 2016), que além de uma galeria de arte moderna italiana, possuía um escritório de autenticação de obras de arte do Renascimento italiano e um laboratório de restauração que contou com a parceria do conservador Mario Modestini (1907-2006).²⁶ O modelo adotado por Bardi era certamente inspirado nas práticas de Joseph Duveen como *marchand*, o que o coloca dentro de um circuito artístico no qual Berenson tinha protagonismo, como visto. Bardi parece ter repetido o modelo com outras iniciativas que empreendeu no Brasil, tal como sua última galeria, o Mirante das Artes, através da qual ele intermediou aquisições de arte moderna fundamentais para os acervos de São Paulo.²⁷

Finalmente, cabe voltar a um aspecto fundamental dessa história que aqui levantamos, isto é, a da *connoisseurship* como “a emoção das obras de arte” (life-enhancing): ao longo do século XX, essa prática está informada e corre em paralelo ao desenvolvimento de técnicas mecânicas e científicas de análise da obra de arte, poderosas o suficiente para determinar dados de sua materialidade. É Sarfatti a dar os indícios da presença dos equipamentos técnicos capazes de contribuir para a atribuição de uma obra a um artista. Em seu *Giorgione, el pintor misterio*, Sarfatti implica Berenson em tal debate:

Uma noite, comendo justamente na casa de Berenson, entre inúmeros livros e as seletas obras de arte que rodeiam sua histórica villa dos Tatti sobre as colinas de Florença, que já pertenceu aos Medici, perguntei a ele mesmo, em quê se baseava seus julgamentos, geralmente tão acertados e sempre aceitos como oráculos pelos *marchands* e colecionadores nos cinco continentes, acerca

25 E que envolveu aquisições importantes de obras da artista para coleções e acervos locais, a exemplo da Coleção Nemirovsky (atualmente em comodato na Pinacoteca do Estado de São Paulo) e da compra de “Abaporu” (1927) por Eduardo F. Constantini, hoje no Museo de Arte Latino-Americano de Buenos Aires (MALBA). Nos dois casos, a intermediação de Pietro Maria Bardi foi central.

26 Observe-se que Modestini teve um reconhecimento importante como conservador nos Estados Unidos, onde serviu, por exemplo, de apoio à conservação da Coleção Samuel Kress.

27 Caso da chamada Coleção Fulvia e Adolpho Leirner do Art Déco Brasileiro, que foi doada ao acervo do MAC USP em 2020. Ver: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2021/colecao_leirner/home.html.

da autenticidade da obra de arte. Agreguei ingenuamente que eu as julgava por intuição e raramente errava, mas que não saberia analisar a densidade e a qualidade química específica de uma cor ou de uma fundição em bronze; a direção e o manejo de uma pincelada ou cinzelada; pormenores do ofício, que eu pensava tivessem um papel determinante em suas especulações. “Que esperança!”, ele me contestou, quase enojado, “Nada disso!”, a emoção das obras de arte, eu as sinto aqui, na boca do estômago, e se são falsas me deixam incomodado.” (Sarfatti, 1944, p. 36, tradução nossa)

Sarfatti nos fala da “química das cores” no trecho e de sua ignorância em relação a reconhecer esses e outros elementos materiais na obra de arte, que, no seu entendimento, tinham um papel importante no trabalho científico do *connoisseur*, que em seguida, o Berenson da sua memória refuta, ao afirmar (no relato dela) que é a “emoção das obras” aquilo que determina se uma obra é ou não autêntica. Berenson fez-se *connoisseur* na era da disseminação de grandes estúdios fotográficos especializados no registro de acervos artísticos, a exemplo do estúdio Fratelli Alinari de Florença, um dos mais importantes arquivos fotográficos de registro de bens culturais e artísticos da Itália do século XIX.²⁸ Segundo Bambach (2013, p. 36), embora Berenson reconhecesse o valor da fotografia para “refrescar nossa memória do original e até apresentar-nos um senso correto de sua qualidade”, desconfiava de sua importância para a atribuição de desenhos. De qualquer forma, sua atividade beneficiou-se de acervos fotográficos de bens artísticos que se constituíam naquele momento. As técnicas científicas que envolveram o raio-X e outras aparatos de radiação de espectros de luz, que se desenvolveram no início do século XX, foram desde cedo também pensadas em sua aplicabilidade para a arte - tanto como meio de produção (caso dos futuristas e seus experimentos com o raio-X), quanto nos laboratórios de restauro que foram se constituindo dentro dos grandes acervos da Europa e dos Estados Unidos.

Atualmente, a autenticação de uma obra de arte reúne ao menos três procedimentos básicos: levantamento de sua proveniência e documentos históricos que comprovem sua existência e circulação no contexto em que o artista a quem é atribuída esteja presente; as análises técnico-científicas para caracterização de pigmento, desenhos subjacentes etc (por comparação com dados de obras reconhecidamente atribuídas ao artista); e o cotejamento entre os aspectos

28 Fundado em 1852, o estúdio é hoje considerado um dos principais arquivos da história visual da Itália da segunda metade do século XIX, além de ter, a partir de 1885, se engajado na campanha de fotografiação do patrimônio artístico e cultural italiano, que permitiu o mapeamento e levantamento dos bens culturais do país. Ver: <https://www.alinari.it/cms/en/chi-siamo/storia-degli-archivi>.

históricos, formais e materiais através de um debate coletivo e multidisciplinar (no qual restauradores, curadores, documentalistas e cientistas contribuem para pactuar uma atribuição). No entanto, subsiste ainda a imagem romantizada do *expert* que tem o “dom” ou a “vocação” para “sentir” as obras de arte. Este hoje é responsável por persuadir os colecionadores e instituições a adquirir e assimilar novos artistas para o sistema da arte, sempre envolvidos em uma aura de novas descobertas originais.

Referências

- Andrade, T. de. (1957, 26 de janeiro). *Novos tesouros do Museu de Arte de São Paulo no Palácio das Laranjeiras*. *O Cruzeiro*, 29(15), 50B–50H.
- Bambach, C. C. (2013). Bernard Berenson: *The drawings of the Florentine painters* (1903). In R. Shone & J.-P. Stonard (Eds.), *The books that shaped art history: From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss* (pp. 30–41). Thames & Hudson.
- Barbantini, N. (1935). *Mostra di Tiziano: Catalogo delle opere*. Ca' Pesaro.
- Barbantini, N. (1937). *La mostra del Tintoretto: Catalogo delle opere*. Ca' Pesaro.
- Barone, J., & Marques, L. (1998). *A ressurreição de Cristo*. In L. Marques (Ed.), *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand* (reimp. 2008). MASP.
- Bedarida, R. (2012). *Operation Renaissance: Italian art at MoMA, 1940–1949*. *Oxford Art Journal*, 35(2), 147–169. <http://www.jstor.org/stable/23322153>
- Berenson, B. (1944). *Los pintores italianos del Renacimiento* (A. Bertarini, Trad.). Buenos Aires.
- Berenson, B. (1948). *Aesthetics and history*. Pantheon Books.
- Berenson, B. (1950). *Qué es la historia del arte* (A. Bernárdes, Trad.). *Ver y Estimar*, 5(19), 1–17.
- Berenson, B. (1962). *Rudiments of connoisseurship: Study and criticism of Italian art*. Schocken Books/UCLA.
- Berenson, B. (1972). *Estética e história* (J. Meiches, Trad.). Editora Perspectiva.
- Braun, E. (2005). Leonardo's smile. In C. Lazzaro & R. Crum (Eds.), *Donatello among the Blackshirts: History and modernity in the visual culture of Fascist*

Italy (pp. 173–186). Cornell University Press.

Choate, M. (2023). *Italianos no mundo: Uma nação emigrante* (J. F. Bertonha, Trad.). Editora Contexto.

Cohen, R. (2013). *Bernard Berenson: A life in the picture trade*. Yale University Press. (Jewish Lives).

Fasanelli, J. A. (1970). The date of Berenson's early essay: "On rudiments of connoisseurship." *Harvard Library Bulletin*, 18(4), 380–381.

Giunta, A. (2000). *Poseer y usar la belleza: Crónica de una colección*. *Block*, 5, 79–89.

Haskell, F. (2000). The Old Master exhibition established. In F. Haskell, *The ephemeral museum: Old Master paintings and the rise of the art exhibition* (pp. 64–81). Yale University Press.

Iamurri, L. (2012). Art history in Italy: Connoisseurship, academic scholarship and protection of cultural heritage. In M. Rampley et al. (Eds.), *Art history and visual studies in Europe: Transnational discourses and national frameworks* (pp. 393–406). Brill.

Magalhães, A. G. (2017). História da arte pra quê? *Figura*, 5(2), 3–7. <https://doi.org/10.20396/figura.v5i2.9973>

Magalhães, A. G. (2019/2020). The Italian art world and São Paulo museum collections in the aftermath of World War II. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 44, 449–481.

Magalhães, A. G. (2020). *Bernard Berenson, Margherita Sarfatti e o ambiente artístico portenho do segundo pós-guerra*. *MODOS: Revista de História da Arte*, 4(1), 225–239. <https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4536>

Marques, L. (Ed.). (1998). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Arte italiana)* (reimp. 2008). MASP.

Nielsen, C., Riley, C., & Silver, N. (Eds.). (2017). *The Isabella Stewart Gardner Museum: A guide*. Yale University Press.

Pozzoli, V. (2016). *Lo Studio d'Arte Palma: Storia di un'impresa per il commercio artistico nell'Italia del dopoguerra*. *ACME*, 69(2), 145–174.

Sarfatti, M. G. (1944). *Giorgione: El pintor misterio*. Editorial Poseidon.

Sarfatti, M. G. (1949). *El soriente e paciente Bellini*. *Ver y Estimar*, 3(14–15), 3–18.

Silva, M.B. (2025). *Caro maestro e amigo: Lionello Venturi e a crítica de arte moderna, entre São Paulo e Buenos Aires* (Tese de Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.27.2025.tde-18082025-150737>

Simpson, C. (1986). *Artful partners: Bernard Berenson and Joseph Duveen*. Macmillan Publishing.

Thompson, D. (2012). *O tubarão de 12 milhões de dólares*. Beẽ Editora.

Toffali, E. (2014–2015). *Strategie e dinamiche commerciali di Alessandro Contini Bonacossi: Per un'analisi delle provenienze nel quadro del mercato artistico tra Italia, Europa e Americhe nel '900* (Dissertação de Mestrado). Università Ca' Foscari.

Vallego, R. (2017). A presença da Galeria Collectio no mercado de arte brasileiro durante a década de 1970. *ARS (São Paulo)*, 15(31), 125–148. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.140007>