

## O ESTADO DA FALSIFICAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

Marlon José Alves dos Anjos.<sup>1</sup> UNESP.

marlonjaanjos@gmail.com

**RESUMO:** Comparar as diferentes perspectivas de autores fundamentais frente a falsificação de obras de arte no decorrer do século XX a atualidade constituiu o foco desse artigo. O inquérito apregoado por historiadores e críticos ao longo de décadas, na tentativa de salvaguardar a idoneidade de instituições, justificou a prática em esconder obras fraudulentas em vez de mostrá-las ao público. No entanto, tal atitude não consegue mais abarcar a dinâmica da falsificação. Atualmente uma nova tendência percorre o mundo da arte: exibir obras falsificadas no contexto da contrafação.

**Palavras-chave:** Arte; Falsificação; Paul Eudel.

### *THE STATE OF THE FORGERY OF WORKS OF ART*

**ABSTRACT:** *The condition of the forgery of works of art The focus of this article is compare different perspectives of main authors whom address the falsification of works of art in the course of the twentieth century up until today. The endeavour of historians and critics over decades, as a attempt to safeguard the respectability of institutions, justified the practice of hiding pieces possibly fraudulent instead of display them to de public. However, such attitude can no longer uphold the dynamics of the counterfeiting. Nowadays, a new tendency is emerging in the art world: the exhibition of forgeries in the context of counterfeiting.*

**Keywords:** *Art; forgery; Paul Eudel.*

---

<sup>1</sup> Mestrado em Arte Visuais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus São Paulo, (UNESP), na linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos, 2016. Especialização em Antropologia Cultural na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), interrompida, 2013. Graduado em Superior de Pintura na Escola de Música e Belas Artes (EMBAP), 2011. Experiência na área de educação: 2012 à 2016, professor de artes anos finais da Secretária de Estado da Educação do Estado do Paraná (SEED-PR); e professor de Ensino Jovens e Adultos – SESI EJA, 2013. Desde 2015 Colunista colaborador da revista virtual R.Nott Magazine – revista que tem como proposta discutir o cenário atual da arte e da cultura.

Um dos primeiros livros lançados especificamente sobre a falsificação de obras de arte e antiguidades falsas talvez tenha sido publicado em 1884: *Le truquage: altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, de Paul Eudel (1837-1911) colecionador e comerciante de arte. Em que pese a inovação temática, apenas cinco páginas do livro fazem referência ao cenário da América. Por mais absurdo que pareça, não existe nenhum livro sistemático sobre o tema em língua portuguesa no decorrer do século XX. Isso demonstra que o estudo da falsificação de obras de arte durante séculos permaneceu centralizado em poucos países na Europa.

Eudel redige seu livro com o ímpeto de um censor. Nesse espírito, estabelece uma cruzada contra um inimigo desprezível e perigoso, que penetrava de maneira virulenta em museus, galerias e coleções de obras de arte. A falsificação deveria ser erradicada sem piedade; era uma praga detestável cuja proliferação poderia comprometer a própria existência de colecionadores de obras de arte, ou mesmo afetar a segurança na própria história e desestabilizar o comércio de objetos artísticos. E nesta conjuntura, em tom de altruísmo, ele avoca para si a tarefa de informar e alertar os incautos a fim de reprimir a falsificação, alertando acerca dos perigos que a rodeiam:

*Previniendo a los incautos, informará a los pillos. Por Ud. Aprenderán a evitar sus yerros y a perfeccionar sus procedimientos. Ud. no suprimirá esa lepra de la falsificación, verdadera prostitución del arte; por el contrario, la agravará y, al final de cuentas, sólo conseguirá aumentar el número de sus enemigos.*

*Así hablaban aquellos a quienes confié mi proyecto.*

*Pero ya estaba yo bien decidido. Respondí a todos invariablemente: Los falsarios de ninguna manera necesitan ser perdonados. Son un peligro constante para los comerciantes honesto y para los aficionados demasiado novicios.*

*El desenvolvimiento de la falsificación, como una vegetación parásita, tiene a hacer desaparecer progresivamente el gusto por los objetos de arte. Ha llegado el tiempo de detenerla. (EUDEL, 1947, p. 9)*

Muitos estudiosos tentaram encontrar melhores métodos de detecção de obras fraudulentas, se servindo das tecnologias mais precisas e impressionantes da ciência moderna. Ao mesmo tempo que os avanços tecnológicos possibilitam detectar com maior facilidade e velocidade obras falsificadas, de maneira paradoxal, também se aperfeiçoa dos procedimentos utilizados por falsários. Neste sentido, prevenir os incautos das fraudes, apenas informara os contrafatores. Nesta ambivalência subsiste a essência da advertência de Eudel.

Pode-se dizer que o livro de Eudel foi concebido tanto para fornecer um meio eficiente de detecção e conhecimento sobre o tema, quanto como um apelo para uma repressão organizada a falsários e seus acólitos. A julgar pela criminalização subsequente de falsificação na arte, a história, em grande parte, tem ouvido seu chamado.

A publicação desse autor alcançou maior notoriedade e interesse em pesquisadores no que diz respeito a falsificação. O século que se seguiu produziu crescimento exponencial de publicações relacionadas às questões propostas pelo autor. O livro de Eudel provocou uma profunda paranoia em colecionadores, comerciantes e museus no que diz respeito à genuinidade, à autenticidade, e a idoneidade na comercialização de obras antigas.

Em que se pese o conselho de constante aprimoramento de Eudel, seus processos sistemáticos de desconfiança resultaram em peritos e historiadores que dedicaram-se a detectar falsificações. Concebendo a falsificação como obra espúria produzida por escroques, a recomendação era ocultá-las ou destruí-las. A prática de ocultar obras de arte quando houvesse dúvidas acerca de sua autenticidade, atesta tentativa em eliminar tais obras de olhares curiosos com a nítida finalidade de conservar a moral e a integridade dos museus e colecionadores de arte.

Em tom esperançoso, pode-se dizer que Eudel acredita ser o porta-voz de uma radical modificação na forma de encarar as obras de arte falsificadas, onde as pessoas que participam das transações do mundo da arte devem se portar sempre desconfiadas e descrentes. Assim afirma:

*Ahora que habéis leído este libro, sed ateos en objetos de arte. Armaos de una absoluta desconfianza. Desconfiad sobre todo de la primera impresión. ¡Cuidado con la codicia mercantil! Tomaos vuestro tempo. Examinadlo todo con detenimiento, sin ilusión. Absteneos cuando hayáis visto varias veces el mismo objeto. Temed siempre ser la víctima de una buena farsa italiana de Scaramuche y de Arlequín.* (EUDEL, 1947, p. 245)

Em 1922, o pintor e escritor Riccardo Noboli (1859-1939), autor que provavelmente foi influenciado pelos escritos de Eudel, reproduz sua proposta, alegando em seu livro: *The Gentle Art of Faking: A History of The Methods of Producing Imitations e Spurious Works of Art From The Earliest Times Up to the Present Day*, que não é possível acreditar na autoria de nenhuma peça sem um olhar criterioso e embasado em peritos. Desta forma, a dúvida torna-se uma ferramenta perpétua que deve acompanhar os estudos de quem queira desmascarar obras fraudulentas.

Para resumir, enquanto há o esforço diário para se tornar mais eficiente, confiando o menos possível na ajuda de outros, ou sabendo como escolher o tipo certo de ajuda, é mais importante ser circunspecto, assumindo, em princípio, que o novato é suscetível de ser enganado desde o início, e acreditar que há mais sabedoria do que as pessoas estão dispostas a pensar no conselho de Paul Eudel, *Soyez athees en objets d'art* (Seja cético com objetos de arte!) (NOBOLI, 1922, p.180, tradução nossa).<sup>2</sup>

Este ceticismo demonstra a insegurança instaurada entre as transações de objetos artísticos e antiguidades. Transparece uma postura radical: tentar cortar o “mal” pela raiz. O que traduz um engajamento frente a um problema crescente, com a artilharia mirada para a falsificação, pode-se afirmar que o problema tenderia a crescer geometricamente, ao contrário do que esperavam, não dissiparia. A atitude em salvaguardar apenas acrescentaria dúvidas às transações, provocando um efeito inverso do esperado.

A incerteza e a divergência entre especialistas representam o colapso de uma estrutura cognitiva voltada à supressão da falsificação, podendo chegar num momento em que a confiança na atribuição de autenticidade beira a negação. Nesse ápice torna-se perceptível o quão profundo o problema realmente é.

Os argumentos pioneiros de Eudel continham um tom sério e também confiante. No século XIX talvez fosse realmente possível acreditar que, com o passar do tempo, a cruzada de autenticidade conseguiria expulsar a falsificação do mundo da arte, trazendo segurança para o comércio de antiguidades. Ao contrário do pretendido, sua obra espalhou mais dúvidas do que soluções, uma verdadeira desconfiança se instauraria em transações de objetos artísticos e antiguidades, bem como na autenticação de antigas obras recém-encontradas, apontando a inerente fragilidade que constitui a autenticidade e as transações no mundo da arte. Nessa incerteza, o valor

---

<sup>2</sup> *To sum up, while striving daily to become more efficient, relying as little as possible on the help of others, or knowing how to choose the right sort of aid, it is most important to be circumspect, to assume in principle that the beginner is likely to be duped at the start, and to believe that there is more wisdom than people are ready to think in the advice of Paul Eudel, Soy ez athees en objets d'art (Be sceptical in art objects!)*

depositado em obras que ocupavam museus, galerias, coleções particulares ou sítios arqueológicos poderia estar comprometido.

No século XIX, arqueólogos e antropólogos careciam de exames sofisticados e precisos para a atribuição de autenticidade às descobertas dos sítios arqueológicos que continham pinturas rupestres. Talvez por este motivo e em épocas de desconfiança, algumas pinturas ficaram sob suspeita. Alguns pesquisadores se recusaram a acreditar na autenticidade de alguns artefatos encontrados, assim, várias descobertas foram consideradas fraudes. (ZBIGNIEW, 2011)

À guisa de exemplo, cita-se o caso da caverna de Altamira, na Espanha, onde pesquisadores encontraram resistência da comunidade acadêmica ao tentar legitimar a autenticidade de achados arqueológicos. Muitos pesquisadores resistiam a ideia de que o ser humano já dominava, há milhares de anos, algum tipo de arte. Sustentaram sua descrença na conjectura de que as pinturas seriam falsificações feitas com a finalidade de ampliar a participação da teoria criacionista para além da Bíblia, assim acusaram padres jesuítas de adulterar as pinturas, justificando que essa seria uma maneira de contra-argumentar a teoria evolucionista, eferescente na época. Émile Cartailhac (1845-1921) afirmou que as pinturas rupestres seriam obras de pastores da Idade Média. Destarte, os cientistas levaram mais de vinte anos para confirmar a autenticidade das pinturas na caverna de Altamira. (ZBIGNIEW, 2011)

Desde então, não parece que a desconfiança se amenizou, tampouco que os autores possam ser menos incisivos do que Eudel foi. Segundo Muscarello: *“Para hablar con exactitud, no es tanto que todos los objetos no deben ser considerados culpables (es decir, falsos) hasta probar ser inocentes, sino más bien que todo objeto no excavado no puede automáticamente ser considerado inocente”* (2000, p.17, apud SCHÁVELZON, 2009, p.89). Nesse sentido, essa desconfiança reintegra a suspeita de Eudel, pois assim como na arte:

*Nadie está a priori a salvo de toda sospecha de fraude arqueológica, porque las honestidad en esta materia es diferente de la honestidad común. Se ha visto padres engañados por sus hijos (Ch. lenormand, uno de los miembros más distinguidos de Academia de Inscripciones, engañado por su hijo Francisco, quién fue más tarde, a su vez, miembro de la ilustre institución). Se ha visto a hombres de ciencia abusar de la credulidad de sus mejores amigos: así acaeció con el químico Maillet, de Poitiers (Francia), quien falsificaba las excavaciones que realizaba conjuntamente con su amigo Brouillet. Debe, pues, concluirse que sólo los hombres que ya poseen un pasado de probidad científica en la rama arqueológica pueden ser considerados como seguros.* (PRADENNE, 1943, p.55)

Para Schávelzon, a postura de Muscarello, assim como a de outros pesquisadores que se filiaram ao seu argumento, pode ser definida da seguinte forma:

*[...] Su postura es que, en la arqueología y en la historia del arte del pasado, salvo lo que es excavado, lo demás no puede ni debe ser tomado en cuenta ni analizado; a menos que algo pruebe que es auténtico, todo debe ser asumido como falso. Puede parecer radical, y lo es, casi fundamentalista, pero logro descubrir cientos y cientos de falsificaciones en los mejores museos. Sin embargo, pese a todos los esfuerzos hechos por los museos, las instituciones y los coleccionistas para evitar las compras, para mejorar la acción policial y aduanera, para dar información al público y para evitar el tráfico ilícito, las falsificaciones aumentan de manera geométrica. Lo mismo sucede con el tráfico ilegal.* (SCHÁVELZON, 2009, p. 88)

A dúvida se propagou no mundo da arte fazendo com que Thomas Hoving<sup>3</sup> (1931-2009) afirmasse que “mais de 60% do que examinou não era ao menos o que deveria ser”, mesmo que não fosse necessariamente falso (HOVING, 1986, p. 41). No que se refere à imagem Hoving, lembramos que ele foi acusado várias vezes de ter se beneficiado de tráfico de bens falsificados entre 1950 e 1970, como descreve Schávelzon:

*Pero si por reírse, Thomas Hoving – ya citamos – fue quien realmente le tomó el pelo a la sociedad pacata y autosuficiente del mercado de internacional. Fue director del Metropolitan Museum, escribió numerosos libros serios sobre el mundo de las falsificaciones, pero también fue acusado una y mil veces de que, entre 1950 y 1970, hizo – o participo de la venta de – unas mil quinientas falsificaciones de primer nivel: Goya, Gainsborough, Toulouse, Van Gogh, Rembrandt, Degas, Renoir, Mondigliani y tantos más. Pero lo hacía con detalles inusitados. Por ejemplo, para imitar la tinta sepia del siglo XVII descubrió que podía extraer del jugo de nueces húmedas una sustancia idéntica, que al parecer es similar a la que se utilizo en su origen. Y en un rincón del cuadro, con la intención de protegerse, puso la frase “Ésta es una falsificación”, visible sólo con rayos X. Tras vender su producción y ganar millones, lo hizo explícito y puso en evidencia la incapacidad de los expertos que autentificaron sus obras y en un rincón y de los museos que las adquirieron. Con tiempo su propios cuadros alcanzaron altas cifras, más de 125 mil dólares, gracias a su gran osadía para enfrentar el sistema y la alta calidad de su trabajo. Sus años en el Metropolitan Museum no opacaron su participación en el mercado negro; lo que sí lo hizo fue su apoyo al tráfico ilegal de objetos latinos, en especial la incorporación de la escultura de Euphoronios al Museo Getty. Luego se dedicó a escribir novelas de acción en el mundo del tráfico ilegal. Fue dueño de una doble personalidad que hoy resulta apasionante. Sólo cabe agregar que murió millonario. (2009, p. 32)*

Com essa afirmação, o clima de desconfiança apenas aumentaria. Evidente que a falsificação constrói seu próprio universo. Dessa forma, torna-se provável que uma parcela de nossa história tem sido construída sobre objetos falsos, duvidosos ou equivocadamente atribuídos. Nesse sentido, podemos imaginar que um diretor de museu que, ao longo de seu trabalho, não se deparasse com obras falsas, teria realizado um trabalho insuficiente. E isso não é uma forma de culpabilizar os museus, seus responsáveis ou os colecionistas, mas sim uma maneira de encarar o tema de uma forma menos equivocada, apta a perceber que a falsificação é parte da própria história, não sendo apenas um conglomerado de objetos inseridos e meramente participativos de transações recentes.

Nessa percepção, a existência ou a permanência de obras forjadas não depende unicamente de falsificadores, ou seja, não existiria tamanha quantidade e variedade se parte dos cúmplices fossem formados unicamente por sujeitos identificados como falsários. As atividades que asseguram a permanência de obras fraudulentas em museus vão além das habilidades dos falsários. Não por menos, diretores de museus, compradores, entre outros funcionários podem estar envolvidos em fraudes.

Segundo Muscarello:

*En el año 2000 la arqueología y el público se enfrentaron a la realidad de que existen miles de falsificaciones de arte antiguo y antigüedades en museos y colecciones privadas de todo el mundo. Muchos aún siguen siendo protegidos o resultan no estudiables. Los problemas históricos y culturales que estas falsificaciones generan no son realmente apreciados por muchos estudiosos. Y la*

---

<sup>3</sup>Autor de alguns livros sobre o mundo da falsificação e Diretor do *Metropolitan Museum of Art* de 1967 à 1977.

Desde então, a bibliografia especializada sobre o tema vem aumentando significativamente, talvez numa tentativa de informar ou de evitar os enganos. A partir da década de 1950, a proliferação de bibliografia constitui, por si só, um sintoma de uma nova atitude em relação à falsificação. *A Cultura do Falso*, para usar uma expressão de Muscarello, não é apenas a expansão de publicações sobre o tema, tampouco se refere ao rígido controle de certificados de autenticidade, mas talvez, seja mais um sintoma da dúvida perpétua sobre objetos artísticos e antiguidades, pois o falso, o duvidoso e o engano deixaram sorrateiramente de serem ocultados.

Cumprir informar que essa “cultura” descortina a possibilidade de se compreender a falsificação a partir de um sistema complexo de relações, não mais como uma atividade aleatória e solitária, mas sim capaz de conectar as partes de uma complexa dinâmica.

A partir da metade do século XX, aumenta a quantidade de publicações que atacam o tema da falsificação de uma forma inédita: denunciando casos, nomes, preços e tudo que não tinha sido exposto ou publicado. Os esforços de mais de trinta anos de publicações que criticaram duramente a compra de obras não fundamentadas em certificados de autenticidade estabeleceriam uma nova maneira de trato em relação ao tema. Com passar do tempo, Tornar-se-ia mais comum a prática de análises químicas e físicas em obras duvidosas, tais como: raio x, análise por meio de microscópio, exames eletrônicos, estudos corrosivos e entre outras práticas que pudesse auxiliar na perícia para atestar a autenticidade. Dessa forma, as obras teriam que demonstrar ser capazes de suportar uma bateria de exames rigorosos, uma espécie de purgação, na qual corporificava a confiabilidade e o valor que, cada vez mais, estariam amarrado à capacidade da obra em estabelecer concordâncias e coerência entre proveniência e a sua materialidade. Por conseguinte, laboratórios abriram suas portas progressivamente com a finalidade de testar e analisar obras duvidosas.

O professor James Koobation listou durante décadas quase duas mil entradas no mundo da falsificação, que apareceram desde 1949 a 1986. Barton Whaley, chamado de pai dos estudos sobre a decepção moderna, pesquisador e professor, dedicou décadas de sua vida para organizar dezenas de milhares de fontes estratégicas sobre a falsificação, fraude e engano, na tentativa de erradicar tal atividade. Não por acaso, essa lista é utilizada e também distribuída pelo governo norte-americano, visto que a falsificação revela uma tentativa de sistematizar uma teoria ou métodos específicos para se defender e detectar obras fraudulentas por meio de uma listagem de fontes selecionadas sobre o assunto, contribuições originais para a teoria e princípios úteis, bem como métodos eficazes de estudos na detecção e de caso relevante. (WHALEY, 2006).

Recentemente no Brasil, Luiz Antônio Cruz Souza, atualmente coordenador do LACICOR (Laboratório de Ciência da Conservação, vinculado ao CECOR – Centro de Conservação de Bens Culturais), e do curso de Graduação em Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis, na UFMG – Escola de Belas Artes, junto a uma equipe desenvolve projeto para análise e autentificação de obras de arte. O processo se constitui em práticas minuciosas, com a finalidade de verificar a idoneidade artística das obras.

Segundo o jornalista Cassiano Elek Machado: “a avaliação de uma tela leva meses para ficar pronta e custa, em média, 14 mil reais. O Cecor já fez 25 relatórios dessa espécie”. (MACHADO, 2008, s/p). Antes da obra receber os eventuais certificados, faz-se necessário uma bateria de análises realizada por, no mínimo, quatro especialistas diferentes, conforme descrito pela professora Ana Maria Vieira:

O Lacicor lidera a Rede de Ciência e Tecnologia para a Conservação Integrada de Bens Culturais (Recicor) e abriga grupo de pesquisa homônimo na UFMG, financiado pela Finep. Em 1995, com a análise de um lote de pinturas falsas, Luiz

Souza abriu nova janela de investigação na UFMG: a autenticação de obras de arte, derivada dos estudos e das intervenções do grupo. Atualmente, a equipe especializada nesse segmento reúne grafo documento copista – responsável pela averiguação de assinaturas –, historiador da arte, conservador-restaurador, químico e fotógrafo especializado em documentação de imagens científicas. (VIEIRA, 2008, s/p)

Ana Maria Vieira relata que recentemente o grupo analisou uma pintura que foi comprada a preços módicos, uma obra anônima e esquecida em um antiquário em Portugal. Após minuciosa análise, foi atestada a autenticidade. De autoria de Jean-batist Debret (1768-1848), a obra retrata a segunda cerimônia de casamento de D. Pedro I (1798-1834) com a princesa Amelia de Leuchtenberg (1821-1834). Essa descoberta proporcionou a exaltação da pintura, maneira pela qual a obra saiu do anonimato e foi arrematada por cifras milionárias, pertencendo hoje ao acervo de um Banco, em São Paulo. (VIEIRA, 2009, s/p)

Cassio Elek Machado revela uma passagem em que o professor e ex-diretor da Escola de Belas Artes da UFMG, também responsável por parte dos laudos estilísticos do Cecor, Marcos Elizio de Paiva, especialista em Guignard (1896-1964), assinala que falsificações o atual estado da falsificação de obras de arte, numa exposição em São Paulo:

Aos que acreditam que pinturas falsas estão condenadas apenas às coleções de alguns desavisados, o professor conta outro episódio. No ano passado, em viagem a São Paulo, ele visitou a Pinacoteca do Estado. Em uma das salas do museu, um dos melhores do país, viu a pintura de um Cristo. De longe, parecia ser um dos muitos Cristos pintados por Guignard, e assim a tela estava assinada. Quando se aproximou, porém, Marco Elizio não teve dúvidas. “Guignard teve um aluno em Minas chamado Petrônio Bax. De família holandesa, Bax havia aprendido, quando criança, que a Holanda ficava abaixo do nível do mar. Como pintor, ele decidiu que tudo também se passaria embaixo d’água. O quadro na Pinacoteca mostrava um Cristo todo cercado por peixinhos e algas, como muitos outros Cristos de Bax, conhecidos em Belo Horizonte.” Alertada, a direção do museu estudou o caso e retirou a pintura da exposição. (MACHADO, 2008, s/p)

Tal atitude é tão prejudicial à obra como os atestados que declaram que a obra se trata de uma falsificação. Se não fosse revelada a real natureza da obra, a mesma poderia proporcionar prazer a inúmeros visitantes, mas também confundiria a compreensão sincera do real percurso do artista. O instinto do especialista sempre foi no caminho de analisar, química e fisicamente, as obras.

A catalogação das obras que o/a artista produziu constitui prática apta ao combate à falsificação, como é o caso do *Catálogo Raisonné*. Alguns artistas brasileiros já possuem Catálogo Raisonné, tais como: Tarsila do Amaral (1886-1973), Tomie Ohtake (1913-2015), Iberê Camargo (1914-1994), entre outros.

Corrêa do Lago e Júlio Bandeira se propõem a aplicar essa proposta ao artista francês Debret. O livro: *Debret e o Brasil*, volume de 720 páginas, com mais de 1.300 imagens, ilustra a totalidade de obras do artista. Da mesma maneira, traz à tona 87 trabalhos falsos ou atribuições duvidosas ao artista francês. Um deles, inclusive, sendo um Debret do acervo do MASP, identificado como de autoria do italiano Agostino Brunias (1730-1976). (LAGO, BANDEIRA, 2013)

Vale informar que a análise e a catalogação podem produzir efeitos ambivalentes ou, no mínimo, produzir afirmações contrárias ao consenso. Se uma obra antes “sem valor” pode alcançar as graças nos leilões e custar cifras milionárias do dia pra noite, por outro lado, obras tidas como

inestimáveis podem cair em completo desprezo e esquecimento, demonstrando que o valor da obra está diretamente relacionado à capacidade da obra em assegurar a autoria. Machado afirma que “[...] o Museu de Arte de São Paulo (MASP) tem obras questionáveis de Rembrandt e Van Gogh, além de um “Miró” que o próprio Miró renegou [...]”. (MACHADO, 2008, s/p).

Para somar pontos ao conto, cumpre informar sobre o RRP – *Rembrandt Research Project* – que foi criado em 1968 com a finalidade de pesquisar com profundidade às características artísticas, históricas e pessoais da obra do pintor holandês, Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669). Atualmente, a instituição é considerada a entidade máxima sobre a obra do artista. Nesse projeto 50% das pinturas do autor foram descartadas por serem consideradas falsas ou serem erradamente atribuída. Do que sobrou, 10% contêm dúvida persistente em relação à autoria. Deve-se considerar que, apesar de 50% das obras do mestre holandês não serem reconhecidas como de sua autoria, isso não quer dizer que sejam propriamente falsas. Rembrandt teve mais de cem discípulos e, talvez, o que o projeto balize seja a porcentagem de “rembrancidade” de cada obra.

Contudo, a pintura do antiquário de Portugal ou as obras no MASP continuam sendo as mesmas (pelo menos com a mesma aparência), no entanto nítida transgressão ocorre ao metamorfosear a autoria, eis que resta apenas, para bem ou para mal, o equívoco em comprar gato por lebre. Já que a maioria das instituições, quando descobre uma obra fraudulenta, oculta a obra falsificada.

Com o passar dos anos, fica cada mais vez claro que cada vitória em prol da imaculada autenticidade correspondeu a novos avanços nos métodos e realizações próprias dos falsários. Se o objetivo dos peritos, pesquisadores e conhecedores era erradicar a falsificação do mundo da arte, podemos afirmar que, no mínimo, o resultado se apresentou frustrante ou mesmo ambivalente. Novamente a voz de Eudel ressoa: “*previniendo a los incautos, informará a los pillos [...]*” (EUDEL, 1947, p.9).

Poderíamos dizer que os falsificadores têm sido implacáveis com seus oponentes. Eles também têm crescido e se familiarizado com os métodos modernos de detecção, a bibliográfica do tema, e parecem ter visto um desafio irresistível em cada nova chamada à ação proferida pelos defensores da arte autêntica. Se, por um lado, o crescente número de publicações sobre o assunto e a tecnologia auxiliam na cruzada contra obras forjadas, por outro, os falsificadores tornaram-se ainda mais precisos e atentos em suas falsificações.

Cedo ou tarde os discursos dos conhecedores e estudiosos a respeito de autenticidade deslizam e acabam sendo entrincheirados. Se algumas falsificações provam ser tão bem executadas e sucedidas em sua capacidade de enganar, não sendo percebidas pelos exames mais minuciosos, não nos resta outra abordagem em relação a este tema senão reconhecer o valor e capacidade do falsário.

Poderíamos dizer os peritos não tem admitido a paralisia da ciência investigativa de fraude frente a falsificação. Tal confissão somente é possível àqueles que têm sondado a dimensão abissal do problema e que, portanto, reconhecem que um falsificador pode, de fato, ser mais habilidoso do que eles. Reconhecer e analisar essa habilidade intrínseca à falsificação de obras de arte, parece ser muito mais interessante como objeto de pesquisa do que como algo que deva ser exilado, ou reduzido a laudos judiciais.

Tal que podemos adotar uma abordagem para instrumentalizar o tópico, suspender julgamentos morais, para que não haja simplificação e superficialidade devido a preconceitos. Deve-se considerar o problema historicamente e levar todos os aspectos em consideração, pois o mundo ocupado por obras de arte não se restringe a dois grupos estanques, objetos autênticos de um lado e de objetos falsificados de outro. Resumir-se a isso, enclausurará as possibilidades interpretativas em questão. Para pensar a falsificação, se faz necessário perceber o quão múltiplas são as suas dimensões, que se identifica pelas projeções de suas várias diferenças, onde se abre,



como uma espécie de leque e emite sinais em várias direções. Por isso, não pode ser interpretado de maneira mono focal.

Podemos observar que a distinção entre verdadeiro e falso na arte é um fenômeno proveniente do reconhecimento explícito de que, ao menos em alguns casos, as questões de autenticidade podem permanecer abertas já que algumas falsificações, possivelmente, não tenham sido detectadas por longos períodos históricos.

Por essa perspectiva percebe-se a necessidade de analisar as questões relacionadas à falsificação de obras de arte por outro ângulo, mesmo percebendo a ilicitude.

O problema talvez resida no fato de que artistas, curadores, colecionadores e espectadores estejam atentos à falsificação apenas como uma questão da ciência forense, atestada pelos laudos químicos que formalizam a seguridade no valor e na autenticidade da obra, finalizando a discussão em tribunais. Poderíamos dizer que há empobrecimento latente se o assunto for analisado apenas como uma conduta proba ou réproba.

Ao longo da história das obras de arte, observamos que muitas obras esbarram na ilicitude. Tal divergência não formaliza regra que implique em critério para diminuir ou exonerar o valor da obra. Segundo o professor Jonathon Keats (1971 –), um dos maiores defensores da falsificação como arte, apreciar a arte não se limita a laudos da ciência forense ou investigações criminais:

Apreciar arte não é sinônimo de investigação criminal. Enquanto a fraude pode ser ilegal para justificáveis razões e, também, para detetives como Isnar que se prestam necessários para fazer cumprir a lei. No entanto, há mais para ser visto em uma falsificação do que diz respeito a um tribunal, e muito menos a um especialista obcecado em saber o que é “real”. (KEATS, 2013, p. 10, tradução nossa)<sup>4</sup>

Segundo Keats, o propósito declarado por Isnar tinha a intenção de lutar contra os parasitas que desfiguravam indevidamente contribuições de artistas autênticos da “verdadeira beleza”. Tal propósito é anunciado em seu livro de memórias publicado em 1974, Verdadeiro ou Falso. (ISNARD, apud KEATS, 2013, s/p).

Thomas Hoving – já citado anteriormente – partilha da mesma postura de Isnar, *automeado* como *Fake-buster*. “Eu tenho que saber a verdadeira condição de tudo com o que me deparo”, escreveu em seu livro de 1996, *False Impressions*. “Tenho que saber quais são reais”. (KEATS, 2013, s/p). Juntos eles formalizam figuras arquetípicas de pesquisadores que veem na falsificação apenas um jogo de investigação criminal. Essa rígida mentalidade policial, deixa o passado ao historiador de arte e a habilidade aos especialistas, demonstrando uma preocupação com a falsificação apenas como um crime simplista que deve converter-se em atestados laudatórios ou mesmo numa instância maniqueísta, uma aprendizagem para suas próprias contrafações. É latente que, mesmo tendo como prioridade revelar obras fraudulentas, nada disso implica numa atividade capaz de preservar as coleções e minimizar a quantidade de obras fraudulentas.

Podemos dizer que tais tribunais constituem uma visão restritiva e unilateral sobre o tema, não contemplando as potencialidades artísticas que podem existir em obras forjadas. Como consequência, reduzem a questão a uma simples apreciação de conduta legal ou ilegal, retendo da arte apenas o que é pertinente à sua problemática: o valor na autoria, sem desdobrar a questão até pontos mais longínquos, pois nos parece que o ato de falsificar contenha outros significados que vão além de meros dissabores que possam ser discriminados por exames químicos ou judiciais. Nesse sentido Keats exalta a falsificação:

---

<sup>4</sup>*We need to examine the anxieties that forgeries elicit in us now. We need to compare the shock of getting duped to the cultivated angst evoked by legitimate art, and we need to recognize what the art establishment will never acknowledge: No authentic modern masterpiece is as provocative as a great forgery. Forgers are the foremost artists of our age.*

Precisamos examinar as inquietações que as falsificações nos provocam atualmente. Precisamos comparar o choque em ser enganado com a angústia cultivada evocada pela arte legítima, e precisamos reconhecer o que o negócio artístico nunca legitimará: nenhuma autêntica obra-prima moderna é tão provocante como uma grande falsificação. Os falsificadores são os principais artistas de nossa época. (KEATS, 2013, s/p, tradução nossa).<sup>5</sup>

A atenção despertada acerca do tema da falsificação pode significar uma abertura por meio da qual se afastará a visão restritiva que sujeita o valor artístico à autoria. Essa atenção denota o surgimento de uma nova postura em relação ao tema, apta a permitir o reconhecimento do processo reconstrutivo histórico e artístico latente nas obras falsificadas. Essa abertura coaduna-se com a atenção voltada aos falsários e permite um vislumbre do paralelismo entre arte e falsificação.

Em 1990, o museu britânico organizou uma exposição onde o público pode contemplar falsificações de cada período, local e tipo, muitas delas provenientes das reservas do Museu Britânico na *National Gallery*. Um catálogo de “erros” revisitado pretendia livrar-se do espírito negativo que guiou os projetos anteriores. A mostra, além de gerar um catálogo de 321 páginas, intitulado: *Fake? The Art of Deception*, termina com uma série de casos não resolvidos. (MARK, 1990)

Podemos dizer que tal atitude demonstra uma nova maneira de olhar as obras falsificadas e os falsários. Denota uma postura mais efetiva ao encarar as obras falsificadas e não em escondê-las. Essa abertura mostra-se presente não apenas em museus que acolhem a exposições nesta temática, mas na quantidade de romances, filmes e obras fictícias que apresentam os falsários de uma outra forma, demonstrando uma possível genialidade esquecida que vem tomando conta do mercado e de publicações sobre o assunto.

O âmbito do antigo inquérito não consegue mais abarcar as obras forjadas. Uma nova moda itinerante percorre atualmente o mundo da arte: exibir obras falsificadas no contexto da contrafação. Uma abordagem educacional que inova o modo de interagir com os observadores. A exposição itinerante, *Intent to Deceive* (Intenção de enganar) apresenta ao público a obra de cinco mestres da falsificação: Han van Meegeren (1889-1947), Elmyr de Hory (1906-1976), Eric Hebborn (1934-1996), John Myatt (1945-) e Mark Landis (1955). Em conjunto, as obras exibem os processos e métodos utilizados para enganar especialistas, peritos, historiadores, o mercado de arte e as instituições que avaliaram e acolheram as suas obras. Vale lembrar que Meegeren, Hory, Hebborn e Myatt possuem biografias completas.

Essa abordagem atesta uma mudança no trato com falsários e falsificações e parece produzir uma nova impressão a respeito da persona e da obra. O fato de eventos como esse serem motivos de encantamento e não de desprezo, justifica a espetacularização da vida e das habilidades miméticas do falsário serem motivos de bibliografia e outro meios de divulgação. Assunto de filmes de Hollywood, tais como: *F for Fake*,<sup>6</sup> (1974), dirigido por Orson Welles (1915-1985), *Incógnito* (1998), dirigido por John Badham (1939-), *Genuine Fake*, ainda em produção, entre outros. Cita-se ainda as várias séries de TV: *Mastering the Art e Brush with Fame*, ambos os seriados focam na capacidade de Myatt copiar ou reproduzir a maneira de outros artistas, também a sua habilidade em enganar prestigiadas galerias, sendo por isso considerado um dos artistas mais vendidos do Londres.

---

<sup>5</sup> *We need to examine the anxieties that forgeries elicit in us now. We need to compare the shock of getting duped to the cultivated angst evoked by legitimate art, and we need to recognize what the art establishment will never acknowledge: No authentic modern masterpiece is as provocative as a great forgery. Forgers are the foremost artists of our age.*

<sup>6</sup> Clifford Irving, *Fake! The Story of Elmyr de Hory the Greatest Art Forger of Our Time*. 1969, origem do filme *F for fake* de Orson Welles (1974).

Mark Augustus Landis, diagnosticado como esquizofrênico na adolescência, tinha o hábito de posar como filantropo excêntrico ou padre de igrejas jesuítas. Esses disfarces eram a maneira que ele utilizava para doar um grande número de pinturas e desenhos falsos para museus norte-americanos e para centenas de igrejas. Enganou mais de sessenta museus em vinte estados norte-americanos. Por mais de duas décadas, Landis doou vários tipos de peças falsas a instituições. Também cedeu seis cópias do mesmo trabalho em diferentes locais. (VISSIÈRE, 2011). Cumpre informar que Landis não infringiu nenhuma lei. Ao que parece, doar obras falsificadas não é crime, mesmo que suas vítimas tenham sido nitidamente enganadas. (WILKINSON, 2013).

Ele estrelou uma exposição, *Faux real*, em 2012, onde pode assinar suas próprias cópias e falsificações, num total de sessenta obras. Landis também foi mais um dos falsários a serem reproduzidos no cinema, como protagonista, no qual demonstra a forma como enganou inúmeras galerias nos EUA. *The Art Craft*, filme dirigido por Sam Cullman e Jennifer Grausman, codirigido por Mark Becker, foi premiado no *Tribeca Film Festival*, em 2014. Também nomeado como melhor filme na categoria Documentário pela *Satellite Awards*, em 2001, dentre outros prêmios.

Cita-se ainda que Landis, em sua página oficial na internet, disponibiliza o canal de comércio no qual propõe copiar qualquer obra ou qualquer imagem que o comprador escolher, por algumas centenas de dólares.

Exemplos como esses não são singulares atualmente, nem de falsários que enganam museus, nem de exposições de obra falsificadas, nem filmes ou documentários sobre falsários.

A livre utilização de obras falsas ou plagiadas na tentativa de atrair visitantes em museus é prática cada vez mais comum (GRIME, 2014). Isso demonstra, de algum modo, uma mentalidade muito mais receptiva a obras falsificadas do que foi há cem anos.

Em consonância a essa receptividade do público ao tema, desde a segunda metade do século XX houve uma diminuição notável de ataques nocivos de pesquisadores ao tema. Apesar disso, a falsificação continua a ser um inimigo que deve ser combatido, mesmo quando os pesquisadores reconhecem as competências estéticas e a qualidade artística da contrafação.

Se é verdade que os falsificadores lucram ao enganar e se expõem ao risco do cárcere, no contexto da cultura artística eles podem ser considerados como gestores de questionamento. Isso porque, uma vez que a obra tenha logrado enganar instituições e colecionadores, temos a impressão de que a fraude se unifica a arte. A maneira como se recebem as falsificações de obras de arte na contemporaneidade parece atestar isso. O acolhimento de obras fraudulentas por instituição, não sabendo da real natureza da obra, ou na organização de exposições quando se tem ciência da real natureza da obra, demonstra esse novo olhar no que diz respeito à falsificação. De qualquer forma, as exposições que pretendem expor a falsificação em estado de contrafação dificilmente serão inéditas, pois as obras, possivelmente, já ocuparam espaço em museus de destaque.

### **Considerações Finais**

Por fim, mesmo que se difunda um sentimento de confusão e impotência, é justo dizer que há uma mudança essencial em curso no domínio dos discursos relacionados à falsificação. Esta é uma análise bastante modesta, mas ao menos nos fornece uma diretriz para começar a pensar o falso distante da argumentação estigmatizadora evocada por autores outrora.

## Referências

- EUDEL, Pablo. **La Falsificacion de Antigüedades y Objetos de Arte, Alteraciones – Fraudes y Adulteraciones descubiertas**. 1ª Ed. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1947.
- GRIMES, Willians. **To Reel In Crowds, a Museum Is Showing a Fake Painting**. *New York Times*. 31 de outubro de 2014 disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/11/01/arts/design/to-reel-in-crowds-a-museum-is-showing-a-fake-painting.html> acesso: 25/07/2015.
- HOVING, Thomas. **False Impressions: The Hunt for Big-time art Fake**. New York: Simon and Schuster, 1996.
- \_\_\_\_\_, Thomas. **The Forgery Boom**, by Connoisseur. *Kentucky New Era*. 01 de novembro de 1986. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0N-VGjzr574C&dat=19861101&printsec=frontpage&hl=pt-BR> acesso em: 24/08/2016.
- KEATS, Jonathon. **Forged: Why Fakes Are the Great Art of Our Age**. 1ª Ed. Publisher Oxford University press, London. 2013.
- MACHADO, Cassiano Elek. **Cuidado, Tinta Fresca**. *Revista Piauí*. 17 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/cuidado-tinta-fresca/> Acesso em: 23/07/2015.
- MARK, Jones. **Fake? The Art of Deception**. 1ª Ed. EUA: Publisher University of California Press., 1990.
- MUSCARELLA, Oscar W. **Excavated in the bazaar: Ashubanipal's Beaker**, em Source, vol. xx, núm. 1, 2000.
- NOBOLI, Riccardo. **The Gentle art of Faking: a History of the Methods of Producing Imitations e Spurious Works of Art From the Earliest Times Up to the Present Day**. Seeley Servie e Co. Ltd. London. 1922.
- PRADENNE, A. Vayson de. **La Prehistoria: Advenimiento del Hombre**. 1ª Ed. Buenos Aires: Pleamar, 1943.
- SCHÁVELZON, Daniel. **Arte y Falsificación en América Latina**. 1ª Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Editora Tezontle, 2009.
- VIEIRA, Ana Maria. **Quando a Arte e a Técnica se Confundem**. Boletim UFMG. Nº 1599 – ano 34. 03 de março de 2008. Disponível em: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1599/4.shtml> Acesso em: 14/08/2015.
- VISSIÈRE, Hélène. **Moi, Mark Landis, Peintre, Faussaire et Philanthrope**. *Le Point*. 21 de abril de 2011. Disponível em: [http://www.lepoint.fr/societe/moi-mark-landis-peintre-faussaire-et-philanthrope-21-04-2011-1324103\\_23.php](http://www.lepoint.fr/societe/moi-mark-landis-peintre-faussaire-et-philanthrope-21-04-2011-1324103_23.php) Acesso em: 26/07/2015.
- WHALEY, Barton: **Detecting Deception: A Bibliography of Counterdeception Across Time, Cultures, and Disciplines**. Second Edition, EUA. 2006. Disponível em: <http://jmw.typepad.com/files/whaleybibliographycounterdeceptionsecondedition.pdf> Acesso: 09/09/2015.
- WILKINSON, Alec. **The Giveaway**. *The New Yorker*. 26 de agosto de 2013. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2013/08/26/the-giveaway> Acesso em: 25/07/2015.
- ZBIGNIEW, Herbert. **Capela Sistina Subterrânea**. *Revista Piauí*. 01 dezembro de 2011. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/capela-sistina-subterranea/> Acesso em: 23/06/2015.