

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

Raquel dos Santos Machado

FALSIFICAÇÃO:
UMA QUESTÃO PARA SE PENSAR O CAMPO DA ARTE

Rio de Janeiro
2019

Raquel dos Santos Machado

FALSIFICAÇÃO:
UMA QUESTÃO PARA SE PENSAR O CAMPO DA ARTE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
História da Arte.

Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti.

Rio de Janeiro
2019

REITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Prof^a. Denise Pires de Carvalho

COORDENADORA DO CURSO DE BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Prof^a. Ana de Gusmão Mannarino

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pela autora

Machado, Raquel dos Santos

M149f Falsificação: uma questão para se pensar o campo da arte
/ Raquel dos Santos Machado. -- Rio de Janeiro, 2019.
129 f.

Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas
Artes, Bacharel em História da Arte, 2019.

1. Arte (obras de). 2. Falsificação. 3. Pintura. 4. Mercado
de Arte. 5. Investigação Científica. I. Cavalcanti, Ana Maria
Tavares, orient. II. Título.

CDD 751.58

FOLHA DE APROVAÇÃO

Raquel dos Santos Machado. FALSIFICAÇÃO: UMA QUESTÃO PARA SE PENSAR O CAMPO DA ARTE. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Área de concentração: História e Teoria da Arte.

Situação: (X) Aprovada / () Reprovada

Rio de Janeiro, 11 de julho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Carlos Gonçalves Terra
Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo incentivo e apoio durante todos esses anos.

Agradeço a meu namorado, pela companhia, pelas palavras de afeto em momentos de insegurança e pela paciência de ler seguidas vezes meus escritos.

Agradeço à minha orientadora, Ana Cavalcanti, e aos membros da minha banca, Marcus Tadeu Ribeiro e Carlos Terra, por terem aceitado participar e colaborar com o meu Trabalho de Conclusão de Curso.

Agradeço a Flora Pereira pela ajuda vital com a bibliografia em língua estrangeira.

Agradeço a Christina Penna, a Cláudio Valério Teixeira, a Daniel Aguiar, a Edson Motta Jr., a Gustavo Perino, a Maria Isabel Visconti, a Mônica Zielinsky e a Tobias Visconti por cada um dispor de um tempo para conversar comigo sobre o assunto abordado nesta monografia.

Agradeço a Noélia Coutinho pela disponibilização de materiais visuais do Projeto Portinari.

Agradeço também a Nathalie Palhares por todo o auxílio prestado e por ser sempre se colocar à disposição em me ajudar.

Agradeço a Thainá Vígio pela ajuda em diversas frentes deste trabalho.

Agradeço a Renato Alcântara pelo esclarecimento de algumas dúvidas relacionadas ao TCC.

Agradeço a Solange Rocha e a Fernanda Pitta por indicações de textos e pessoas que poderiam contribuir para a minha pesquisa.

Agradeço a Katia Perez, da Biblioteca Alfredo Galvão, pela atenção e pela assistência quanto ao correto preenchimento da ficha catalográfica utilizada neste trabalho.

Agradeço às Maravilhosadoras da Arte por todo ombro amigo durante a minha jornada na UFRJ.

Agradeço também a todos os amigos que me desejaram boas vibrações e que torceram pelo sucesso da minha pesquisa.

E por fim, agradeço a todo corpo funcional da UFRJ que faz essa universidade ser umas das melhores do país. Tenho muito orgulho de fazer parte do “país Fundão”!

“A falsificação de arte é tão antiga quanto o homem e irá durar tanto quanto a humanidade.”

(Thomas Hoving)

RESUMO

MACHADO, Raquel dos Santos. Falsificação: uma questão para se pensar o campo da arte. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2019.

Este trabalho procura entender que implicações para o campo da História da Arte decorrem da falsificação de obras de arte, quais são as ferramentas e mecanismos existentes para coibir esse tipo de ação, bem como discutir meios possíveis para transformar a questão em algo positivo para o campo. A pesquisa está organizada em quatro capítulos. No primeiro propõe-se a estabelecer a relação entre arte, falsificação e mercado de arte, identificando também conceitos concernentes ao assunto; no segundo propõe-se a analisar o funcionamento da falsificação de pinturas mediante a exposição da trajetória de um ex-falsificador britânico; no terceiro propõe-se a abordar a relação de cooperação entre os campos da ciência e da arte no que concerne a investigação científica de obras de arte; e no quarto, por fim, busca-se pensar a falsificação no contexto brasileiro e as estratégias adotadas pelos profissionais do ramo da arte para o combate às falsificações. Para a realização do trabalho, a metodologia escolhida foi a revisão de literatura. Livros, artigos eletrônicos, dissertações, teses acadêmicas, vídeos, reportagens e conversas com especialistas sobre o assunto serviram de material e constituíram a base para a pesquisa. Espera-se com este estudo aquecer a discussão do assunto na Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela sua importância e pela necessidade de ser mais explorado a fim de criar novas fontes de pesquisa.

Palavras-chave:

Arte (obras de); Falsificação; Pintura; Mercado de Arte; Investigação Científica.

ABSTRACT

MACHADO, Raquel dos Santos. Forgery: a question to think the field of art. Monograph of Course Completion (Bachelor of Art History). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2019.

This academic work aims to understand which implications for the domain of Art History accrues from the forgery of artworks, which are the existing tools and mechanisms to repress this type of action, as well as discuss possible means to transform the issue in something positive for the field. The research is organized into four chapters. In the first one it is proposed to establish the relation between art, art forgery and art market, also identifying concepts concerning the subject; in the second, it proposes to analyze the operation of the forgery of paintings by exposing the trajectory of a former British forger; in the third it proposes to approach the relation of cooperation between the fields of science and the art in what concerns the scientific investigation of artworks; and in the fourth, lastly, it tries to think of the falsification in the Brazilian context and the strategies adopted by professionals in the art branch to combat counterfeiting. For the accomplishment of the work, the methodology chosen was the literature review. Books, electronic articles, dissertations, academic theses, videos, reports and conversations with experts on the subject served as material and constituted the basis for the research. It is hoped this study will warm up the discussion of the subject at the Federal University of Rio de Janeiro, due to its importance and the need to be more exploited in order to create new sources of research.

Keywords:

Art (artworks); Art Forgery; Painting; Art Market; Science Investigation.

AUTORIZAÇÃO

Eu, RAQUEL DOS SANTOS MACHADO, AUTORIZO a Escola de Belas Artes da UFRJ a divulgar total ou parcialmente o presente Trabalho de Conclusão de Curso através de meios eletrônicos e em consonância com a orientação geral do SiBI.

Rio de Janeiro, 11 de julho de 2019.

(assinatura)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Fotografia dos materiais presentes no ateliê de Myatt	29
Figura 2	Fotografia de John Myatt em seu ateliê de pintura	29
Figura 3	Quadro de John Myatt escrito “ <i>genuine fake</i> ”	33
Figura 4	Pintura <i>Masterpiece</i> de Roy Lichtenstein	34
Figura 5	Pintura <i>Genuine Fake</i> de John Myatt	34
Figura 6	Registros rupestres na Caverna de Lascaux (1)	35
Figura 7	Registros rupestres na Caverna de Lascaux (2)	35
Figura 8	Pintura <i>Cave Drawing</i> de John Myatt	35
Figura 9	Pintura <i>Love</i> de Robert Indiana	36
Figura 10	Pintura <i>Love Wall</i> de Robert Indiana	36
Figura 11	Pintura <i>Fake</i> de John Myatt	36
Figura 12	Pintura <i>Seated Odalisque</i> de Henri Matisse	38
Figura 13	Pintura <i>Yellow Odalisque</i> de John Myatt	38
Figura 14	Pintura falsificada atribuída a Portinari [1]	69
Figura 15	Pintura <i>As Moças de Arcozelo</i> de Cândido Portinari	69
Figura 16	Pintura <i>Colheita de café</i> de Cândido Portinari	70
Figura 17	Desenho <i>Peneirando o café</i> de Cândido Portinari	70
Figura 18	Pintura falsificada atribuída a Portinari [2]	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 OBRA-PRIMA, FALSIFICAÇÃO E MERCADO DE ARTE	15
2 O “PICASSO” DE BRIXTOL	25
2.1 TRAJETÓRIA	25
2.1.1 NEM IMITAÇÃO, NEM FALSIFICAÇÃO	33
2.2 EXERCÍCIOS CURATORIAIS PARA PENSAR A FALSIFICAÇÃO NA ARTE	39
3 FALSIFICAÇÃO DE ARTE E INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA	43
4 FALSIFICAÇÃO DE PINTURAS NO CONTEXTO BRASILEIRO	54
4.1 ENSINO DE ARTE NO BRASIL E FORMAÇÃO DO MERCADO DE ARTE BRASILEIRO	54
4.2 COMBATE À FALSIFICAÇÃO	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
 REFERÊNCIAS	 83
APÊNDICE	98
ANEXO I	109
ANEXO II	115
ANEXO III	120
ANEXO IV	127

INTRODUÇÃO

Esta monografia é um estudo inicial sobre a falsificação no campo da arte. O presente trabalho foi desenvolvido a partir de uma inquietação pessoal a respeito da escassa abordagem do assunto dentro do universo acadêmico. Para sua realização, a metodologia escolhida foi a revisão de literatura. Livros, periódicos, textos jornalísticos, dissertações e teses acadêmicas constituíram-se como a base desta pesquisa. De forma complementar, foram realizadas conversas com especialistas que trabalham com a questão no âmbito da arte brasileira.

Antes de tudo, é necessário apontar que a falsificação é uma ação existente em muitos ramos do mercado econômico, geralmente associada ao contrabando, à fraude e à pirataria. Neste trabalho em especial, será abordada a falsificação de obras de arte, especificamente de pinturas, pela técnica ter maior relevância dentro dos cenários nacional e internacional. Além da denominação “falsificação de obras de arte”, outra expressão pode ser utilizada para se referir a essa prática, que é “falsificação de arte”, entendendo que sua aplicação está inserida dentro do contexto das artes visuais. Nesta pesquisa ambos os termos serão utilizados.

Nenhum teórico sabe ao certo em que momento da história a falsificação de obras de arte de fato começou, apenas que a prática é tão antiga quanto o próprio mercado de arte. Thomas Hoving (*apud* RAMOS, 2012), ex-diretor do *Metropolitan Museum of Art*, por exemplo, defendia que a falsificação existia desde o tempo dos fenícios, a cerca de 3.000 a.C. O historiador da arte Adrian Darmon (*apud* ANJOS, 2016), por outro lado, defende que a falsificação tenha começado com os egípcios e os gregos por volta do século IV a.C. Já o professor e escritor Noah Charney (2015), em contrapartida, acredita que a falsificação tenha florescido na Roma Antiga e se fortificado na Idade Média, com o Renascimento Italiano. No entanto, há de se ter em mente que a ideia sobre a falsificação que temos hoje, no século XXI, não é a mesma desses tempos. Por isso, ao longo do trabalho, tentaremos mostrar como a falsificação vem sendo entendida dentro do campo da arte pelos autores consultados.

Atrelada à ideia de falsificação de arte está também a ideia de autenticidade. Uma falsificação remete sempre a um original o qual foi copiado ou adulterado. “*Falsificação*”, “*original*”, “*autêntico*”, “*cópia*” e “*adulteração*” são algumas das terminologias encontradas ao longo das leituras realizadas para esta pesquisa. Inicialmente, a ideia do **primeiro capítulo** era trabalhar com essas terminologias a

partir de um levantamento dos termos em dicionários de arte. Contudo, embora isso tenha sido feito através da consulta a sete dicionários, sendo seis específicos de arte e um da Língua Portuguesa, optou-se por reservar este levantamento ao apêndice deste trabalho e dar o enfoque na relação da falsificação com o conceito de obra-prima e com o mercado de arte pela sua maior pertinência ao momento da pesquisa, comentando brevemente os vocábulos percebidos, sem torná-los o foco do texto, como era a ideia inicial.

Este trabalho monográfico foi pensado e organizado para trazer a falsificação de obras de arte como pauta a partir do exemplo de um falsificador conhecido internacionalmente, que ainda esteja vivo, em razão da possibilidade de encontrar mais fartamente depoimentos pessoais e documentários sobre sua trajetória que contribuam significativamente para esta pesquisa. Este assunto está reservado ao **segundo capítulo**, dividido em duas partes: na primeira será abordada a trajetória do falsário britânico John Myatt (1945-), responsável por falsificar obras dos séculos XIX e XX, junto com a análise de quatro obras suas que estimulam pensamentos sobre o campo da arte; na segunda, serão apresentadas algumas das exposições realizadas entre os anos de 1924 e 2016 que abordaram esse conteúdo e demonstraram que é possível falar sobre isso se houver disposição para tal, extrapolando o universo institucional ao qual esse tema infelizmente parece se restringir. A escolha das exposições foi tomada levando em consideração o caráter pioneiro que apresentaram e o fomento à discussão em torno desta questão, em seu território e também fora dele, mobilizando países vizinhos para a necessidade de se prestar mais atenção na falsificação de arte. Para compor este capítulo, além da base textual, também foram utilizadas obras audiovisuais.

No **terceiro capítulo**, foi dado prosseguimento à discussão em torno do falsificador apresentado no segundo capítulo, focando na relação de cooperação entre os campos das artes visuais e das ciências aplicadas à investigação científica em obras de arte. São apresentadas algumas categorias de falsificação elaboradas por três dos teóricos estudados para este trabalho. Além disso, também são brevemente apresentadas algumas técnicas de detecção de falsificações que o campo da investigação científica oferece, habilitadas para o uso em pinturas.

Buscando trazer este assunto para o contexto brasileiro, o **quarto capítulo** trata da presença da falsificação de arte no mercado brasileiro e o trabalho dos profissionais envolvidos na tarefa de autenticar obras de arte, isto é, especialistas

acadêmicos e peritos em artes, além de discorrer sobre a importância desses atores na prevenção às falsificações que circulam pelo mercado de arte. Para tal, a metodologia aplicada a este último capítulo foi, em conjunto com as leituras realizadas, a realização de conversas com especialistas da área. Agradecemos a disponibilidade de Christina Penna, Claudio Valério Teixeira, Daniel Aguiar, Edson Motta Junior, Gustavo Perino, Mônica Zielinsky e o casal Visconti (Tobias e Maria Isabel) que trouxeram valiosa contribuição para esta pesquisa. Embora a maioria das informações fornecidas por esses especialistas tenha sido incorporada a este último capítulo, elas também estão presentes em outras partes do trabalho.

Por fim, para contribuir com o objetivo geral desta pesquisa, que é aquecer a discussão sobre falsificação de arte dentro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nas considerações finais são apresentados apontamentos referentes ao que foi desenvolvido nos quatro capítulos, esperando servir de estímulo ao debate e ao desenvolvimento de novas investigações sobre o assunto.

Obviamente, este estudo não seria possível se não houvesse aqueles teóricos dispostos a escrever sobre algo tão delicado para o universo das artes. Entre os autores consultados encontram-se nomes como Cesare Brandi, Giulio C. Argan, José Roberto Teixeira Leite, Noah Charney, Paul Craddock e Raymonde Moulin. As dissertações de mestrado de Diana de Almeida Ramos e de Marlon José Alves dos Anjos, além da tese de doutorado de Alessandra Rosado também foram materiais muito úteis. Seus respectivos escritos estão indicados na bibliografia, e podem servir de referência aos demais interessados neste assunto tão complexo.

1 OBRA-PRIMA, FALSIFICAÇÃO E MERCADO DE ARTE

Antes de começar a falar propriamente sobre falsificação, é preciso discorrer sobre a ideia de “obra-prima”, da qual a falsificação se vale. Investigando o pensamento de obra dentro da criação artística e também literária, o filósofo francês Michel Guérin em seu ensaio *O que é uma obra?* (1995), entende que a obra é uma necessidade querida, isto é, um trabalho liberado da necessidade de produção e de consumo imediato e massivo, não sendo servil nem alienado, porém igualmente dispendioso, o qual implica em uma afetividade, cujo resultado será sólido, pois além de necessário é desejoso; a energia gasta em sua elaboração focaliza-se na própria criação, fazendo-a transcender no tempo, diferente do trabalho comum, onde essa energia se dissipa e se esgota em sua produção. A obra, para o autor, é o que nos humaniza diante das demandas da vida cotidiana, marcada pela necessidade do trabalho de subsistência:

[...] a obra nos faz ter acesso ao *mundo*; só ela dá à nossa vida seu caráter de humanidade, aos nossos costumes sua tradição; ela nos cerca de produtos mais duráveis do que nós (quer se trate de instituições, monumentos ou de criações artísticas), excita a nossa memória, instaura o diálogo, não só entre os vivos, mas também com as gerações desaparecidas. (GUÉRIN, 1995, p. 26, grifos do autor).

Nesse sentido, a obra lançada ao mundo não se esvazia com o tempo, pelo contrário, tem vocação para permanecer, comunicando ideias, estabelecendo diálogos, se transformando a cada leitura, a cada olhar, a cada nova interpretação. A obra que atravessa o tempo e todas as intempéries que pode sofrer em razão de sua passagem por ele (destruição, mutilação, pilhagem, deterioração), é, para Guérin, uma candidata à obra-prima. No entanto, ele explica que nem toda obra é obra-prima apenas por resistir ao tempo. O que faz uma obra ser uma obra-prima é a potência de criação que traz consigo, sua força interior, sua capacidade de comunicar, de se relacionar, de se realizar no outro e com o outro, e não sua estética, sua beleza, pois o belo é uma convenção e varia de cultura para cultura, de época em época. Uma obra-prima continua a criar-se com o tempo: “[...] *em vez de fechar-se em si mesma, atualiza-se de maneira não diacrônica, mas transhistórica [...]”* (GUÉRIN, 1995, p. 104). E o autor segue dizendo:

[...] a obra-prima distingue-se pela sua virtude própria de 'marcar época'. Não tem data, porque sua perfeição extática¹ a torna contemporânea de todas as épocas. Não está na memória, ela é a memória. A imortalidade da obra-prima provém de ela entrar na própria constituição da memória. A obra é objeto da memória, a obra-prima é sua testemunha. A obra-prima é absoluta por ser homogênea à memória de uma civilização, isto é, sua vida. (GUÉRIN, 1995, p. 106, grifos do autor).

A obra-prima, desse modo, tem relação com a vida, com a memória, com a cultura e com a história. Na arte, o sentido de obra-prima é aplicado, sobretudo, às obras do século XIV ao início do século XVI, período que compreende o Renascimento artístico e cultural italiano. Em um primeiro momento, esse conceito era utilizado em relação à primazia técnica de um artista aprendiz que, ao realizar sua obra capital como prova das habilidades aprendidas dentro da oficina ou guilda, se tornava a obra-prima, isto é, a obra primeira de sua carreira solo e autoral como artista. O uso do conceito foi se modificando e se estendendo até o século XIX, até que, no início do século XX, ele se tornou inadequado para o momento em que se encontrava a produção artística e as discussões sobre arte na época, tomada pelos movimentos de vanguarda e seus questionamentos sobre o universo artístico, desde o que seria arte até o próprio sistema de arte e seus agentes (principalmente com o Dadaísmo, cujo maior expoente foi Marcel Duchamp).

A arte foi se conectando cada vez mais ao pensamento, à ideia e à concepção e menos à sua materialidade, à técnica e à habilidade do artista. Essa realidade foi ficando cada vez mais frequente a ponto de hoje, no século XXI, o público, ao se deparar com uma obra dentro de uma instituição, se questionar se é ou não é arte, visto que não há mais um critério formal para defini-la: tudo pode vir a ser arte, desde que reconhecida entre os agentes do sistema da arte, isto é, entre os críticos, os curadores, os acadêmicos, o mercado e as instituições artísticas e culturais. Diferente de outros tempos, nos dias atuais, o meio material e a técnica não são mais suficientes para dar conta da caracterização da arte. Se antes a pintura, a escultura, a gravura e o desenho eram o paradigma, hoje, temos a fotografia, o vídeo, a performance, a instalação e tantos outros meios que expandem as fronteiras e os limites da arte.

No entanto, apesar desse alargamento do conceito de arte, a falsificação parece estar voltada para as obras-primas, isto é, aquelas obras consagradas pelo

¹O termo refere-se à potência de “fazer época”. Para um entendimento mais profundo, recomendo ler o livro, em especial o capítulo 3, A obra-prima.

tempo, pela história da arte, pelos museus e pelos livros. Obras que são extremamente valiosas no mercado de arte, extremamente desejadas pelos colecionadores e extremamente protegidas pelos museus que as possuem. Obras atemporais, como Guérin identificou, capazes de se relacionar com o mundo contemporâneo.

Mas será que o conceito de obra-prima pode ser aplicado às obras contemporâneas? O crítico de arte, e também filósofo, Arthur Danto, produziu um artigo com esse questionamento no ano de 2000. Tomando como ponto de partida um exemplo do que seria uma obra-prima contemporânea, ele cita *Masterpiece* (1962) de Roy Lichtenstein, artista da *Pop Art*². Uma obra irônica, certamente, pois seu título e o diálogo existente na imagem giram em torno da discussão da obra-prima. Essa ideia nos anos 60³, segundo o autor, era ridícula em Nova Iorque, onde vivia e produzia Lichtenstein. O próprio artista entendia o conceito de obra-prima e o conceito de gênio vinculado a ela como ultrapassados, de forma que suas obras não aspiravam ao título de “grande obra” e nem ele ao título de “grande artista”. No entanto, segundo Danto (2003), o mérito de Lichtenstein foi o de contribuir para o debate sobre os limites filosóficos da arte ao produzir obras monumentais em um estilo banal e universal, utilizando a estética das histórias em quadrinhos (HQs), em uma linguagem simples e já conhecida pelo público de massa, questionando a distinção entre belas artes e arte popular, cultura de elite e cultura de massa, gosto popular e gosto tradicional.

Danto se recusou a acreditar que o conceito de obra-prima se reduzisse à capacidade e à habilidade de um artista, pois, para ele, a obra-prima devia transcender a um corpo de obras e se referir ao mundo, apresentar ao mundo uma expressão, uma linguagem, uma ideia conectada com a realidade de seu tempo, seja em que meio for. Além disso, é um conceito que, para ele, continua a vincular as artes visuais à sua tradição, e ainda constitui um ideal artístico para muitos artistas contemporâneos. Portanto, para Danto, é possível falar de obra-prima na

² Segundo Stephen Farthing (2011, p. 487), “[...] a pop art foi um dos primeiros movimentos artísticos pós-modernos e também a primeira tentativa séria de se enfrentar o problema de qual é o lugar do artista e do seu produto – a obra de arte única, assinada pelo autor – no moderno mundo do consumo e da comunicação de massa.” In: Tudo sobre Arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos.

³ Vale lembrar que na década de 1960 os Estados Unidos já era um centro de poder econômico, político, cultural e artístico, e que em conjunto com a Europa, especialmente Paris/França, lançava os grandes nomes da arte.

contemporaneidade.

Será então que não existem falsificações de obras de arte contemporânea? Obviamente existem, porém, estando o (a) artista vivo (a), é mais fácil de refutar a autoria e provar que se trata de uma falsificação através de estudos, diários, o próprio depoimento, enfim, uma série de elementos que reunidos comprovam a não elaboração do trabalho. Este é um dos motivos pelo qual os falsificadores voltam-se para obras cujos autores já tenham falecido, pois nem todos os artistas registravam o processo de elaboração das suas obras, muito menos as vendas e revendas no mercado de arte, portanto, mesmo que haja comissões de autenticação, catálogos *raisonnés* e arquivos em bibliotecas, uma nova obra sempre pode surgir e causar dúvida nos especialistas em decorrência dessas lacunas existentes.

Para o mercado de arte, a procedência - a história documentada da peça - é mais importante do que a própria obra, pois só com esse documento é possível vendê-la. Já para a história da arte, é a obra em si - a imagem produzida e imbuída de valor artístico - que é mais importante. Isso indica dois fatos relevantes: 1) que existem dois valores diferentes para uma obra de arte, o valor artístico-cultural e o valor financeiro; e 2) que a falsificação é um produto do mercado, porque é através da demanda que o mercado estimula a falsificação e os falsificadores a produzem.

Sobre o primeiro fato, da existência de dois valores diferentes para a arte, a crítica de artes visuais Angélica de Moraes escreveu um artigo interessante sobre o assunto, intitulado *Valorações do transitório* (2014). Apesar desse artigo estar voltado para as questões da arte contemporânea, podemos aplicar sua discussão às artes de todas as épocas. Primeiramente, há de se entender que o valor é uma criação humana. O valor é estabelecido no seio social e por isso também é uma construção, visto que seu sentido só existe entre sociedades que compartilham de um mesmo entendimento sobre a valoração de alguma coisa. O valor pode estar na esfera mercantil, objetiva, palpável e comercializável, ou na esfera do valor cultural, abstrata e “aurática”⁴, ou seja, simbólica, mítica.

Moraes utiliza o exemplo da famosa pintura de Da Vinci, *Mona Lisa - Retrato de Lisa Gherardini* (c. 1503-19), para explicar o valor artístico, esse que é da esfera do simbólico e do mito em torno da obra. Apesar de suas inúmeras cópias,

⁴ O teórico alemão Walter Benjamin escreveu sobre este e outros assuntos no ensaio *A obra de arte na era de sua reproduibilidade técnica*, publicado em 1936. O texto em português pode ser encontrado integralmente na internet.

reproduções e apropriações imagéticas existentes em todo canto do mundo, a obra original permanece com o estatuto de obra-prima e possui o título de patrimônio cultural da humanidade⁵, de modo que seu valor mercantil é superado pelo seu valor cultural, tornando-a uma obra de preço incalculável, embora continue gerando valor no mercado. O valor mercantil, diferente do valor cultural, é elaborado a partir de inúmeras variáveis factuais, como a presença em coleções e museus importantes, o tempo de existência, quem foi seu executor, se existe marca de autoria, sua proveniência, entre outras. Essas variáveis ajudam a precisar uma obra e a torná-la vendável, como meio de estoque e expressão de valor, uma vez que, segundo a historiadora da arte Svetlana Alpers (*apud* MORAES, 2014, p. 90), na troca do mecenato pelo mercado, na altura do século XVII, os quadros foram entendidos como bens duráveis e como reservas de capital de uma classe ascendente de novos compradores. Esse entendimento permanece até os dias atuais, de que a arte é um investimento, ainda que não garantido nem tão pouco estável:

A obra de arte é um bem⁶ raro, durável, que oferece a seu detentor serviços estéticos (prazer estético), sociais (distinção, prestígio) e financeiros. Ela não fornece renda, mas, devido ao fato de ser um bem móvel, suscetível de ser revendido com uma eventual mais-valia], constitui um objeto potencial de investimento alternativo a outros ativos. (MOULIN, 2007, p. 37).

No cenário do investimento alternativo, segundo a historiadora da arte Raymonde Moulin (2007), as obras classificadas são parte das obras “stars”⁷ no mercado, isto é, obras cuja especulação financeira favorece a constituição de seu alto preço nas vendas, baseadas em valores como raridade, singularidade, autenticidade, unicidade, insubstitutividade, relativa estabilidade de valor mercantil e do valor estético ao longo do tempo, sobrevivência às intempéries da história e excelência artística. Muitas vezes as obras do mercado da pintura antiga não possuem indicativos de autoria, como assinaturas ou datas, e isso facilita a

⁵ Segundo o Art. 216. da Constituição Federal Brasileira de 1988: “Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico”.

⁶ A discussão da definição e do conceito de “bem” voltado para o campo do patrimônio cultural ao qual as obras de arte pertencem pode ser lida no interessante artigo de Flávio Carsalade disponível nas referências deste trabalho.

⁷ Obras antigas ou modernas que já entraram no patrimônio histórico (MOULIN, 2007, p. 13).

falsificação de obras antigas. No caso das obras modernas, a admiração excessiva dos agentes do mercado por alguns artistas, a constante reconsideração do passado feita por historiadores e críticos de arte, a valorização de artistas pouco conhecidos ou a revalorização de estilos artísticos aumenta a procura por parte de colecionadores e instituições, e consequentemente, aumenta também o valor mercadológico dessas obras, assim como a produção de falsificações das mesmas, visto que além de ser um produto do mercado, é também um produto ligado ao gosto de uma época ou de uma geração. Diferente da arte contemporânea que ainda está tentando valorizar os seus artistas e estabelecer suas obras no mercado, as obras antigas e modernas, por outro lado, já estão estabelecidas culturalmente, historicamente e economicamente. Por esses fatores, segundo a autora, é mais comum encontrar pinturas falsificadas de artistas antigos e modernos do que artistas da arte contemporânea.

Sobre o segundo fato, em relação à falsificação ser um produto de mercado, ela opera com a lacuna histórica, o desejo de posse, o desejo de descoberta, o fetiche da obra única e da obra-prima e a própria falta de transparência existente dentro do mercado de arte. Especialistas estimam, por exemplo, que cerca de 40% das obras que circulam no mercado sejam falsas e a porcentagem sobe se somarmos as obras mal atribuídas às obras falsificadas (informação verbal)⁸, ou seja, no mínimo metade das obras de arte de todo mercado possuem autenticidade questionável. O falsificador escolhe o artista a falsificar prestando atenção em quatro variáveis: valor de mercado do artista, o grau de dificuldade de execução (observando a limitação das suas habilidades manuais), o acesso aos materiais necessários à produção e à constituição da biografia da obra, isto é, sua proveniência. A epifania do falsificador é a produção de uma obra que os especialistas esperam encontrar um dia, como alguma obra que tenha sumido em algum sinistro (naufrágio, incêndio, alagamento, infestação de pragas, furto, roubo, extravio etc.), por exemplo, e que já tenha sido noticiada ou registrada em algum momento.

⁸ Informação fornecida por Gustavo Perino, perito em artes e fundador da *Givoa Consulting*, na conversa ocorrida no dia 01 fev. 2019. O profissional também informou que, diante da informalidade que caracteriza o mercado de arte e da falta de transparência das suas transações e informações sobre as obras, é difícil precisar fielmente a quantidade de falsificações que circulam nele atualmente. Por estes motivos os dados não são assertivos, e sim hipotéticos. Essa porcentagem também foi encontrada na dissertação de Marlon José A. dos Anjos, por exemplo, ratificando a constância da informação.

Para Anjos (2016), existem dois momentos da falsificação: o antes e o depois de ser descoberta. No momento anterior à descoberta de uma obra falsificada, quando ela ganha o *status* de autêntica, é o momento em que são tecidas relações e conexões que suportam o seu *status* e lhe dão reconhecimento no mundo da arte. No momento posterior, quando a falsificação é descoberta (isso pode levar anos e mesmo não acontecer), o *status* atribuído se perde, e ela não é mais considerada obra de arte, nem arte; entretanto, todas as características que a levaram a conseguir o reconhecimento se mantêm. E é nesse momento que se questiona o destino da obra: destruição, armazenamento, revenda ou doação.

Muitos colecionadores destroem suas peças ao saber por especialistas que a obra em sua posse é falsificada, outros revendem como cópia ou doam a quem queira ficar com ela. Algumas instituições guardam essas obras quando as descobrem em seus acervos. No Brasil não existem museus para obras falsificadas, mas em países como Itália, Holanda e Áustria, por exemplo, existem museus com coleções específicas de falsificações. São museus atípicos, porém importantes, pois “[...] o conhecimento de obras fraudulentas possibilita o preenchimento de lacunas espaçadas pela falsa ou ausência de compreensão que outrora se teve sobre episódios históricos.” (ANJOS, 2016, p. 11) e, além disso, “o ímpeto de descartar o autor e a obra apenas prolonga a possibilidade de um novo engano, pois demonstra desconhecimento da natureza da fraude” (ANJOS, 2016, p. 14). Desta forma, segundo o autor, o engano se perpetua.

A complexidade da falsificação pode ser percebida até mesmo a partir dos termos e conceitos utilizados em textos sobre arte, sejam eles acadêmicos ou jornalísticos. Ao analisar verbetes de seis dicionários de arte, pôde-se constatar que a significação dos termos depende da interpretação de cada autor. Ora com aproximações entre eles, ora com sutis diferenciações, o fato é que, assim como definir o que é arte parece impossível, o mesmo se dá quando se tenta definir o que é falsificação – o que demonstra sua relevância dentro da história da arte, sendo também um assunto inesgotável.

A significação atribuída ao verbete “falsificação” designada por José Roberto Teixeira Leite (1988), foi, para este trabalho, a mais completa:

Denominação genérica para qualquer pintura que, mediante meios fraudulentos, tenha sido executada para enganar outras pessoas, passando como obra original. A falsificação comprehende diversos gêneros, como a *truquage*, a *contrafação*, o *pastiche* e a chamada *falsificação integral*, na

qual o falsário imagina o tema e o desenvolve, adaptando sua técnica à do pintor que, com finalidade dolosa, deseja imitar. [...] (LEITE, 1988, p. 188, grifos nossos).⁹

Além de definir o termo e listar seus gêneros, o autor citou exemplos de falsificadores de pinturas e esculturas, entre Giovanni Bastianini (1830-1868), Alceo Dossena (1878-1937) e Han Van Meegeren (1889-1947). Também cita a falsificação no contexto brasileiro, o que o diferencia dos demais autores pesquisados. Ainda revela dados importantes, como o fato das falsificações de pinturas serem as mais numerosas no mercado de arte em decorrência da valorização financeira dessa técnica ocorrida no século XX e a facilidade em se falsificar obras posteriores a 1900, isto é, as obras modernas, pela familiaridade do falsificador com as técnicas e os materiais.

Associada ao termo “falsificação”, a contrafação é bastante utilizada quando o assunto é fraude de obras de arte. Embora conste na definição do verbete de Teixeira Leite como um gênero da falsificação, a contrafação é um termo mais de caráter jurídico, presente na lei brasileira nº 9610/1998, que dispõe sobre os direitos do autor e os direitos que lhe são conexos. Segundo esta Lei, formulada seguindo a linha de pensamento francesa¹⁰ sobre propriedade intelectual, a contrafação é caracterizada através do Art. 5º, inciso VII, como “reprodução não autorizada” (BRASIL, 1998). Uma reprodução, segundo esta mesma Lei, é uma cópia autorizada pelo artista ou detentor dos direitos autorais da obra em questão (literária, artística, científica ou fonográfica), podendo ser única ou múltipla, feita, armazenada ou fixada por qualquer meio, desde que respeite os direitos morais e patrimoniais do autor.

No âmbito jurídico, a falsificação da obra de arte é vista como violação ao direito do autor e está tutelada no art. 184, do Código Penal, conjugado com a Lei nº 9.610/1998 mencionada acima. Para os fins deste trabalho, entende-se como contrafação o não repasse dos direitos patrimoniais decorrentes da autoria da obra de arte (verificável na existência de reproduções, p. ex.). Portanto, embora sejam termos complementares que orbitam em torno do autor e da autoria na propriedade

⁹ A definição integral pode ser lida no apêndice deste trabalho.

¹⁰ Citando Tolila e Graudat (2007): A noção de propriedade intelectual francesa entende que o direito autoral é um direito tanto moral quanto patrimonial, de caráter inalienável, ligado a uma pessoa física, seja o autor ou os seus herdeiros, estando engendrada pelo ato criativo. Ver mais nas páginas 58 a 61 do livro *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*. O link do livro encontra-se disponível nas referências deste trabalho.

intelectual, entende-se aqui que “contrafação” e “falsificação” possuem sentidos diferentes, assim como falsificação difere do plágio¹¹ e também da pirataria¹², por exemplo; e ainda, da cópia e da reprodução. A falsificação não é nem uma, nem outra. Ela pode se assemelhar a uma cópia, mas sua natureza é de ordem diferente (a do engano). O mesmo acontece com a reprodução. Se entendermos a reprodução como um ato mecânico, a falsificação não se encaixa nessa categoria, por ser artesanal e manual.

O importante teórico – sobretudo para a área de Conservação e Restauro –, Cesare Brandi (1906-1988), discerniu duas vertentes da falsificação. Uma estaria ligada à falsificação histórica, da ordem dos fatos e da ação do tempo. A outra, à falsificação artística, da ordem estilística e estética. A falsificação está ligada ao ato de enganar, seja a respeito da época, da consistência do material ou do autor. Para ele, no entanto, uma pintura falsa é autêntica até que seja reconhecida e declarada como falsa, uma vez que, segundo o teórico, a falsidade não é uma propriedade inerente aos objetos e está fundamentada no juízo de falso. A discussão da falsificação encontra-se em seu livro *Teoria da Restauração*, publicado originalmente em 1963. Segundo o autor (2004), a cópia, a imitação e a falsificação diferenciam-se mais pela intencionalidade do que pelos modos de produção. A falsificação, assim como a cópia, possui uma historicidade e testemunha as modas, os gostos e as predileções de diferentes épocas, além de ser, também, parte da história da crítica de arte:

A história da falsificação pertence por direito não apenas à história do gosto mas, se tratando de obra de arte, também à história da crítica de arte, porque o falso poderá espelhar a forma particular de *ler* uma obra de arte e de inferir o estilo que foi próprio a um dado período histórico. (BRANDI, 2004, p. 117, grifos do autor).

¹¹ É possível verificar as definições de “plágio” e comparar com as definições de “falsificação” no apêndice deste trabalho.

¹² De acordo com Ricardo Lafayette Campos (2011, p. 255), Juiz de Direito da 5ª Vara Empresarial - Capital do Rio de Janeiro: “[...] Pirataria é desrespeito aos contratos e convenções internacionais por meio de cópia, venda ou distribuição de material sem o pagamento dos direitos autorais, de marca e ainda de propriedade intelectual e de indústria. [...]”. A pirataria se caracteriza mais pela falsificação de produtos industrializados: remédios, roupas, brinquedos, softwares, CDs, DVDs, alimentos, cosméticos, materiais cirúrgicos etc. É uma atividade muito diversificada, de ampla proporção, presente em quase todos os países do mundo. A pirataria é parte de um esquema criminoso do comércio mundial, financiando o terrorismo e o crime organizado, incentivando à corrupção e o desrespeito à lei. Para Noah Charney (2015), teórico da área de crimes de arte e patrimônio cultural, a associação com organizações criminosas é a principal diferença entre a falsificação de produtos industriais e a falsificação de obras de arte, pois a falsificação de arte é normalmente uma atividade individual ou em parceria, afeta um público muito restrito e tem um impacto muito menor se comparado à pirataria. Todavia, isso não significa que não se deva dar atenção à falsificação de arte.

Nesse sentido, estudar a falsificação de arte é mais do que necessário, é urgente, uma vez que ela contribui diretamente para a produção de conhecimento sobre a arte, os artistas e os escritos sobre arte. Como diz Lenain (2018), a falsificação é um fenômeno cultural. Embora este fenômeno não seja exclusivo das sociedades ocidentais, ele possui mais relevância no mundo ocidental do que no oriental em decorrência dos diferentes estatutos e valores atribuídos às obras originais e às cópias. No Ocidente, a falsificação problematiza qualquer definição canônica a respeito da genuinidade ou da autenticidade na arte, tensionando *status*, definições e o próprio sistema artístico, gerando incertezas, mas também constantes revisões e reformulações.

Embora existam publicações sobre o assunto já presentes na década de 1880 (Manuel de Macedo, p. ex.¹³), vai ser entre as décadas de 1930 e 1960 que a falsificação ganha destaque em eventos sobre proteção ao patrimônio cultural e em produções bibliográficas sobre conservação e restauração. Portanto, apesar de sua existência não ser nova, se considerarmos que ocorre desde o tempo dos fenícios, egípcios, gregos ou romanos, o hábito de falar sobre o assunto é, e isso fica perceptível também no uso dos conceitos relativos à falsificação e suas transformações com o tempo. Quanto maior o entendimento a respeito dessa prática, maior também será a clareza na aplicação dos conceitos (cópia, imitação, réplica, reprodução, falsificação, contrafação, plágio etc.) na história e teoria da arte. Para isso acontecer, é necessário falar, pensar e escrever mais sobre falsificação de obras de arte.

Por conseguinte, se é necessário entender a falsificação em razão de sua importância para pensar o campo e o sistema da arte, também é necessário entender os motivos que levam alguém a praticar esse ato. No capítulo seguinte, será apresentada a discussão em torno de um falsificador conhecido internacionalmente, John Myatt. Em conjunto, serão abordadas algumas exposições de arte onde a falsificação foi o tema ou fez parte do assunto da mostra.

¹³ Para saber mais leia a dissertação de mestrado de Zínia Maria Cavalheiro de Carvalho (PUC-SP) disponível nas referências deste trabalho.

2 O “PICASSO” DE BRIXTOL

No capítulo anterior, foi discutida a relação entre falsificação, obra-prima e mercado de arte. O conceito de obra-prima, como foi visto, embora seja mais utilizado como referência para as obras dos séculos XIV, XV e XVI, é um conceito cujo uso se ampliou até o século XIX para o que Raymonde Moulin denominou por “arte classificada”, isto é, obras antigas e modernas que se tornaram parte do patrimônio artístico e cultural de uma nação, ou de um conjunto de nações. Neste novo capítulo, dividido em duas partes, será abordada, na primeira metade, a história de um falsificador britânico e sua relação com o mundo da arte e com o mundo do crime de arte, constando também uma análise a respeito de quatro de suas obras escolhidas para esta seção. Na segunda metade, como explicado na introdução, serão abordadas exposições cujo tema tenha sido a falsificação ou em que a falsificação fizesse parte do assunto da mostra.

2.1 TRAJETÓRIA

Os primeiros nomes de artistas também falsificadores que ficaram conhecidos e que chegaram até os dias de hoje foram descritos no livro *Vidas dos Artistas* de Giorgio Vasari. O livro do autor é considerado por teóricos do campo como o marco inicial da historiografia da arte ocidental e consagra o nome de muitos artistas do renascimento italiano – inclusive, de artistas que praticavam a falsificação de moedas, esculturas, desenhos e pinturas. Donato Donatello, Andrea del Verrocchio, Rafael Sanzio e Michelangelo Buonarroti são alguns desses nomes que Vasari mencionou. Nem mesmo os artistas de grande renome e habilidade ficaram de fora dessa atividade tão antiga. Por que será que os falsificadores falsificam arte?

Charney, em seu livro *The Art of Forgery* (2015), lista uma série de razões pelas quais um falsificador é motivado a falsificar obras de arte. Pode ser pelo gênio (o que pode ser entendido como habilidade, talento ou aptidão), por orgulho, por vingança, pela fama, pelo crime (pela subversão ao sistema e pelo rápido retorno financeiro), pelo oportunismo, pelo dinheiro ou pelo poder. Por todas as razões, ou pela combinação de algumas delas, o fato é que nem todo falsificador é um bom falsificador, e esses que conhecemos através de documentários, séries de televisão, reportagens, representam uma pequena porcentagem dos bons falsificadores dentre tantos ruins, que são facilmente descobertos por especialistas sem nem precisar recorrer a exames científicos, pelo que Giulio C. Argan, tomando emprestadas as

ideias de Roberto Longhi, sugeriu ser a prática da “frequentação” no livro *Guia da História da Arte* (1994): de tanto se estudar um período, um artista e suas técnicas, o olho já fica treinado para tudo o que foge ao que já se conhece, ou que no mínimo desperta uma sensação de que algo está fora do lugar.

Foi através dessa prática da frequentação que Peter Nahum, um negociante de arte, e Mary Linda Palmer, diretora da Associação Giacometti nos anos 1990, tiveram um papel crucial nas descobertas das falsificações de John Myatt e John Drewe, objetos deste capítulo. O primeiro (Myatt), foi o responsável por elaborar as pinturas; o segundo (Drewe), por forjar os documentos de proveniência, inseri-los em arquivos de instituições museais, além de comercializar as obras falsificadas em leilões. A fraude foi apelidada pela *Scotland Yard* e pela imprensa da época como “a maior fraude de arte do século XX”, isto porque cerca de 200 obras circularam no mercado de arte sem que levantassem suspeitas durante um período de quase 10 anos.

A história de John Myatt é cheia de infortúnios que o levaram curiosamente a um grande reconhecimento. Desde menino possuía aptidão para o desenho e quando jovem entrou para escolas de arte, se formando como professor entre os anos 1960 e 1970. Com sua formação, o artista ganhou uma bolsa que o permitiu montar um estúdio na cidade de *Lichfield*, no condado de *Staffordshire*, na Inglaterra, onde realizava suas pinturas autorais, lecionava como professor em uma escola e as vezes palestrava em uma universidade da região. No entanto, a Inglaterra dos anos 60 ainda se recuperava do Pós-Guerra e sofria com alguns cortes orçamentários, inclusive na área da educação. Myatt, preocupado com seu futuro, optou por seguir uma nova carreira no ramo da música, com a qual também tinha afinidade. Apesar do considerado sucesso como compositor e produtor musical, a empresa na qual trabalhava faliu no final dos anos 70 e Myatt se viu obrigado a procurar outro trabalho: aulas particulares de arte e venda de cópias de obras famosas anunciadas em revistas. Não era um trabalho com renda fixa, era um trabalho informal e temporário até surgir algo melhor. Durante um tempo isso funcionou, porém, na década de 80 o pintor enfrentou um divórcio, ficando com a tutela dos dois filhos pequenos, e com apenas uma fonte de renda os problemas financeiros começaram a aparecer.

A história de John Myatt como falsificador de obras de arte começou com anúncios na revista britânica *Private Eye*. Foram dois anúncios em momentos

diferentes. O primeiro dizia “*Cópias Genuínas Séculos 19 e 20 a partir de 150 libras Ligar para [...]*” (tradução nossa)¹⁴. O segundo vinha apenas com uma alteração do preço: de 150 para 250 libras. Entre 1983 e 1986 Myatt vendia suas cópias genuínas (o que o próprio denominou sendo um pastiche, ou seja, uma combinação de elementos de quadros, artistas, temas ou estilos) sem qualquer tipo de dano a seus compradores, pois, retomando Brandi, a diferença entre cópia e falsificação está na intenção – nesse momento Myatt só tinha interesse em vender suas cópias legalmente. As obras eram feitas e vendidas como objetos de decoração, e não exatamente objetos de arte para serem expostas em galerias e museus. Drewe, o melhor cliente de Myatt e também o mentor do crime de estelionato e falsificação de pinturas e documentos, comprou, ao longo desses três anos, algumas obras para si. Foi em uma encomenda para Drewe de uma obra de Albert Gleizes que tudo mudou para Myatt.

A primeira obra de Myatt levada por Drewe ao mercado e leiloada como obra autêntica de outra autoria, a de Albert Gleizes, rendeu 25 mil libras e esse estímulo financeiro incentivou-o a entrar para o ramo das falsificações em 1986, após receber de Drewe, em espécie, metade do valor da venda. Uma solução rápida para os problemas de Myatt, oferecida por Drewe, de tentação tornou-se realidade ao ver que o dinheiro das aulas particulares de arte e da venda das cópias genuínas não estava cobrindo as despesas: “[...] ‘Eu não podia sair para o trabalho porque eles eram muito jovens para a escola. Eu não podia pagar creches, e tinha que encontrar uma maneira de ganhar dinheiro e ficar em casa. [...]’” (tradução nossa)¹⁵. Por estas razões, ambos se tornaram cúmplices na falsificação de arte. “‘Ele me disse que eu só tinha que continuar pintando. O resto é história. [...] Eu nunca participei de nenhuma transação financeira. Mas, de vez em quando, eu recebia grandes cheques. Todo mês não havia mais uma crise financeira.’” (tradução nossa)¹⁶.

¹⁴ “*Genuine Fakes 19th & 20th Century Paintings from £150.00 Call [...]*”. Informação extraída da série documental *Conmen Case Files*, temporada 1, episódio 1 (John Myatt & John Drewe). Na tradução optou-se por “cópias genuínas” ao invés de “falsos genuínos”, pois, assim como na língua portuguesa, na língua inglesa existe uma diferença conceitual entre “fake” (cópia, imitação ou obra autêntica modificada para fins ilícitos) e “forgery” (falsificação oriunda de fraude). Consta nas referências deste trabalho o *link* para um glossário com esses e outros termos elaborado pelo *The National Gallery* em razão de uma exposição ocorrida em 2010.

¹⁵ “[...] I could not go out to work because they were too young for school. I couldn't afford nurseries, and I had to find a way of making money and staying at home.[...]'”. Myatt em uma reportagem de Gabriela Coslovich para o jornal *The Sunday Morning Herald*, em 17 de outubro 2017.

¹⁶ “[...] He told me I just had to keep painting. The rest is history. [...] I was never party to any of the

No período de 1986 a 1994, obras de artistas já falecidos como Vincent van Gogh, Pierre-August Renoir, Pablo Picasso, Ben Nicholson, Alberto Giacometti, Graham Sutherland, Marc Chagall, Jean Dubuffet, Raoul Dufy, Henri Matisse, Roger Bissière e outros nomes famosos foram falsificadas e vendidas como originais. No entanto, pelo menos quatro desses artistas foram contemporâneos a Myatt, tendo Chagall e Dubuffet morrido um ano antes de John começar com as falsificações, por exemplo. O critério de falsificar artistas já falecidos foi estabelecido por Drewe e constata, portanto, a ideia presente no capítulo anterior de que artistas falecidos são alvos mais recorrentes de falsificadores, não apenas por não mais existirem, como também pela consumação da carreira de artista, do desenvolvimento de linguagens, técnicas, temas, linhas de investigações e consolidação de um processo de trabalho, com seus altos e baixos, com suas fases e com a recorrência de temáticas ou materiais, pois “[...] os esquemismos, os maneirismos, as maneiras típicas ou habituais, são exatamente aquilo que os imitadores mais facilmente copiam”. (ARGAN et FAGIOLO, 1994, p. 21).

No caso das pinturas falsificadas por Myatt, as análises científicas não foram realizadas logo de imediato, pois os documentos de proveniência forjados por Drewe davam a segurança que elas precisavam para circular livremente pelo mercado sem levantar suspeitas em pesquisadores, negociantes de arte, leiloeiros e colecionadores. Diferente de outros falsificadores que eram mais cuidadosos com seus trabalhos, pois os interesses além do dinheiro eram outros, o artista falsário realizava suas pinturas utilizando-se de materiais contemporâneos à época na qual produzia tais obras falsas: “[...] ‘tintas à base d’água, para textura, emulsão caseira de secagem rápida, acrílicos e geléia KY para fazer a tinta fluir. Qualquer coisa que eu tivesse.’” (tradução nossa)¹⁷ [figuras 1 e 2]. E completa: “[...] ‘Eu não penso em mim como um de [Elmyr] de Hory, [Tom] Keating ou [Eric] Hebborn. Meu trabalho não era bom o suficiente. Eu não me empenhei. Meus [Ben] Nicholsons levaram algumas noites; o [Graham] Sutherlands duas horas’ [...]” (tradução nossa)¹⁸.

financial transactions. But from time to time, I would receive large cheques. Every month was not a financial crisis anymore.’” Myatt em uma reportagem de Jay Rayner para o jornal *The Guardian*, em 4 julho 1999.

¹⁷ “[...] poster paints, for texture, quick-drying household emulsion, acrylics and KY jelly to make the paint flow. Anything I’ve got [...]”. Myatt para o jornal *The Telegraph* de 02 julho 1999.

¹⁸ “[...] I don’t think of myself as a de Hory, Keating or Hebborn. My work was not good enough. I didn’t take the trouble. My Nicholsons took a couple evenings; the Sutherlands a couple of hours. Now I would be much more meticulous, but I would also sign the work with my name, and have it stamped.”.



Figura 1: Elementos utilizados por Myatt para elaborar suas falsificações. Fonte: *Provenance, Washington Green Fine Art* (catálogo). As intervenções em forma de círculo foram feitas para este trabalho.

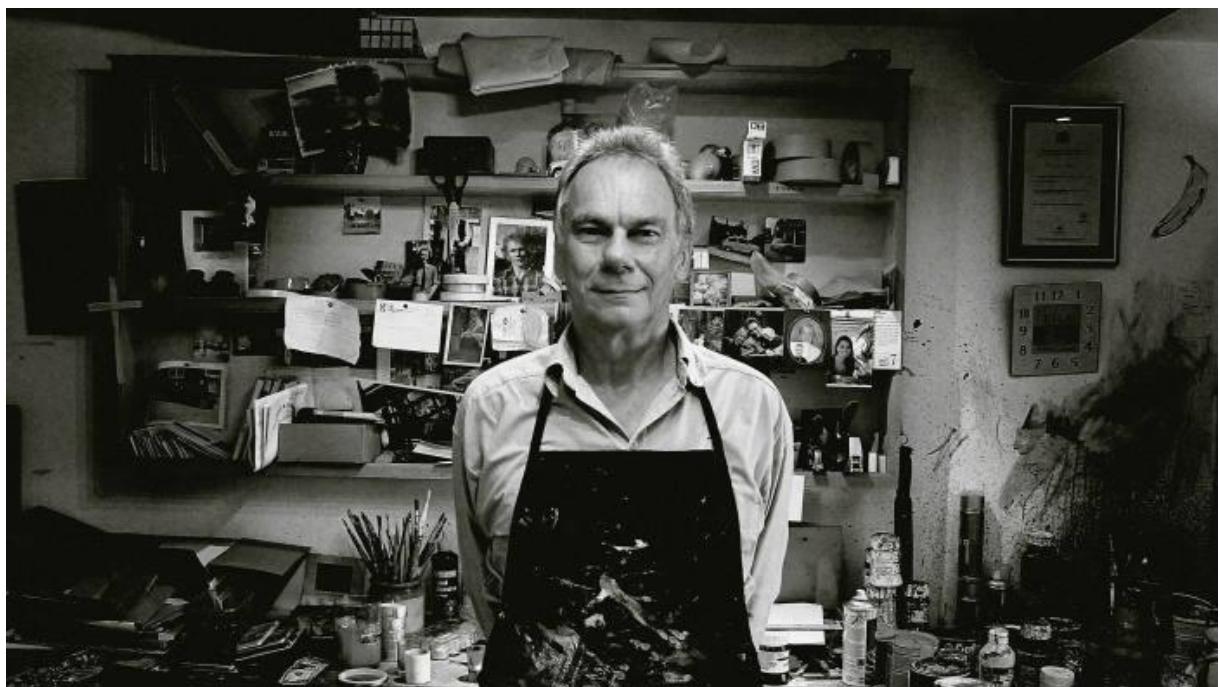


Figura 2: Myatt em seu estúdio onde produziu suas falsificações de pinturas. Fonte: *Provenance, Washington Green Fine Art* (catálogo).

Myatt para o jornal *The Telegraph* de 02 julho 1999.

As suspeitas vieram com duas obras, uma do artista inglês Ben Nicholson, em posse de Peter Nahum, e outra, do artista suíço Alberto Giacometti, vendida em um leilão em Londres. Nahum suspeitou quando duas obras de Nicholson lhe foram oferecidas em um curto espaço de tempo com fontes e proveniências diferentes, porém com a mesma etiqueta de um mesmo período na parte traseira da pintura, algo extremamente raro e incomum, segundo o seu depoimento no documentário *Conmen Case Files*. Mary Linda Palmer investigou obras de Giacometti em livros, catálogos e nos arquivos da *Tate Gallery* e descobriu que as informações da proveniência da obra vendida não coincidiam com as informações que reuniu de fontes confiáveis. Posteriormente, os testes científicos realizados na obra falsificada de Giacometti confirmaram a suspeita de Palmer: “*Ao pintar, um artista transfere muita energia para a pintura. Quando se copia o trabalho de outra pessoa, a cópia já não tem a mesma energia*” (tradução nossa)¹⁹. O artista que pinta deixa sua marca, sua “assinatura” gestual através do uso dos pincéis, com um ritmo, fluidez, força e energia que lhe são únicos e incopiáveis²⁰, fruto de uma subjetividade, algo que nem o melhor falsário é capaz de reproduzir.

As informações reunidas por Palmer e Nahum foram levadas para a *Scotland Yard*, que investigou e prendeu primeiramente Myatt e depois, Drewe. A prisão preventiva veio em 1995, a sentença definitiva em 1999, e em 2000, a liberdade. A corte inglesa entendeu que Myatt foi seduzido pelas artimanhas de Drewe, que sabia de sua fragilidade, pois se tornaram muito próximos, e por isso sua pena foi mais branda, de apenas um ano, tendo sido liberado antes do prazo por cooperação com a polícia e bom comportamento. De acordo com o depoimento do policial da *Scotland Yard* responsável pela apreensão de Myatt, Jonathon Searle, na série *Conmen Case Files*, 74 das 200 obras falsas foram apreendidas e recuperadas. Menos da metade das obras produzidas foram identificadas, porque nem mais Myatt sabia dizer com certeza se eram suas ou não: “[...] eu nunca teria 100% de certeza

¹⁹ “When an artist paints there’s a lot of energy that goes into the painting. When a person copies, he’s copying the work of somebody else it’s not at all the same energy in the painting itself”. Fala de Mary Lisa Palmer na série documental *Conmen Case Files*, ep. 1 (John Myatt & John Drewe), temporada 1, 2011.

²⁰ A ideia de que a pinçelada é única de cada artista está presente no livro *Storia Pittorica Della Italia*, escrito pelo abade Luigi Lanzi no fim do século XVIII, citado por Argan (1994, p. 93): “[...] até nas coisas comuns a tantos, cada um tem um movimento de mão próprio, um toque de pincel, um traço de linhas mais ou menos curvas, mais ou menos espontâneas, mais ou menos estudadas que são somente seus”. A mesma ideia também está presente na arte chinesa, por exemplo. Vale a pena ler a tradução argentina do livro *Teoria China del Arte* (1968) de Lin Yutang para quem tiver interesse no assunto.

depois de todo esse tempo que eles eram meus. [...] você não tem ideia do quanto a aparência de uma pintura ou um desenho ou uma aquarela pode mudar apenas sendo emoldurada” (tradução nossa)²¹. Ou seja, muitas de suas obras falsificadas ainda circulam pelo mercado de arte e encontram-se em museus e coleções particulares.

O que parece ser o fim para uns, para o “Picasso de Brixton”, nome como Myatt ficou conhecido dentro da Prisão Brixton em razão de sua história, foi uma segunda chance, um recomeço. Após a liberdade, continuou ajudando o esquadrão antifraude da *Scotland Yard* na identificação de falsificações de pinturas, proferiu palestras em instituições e universidades, concedeu diversas entrevistas, participou de programas de televisão, expôs seus trabalhos em galerias de arte na Inglaterra, lançou um livro e possui um projeto de filme a ser feito. Apesar dessa reviravolta positiva na vida de Myatt, em 2005 o artista enfrentou um novo problema: curiosamente alguém estava imitando suas falsificações. Não se sabe por quanto tempo isso perdurou, nem se a pessoa foi descoberta, mas isso levou a Myatt a implantar *microchips* em suas pinturas e indicar na parte traseira da obra seu nome e o “cópia genuína” com tinta indelével – uma forma de prevenir que usassem novamente suas obras para fins ilícitos. Quando abordado por uma pessoa sobre esse método durante uma conferência sobre crimes de arte²². Myatt disse: “*Contanto que você esteja vendendo de boa fé, me disseram que você não está cometendo um crime. O que acontece com as pinturas daqui a 70 ou 80 anos está fora do meu controle*” (tradução nossa)²³.

Em uma entrevista para o jornal *The Guardian*, Myatt comentou que iria parar com suas cópias genuínas quando fizesse 65 anos, em 2010, fechando esse ciclo com uma exposição de tais obras e inaugurando um novo ciclo de obras autorais (também presentes nessa exposição). De fato a exposição aconteceu, porém dois

²¹ “[...] I would never be 100 per cent sure after all this time that they were mine. [...] you've no idea how much the look of a painting or a drawing or a watercolour can change just by being reframed. [...]”. Entrevista de Myatt para a matéria de Gabriela Coslovich no jornal *The Sunday Morning Herald*, em 17 de outubro 2017.

²² *Art Criminals - Trade Secrets Exposed*, organizado pelo *Institute of Chartered Accountants in England and Wales* (ICAEW) em parceria com o *The Ars Club* em 23 de maio de 2005, Londres. As informações foram retiradas do jornal *The Guardian*, na reportagem de Alex Wade em 24 maio 2005.

²³ “As long as you're selling in good faith, I'm told that you're not committing a crime. What happens to the paintings in 70 or 80 years' time is out of my control”. Myatt para uma entrevista no Jornal *The Guardian*, reportagem de Mark Honigsbaum em 8 de dezembro 2005.

anos mais tarde. Intitulada *Provenance*²⁴, a exposição ocorreu no *Waterhall Birmingham Museum and Art Gallery*, Inglaterra, entre setembro e outubro de 2012. Dentre as obras presentes na mostra e no catálogo da galeria que representava Myatt na época, *Washington Green Fine Art*²⁵, foi percebido um pensamento crítico, uma discussão sobre o valor artístico da falsificação, os temas da arte, sobre a autoria, a atribuição e os tênuos limites entre as categorias existentes no mundo da arte (original, cópia, imitação, falsificação) em pelo menos três obras: *Fake (in style of Robert Indiana)*, *Cave Drawing (in style of Anonymous Genius)* e *Yellow Odalisque (in the style of Henri Matisse)*. Uma quarta, não incluída no catálogo porém presente em seu site eletrônico e também já exposta em outros momentos, *Genuine Fake (in the Style of Roy Lichtenstein)*, completa o rol das obras questionadoras e demonstram a fragilidade, as ambiguidades e os paradoxos do universo artístico.

Quinderé (2014), no artigo *Notas para um falsário*²⁶, citando Argan, entende a falsificação como uma investigação crítica, pois o falsário não apenas conhece a obra do artista que falsifica, como também a interpreta (p. 198), o que torna o trabalho diferente de uma simples imitação. A autora ainda faz uma aproximação entre o pintor, o escritor, o ator e o narrador utilizando como base o documentário *F For Fake* (1973)²⁷, do cineasta norte-americano Orson Welles. O documentário de Welles trabalha “[...] a ideia da falsificação como um procedimento artístico que promove reflexão sobre noções de autoria, originalidade, qualidade e valor do trabalho de arte.” (QUINDERÉ, 2014, p. 199). O falsificador é um artista que desempenha uma função semelhante à dos agentes mencionados acima, no entanto, é um pouco de todos eles. Além de pintar, saber narrar e atuar seriam as outras qualidades de um falsificador, pois o falsificador mistura ficção com realidade, fatos com invenções, e atua de forma anônima ao “incorporar” uma determinada maneira de fazer de um artista, não copiando-a totalmente, mas sim interpretando-a, posteriormente lançando a obra no mercado, contendo ou não uma assinatura. Então, Quinderé questiona: “Porque não considerar o falsário um verdadeiro artista, se ele não copia uma obra de arte existente? O trabalho do falsário não deveria ser

²⁴ Um curta da exposição pode ser visto no YouTube através deste link: <<https://is.gd/qQH5h0>> Acesso em 28 mar. 2019.

²⁵ O catálogo da exposição está disponível para consulta online na plataforma Issuu através do link <<https://is.gd/YMFOk2>>. Acesso em 28 mar. 2019.

²⁶ O artigo pode ser lido na íntegra mediante consulta às referências deste trabalho.

²⁷ O documentário pode ser assistido a partir do link disponibilizado nas referências.

considerado autêntico?" (p. 199). De fato, são indagações bastante interessantes, porém, pouco discutidas, visto que a falsificação é um ponto delicado para a arte e para o seu sistema.

2.1.1 NEM IMITAÇÃO, NEM FALSIFICAÇÃO

Ao declarar em uma entrevista para o jornal londrino *The Telegraph* que não fazia falsificações, no sentido de imitar fielmente uma obra já existente, e sim pastiches, isto é, uma combinação de elementos, motivos e da linguagem de um artista numa nova composição, Myatt criou uma nova categoria para designar suas obras: "*genuine fakes*", que seriam obras inspiradas em artistas já conhecidos, numa espécie de cópia baseada nessas pinturas originais [figura 3]. No entanto, quando ele entrou para o ramo da falsificação de arte, elas deixaram de ser cópias para serem falsificações, ou seja, serem fruto de uma ação mal intencionada de enganar.



Figura 3: Myatt mostra à câmera que assina seu nome e indica a partir do "*genuine fake*" que a obra não é originalmente do artista copiado. Imagens extraídas da série documental *Conmen Case Files*, ep. 1 (John Myatt e John Drewe).

Os exemplos que foram utilizados nesta seção do trabalho são cópias genuínas no mesmo modelo das cópias feitas para as falsificações, excluindo apenas *Cave Drawing*, porque a discussão de autoria na arte rupestre é incabível, uma vez que o conceito de autoria só passa a existir a partir do século XV, portanto, evidencia que é uma das suas produções autorais. Em conjunto às cópias de Myatt, estão as obras autênticas supostamente utilizadas como modelo e inspiração para o ex-falsificador, baseadas em uma pesquisa visual feita através das páginas do *Google Arts & Culture* e do *WikiArt* e, quando existente, da própria página do respectivo artista. Na impossibilidade de analisar as obras pessoalmente, as imagens de internet ajudam bastante, porém também atrapalham, pois uma mesma imagem pode ter várias versões com saturação, contraste e brilho diferentes. Por isso as imagens foram buscadas em fontes confiáveis, onde a qualidade da imagem é melhor e mais próxima à da obra original.

O primeiro par de obras, *Masterpiece* [figura 4] de Roy Lichtenstein e *Genuine Fake* [figura 5] de Myatt, apresenta uma discussão sobre as categorias do mundo da arte (“obra-prima”, “cópia” e “falsificação”).



Da esquerda para a direita:

Figura 4: *Masterpiece* (1962), Roy Lichtenstein. 137.2 x 137x 2 cm.

Fonte: *Roy Lichtenstein Foundation* (página eletrônica).

Figura 5: *Genuine Fake (in the style of Roy Lichtenstein)*, John Myatt, s/d. s/dm.

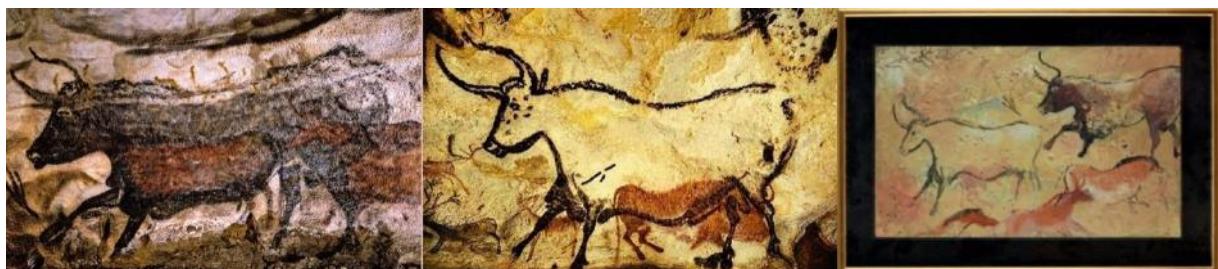
Fonte: John Myatt (página eletrônica).

Lichtenstein foi um grande nome da *Pop Art* junto com Andy Warhol. Ele produziu *Masterpiece* na década de 1960, quando as atenções no mundo da arte estavam voltadas para este movimento. Em sua obra no estilo de história em quadrinhos, dois personagens se destacam e a figura feminina diz: “Mas, Brad querido, este quadro é uma obra-prima! Acredite em mim, logo toda Nova York estará clamando por ser trabalho!”²⁸. Analisando a obra do ponto de vista estético, *Masterpiece* possui linhas mais fortes, cores intensas e diferenças nos semblantes quando comparado com *Genuine Fake*, que por sua vez, abre dois diálogos ao invés de um: “Ora, Brad, querido, essa pintura é uma obra de arte! Mas não é uma... falsificação?” (tradução nossa). Se na obra de Lichtenstein a figura feminina possui uma expressão mais confiante e otimista e a figura masculina um semblante de aflição, apreensão e angústia, na obra de Myatt esses semblantes se invertem, com o homem possuindo uma expressão de constatação e afirmação e a mulher um semblante de dúvida devido às sobrancelhas arqueadas. Detalhes da boca e do nariz também são alterados nos personagens de Myatt, bem como a inexistência de um fundo, que na obra *Masterpiece* não se sabe se é outra obra de arte ou uma

²⁸ Tradução de Guilherme Bueno para o artigo *A ideia de obra-prima na arte contemporânea* presente na ed. 10 da Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Da EBA/UFRJ (Arte & Ensaios, n. 10, 2003). Disponível para consulta online através do link nas referências.

janela. Vemos que a mesma estética e linguagem (*Pop Art*) se mantêm, embora mude a tonalidade das cores e a espessura da linha. Mesmo que na estética não tenha uma mudança muito brusca, Myatt adiciona elementos a sua pintura, como uma nova fala, por exemplo, carregada de uma crítica em tom de ironia ao mundo da arte que altera o modo como recebemos e entendemos a obra. Para ele, a pergunta parece ser muito clara: por que não considerar as suas cópias genuínas - que para ele são cópias interpretadas e não uma mera imitação - como uma nova obra de arte? Ou ainda, por que não considerar o trabalho do falsificador, tanto técnico quanto intelectual, quando uma obra falsa é descoberta? Perguntas também levantadas por Quinderé para as quais não se têm respostas prontas.²⁹

A partir do segundo grupo de obras, nele presentes os registros rupestres²⁹ da Caverna de *Lascaux* [figuras 6 e 7] e a pintura *Cave Drawing* [figura 8], é possível depreender uma discussão sobre atribuição, autoria e anonimato.



Da esquerda para a direita:

Figuras 6 e 7: Registros rupestres na Caverna de *Lascaux*, Dordogne, França. c. 17.000 - 15.000 a.C. s/dm. Período Magdaleniano do Paleolítico Superior.

Fonte: *Lascaux, Musée D'Archéologie Nationale* (página eletrônica).

Figura 8: *Cave Drawing (in the style of Anonymous Genius)*, John Myatt, s/d. 49 x 80 cm.

Fonte: *Provenance, Washington Green Fine Art* (catálogo).

Os registros visuais na Caverna de *Lascaux* datam de muitos anos atrás e são importantes para o entendimento da história da humanidade e também da própria arte. Tais registros produzidos em rochas ou pedras, cujas imagens pintadas são conhecidas pelo termo de pintura rupestre ou pintura parietal³⁰, são de autoria desconhecida, atribuída às espécies de hominídeos que viveram nesse tempo³¹.

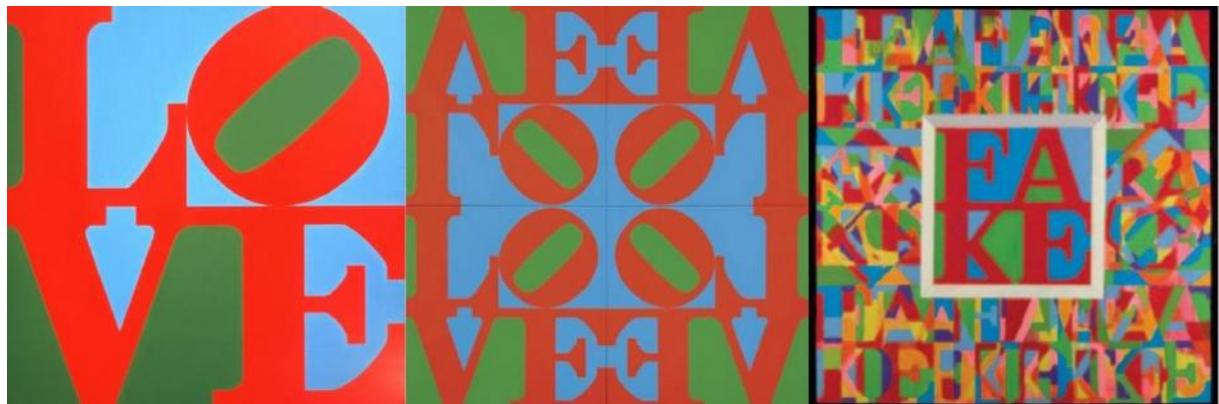
²⁹ Optou-se por seguir o termo utilizado no Dicionário do Patrimônio Cultural do IPHAN (2016): “Arte rupestre (do latim *ars rupes* “arte sobre rocha”) ou registro rupestre comporta um amplo conjunto de imagens produzidas sobre suportes rochosos abrigados (cavernas e grutas) ou ao ar livre (paredões e lajedos) [...]. Disponível para consulta online. O link encontra-se nas referências.

³⁰ No campo da arte, este dois termos possuem sentidos um pouco diferentes. Enquanto o termo “parietal” é utilizado para se referir às pinturas pré-históricas do período Neolítico e Paleolítico realizadas em pedras e rochas presentes ao ar livre, o termo “rupestre” é utilizado para se referir às pinturas desse mesmo espaço de tempo realizadas dentro de grutas e cavernas.

³¹ Uma nova espécie humana, inclusive, foi encontrada recentemente por arqueólogos nas Filipinas.

Além de anônimas, elas não pertencem especificamente a ninguém e sim a todos. O local está sob a guarda e tutela do Estado francês, mas o acesso é público. Não é possível comprá-las em um leilão. Não são móveis, nem colecionáveis. As imagens nas cavernas não possuem propriedade intelectual (permissão e possibilidade de reprodução), no entanto, fotografias, pinturas e materiais gráficos produzidos a partir dos registros rupestres, têm. Com *Cave Drawing* Myatt nos coloca uma questão interessante: o que significa pintar bisões, touros e cervos de *Lascaux* e emoldurar um registro rupestre? Retirar do anonimato e dar um nome a elas? Ora, um nome faz toda a diferença no mundo da arte. Uma pintura sem nome é uma pintura sem valor de mercado, porque o valor financeiro de uma obra de arte está associado ao nome que ela traz consigo: se não traz nenhum, se é desconhecido, anônimo ou mesmo atribuído, não demonstra confiança nem segurança, nem traz credibilidade, e consequentemente, o preço muitas vezes fica abaixo do mercado. Portanto, o nome atribuído e associado à obra é de suma importância na concepção de seu valor de venda e no seu prestígio.

No terceiro grupo de obras, *Love* [figura 9] e *Love Wall* [figura 10] de Robert Indiana e *Fake* [figura 11] de John Myatt, é possível inferir uma discussão sobre a construção dos discursos artísticos e dos discursos na arte.



Da esquerda para a direita:

Figura 9: *Love* (1966), Robert Indiana, 182.5 x 182.5 cm.

Fonte: Robert Indiana (página eletrônica).

Figura 10: *Love Wall* (1966), Robert Indiana, 306 x 306 cm.

Fonte: Robert Indiana (página eletrônica).

Figura 11: *Fake (in the style of Robert Indiana)*, John Myatt, s/d. 80 x 80 cm.

Fonte: Provenance, Washington Green Fine Art (catálogo).

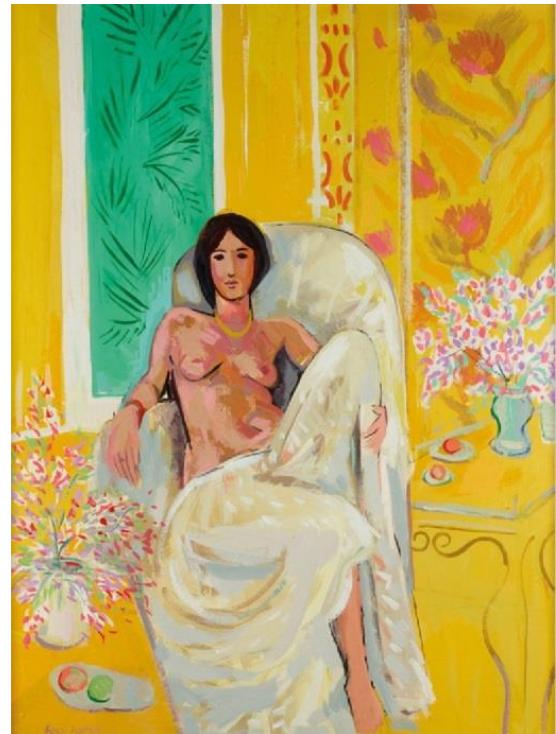
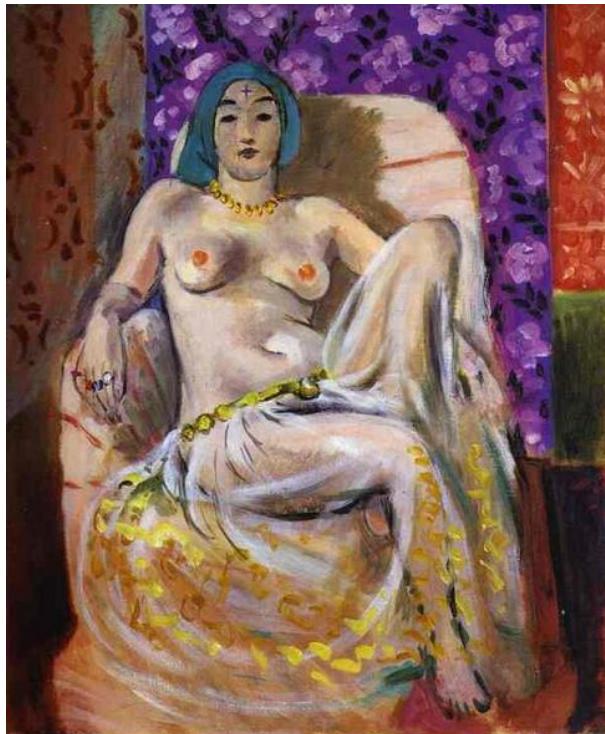
Em *Love* e *Love Wall*, vemos a predominância da linguagem. Quatro letras que juntas formam substantivo e verbo. Robert Indiana era um artista que gostava

Veja mais em <<https://is.gd/ICASFs>>. Outra reportagem interessante sobre a arte rupestre pode ser lida em <<https://is.gd/wbQaTA>>. Acesso em 15 abr. 2019.

de mesclar pintura com signos, tanto visuais quanto linguísticos. Além das letras, outros elementos se destacam nas pinturas: a austeridade do quadro, a padronização das letras, o *design* geométrico das formas (tanto das letras quanto da própria dimensão do quadro), a clareza da mensagem (não há outra leitura possível se não “amor”) e as cores. Apenas três cores foram utilizadas, o vermelho, o verde e o azul, e elas não se misturam: cada uma parece encontrar o seu espaço dentro da pintura, mas, mesmo assim, elas estão em relação: vermelho é a cor complementar de verde, e azul é a cor do meio entre uma e outra.

Na obra de Myatt, por outro lado, não há clareza nem o espaço próprio das cores: quentes ou frias, complementares ou não, não importando se são primárias, secundárias ou terciárias, as cores estão misturadas, assim como as letras. Elas, por sua vez, encontram-se embaralhadas e lembram algoritmos de computador, apresentam-se como uma espécie de mensagem codificada, e assim sugerem um movimento que em *Love*, por exemplo, quase não tem, ficando visível apenas em *Love Wall*, como se as letras estivessem se expandindo e se contraindo dentro do quadro. A única clareza em *Fake* é a declaração “falso” no centro da pintura, que captura o olhar, direciona e centraliza a atenção para o quadro principal, dando-lhe unidade. O que será que é falso? A declaração presente na pintura? Ou a obra em si? Uma pintura que se auto declara falsa é no mínimo curiosa. E com muito bom humor Myatt levanta essa questão: a do discurso presente na obra. O que torna uma obra autêntica? É apenas o nome, é a maneira de fazer o quadro, é a ideia original, é o que, afinal? Sigamos pensando.

E, por fim, com o último par de obras, “Seated Odalisque” [figura 12] de Henri Matisse e “Yellow Odalisque” [figura 13] de Myatt, é possível identificar um conhecimento prévio de história da arte por parte de Myatt pela escolha de temas presentes na arte e pela reprodução de técnicas presentes em pinturas do século XIX.



Da esquerda para a direita:

Figura 12: *Seated Odalisque* (1922), Henri Matisse. 46.5 x 38.3 cm.

Fonte: *Google Arts & Culture*.

Figura 13: *Yellow Odalisque (in the style of Henri Matisse)*, John Myatt, s/d. 102 x 76 cm.

Fonte: *Provenance, Washington Green Fine Art* (catálogo).

Ao confrontar a obra autêntica de Matisse com a obra de Myatt, duas situações atraem nossa atenção: a primeira situação é o fato de que, na Figura 12, a modelo está em destaque, o que, ao contrário, não se vê na Figura 13, que a distancia, destacando o fundo com amarelo, flores e outros elementos; o que traz a segunda situação, a distribuição do foco da atenção. A figura e o fundo de Matisse parecem fluidos (como nas obras de Cézanne das décadas de 1870 e 1880, p. ex.), diferente da obra de Myatt onde a diferença é mais acentuada. O tema é o mesmo e a temática é a mesma em ambas as pinturas: nu feminino e orientalismo (caracterizado pelo uso da figura da odalisca, presente na cultura do Oriente Médio), no entanto, tanto a pinçelada, a textura, a linha, os tons da paleta de cores, a proporção e a própria construção do quadro são diferentes.

Em *Seated Odalisque*, a tinta parece ser mais espessa e uniforme, com evidente predominância de branco, amarelo e vermelho, aparecendo também verde, roxo, azul e preto. Dentre as outras obras de Matisse, esta aparenta uma pintura mais de sua época acadêmica, marcando um processo de estudo do artista, que transitou por diversas linguagens. Em *Yellow Odalisque*, o próprio título da pintura sugere um destaque maior dado para a cor e para o seu efeito iluminador, como se

fossem personagens à parte na pintura, e não para a figura nela representada. Na arte, durante muito tempo, a figura foi o elemento central de uma composição pictórica, ficando o fundo em segundo plano. Nessa obra de Myatt, os valores artísticos foram invertidos: o fundo possui mais destaque do que a figura presente na tela. Além disso, os contornos corporais parecem menos definidos e o traçado da linha mais fino. Já a tinta, parece mais diluída e espessa em alguns pontos da pintura, com possível predominância de amarelo, branco e vermelho (aparecendo também azul, verde e preto). Existe um brilho maior na pintura de Myatt ausente na de Matisse, o que é uma característica da tinta acrílica, como será visto no próximo capítulo.

Investigando as obras de Myatt foi possível perceber que a maioria das cópias que serviram para as falsificações é de qualidade estética. Algumas, nem tanto, como o próprio reconheceu em uma entrevista - ele não se dava ao trabalho de caprichar muito nas falsificações. Porém, com a documentação de proveniência impecável e entendendo que os artistas têm suas fases, as obras passaram. Se o caso acontecesse hoje, em pleno ano de 2019, dificilmente tantas obras passariam na avaliação de autenticidade, ou ainda, nenhuma delas seria considerada verdadeira, pois, além de Myatt não ter sido nem um pouco cuidadoso na escolha dos materiais quando elaborava obras falsificadas, existem mais recursos científicos e tecnológicos, mais informações à disposição e maior agilidade de sua circulação, e também maior estudo sobre a produção artística e a falsificação de arte, que ajudariam a desmascarar tal farsa.

2.2 EXERCÍCIOS CURATORIAIS PARA PENSAR A FALSIFICAÇÃO NA ARTE

Quando falamos de exposições de arte, não passa outra coisa em nossas mentes que não sejam exposições de obras autênticas, isto é, de autoria confirmada e reconhecida por especialistas e profissionais do campo. Porém, quando o assunto é exposição de arte falsificada, já é difícil imaginá-la acontecendo, mas ainda a obra falsa lado a lado com a original. Exposições desse tipo até hoje não são comuns, e eram menos ainda antes do início do século XX. Isso, no entanto, tem mudado. Museus e galerias de arte tem buscado levantar e discutir questões do universo artístico através de exposições que seriam mais polêmicas em outros tempos, como a da falsificação. Tais mostras configuram-se como exercícios curatoriais importantes para pensar o campo da arte e discutir assuntos que normalmente são

relegados por sua natureza criminosa, mas que podem contribuir para a reversão de uma situação negativa em uma situação positiva, mediante os projetos educacionais dos museus e suas ações pedagógicas. Segundo Ramos (2012):

O universo expositivo e museológico tem refletido a evolução desta problemática [da falsificação] ao longo dos anos, enunciando, cada vez mais, a importância e mais-valia em apresentar publicamente estes objetos. Naturalmente, surgem questões inevitáveis, tais como “Onde e Como exibir?”, “Em conjunto com outros objetos ou não?”. A principal questão ética está relacionada com a legitimidade de exibir o produto de uma atividade ilícita, em instituições culturais/artísticas, onde se encontram expostas e valorizadas obras de arte *legais*, sem entrar em conflito com valores pré-existentes. Neste sentido, o fenômeno da Falsificação de Arte torna-se tão difícil de categorizar que, muitas vezes, exige uma solução expositiva exclusiva, obrigando à constituição de um projeto museológico completo e independente.” (RAMOS, 2012, p. 43 - 44, grifos do autor).

A Inglaterra e a França destacam-se como exemplo de países pioneiros na organização de mostras públicas abordando a falsificação de arte. A primeira exposição de grande vulto data de 1924 e foi organizada pela Academia Real de Londres na *Burlington House*. Essa exposição contou com obras autênticas e também com obras falsificadas, dentre mobiliários, artigos de bronze e de prata, em maior número e, em menor número, pinturas e desenhos. O objetivo, segundo Ramos (2012), era de informar ao público métodos e formas de identificar falsificações a fim de que não fossem enganados, pois havia uma crescente tendência à falsificação de arte se formando na época.

A segunda exposição de maior relevância data de 1954, segundo Ramos (2012), foi organizada pelo Museu do Louvre, contando com oito versões falsas do *ex-libris* do Museu, representado pela pintura mais famosa do mundo, *Mona Lisa - Retrato de Lisa Gherardini*, com um diferencial em relação à primeira exposição realizada na Inglaterra: o destaque intencional para pinturas. Esse destaque foi importante, pois, a partir da década de 1990, as exposições de arte com essa temática foram apresentando cada vez mais pinturas declaradamente falsas, como também as mal atribuídas.

Foi principalmente durante o século XX que exposições de arte com obras falsificadas puderam ser realizadas, em razão da existência de um ambiente mais propício e aberto ao diálogo. Não que não tenham existido exposições anteriores a 1924. Possivelmente existiram, se já havia a discussão desse assunto no meio literário (no livro de Manuel Macedo, por exemplo, que já indicava a existência de falsificações, tendo sido escrito em 1885). Porém, o assunto não era amplamente

discutido como foi sendo a partir do século XX, quando muitos teóricos voltaram-se para a discussão sobre autenticidade e autoria, bem como restauração e falsificação no campo da arte, gerando uma grande produção bibliográfica, algumas inclusive utilizadas até os dias atuais.

Duas outras exposições são destaques neste trabalho. Uma mais recente, a *1ª Muestra de Arte Falso en Argentina*, tendo ocorrido no Ministério da Fazenda da Argentina em 2016 e a outra ocorrida há nove anos atrás, em 2010, chamada *Close Examination: fakes, mistakes and discoveries*, na *The National Gallery*. A da Argentina, por ser a primeira exposição sobre esse assunto na América Latina, da qual o Brasil faz parte. E a da Inglaterra, por abordar a relação entre arte e ciência unindo investigação científica e obras de arte, sejam elas autênticas, mal atribuídas ou falsificadas.

A exposição ocorrida entre abril e maio de 2016 no segundo pavimento do Ministério da Fazenda argentino, contou com 40 pinturas de diversos artistas, entre Benito Quinquela Martín, Antonio Berni, Carlos Páez Vilaró e também Cândido Portinari, apreendidas pela Interpol e consideradas provas de crimes contra o patrimônio cultural. O objetivo da exposição, segundo a reportagem do jornal *El País* (2016)³² sobre a mostra, é tanto de alertar possíveis compradores de arte contra fraudes em pinturas e documentos e, principalmente, conscientizar o público sobre o tráfico ilegal de bens culturais - que inclui roubo, furto, comercialização ou utilização ilícita de obras de arte ou bens arqueológicos³³ - configurando-se como o terceiro crime mais lucrativo do mundo, atrás apenas do narcotráfico e tráfico de armas³⁴.

Já a exposição na *The National Gallery*, ocorrida entre junho e setembro de 2010, contou com cerca de 40 pinturas de grandes mestres da arte europeia ocidental presentes na coleção do Museu, como Rafael Sanzio, Alessandro Botticelli, Albrecht Dürer, Jan Gossaert (Mabuse), Rembrandt van Rijn e outros. Ela foi dividida em seis seções, dispostas em seis salas temáticas: “*Deception and Deceit*”

³² “*El Gobierno argentino exhibe una inédita muestra de obras falsificadas*”, reportagem de 22/04/2016. Disponível em <<https://is.gd/rs1apE>> Acesso em 19 abr. 2019. Também foi consultada a reportagem “*En peculiar galería de arte, todas las obras son falsas [VIDEO]*” do jornal peruano *El Comercio*, escrita em 05/05/2016. Disponível em <<https://is.gd/tlq4R5>> Acesso em 19 abr. 2019.

³³ Sobre a proteção contra o tráfico ilegal de bens culturais existem dois decretos interessantes que valem a pena consultar: Decreto nº 72.312, de 31 de Maio de 1973 e Decreto nº 3.166, de 14 de Setembro de 1999. Ambos estão disponíveis nas referências deste trabalho.

³⁴ Informação retirada do livro *A Arte do Descaso* (2016) da jornalista Cristina Tardáguila, cap. 6 (“*Mas, afinal, quem rouba arte?*”).

(falsificações e imitações adulteradas), “*Transformations and Modifications*” (descoberta de esboços e modificações oriundas de intervenções de restauro), “*Mistakes*” (erros de atribuição), “*Secrets and Conundrums*” (investigações de práticas e técnicas dos artistas, bem como a confecção de cópias e réplicas), “*Redemption and Recovery*” (recuperação e restauração de pinturas) e “*Being Botticelli*” (autenticidade e atribuição), contendo obras do século XV ao século XX. A exposição celebrou a parceria de mais de 75 anos entre três departamentos do Museu, o de Curadoria, o de Conservação e o Científico (análise e pesquisa), explorando a combinação das três áreas aos avanços na área da tecnologia e nos estudos sobre métodos científicos para identificação e revelação de equívocos cometidos no passado ³⁵.

Em termos de produção de estudo sobre falsificação de arte e presença de laboratórios especializados em análises científicas de obras de arte, a Europa como um todo está bem mais a frente do que outras partes do mundo, incluindo o Brasil, a Argentina e os Estados Unidos, embora haja maciços investimentos em pesquisa científica neste último. Infelizmente, esses dois dos mais importantes países da América Latina citados acima enfrentam uma onda de cortes orçamentários realizados na área da educação e da ciência, o que afeta diretamente o desenvolvimento do braço científico da arte nessas nações. O fato não é algo exclusivo desses países, mas parece ser a situação dos países em desenvolvimento em geral.

Considerando a importância do auxílio da ciência e da tecnologia para a arte, no capítulo seguinte será abordada a relação desses campos no que tange ao combate às falsificações de obras de arte, especialmente de pinturas sobre tela. A discussão também abrangerá as obras de Myatt apresentadas e analisadas nesse segundo capítulo.

³⁵ As informações foram buscadas na página da *The National Gallery* utilizando o termo “*Close Examination*”. Os materiais que serviram de base para o parágrafo situam-se na primeira página dos resultados encontrados. Todos eles estão disponibilizados nas referências.

3 FALSIFICAÇÃO DE ARTE E INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

No capítulo anterior, além da exposição da trajetória de um ex-falsificador de arte, bem como de algumas de suas obras, também foram citadas algumas exposições importantes para a discussão desse assunto no meio artístico e cultural. Neste terceiro capítulo, além de elencar algumas vertentes da falsificação, será abordada a relação de cooperação estabelecida entre os campos da ciência e da arte no que tange a investigação científica de uma pintura, fazendo referência às obras e às questões discutidas no segundo capítulo.

O termo “arte” como conhecemos hoje, isto é, como campo de conhecimento autônomo, tanto ligado à atividade manual (prática) quanto intelectual (teórica), foi criado dentro da “época de ouro” das academias de arte, no século XVIII, e fecundado nos escritos dos críticos de arte europeus como Denis Diderot, Henri-Marie Beyle (Stendhal), Charles Baudelaire e Émile Zola em fins do século XVIII e durante todo o século XIX. Isso só foi possível graças ao desenvolvimento de um sistema artístico envolvendo artistas, instituições, críticos, mercado e o público de arte, mas principalmente, às teorias estéticas de Alexander Baumgarten, Immanuel Kant e Georg Hegel, responsáveis, respectivamente, pela redefinição do conceito de belo na modernidade, pela elaboração de uma crítica do juízo estético e pela relação da arte e da subjetividade humana com o tempo e a história. Além da filosofia da arte se solidificar nessa época, a historiografia da arte e a história da arte também se fortalecem e se instituem enquanto disciplinas autônomas e universitárias.

Argan (1994) atribui à figura do crítico de arte, que surge no século XVIII, o papel do perito que une teoria e prática, sendo responsável pela investigação empírica das obras de arte, isto é, de sua exame frente a frente. Essa mudança de comportamento com relação à análise das obras de arte foi importante, porque:

[...] é propriamente ao perito que se deve o aparecimento de uma historiografia da arte [...] já não baseada apenas na tradição e em documentos, mas no *estudo direto e analítico das obras, entendidas como documentos primeiros e essenciais da história da arte*. (ARGAN, 1994, p. 16, grifos nossos).

Por conseguinte, em razão dessa mudança de comportamento, ao invés de analisar a arte apenas baseada nos escritos filosóficos e em documentos históricos, a partir do século XVIII a obra em si se torna o ponto de partida do historiador da arte, assim como do crítico de arte. Apenas dessa forma seria possível reconhecer as qualidades presentes em uma obra de arte autêntica que o olho treinado seria

capaz de perceber (por isso a importância do conhecimento teórico aliado ao conhecimento prático), bem como a ausência dessas qualidades levantariam suspeitas sobre a autoria. A qualidade artística para Argan (1994) não se refere apenas aos atributos estéticos de uma pintura, por exemplo, nem à grandiosidade de seu executor, mas principalmente ao seu valor histórico enquanto documento do “[...] realizar de uma experiência, com todo o interesse e a ânsia de busca que necessariamente a acompanham.” (p. 21), pois:

Os artistas vivem no mundo da arte como os cientistas no da ciência, conhecem e avaliam o que foi feito antes deles e o que fazem os seus contemporâneos; tal como para os cientistas, também para os artistas não é admissível a ignorância da história e das condições atuais da sua disciplina. Nas suas obras e com os meios da sua arte, os artistas desenvolvem um discurso cultural precioso [...] reconhecem ou limitam ou negam a autoridade dos mestres, aceitam ou discutem ou recusam polemicamente a sua própria atividade passada. (ARGAN, 1994, p. 21).

A qualidade, desse modo, é o que fica de registro e testemunho desse discurso cultural que os artistas tecem, conscientes ou não, em suas investigações práticas, conceituais, estéticas, materiais etc., e que é resgatado pelos historiadores e críticos de arte. Ainda segundo Argan:

A busca da qualidade requer indubitavelmente sensibilidade, mas a sensibilidade não ajuda se não for exercitada, e a única maneira de a exercitar (ou antes, de a formar) é “ler” o maior número de obras de arte possível, até se adquirir uma familiaridade total com os processos expressivos das várias escolas e dos vários artistas. Muito mais do que nas aulas das universidades e nas bibliotecas, o historiador da arte forma-se nos museus, nas galerias, nas igrejas, onde quer que existam obras de arte. (ARGAN, 1994, p. 22, grifos nossos).

Portanto, só há uma forma de conhecer bem as obras de arte: visitando todos os locais onde elas podem ser encontradas. Esse conhecimento prático, em conjunto com o estudo dos artistas, é o que permite diferenciar as obras autênticas das suas cópias, imitações ou falsificações.

Como mencionado por José Teixeira Leite em seu verbete sobre falsificação, esse fenômeno cultural – assim entendido por Thierry Lenain – possui algumas vertentes também identificadas por outros teóricos. Noah Charney (2015, p. 17 - 18), um importante estudioso contemporâneo da área de história da arte e patrimônio cultural, identificou quatro tipos de falsificações baseadas em arquivos policiais e estudos históricos, todos com intenção de elevar o valor de venda da obra falsificada:

I) manufatura de uma nova obra cuja verdadeira autoria é substituída pela autoria de alguém estabelecido no mercado;

II) obras autênticas alteradas (acríscimo posterior de elementos, supressão de parte da pintura original, adulteração de assinatura, alteração do tema ou assunto);

III) ardis elaborados no documento de proveniência (combinação de informações reais e falsas através de uma obra de arte perdida ou falsificada; inserção de documentos falsificados em arquivos de instituições; obra falsa com aparência de estudo de obra já conhecida e aferida pelos estudiosos; compra de uma obra autêntica cuja proveniência é utilizada para autenticar a cópia falsificada);

IV) obras autênticas intencionalmente má atribuídas para aumentar ou diminuir o preço da compra ou revenda: no primeiro caso, uma obra de menor qualidade é vendida por um preço acima do que realmente vale; no segundo, a obra deveria valer mais do que valor pelo qual foi adquirida.

Quanto a esta última categoria, Charney faz uma ressalva: só é de fato falsificação se essa ação oriunda de uma enganação puder ser provada, do contrário, não é categorizada como crime de falsificação.

Além das definições de Charney, outra categorização foi realizada pelo especialista em conservação do *British Museum*, Paul Craddock (2009, p. 11), focada nas cópias e alterações feitas com intenções fraudulentas:

I) falsificação (*forgery*), isto é, uma nova obra em imitação a um trabalho já existente;

II) cópia falsificada (*fake*), isto é, um objeto que foi alterado de tal forma que aparenta ser outra coisa, geralmente mais valioso;

III) pastiche, isto é, algo composto de peças não relacionadas;

IV) objeto genuíno que foi enganosamente restaurado, de tal forma que danos sérios são ocultados ou disfarçados.

Também a pesquisadora Diana de Almeida Ramos (2012) definiu quatro tipologias de falsificação na sua dissertação de mestrado em museologia e museografia, cujo assunto envolvia uma proposta de exposição de obras falsificadas apreendidas pela Polícia Judiciária de Portugal na operação chamada de *Traço Fino*, realizada em agosto de 2010:

I) integral (“cópia exata ou variação de uma composição pré-existente de determinado artista”, p. 18);

II) tipo mosaico (“cópia e articulação de vários elementos estéticos da obra pictórica de determinado artista, numa única e nova composição”, p. 18);

III) ao “estilo de” (“recriação do estilo de um determinado artista através da imitação de sua linguagem estética e consequente utilização em composição elaborada de raiz”³⁶, p. 18);

IV) de época (“utilização de obras provenientes de épocas anteriores, muitas vezes de autor desconhecido, para reconstrução de nova identidade, relacionando o objeto com algum artista influente do mesmo período de produção, através da falsificação da sua assinatura”, p. 18).

Sobre esta última categoria, a pesquisadora Ramos faz uma observação interessante: as falsificações integrais são mais difíceis de serem encontradas no mercado de arte pela facilidade de serem detectadas. Por outro lado, as falsificações ao “estilo de” e de época são as mais recorrentes, justamente pela dificuldade de detecção.

Tanto as categorias de Charney quanto as de Craddock e de Ramos quando não coincidem, se completam. E podem ser aplicadas na análise da produção artística de John Myatt enquanto falsificador. Dentro das categorias de Charney, as pinturas elaboradas por Myatt se encaixariam na primeira (falsificação de nova obra mediante substituição de autoria e sua atribuição a algum nome famoso e rentável, e na terceira (falsificação de proveniência, por conta de Drewe). Já nas categorias de Craddock, a primeira e a terceira (falsificação e pastiche) seriam as mais apropriadas para seu caso. E quanto às categorias de Ramos, a terceira (“ao estilo de”) caberia melhor às obras de Myatt.

É importante ressaltar que no período das produções de Myatt, entre as décadas de 1980 e 1990, a internet estava começando a surgir no mundo. Portanto, muitas das ferramentas que temos hoje para pesquisar e comparar imagens, por exemplo, na época não existiam ou eram muito restritas. Hoje temos outros problemas e outras limitações que provavelmente não serão os mesmos nem as mesmas daqui a 20 anos. Cada tempo exige soluções próprias dentro dos recursos ao alcance dos pesquisadores. O válido é saber que nem todo o conhecimento está nas máquinas: está dentro de cada um. O olho crítico é a ferramenta mais poderosa

³⁶ Não foi possível identificar o sentido original da expressão luso-portuguesa “de raiz” utilizada por Ramos, por isso optou-se por mantê-la ao invés de substituí-la por outra.

de um pesquisador de arte.

Nas quatro obras do ex-falsário britânico, não foram encontradas referências às datas de suas respectivas produções, apenas à técnica (sem especificar os materiais utilizados), o suporte (geralmente tela) e à dimensão das obras. O fato de algumas informações não estarem disponíveis ao público ou constarem de forma vaga nos materiais impressos – como no caso do catálogo *Provenance* – é, segundo Paul Craddock (2009), uma forma de proteger a obra autêntica contra a investida de falsificadores ou, no caso de Myatt, não servir de incentivo para outros praticarem a mesma ação melhorando suas táticas. Dessa forma, a informação circula a todos mas de forma limitada, pois parte desse público é composto por pessoas com interesses escusos. Porém, ao invés de suprimir ou manter a informação expressa de forma vaga em catálogos, relatórios ou mesmo palestras sobre o assunto, Craddock sugere quatro modos de divulgação das informações técnicas e forenses de uma obra de arte:

1. *Divulgar os materiais e técnicas corretos pelos quais o artefato genuíno deveria ter sido feito;*
2. *Divulgar os métodos científicos e outros métodos pelos quais cópias adulteradas e falsificações podem ser desmascaradas;*
3. *Divulgar as evidências do envelhecimento natural;*
4. *Divulgar os métodos pelos quais os artefatos podem ser produzidos e feitos para parecer velhos ou genuínos.* (CRADDOCK, 2009, p. 18, tradução nossa) ³⁷.

Dessa forma, a informação trabalha a favor da arte e não ao contrário.

Lembremos que Myatt utilizava, naquele momento das falsificações, tintas à base de água e fazia sua própria emulsão, usando acrílicos e KY, lubrificante íntimo à base de água. Na pintura, a tinta acrílica foi inventada como uma alternativa à tinta a óleo, primeiro com uso na indústria (década de 1940), depois no campo da arte (década de 1950). A empresa alemã *Badische Anilin- und Sodaefabrik* (BASF) foi a responsável por esse início do uso da tinta acrílica na área industrial ³⁸, e a empresa inglesa *Permanent Pigments Company* por inaugurar o uso do acrílico na pintura de arte com a criação da marca Liquitex, tornando-se popular entre os artistas a partir dos anos 1960 ³⁹. Inclusive, os produtos dessa marca foram muito utilizados pelo ex-

³⁷ Citação original: “1) *Disclosing the correct materials and techniques by which the genuine artefact should have been made.* 2) *Disclosing the scientific and other methods by which fakes and forgeries may be unmasked.* 3) *Disclosing the evidence of natural ageing.* 4) *Disclosing the methods by which artefacts may be produced and made to appear old or genuine.*” (CRADDOCK, 2009, p. 18).

³⁸ Informação retirada do livro “The 20th Century Art Book” (1999), da editora Phaidon Press.

³⁹ Informação retirada da página da marca Liquitex.

falsário.

A tinta acrílica possui características diferentes das tintas a óleo, como, por exemplo, mais brilho, secagem rápida, durabilidade, textura fluida à encorpada, preço mais acessível, solubilidade em água (e não mais em aguarrás, p. e.x.), diminuição do ritmo da biodeteriorização⁴⁰ e baixo grau de toxicidade⁴¹. Embora seja uma tinta com características favoráveis, nas obras falsificadas de Myatt ela se tornou um elemento anacrônico, pois seus artistas mais falsificados eram do século XIX a meados do século XX, e essa tinta só foi amplamente utilizada na arte a partir da década de 1960. No caso das obras mais antigas, certamente seria um indício claro de falsificação. Nas mais novas, dependeria da tinta fazer ou não parte do trabalho do artista escolhido.

De um quantitativo aproximado de duzentas pinturas elaboradas por Myatt, em apenas uma pequeníssima parte foram realizados os exames científicos – e esse material não está disponível para consulta pública. Segundo a pesquisadora Jehane Ragai (2013, p. 165), a análise técnica de uma pintura implica em três processos principais: a) o *exame da superfície da pintura*; b) a *análise de seu fundo ou o chamado “underpainting”*; e c) *um exame minucioso do corpo da pintura usando algumas técnicas selecionadas da ampla gama de ferramentas disponíveis para aquele propósito* (tradução nossa)⁴². No primeiro processo é verificada a presença ou não de craquelamento - se este é genuíno ou falsificado - e desgastes sofridos ao longo do tempo. Nesse primeiro momento é analisado o aspecto geral da obra e como ela foi concebida pelo artista. Também é possível estimar a idade da obra mediante a análise do craquelado, bem como identificar retoques sofridos ao longo do tempo. Já no segundo, a análise do fundo da pintura permite identificar a presença de esboços e fornece indícios de materiais utilizados na composição. E o terceiro, por fim, é realizado para se obter detalhes de composições e elementos químicos presentes na obra analisada. Podemos perceber que assim como nós

⁴⁰ Em decorrência do uso de materiais de origem sintética e não mais vegetal ou animal presente em pinturas antigas a têmpera ou a óleo, materiais que facilitam, se não houver um cuidado, a proliferação de fungos e bactérias.

⁴¹ Alguns dos pigmentos minerais, como o chumbo e o mercúrio, foram a causa de morte por intoxicação de alguns pintores ao longo do tempo. Mais informações podem ser obtidas na dissertação de mestrado de Rita Pestana, intitulada “A tinta acrílica: enquadramento de uma tecnologia”.

⁴² Citação original: “[...] a) the surface examination of the painting, b) the analysis of its background or the so called underpainting, and c) a close examination of its body using a few selected techniques from the wide range of tools available for that purpose” (RAGAI, 2013, p. 165).

envelhecemos e indicamos nossa idade aproximada com a nossa aparência, as pinturas também envelhecem e produzem sinais de seu envelhecimento, como os craquelados, a sujeira incrustada na superfície da obra e o verniz escurecido, quando presente (informação verbal) ⁴³.

Uma pintura, segundo António João Cruz, possui diversas camadas e níveis de camada onde pode ser encontrada uma combinação de diferentes elementos:

Uma pintura, seja ela mural ou de cavalete, é formada por um conjunto de materiais de diferente natureza química, organizados numa estrutura de camadas. A face visível da pintura, onde se misturam cores e formas, é constituída pelas camadas mais superficiais, de que fazem parte o verniz, quando existente, por um lado, e os pigmentos, os corantes e os aglutinantes, por outro, camadas estas aplicadas sobre preparação, ela própria contendo pigmentos, e esta sobre o suporte ou então encontram-se estas camadas cromáticas diretamente colocadas sobre o suporte - que, em qualquer um dos casos, pode ser de tela, madeira, alvenaria, vidro, metal ou outro material. (CRUZ, 2000, p. 2).

Para cada camada e nível de camada existem técnicas científicas que permitem analisar o estado da obra, o comportamento dos materiais ao longo do tempo, bem como confirmar ou estimar a idade da obra de acordo com os três processos principais listados em Ragai. Existem ao menos dezesseis técnicas utilizadas em análise de pinturas, segundo Charney (2015). Mais delas são apresentadas em Craddock (2009). Dentre as técnicas mais usuais, temos a fotografia, a luminescência, a reflectografia, a radiografia, a espectrometria, a espectroscopia, a ressonância, a microscopia e a cromatografia. Os raios Ultravioleta, X, Gama e Infravermelho são combinados em muitas dessas técnicas para fornecer informações sobre a composição química das tintas, indícios de retoques e esboços, identificação de vernizes etc.

As técnicas em análise de pintura sobre tela ou madeira podem ser divididas pela sua aplicação em componentes orgânicos e em componentes inorgânicos. Algumas servem tanto para uma, quanto para outra, tendo, no entanto, um resultado melhor com determinados tipos de materiais. É o caso, por exemplo, da Microscopia Raman e da Espectroscopia Raman: segundo Craddock, a primeira técnica é mais indicada para uso em componentes orgânicos e a segunda para uso em componentes inorgânicos, pois são técnicas utilizadas para a identificação da natureza molecular do composto químico de um dado pigmento, de uma dada

⁴³ Observação feita pelos professores Edson Motta Junior e Claudio Valério Teixeira na conversa realizada na Guilda de São Francisco dia 10 out. 2018.

resina, de um dado solvente etc.

Além dessa divisão, as técnicas de investigação científica em obras de arte também são categorizadas em ‘invasivas’ (quando há necessidade de retirar pequenos fragmentos para amostragem) ou ‘não invasivas’ (não-destrutivas), quando à análise não oferece dano nem risco à integridade da obra. Por exemplo, temos a Fotografia de Fluorescência Visível com Radiação Ultravioleta e a Microscopia Eletrônica de Varredura como técnicas não invasivas, utilizadas para investigações na superfície de uma obra, seja por meio de luz, radiação e/ou ampliação eletrônica, fornecendo informações sobre desgastes, retoques, podendo revelar marcas do pincel empregado, o material da tela etc. Por outro lado, a técnica da Cromatografia Gasosa ⁴⁴ ou da Cromatografia Líquida de Alta Eficiência ⁴⁵ em conjunto com a técnica do Espectrômetro de Massa ⁴⁶, para ser realizada, necessita da retirada de pequenas amostras de uma pintura, pois são utilizadas para determinar cada componente orgânico presente em uma mistura, seja ela do solvente com o aglutinante, do pigmento com o solvente, bem como sua respectiva estrutura molecular.

Se hoje temos uma diversidade de técnicas à nossa disposição, é graças aos avanços científicos nas áreas da química e da física ao longo dos séculos XVIII e XIX, que possibilitaram, inclusive, o desenvolvimento da área da conservação e restauração e a inauguração de laboratórios especializados, voltados primeiramente para o campo da arqueologia e posteriormente para o campo da arte. Segundo Cruz (2015), o primeiro laboratório voltado para o exame científico de obras de arte foi inaugurado em Berlim, no ano de 1888, quando a atual Alemanha ainda era um império. O laboratório em questão, chamado *Chemisches Laboratorium der Königlichen Museen*, no tempo presente conhecido pelo nome de *Rathgen-Forschungslabor* (*Rathgen Research Laboratory*, em homenagem ao seu primeiro diretor, o químico Friedrich Rathgen) pertencia ao Museu Real de Berlim, atual *Altes Museum*, possuidor de uma incrível coleção de peças da Antiguidade Clássica. Na época, as atividades do laboratório estavam concentradas nas áreas de preservação, análise de materiais e no estudo de técnicas das peças pertencentes ao acervo do museu. Nos dias atuais, o laboratório expandiu sua área de atuação e

⁴⁴ Sigla “GC” em inglês.

⁴⁵ Sigla “HPLC” em inglês.

⁴⁶ Sigla “MS” em inglês.

de pesquisa compreendendo os campos da tecnologia de arte, da arqueometria⁴⁷ e da conservação preventiva.

A atual investigação científica de obras de arte feitas em laboratórios espalhados pelo mundo é realizada por diversos profissionais de diferentes habilitações, como químicos, físicos, microbiologistas, engenheiros, técnicos ou cientistas da área da computação ou tecnologia da informação, por exemplo, de preferência sempre em conjunto (o ideal) com conservadores e restauradores, historiadores da arte, museólogos e peritos voltados para o campo da arte, respeitando os limites e as atribuições de cada campo de estudo. Sobre isso, a pesquisadora Alessandra Rosado faz um alerta:

“[...] É muito importante [...] que o profissional tenha um conhecimento das técnicas pictóricas, de produtos naturais, análise instrumental, história da arte, e que tenha também um conhecimento prático dos materiais com que trabalha e busca identificar, porque se estes requisitos não forem preenchidos, corre-se o risco deste profissional ficar se auto-iludindo com resultados e análises mal elaboradas, as quais estarão completamente fora da realidade, apesar de parecerem embasadas cientificamente. (SOUZA *apud* ROSADO, 2014, p. 1372).

Se o conhecimento científico aliado ao conhecimento de arte é importante para o processo de análise de uma pintura, também assim o é para a análise dos resultados. De acordo com a fundadora do *ChimicArte Projetos Educacionais*, Isabel Spitz, é importante para o corpo de profissionais ter atenção ao resultado dos dados levantados nas investigações científicas, muitas vezes analisados em locais diferentes, e dar a preferência de realizá-las *in loco* sempre que possível, pois assim como as pinturas e os documentos de proveniência podem ser fraudados para fins ilícitos, elas também podem (informação verbal)⁴⁸. O bom profissional, portanto, é aquele que está sempre atento e o conhecimento é a melhor fonte de proteção contra falsificações.

⁴⁷ A Arqueometria é uma disciplina científica que une métodos físico-químicos para o estudo, datação e análise de materiais de objetos arqueológicos, objetos de arte e demais vertentes do patrimônio cultural material, isto é, bens tangíveis. O Laboratório de Física Nuclear Aplicada da Universidade Estadual de Londrina (LFNA/UEL) foi o pioneiro em utilizar tais métodos em suas pesquisas no Brasil. Um importante material sobre o assunto está disponível para consulta e download na página do ambiente virtual da Universidade de São Paulo. Refere-se ao curso de *Física Aplicada ao Estudo de Objetos do Patrimônio Cultural: Métodos e Técnicas* do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP), ministrado pela professora e pesquisadora Marcia de Almeida Rizzuto, referência teórica na investigação científica de obras de arte.

⁴⁸ Informação oriunda de uma aula do curso “A importância da Química em Conservação e Restauração de obras de arte” ministrado pela professora Isabel Spitz na 27ª edição da Semana da Química da UFRJ, em abril de 2019.

Hoje, além dos laboratórios especializados, temos grandes instituições de pesquisa que oferecem bolsas e promovem cursos, tanto livres quanto de especialização, sobre questões relativas ao patrimônio cultural, como preservação, conservação, restauração, história da arte e ciência da arte⁴⁹. Um exemplo é o *The Getty Foundation*, uma das maiores fundações filantrópicas voltadas para a prática da conservação e da pesquisa histórica de arte com sede em Los Angeles, Estados Unidos. Comumente os grandes museus de arte, esses que recebem milhares de turistas todos os anos, em geral concentrados em países como Itália, Inglaterra, França e Alemanha, costumam possuir seus respectivos laboratórios de conservação e restauração e também costumam oferecer atividades de treinamento, capacitação e especialização em assuntos voltados para arte, ciência e patrimônio cultural. Vide *Louvre*, *British Museum* etc.

No Brasil, como exemplo de instituições culturais voltadas para a área do patrimônio cultural, nós temos o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia federal direcionada, entre outras atividades, para a preservação de museus brasileiros em nível federal; a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), responsável, dentre outras competências, pelo desenvolvimento de políticas públicas para as artes e de incentivo das artes em território nacional e, mais especificamente, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, uma autarquia federal que atua em nível nacional e responde pela preservação, conservação, salvaguarda e monitoramento do nosso patrimônio cultural, seja de ordem material ou imaterial, e também daqueles inscritos na Lista do Patrimônio Mundial e na Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Embora o IPHAN não seja um órgão que lide especificamente com falsificação de obras de arte, sua atuação também visa coibir esse tipo de prática. Quanto aos laboratórios, existem alguns que desenvolvem atividades aplicadas ao patrimônio cultural, mas não necessariamente apenas a esse tipo de análise. Temos o LACICOR/CECOR, da Universidade Federal de Minas Gerais e o Núcleo de Pesquisas de Física Aplicada ao Estudo do Patrimônio Artístico e Histórico (NAP-FAEPAH), concernente ao Instituto de Física da Universidade de São Paulo como os destaques em análise de pinturas.

Apesar da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro possuir o Laboratório de Estudos em Ciências da Conservação (LECiC), criado em

⁴⁹ Desenvolvimento de novas técnicas aplicadas à arte e análise científica para investigação de autenticidade, datação, identificação de materiais etc.

2016 com o intuito de servir como espaço de investigação e apoio às pesquisas dos estudantes, além de visar desenvolver ações de conservação e restauração, infelizmente por falta de melhor infraestrutura do laboratório, somado à falta de verba para a realização de obras e aquisição de equipamentos junto à baixa segurança do campus da Cidade Universitária, onde o laboratório está localizado, as atividades ficam limitadas e o uso comprometido, sendo necessário buscar parcerias com outros laboratórios situados no campus (informação verbal) ⁵⁰.

Entendendo que o nosso país também sofre com a prática da falsificação de obras de arte e que os laboratórios de investigação científica são uma das formas para o combate às falsificações, no próximo capítulo será abordada a presença da falsificação de pinturas no mercado brasileiro e o trabalho dos profissionais envolvidos na tarefa de autenticação de obras de arte.

⁵⁰ Informações provenientes da conversa realizada com o professor Daniel Aguiar, atual coordenador do curso de Conservação e Restauração da EBA/UFRJ e do LECiC, no dia 11 fev. 2019.

4 FALSIFICAÇÃO DE PINTURAS NO CONTEXTO BRASILEIRO

No capítulo anterior, dentre outros assuntos abordados, foi visto que o conhecimento teórico e prático das obras de arte, aliado ao conhecimento científico, é imprescindível para o estudo da falsificação, que aparece sob diversas ramificações ilustradas pelas categorias elaboradas pelos teóricos previamente citados. Neste capítulo, procura-se investigar a presença da falsificação de arte no mercado brasileiro bem como abordar o trabalho dos profissionais envolvidos na tarefa de autenticar obras de arte. Quando começou a se escrever sobre falsificação no país? Quando foi possível falar de falsificação de obras *brasileiras*? Essas e outras perguntas norteiam a formulação deste último capítulo.

4.1 ENSINO DE ARTE NO BRASIL E FORMAÇÃO DO MERCADO DE ARTE BRASILEIRO

Para responder os questionamentos feitos acima, é necessário voltar no tempo e entender como a arte e o mercado de arte se desenvolveram no país. Com a vinda da Família Real Portuguesa e da sua corte para o território luso-brasileiro em 1808, era preciso transformar a colônia em um lugar minimamente habitável e adequado aos membros da realeza e da nobreza. Dá-se início, então, a uma transformação urbanística, paisagística e arquitetural da cidade do Rio de Janeiro, capital do Estado do Brasil (1621-1815) nessa época. Porém, só isso não bastava. Era preciso também investir na instalação de fábricas e manufaturas - proibidas por Pedro III de Portugal (1777-1786)⁵¹ e Dona Maria I (1777-1816)⁵² em 1785 -, em serviços, em cultura e na circulação de produtos, informações e ideias para o bom funcionamento da colônia.

Sob o comando do príncipe regente João VI de Portugal (1792-1826)⁵³, ocorreu a abertura dos portos brasileiros às nações amigas de Portugal, a implementação do dinheiro em papel, a autorização para a implantação da imprensa e para a edição de jornais e livros, a construção de um banco para administrar o tesouro real (atual Banco do Brasil), além da construção de uma biblioteca para

⁵¹ Período referente ao tempo de sua atuação como rei do Reino de Portugal e Algarves.

⁵² Após a morte do rei Pedro III de Portugal, é sua esposa, Maria I que assume sozinha o comando sobre o Reino de Portugal e Algarves e, posteriormente, sobre o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.

⁵³ Em decorrência da instabilidade mental de Maria I, a partir de 1792, João VI de Portugal, seu filho, conduz o reino como príncipe regente até o falecimento da monarca, tornando-se rei em 1816, passando a ter o título de Dom João VI.

abrigar a coleção de livros reais (atual Biblioteca Nacional), de uma casa de espetáculo teatral (atual Teatro João Caetano), da criação de um jardim botânico (atual Jardim Botânico do Rio de Janeiro), da fundação de escolas e academias de ensino nas áreas de engenharia, medicina, direito e arte (atuais Universidade Federal do Rio de Janeiro e Instituto Militar de Engenharia), tal como o patrocínio de expedições científicas e artísticas.

Nesse rol de transformações civilizatórias na colônia promovidas por Dom João VI se concebe, em 1816, como resultado esperado da chamada Missão Artística Francesa⁵⁴, a *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios* - espaço de formação de artistas e artífices em uma época carente de mão-de-obra qualificada -, que após mudar de nome duas vezes em 1820, torna-se definitivamente, em 1822, a *Academia Imperial de Belas Artes*, operando regularmente a partir de 1826 quando o edifício projetado por Grandjean de Montigny ficou pronto.

A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) foi uma instituição de ensino de arte voltado para a pintura, a escultura, a arquitetura, o desenho e a gravura nos moldes das academias de arte europeias, sobretudo as francesas e italianas. Apesar de ter sido criada com o intuito de auxiliar e servir ao progresso industrial⁵⁵, oferecendo disciplinas que formassem tanto artistas quanto artífices, o ensino da Academia Imperial foi-se voltando cada vez mais para o universo artístico e menos para o ensino técnico e industrial. Em 63 anos de existência (1826-1889), a instituição formou não apenas grandes nomes da arte brasileira do Oitocentos, como estimulou a propagação das artes com as Exposições Gerais e o colecionismo com

⁵⁴ Chefiada pelo francês Joachim Lebreton, acompanhado de nomes como Grandjean de Montigny, Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay. A Missão Artística Francesa foi organizada com o intuito de civilizar a colônia e formar mão-de-obra especializada para o exercício das belas-artes nos moldes europeus e para a aplicação nos ofícios, fossem eles mecânicos ou industriais. A vinda de artistas e artífices para o Brasil permitiu documentar a vida na colônia, os costumes, a fauna e a flora. Também serviu para construir uma memória da nação e uma iconografia do império, além, é claro, de desenvolver o gosto pela arte erudita, baseada no modelo de produção das academias de arte europeias.

⁵⁵ “Atendendo ao bem comum, que provem aos meus fiéis vassalos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em que se promova, e difunda a instrução, e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maioriamente neste continente, cuja extensão não tendo ainda o devido, e correspondente número de braços indispensáveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes socorros da estética para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar do Brasil o mais rico, e opulento dos reinos conhecidos: fazendo-se por tanto necessário aos habitantes o estudo das belas artes com aplicação e preferência aos ofícios mecânicos cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas [...].” (ARQUIVO NACIONAL, 1816).

a aquisição de obras para sua Pinacoteca, que hoje constituem parte dos acervos do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Dom João VI.

Em dezembro de 1890, após o fim do regime monárquico no ano de 1889, quando foi proclamada à República, a AIBA se torna a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Nessa fase, a partir de 1934, já na Era Vargas e sob a direção do arquiteto Archimedes Memória, a Exposição Geral de Belas Artes é substituída pelo Salão Nacional de Belas Artes que, com o despontar da Arte Moderna no novo século (XX), acaba por se dividir em duas seções em 1940: uma de Belas-Artes, a outra, de Arte Moderna, que originou o Salão Nacional de Arte Moderna entre os anos de 1951 e 1952. Segundo o crítico e historiador de arte Paulo Herkenhoff:

Nosso Salão⁵⁶ foi e é uma instituição maleável. Ao longo de mais de [um] século e meio de ação, provou sua enorme capacidade de se adaptar às novas exigências do país e de seus artistas. [...]. O Salão abrigou as transformações estilísticas e as preocupações conceituais do Oitocentos: nossos românticos, realistas, impressionistas, pós-impressionistas, simbolistas, positivistas, indianistas, nossos pintores do plein air estavam na Exposição Geral. Cumpriu a função política da arte de consolidação do Brasil como Estado Nação, tanto na produção simbólica de uma imagem do país quanto de uma história em comum. O Salão articulou o Brasil, de Norte a Sul [...]. Ainda que com percalços e falhas significativas, nenhuma instituição abrigou os artistas do país com a generosidade do Salão Nacional. (HERKENHOFF *apud* LUZ, 2006, p. 60).

Nesse sentido, tanto as Exposições Gerais do período imperial quanto as Exposições Gerais ocorridas até 1933, quando então são substituídas pelos Salões Nacionais, foram imprescindíveis para a formação de um circuito artístico nacional, ainda que incipiente e pouco estruturado, envolvendo artistas, público, críticos de arte, colecionadores e agentes do mercado, especialmente leiloeiros. Antes de 1945, isto é, antes da Segunda Guerra Mundial e da imigração de refugiados⁵⁷ para o Brasil, segundo os economistas George Kornis e Fábio Sá-Earp (2016, p. 46), aqui no país não havia um mercado especializado em obras de arte. O que havia era um mercado genérico de bens de luxo: “[...] o comércio de obras de arte [era] uma atividade acessória ao comércio de molduras, tintas, telas e outros materiais de arte ou parte do comércio realizado em lojas de móveis, livrarias, antiquários e estúdios

⁵⁶ O termo “Salão” é utilizado para se referir às Exposições Gerais de ambos os períodos, imperial (1840-1884) e republicano (1890-1933). O modelo dos Salões de Arte surge na França e é implementado aqui no Brasil a partir de 1840, perdurando até 1995 com a extinção do Salão Nacional de Artes Plásticas, organizado pela FUNARTE.

⁵⁷ Dentre os refugiados vieram artistas, colecionadores, *marchands* e demais aficionadas por arte que contribuíram para o desenvolvimento do mercado brasileiro.

fotográficos". Durante esse período, mesmo com o advento da Arte Moderna, o comércio de obras de arte era dominado por obras de artistas acadêmicos, nacionais ou estrangeiros.

Entre os artistas atuantes no Brasil prediletos dos compradores cariocas da época estavam pintores de paisagens, marinhas, retratos, natureza-morta e cenas de gênero. Em menor quantidade, os que faziam pintura histórica. Giovanni Castagneto, Henrique Bernardelli, Nicolau Facchinetti, Edoardo De Martino, Eliseu Visconti, Domingo Garcia y Vasquez, Antônio Parreiras e João Baptista da Costa são alguns dos nomes listados em Teixeira Leite (1988). Essa realidade só mudou no final da década 1940, quando o apreço pela arte acadêmica começou a decair, ocorrendo, em contrapartida, a valorização das obras de artistas modernos, especialmente entre os anos 1950 e 1960, mediante o surgimento de galerias especializadas em obras de arte⁵⁸ modernas e contemporâneas e do aparecimento de grandes colecionadores (Gilberto Chateaubriand, Raymundo de Castro Maya, Raymundo Ottoni de Castro Maia, João Sattami, Jean Boghici, etc.).

Embora já existissem mídias impressas no Brasil desde 1808, em relação à arte, o papel desempenhado pela mídia televisa a partir dos anos 1950 foi essencial pela divulgação em massa de grandes coleções e colecionadores, e consequentemente, da divulgação dos artistas e da sua respectiva valorização no mercado, bem como das exposições nos museus recém-criados (MAM e MASP, em São Paulo e MAM no Rio de Janeiro) e demais instituições culturais, movimentando o campo das artes visuais em território nacional. Desde então, a mídia televisa, em conjunto com o rádio, o jornal e a internet, são meios fundamentais para a divulgação da arte e da cultura, bem como da valorização (ou desvalorização, dependendo do caso) de uma obra de arte, de um artista, de uma coleção, de um colecionador, de um estabelecimento comercial ou de um museu.

O crescimento das falsificações em solo brasileiro andou lado a lado, portanto, com o crescimento das coleções e do mercado de arte, de acordo a lei da oferta e da procura: se há quem compre, há quem faça e oferte - seja uma obra autêntica ou uma obra falsificada. Contudo, mesmo com o comércio de arte ainda se organizando e fortalecendo, obtendo maturidade e notoriedade internacional a partir

⁵⁸ Como exemplos, temos a Petite Galerie (1953), Galeria Bonino (1960) e Galeria de Ipanema (1965). Já na cidade de São Paulo: Galeria Astreia (1958), Casa de Leilões (1965), Documenta Galeria de Arte (1968). Fonte: Arte Mercado no Brasil, FGV, 2016, p. 378 - 395.

dos anos 1990, obras falsificadas já circulavam por aqui desde o início do século XIX, segundo o poeta e cronista Olavo Bilac⁵⁹.

Os pintores das academias de arte pelo mundo, incluindo a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, produziram pinturas copiando grandes mestres consagrados na história da arte mundial, bem como os representantes nacionais. A cópia era uma forma de ensino e de aprendizado, portanto, sua prática era comum nas instituições de ensino de arte até meados do século XX. A partir de 1840, com a chegada dos daguerreóptios no Brasil, e especialmente entre as décadas de 1870 a 1890 no auge dos estabelecimentos fotográficos em solo brasileiro⁶⁰, a cópia de uma obra de arte começou a ser feita de forma mecânica, através da reprodução fotográfica da imagem capturada, embora o contato presencial com a obra fosse fundamental e indispensável, uma vez que a fotografia não tinha cores nessa época e também não era algo muito acessível a todos os bolsos, pelo menos no início. Em 1879, o modelo de ensino pautado na cópia de grandes obras italianas e francesas foi criticado na XXVª Exposição Geral de Belas Artes, indicando a necessidade de algo mais “autorai” e “moderno”⁶¹. A partir de então, diminuiu-se gradativamente o número de obras copiadas.

Essa informação é importante porque nesse período o conceito de falsificação, embora já existente na Inglaterra⁶², por exemplo, não se aplicava à

⁵⁹ “Já o século passado [sec. XIX] mereceu o nome de ‘século das falsificações’. O século atual [sec. XX], que apenas começa a decorrer, há de prezar esse legado glorioso, e aperfeiçoar, na medida das suas forças, a arte da fraude. Falsifica-se tudo: o que se come, o que se bebe, os tecidos com que fazemos as nossas roupas, os remédios com que damos combate às nossas moléstias, os objetos de arte com que encantamos os nossos olhos, a formosura das mulheres, a robustez dos homens, a ingenuidade das crianças, – tudo! Até o ar, a luz e a água, – esses três dons gratuitos da generosa Natureza, – não tardam a ser falsificados. E, daqui a pouco, um Edison qualquer, falsificando a Vida, apresentar-nos-á um autômato perfeito, um boneco maravilhoso, que respire, ande, coma, digira, durma, gesticule, fale, sinta, pense... e ame! – e haverá fábricas de homens artificiais, sans garantie du gouvernement...” (BILAC, 1904, p. 213 - 220, grifos nossos). Apesar de se referir à falsificação de um modo mais amplo, vemos que o cronista também cita os objetos de arte. Dentre os objetos de arte, encontram-se as pinturas. Inclusive, esse escrito faz menção à descoberta de falsificação de pinturas de Castagneto em 1903. A assinatura de suas pinturas foi um dos possíveis motivos para a descoberta, visto que, segundo LEVY apud LEITE (1988, p. 36 - 38), ela era feita ocasionalmente pelo artista.

⁶⁰ As informações foram coletadas do livro *Origens e expansão da fotografia no Brasil do século XIX*, de Boris Kossoy. O livro foi publicado pela FUNARTE em 1980.

⁶¹ A ideia de autorai aqui se refere a uma produção mais subjetiva e menos normativa. Embora os artistas tivessem liberdade para produzir suas obras, ela era parcial, visto que não se podia radicalizar muito dos padrões acadêmicos. Já a ideia de moderno refere-se a uma atualização da produção artística com novas ideias, como vem a ser proposto com o Grupo Grimm em 1885.

⁶² Segundo as informações colhidas na palestra do perito de arte Gustavo Perino, ocorrida em 24 abr. 2018 no Instituto Cultural Brasil-Argentina, em 1797 ocorreu a primeira decisão judicial sobre

produção artística brasileira, pelo menos não à produção dos artistas da Academia Imperial de Belas Artes, que era o meio oficial da produção artística do Oitocentos. O que se tinha era uma discussão sobre o plágio na arte. A partir da diminuição das cópias e do aumento da produção mais pessoal dos artistas, aliado ao aparecimento dos primeiros colecionadores de arte no início do século XIX e do estabelecimento de um comércio de arte, ainda que ínfimo, a falsificação de obras de arte nacionais teria então meios para ser desenvolvida por falsificadores brasileiros, no entanto, faltava algo essencial: o gosto da população com poder aquisitivo pela arte nacional. As falsificações que existiam no mercado brasileiro da época eram de artistas estrangeiros⁶³, adquiridas por seus colecionadores em viagens para a Europa e dispersadas em leilões realizados por antiquários e estabelecimentos similares. Dessa forma, a falsificação de artistas brasileiros ou radicados no Brasil vai se tornar frequente a partir da segunda metade do século XX adiante, em decorrência da criação de galerias especializadas em arte, do crescimento do colecionismo de obras de arte (principalmente de pinturas), da valorização dos artistas nacionais (especialmente os modernos) e do crescimento econômico brasileiro.

De acordo com o historiador José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 188), artistas como Giovanni Castagneto, José Pancetti, Alberto Guignard, Emiliano Cavalcanti, Aldo Bonadei, Djanira da Motta, Alfredo Volpi, Cândido Portinari, Eliseu Visconti⁶⁴, João Batista da Costa e Antonio Parreiras encontram-se na lista dos pintores favoritos dos falsificadores de obras brasileiras. Pode-se perceber que, dentre esse favoritismo por certos artistas, também existe um favoritismo pela

falsificação de arte na Inglaterra. Não poderia haver julgamento se já não houvesse na época um consenso, uma tipificação ou uma caracterização mínima do que seria falsificação de arte. Em 1797 já existia, inclusive, a *Royal Academy School of Art* (Academia Real de Ensino de Arte), espaço de formação de artistas e debates sobre a arte e questões pertinentes à área, como cópias e eventuais falsificações.

⁶³ Sobre essa questão das falsificações de pinturas europeias em leilões brasileiros, José Teixeira Leite escreveu: “(...) nossos catálogos de leilões, de começos do século XIX até quase nossos dias, acham-se repletos de fantasiosas atribuições, e continuam reaparecendo no mercado de obras de autoria insustentável, velhas falsificações que o rolar dos tempos já quase transformou em originais.” (*Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, verbete “coleções e colecionadores”, 1988, p.127 - 128).

⁶⁴ A reportagem do Jornal O Globo de 1973 cita Visconti e outros artistas como alvo de um falsário brasileiro: “Cearence, menos de 30 anos, pintor de boa técnica, radicou-se há tempos no Rio de Janeiro, onde vem conquistando triste notoriedade como falsário: de sua ‘autoria’, formando já uma considerável coleção de contrafacções, são obras falsamente assinadas Inimá, Marcier, Antônio Parreiras, Eliseu Visconti, Castagneto... Muitos Parreiras são em verdade Edgar, transformados em Antônio, enquanto Ivone, sob suas mãos, habilmente transformados em Eliseu. Muitas pessoas já foram iludidas, algumas já tendo, inclusive, tomado as providências cabíveis junto às autoridades policiais”. Jornal o Globo, 23 maio 1973. Cópia da reportagem gentilmente cedida por Tobias Visconti em 28 set. 2018.

falsificação da arte acadêmica e da arte moderna, pois são artistas e nichos já estabelecidos no mercado brasileiro. Tanto no caso do falsificador britânico John Myatt, visto no capítulo dois, quanto no caso dos falsificadores brasileiros, a escolha por artistas e segmentos do mercado já estabelecidos é um critério basilar, em razão da existência de compradores regulares e da possibilidade de vender as obras falsas com garantia de retorno financeiro.

Segundo o depoimento do galerista André Millan em uma matéria escrita por Cassiano Machado para a Revista Piauí, em breve será a vez da geração dos artistas do concretismo e neoconcretismo brasileiro a serem falsificados:

[...] Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissman, Sergio Camargo, Amilcar de Castro, Geraldo de Barros e Helio Oiticica, todos já mortos, se tornarão os prediletos dos piratas. Os motivos são a valorização da obra deles (tanto no mercado nacional como no estrangeiro) e a facilidade de copiá-los. Os materiais que empregavam são mais fáceis de ser manipulados do que os pigmentos dos modernistas, as formas geométricas que marcam a geração neoconcreta também não requerem grande perícia do falsificador.⁶⁵ (MILLAN *apud* MACHADO, 2008).

No caso do Brasil, segundo o artista e restaurador Claudio Valério Teixeira, (informação verbal)⁶⁶, o mercado de arte é geográfico. As obras falsas que circulam por ele e que não são vendidas nas capitais são vendidas no interior dos Estados, pois nesses locais há grande demanda por obras de arte, porém, não existem grandes convededores, estando os especialistas concentrados em sua maioria nas capitais, especialmente as da região Sudeste do país, o que, segundo ele, facilita a venda de obras mal atribuídas e mesmo falsificadas nas demais regiões do país.

Sabendo que o motivo da existência das falsificações de arte é principalmente devido ao retorno financeiro, e tendo em vista os problemas que elas impõem para o mercado, como, por exemplo, o descrédito de instituições e galerias, a insegurança nas transações, as eventuais ações judiciais e as distorções na história da arte, quais são as formas de lidar com essa questão?

⁶⁵ MACHADO, Cassiano Elek. Cuidado, tinta fresca - Como Guignard se transformou no campeão da Sibéria, um lugar onde estão mais de mil pinturas falsas dos maiores artistas brasileiros. In: Revista Piauí, edição 17, fevereiro de 2008. Disponível em <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/cuidado-tinta-fresca/>>. Acesso em 23 maio 2019.

⁶⁶ Informação proveniente da conversa realizada com os professores Edson Motta Junior e Claudio Valério Teixeira dia 10 out. 2018.

4.2 COMBATE À FALSIFICAÇÃO

Não são apenas os métodos científicos os únicos meios possíveis para o combate às falsificações de pinturas e outros tipos de obras de arte. Aliados a eles, também há, além de leis, decretos, normas técnicas e documentos sobre propriedade intelectual e patrimônio cultural, os profissionais envolvidos nas comissões de autenticação de obras de arte. Tais profissionais são, em sua maioria, especialistas acadêmicos que possuem suas pesquisas voltadas para o artista⁶⁷ em questão, para um dado período histórico, ou ainda, para certo estilo artístico. Atuando nesse meio comumente encontram-se mais historiadores da arte e museólogos. Outros profissionais, como peritos em artes e conservadores e restauradores, integram o corpo de pessoas responsáveis pela verificação da autenticidade dos objetos artísticos.

Quando falamos de autenticidade, cabe ressaltar que o termo é entendido de forma diferente quando usado no campo das artes visuais e quando usado no campo da arquitetura e da conservação e da restauração. A autenticidade na arte está ligada à ideia de autoria. Embora Argan (1994) diga que a autenticidade vai além da possibilidade de existência da autografia, isto é, da assinatura presente na obra que indica seu autor, o sentido da palavra é mais associado às características que permitem assegurar que uma obra é de determinada escola, determinado artista ou determinado período aproximado. Este termo quando usado no campo da arquitetura e da conservação está ligado à ideia dos valores atribuídos a um bem, seja de ordem histórica, cultural, artística, estética ou documental, e ao seu caráter de testemunho do tempo. Portanto, o termo ‘autenticidade’ neste trabalho está baseado no seu uso dentro das artes visuais, adotado também pelas comissões de autenticação e pelos peritos em artes independentes.

As comissões de autenticação de obras de arte são formadas por pesquisadores voluntários integrantes de projetos de pesquisa, organização e catalogação de acervos dentro de fundações ou associações voltadas para a preservação e divulgação do material artístico de um determinado artista. Não há legislação específica que regulamente a formação das comissões e seu modo de operar. Cada comissão de autenticação funciona de um jeito, de acordo com a sua demanda, suas regras internas e seu foco de trabalho. No entanto, no geral, o

⁶⁷ Neste contexto refere-se tanto a artistas homens quanto artistas mulheres.

objetivo de tais comissões converge em preservar a memória do artista, zelar pelo respeito à propriedade intelectual e moral do autor, reunir, organizar e catalogar a produção artística assim como os documentos e divulgar as obras autênticas realizadas pelo artista em meios digitais e através da publicação do catálogo *raisonné* - um livro detalhado contendo todas as obras de autenticidade comprovada, especificações técnicas, exposições, cronologia, bibliografia etc. servindo como fonte primária para pesquisadores de arte. As comissões podem ser regulares ou temporárias. Para o caso das comissões regulares, seu funcionamento é contínuo. Para o outro caso, das comissões temporárias, são interrompidas quando o trabalho de catalogação das obras é completado.

A Comissão de Autenticação de obras de arte de Eliseu Visconti, por exemplo, foi formada em 2008, porém, o início da pesquisa de suas obras ocorreu antes, em 2003. Ao longo de dez anos de atuação, completados em 2018, cerca de mil obras já foram analisadas. Dentre elas, segundo Tobias Stourdze Visconti, mentor do Projeto Eliseu Visconti, 50% foram reprovadas pelos especialistas que compõem a Comissão - três historiadores da arte, um museólogo e um conservador e restaurador. A outra metade divide-se em aprovadas (30%) e em estudo (20%). Além da contribuição do conhecimento de seus membros, a autenticidade das obras é analisada por fotografias do acervo pessoal da família de Visconti, reportagens em jornais de época, cartas e outros documentos⁶⁸.

Um problema recorrente para a Comissão de Autenticação do Projeto Eliseu Visconti são as cópias de familiares do falecido artista que circulam no mercado de arte como obras autênticas. Tanto a esposa, Louise Palombe Visconti, quanto dois dos seus três filhos, Tobias d'Ângelo Visconti, filho do meio, e Yvonne Visconti Cavalleiro, filha mais velha, aprenderam a pintar com Eliseu Visconti. O artista não fazia duas vezes a mesma obra e nem assinava nas obras de seus familiares, no entanto, através do sobrenome os falsificadores de Eliseu adulteravam a assinatura dos membros de sua família que também pintavam e comercializavam as obras autênticas fraudadas por adulteração de firma e autoria. As obras adulteradas por fraude na assinatura ainda existem e são comercializadas muitas vezes em leilões online, onde é mais difícil de identificar a procedência do quadro e de analisar a composição técnica e estética da obra.

⁶⁸ Informações colhidas na conversa realizada com Tobias Stourdze Visconti e Maria Isabel Rangel Visconti em 28 set. 2018.

Segundo Stourdzé (2018)⁶⁹, a maioria das falsificações das pinturas de Eliseu foi realizada na década de 1960, dezesseis anos após a sua morte, em 1944. Um motivo que pode ter ocasionado e propulsionado tal prática é que nessa década foi comemorado o centenário de nascimento do artista, tendo ocorrido uma série de eventos comemorativos em memória do pintor. A Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, por exemplo, lançou em 1966 um selo comemorativo com a estampa da sua obra mais famosa, *Gioventù* (1898). Também o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro realizou uma exposição comemorativa com obras do artista, um ano depois, em 1967. Além desse fato, nesse mesmo ano suas pinturas participaram de uma exposição em Nova Iorque representando o Brasil ao lado de grandes nomes da arte nacional, como Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro⁷⁰. A visibilidade do artista frente ao cenário internacional valorizou mais ainda a sua produção. Visconti já tinha uma carreira consolidada e bem sucedida, mesmo quando a arte acadêmica foi perdendo espaço para a arte moderna. Por ter marcado a transição entre a arte acadêmica e a arte moderna durante os anos em que exerceu sua profissão como artista, suas obras continuaram a ser apreciadas tanto no campo das artes plásticas quanto no campo das artes gráficas, pois não carregou o estigma de uma arte “ultrapassada”. Por conseguinte, Eliseu continuou sendo um artista bem quisto entre o público comprador de arte em razão de sua versatilidade, com suas obras reunindo quantias significativas de dinheiro nas transações ocorridas no comércio de arte.

Para o combate à falsificação, excetuando-se o exercício do perito em artes, apenas as Comissões estão habilitadas e credenciadas para a emissão de pareceres de avaliação e certificados de autenticidade, mas nem todas realizam esta ação. A comissão do Projeto Eliseu Visconti e a do Projeto Portinari são dois exemplos de comissões que elaboram e emitem esses documentos. Em vista da falsificação de pinturas estar intimamente ligada à falsificação de documentos, métodos diferenciados podem ser aplicados na confecção dos certificados de autenticação, comumente emitidos em duas vias, com o objetivo de evitar o uso fraudulento de um modelo baseado no certificado autêntico, uma vez que esse documento ajuda a valorizar a obra no mercado. A Comissão de Autenticação das obras de Eliseu Visconti, por exemplo, adota um método próprio para emissão do

⁶⁹ Informação colhida na conversa realizada com o casal Visconti em 28 set. 2018.

⁷⁰ Informações colhidas do sítio do Projeto Eliseu Visconti, na seção “cronologia”.

certificado. Já a do Iberê Camargo, por outro lado, não emitia certificado, pois o catálogo *raisonné* serve como fonte e documento de autenticação.

A única coisa que é paga dentre os serviços que as comissões fazem é justamente a emissão desses certificados. O certificado quando pago é emitido em duas vidas: uma fica com o dono da peça, outro, com os responsáveis pelo projeto do artista do qual a comissão faz parte. Em caso de perda, o dono só ficará com a fotocópia do certificado autêntico, pois o documento é emitido em via única. Segundo Penna (2019)⁷¹, o dinheiro arrecadado por certificado expedido é mínimo em comparação com o valor gasto na obra. É mais um valor simbólico cujo dinheiro é revertido para a própria manutenção do projeto de pesquisa e catalogação.

Os peritos também estão aptos a avaliar e emitir laudos técnicos que certifiquem a autenticidade ou a falsidade de uma obra de arte. No Brasil, assim como na França⁷², a profissão do perito em artes não é regulamentada, não existindo sequer uma graduação acadêmica⁷³ na área que forme novos profissionais. Os peritos que atuam no campo da arte, tanto lá quanto aqui, atuam de forma independente e assalariada. No caso dos países como a Inglaterra e os Estados Unidos, por exemplo, o perito fica a serviço exclusivo de grandes casas de leilão, como a Christie's e Sotheby's, o que não acontece nem aqui, nem na França, de acordo com Moulin (2007).

Apesar da figura do perito ser abordada nas Leis brasileiras n. 5869/73 (Código Civil) e n. 13.105/15 (atualização do Código Civil), além do Decreto-Lei n. 2848/40 (Código Penal), na função de auxiliar da Justiça, não existe uma regulamentação específica para a atuação deste profissional como certificador da autenticidade de um objeto de arte ou avaliador do preço de mercado de tais itens⁷⁴.

⁷¹ Informações fornecidas por Christina Penna, historiadora da arte e consultora sócia da Hólos Consultores Associados, na conversa ocorrida no dia 12 fev. 2019.

⁷² MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Tradução de Daniela Kern. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007. p. 21 - 22.

⁷³ Atualmente existe um movimento por parte dos profissionais da área pela elaboração tanto de cursos de pós-graduação na modalidade *Lato Sensu* como cursos livres em instituições voltadas para a formação e a qualificação de peritos judiciais.

⁷⁴ O Projeto de Lei do ex-senador maranhense Edison Lobão n. 635/1999, arquivado em 2007 na Secretaria de Arquivo do Senado Federal, é um projeto voltado para a prevenção e a repressão à falsificação de arte. Previa tanto a formação e a especialização em peritos voltados para a identificação da autoria em obras de artes visuais quanto o desenvolvimento de métodos de prevenção e controle às falsificações. Tanto o Projeto de Lei do Senado n. 635/1999 quanto ao Parecer n. 1.017 da Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania publicado em 18 set. 2001,

Os poucos profissionais cadastrados na Ordem dos Peritos do Brasil, em escala nacional, e no Instituto de Perícias Judiciais, em escala regional, vem da área de Comunicação e Artes (artes visuais, pintura, educação artística, museologia, conservação e restauração, comunicação social) e do Direito, além de concentrarem-se nas duas grandes capitais da Região Sudeste do País, Rio de Janeiro e São Paulo. Por não ser uma profissão regulamentada, profissionais de diversos campos podem atuar como peritos, como relatado acima. Apesar desse fato, pode-se perceber que os peritos cadastrados possuem relação com o universo artístico, em maior ou menor grau.

Segundo Perino (2019)⁷⁵, fundador da empresa *Givoa Consulting*, atuante no ramo da perícia de arte, o trabalho na Givoa funciona sob demanda e envolve diversos profissionais, entre historiadores da arte, conservadores e restauradores, físicos, químicos, bioquímicos, peritos grafotécnicos etc. Há dias em que se têm trabalho orçamentado de avaliação mercadológica ou de avaliação pericial, outros não. O dia a dia do trabalho de um perito liberal de arte se divide em realizar consultas, pesquisar sobre as obras que chegam através da demanda espontânea e procurar clientes, seja no mercado de arte, seja diretamente com colecionadores, bem como estar atento ao judiciário⁷⁶ em função de alguma demanda judicial que envolva o trabalho de perícia em obra de arte. Perino salienta que mesmo que não haja a perícia propriamente dita, ou seja, a investigação científica, existe um trabalho de pesquisa por detrás dela. O perito é também pesquisador e se debruça sobre estilos, épocas e movimentos de vanguarda, mas seu conhecimento é limitado. Por isso é necessário estar sempre estudando, para se aperfeiçoar e conhecer mais obras e artistas.

De acordo com a historiadora da arte Raymonde Moulin (2007):

A função de perícia foi originalmente exercida pelos próprios pintores aos quais, sob o Antigo Regime, foi confiada a guarda das coleções reais. No

⁷⁵ Informações provenientes da conversa realizada com o perito de arte Gustavo Perino em 01 fev. 2019.

⁷⁶ Neste caso, o perito deve estar cadastrado no Poder Judiciário referente ao Estado onde reside e estar de acordo com as normas e documentos solicitados na Resolução do Conselho da Magistratura do Tribunal de Justiça do Estado de sua atuação. No Rio de Janeiro, é a Resolução CM nº 02/2018 que guia o cadastramento de peritos e órgãos técnicos ou científicos para auxílio nas sessões de julgamento em primeira ou em segunda instância de jurisdição, analisados por um juiz ou desembargador, respectivamente.

século XVIII, o *marchand* apreciador de arte, fino conhecedor e hábil comerciante, do qual Jean-Baptiste-Pierre Lebrun foi um dos grandes exemplos, encarna a figura do perito. Hoje, os agentes redutores de incerteza são [...] historiadores da arte, conservadores de museu e peritos independentes [...]. (MOULIN, p. 20, 2007).

Como indica o trecho acima retirado do livro *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*, a atividade do perito e de perícia em pinturas e outros tipos de obras de arte foi se modificando com o tempo. Na conversa realizada em fevereiro de 2019, Perino destacou dois momentos da perícia de arte: I) antes da década de 1970; II) a partir da década de 1980. A perícia das obras antes da década de 70 era realizada pela figura do *connoisseur*⁷⁷, não necessariamente um profissional graduado, podendo estar representado por historiadores da arte, críticos de arte, colecionadores, *marchands*⁷⁸ ou leiloeiros, detentor de muito conhecimento sobre arte. Embora o *connoisseur* seja um grande conhecedor e possa acertar em seus pareceres sobre a autenticidade de uma obra, sua análise é de ordem empírica e subjetiva. Entre 1970 e 1980 começa a se investir na tecnologia como ferramenta para analisar cientificamente as obras de arte, o que dá origem ao perito moderno a partir da década de 1980, unindo o campo da arte aos campos da ciência e da tecnologia, cujo resultado de sua avaliação é o parecer técnico-científico. É preciso ter em mente, no entanto, que a tecnologia não resolve todas as questões por detrás de uma avaliação científica. Os laboratórios dão os dados “crus”. Cabe ao perito analisar e interpretar os dados dos exames laboratoriais junto a um contexto baseado em pesquisa histórica e artística da peça.

Em relação à arte produzida no momento contemporâneo, existe diferença, segundo Moulin (2007), entre a perícia e o perito de obras de arte antigas a modernas e a perícia e o perito de obras contemporâneas:

Salvo exceção, o perito em arte contemporânea não tem de resolver problemas de atribuição: são os próprios artistas e os *marchands*-

⁷⁷ *Connoisseurship*: termo inventado pelo historiador de arte Bernard Berenson (1865-1959), para significar a capacidade de inferir, a partir apenas da própria obra de arte e sem qualquer suporte de um testemunho adicional, seu período, seu mérito estético ou ausência dele, e sua possível relação com outras obras similares que o especialista (*connoisseur*) viu anteriormente. In: CUNHA, Almir Paredes. Dicionário de artes plásticas - guias para o estudo da História da Arte. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, volume 1, 2005, p. 237 (História da Arte). Apesar de ter dado o nome a prática, a contribuição de Luigi Lanzi (1732-1810), Johann David Passavant (1787-1861), Giovanni Morelli (1816-1891) e Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), por exemplo, foi crucial para o estímulo e desenvolvimento dos estudos sobre o *connoisseurship* na arte, bem como sobre autenticação, catalogação das obras, perícia de arte, crítica e da história da arte.

⁷⁸ *Marchand* é o termo em francês utilizado para designar o negociante de arte, aquele que investe em um artista, muitas vezes de forma visionária, servindo de intermédio entre aquele que produz, o artista, e aquele que compra, isto é, a galeria, o museu ou o colecionador particular.

promotores que são os mais bem situados a esse respeito. A perícia das obras contemporâneas volta-se não para a autenticidade da obra em relação a seu verdadeiro autor, mas para a autenticidade de sua existência enquanto arte, a qual não é independente do reconhecimento social de seu autor enquanto artista. *A certificação da arte contemporânea não passa, como a da arte antiga, pela atribuição, mas pela validação enquanto arte.* (MOULIN, 2007, p. 32, grifos nossos).

Nesse sentido, como indicado pela historiadora da arte, a perícia contemporânea passa pela validação enquanto arte, isto é, pela sua legitimação no sistema artístico, realizada principalmente por curadores e críticos de arte, enquanto que a perícia da arte antiga e da arte moderna passa pela atribuição, ou seja, pela associação de características presentes na obra a um determinado artista ou a uma determinada época, reconhecidos por historiadores da arte, conservadores ou peritos de arte. Enquanto a primeira diz respeito a sua situação ontológica, de ser ou não ser considerada arte, a segunda diz respeito à situação de sua autenticidade, relativa à sua materialidade, pois o seu estatuto como arte já é garantido, salvo em casos de falsificação, que quando descoberta, implica na obra não ser mais considerada arte.

Além da perícia, outra forma de combater a falsificação é a construção do catálogo *raisonné*. Poucos são os artistas brasileiros que possuem um catálogo *raisonné* publicado ou em fase de produção. Tarsila do Amaral, Eliseu Visconti, Alfredo Volpi, Cândido Portinari e Leonilson Dias, por exemplo, fazem parte desse seleto grupo de artistas com obras catalogadas. Já as produções dos *raisonnés* de Antonio Bandeira e Cícero Dias, por outro lado, encontram-se em andamento, sem previsão de lançamento.

O catálogo *raisonné* de Cândido Portinari foi o primeiro a ser publicado em toda a América Latina, segundo João Cândido Portinari (2000), filho do artista plástico e diretor-fundador do Projeto Portinari, criado em 1979 na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Inicialmente pensando para ser publicado em oito volumes com 272 páginas cada⁷⁹, o trabalho foi organizado em cinco volumes contendo mais de 500 páginas por livro. O *raisonné* do artista foi lançado em 2004, na 26ª Bienal de São Paulo. A obra é fruto dos esforços dos envolvidos no Projeto Portinari e da verba de patrocinadores do Projeto. Como uma forma de democratizar o acesso e divulgar as obras do artista, visto que 95% delas

⁷⁹ PORTINARI, João Cândido. Projeto Portinari. In: Revista Estudos Avançados do Instituto de Estudos Avançados da USP, n. 38, 2000, p. 369 - 400. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/issue/view/718>>. Acesso em 05 maio 2019.

encontravam-se em coleções particulares⁸⁰, em 1998 foi lançado o sítio do Projeto Portinari, que hoje conta com mais 5.300 pinturas, desenhos e gravuras atribuídos ao pintor, incluindo um grande acervo de documentos, fotografias, filmes e registros orais⁸¹.

Desde a criação do Projeto Portinari, João Cândido buscou trazer para as atividades do Projeto a interação com outros campos do saber, especialmente os de ciência e tecnologia para, dentre outros fins, servir de auxílio nas análises da autenticidade e das falsificações das obras de arte de seu pai. O Projeto Pincelada é um exemplo de relação interdisciplinar entre arte, ciência e tecnologia no combate à falsificação de arte. Conforme explicado por Portinari (2000):

Um dos grandes desafios enfrentados pelo Projeto Portinari, dentro e fora do Brasil, foi, sem dúvida, a questão das obras falsas. Tantos foram os problemas de atribuição de autoria que recorremos aos recentes avanços científicos-tecnológicos para apoiar a detecção de pinturas falsas. Graças a um trabalho conjunto das áreas de Matemática, Física e Informática, foi possível ao Projeto propor um novo caminho, usando recursos das áreas de inteligência artificial, classificação automática, redes neurais, entre outras. Surgiu assim o Projeto Pincelada, que busca comprovar a autenticidade de uma obra partindo de uma amostragem de macrofotografias de pinceladas do artista, recolhidas em trabalhos reconhecidamente autênticos. (PORTINARI, 2000, p. 374).

Para João Cândido Portinari, “[...] a pincelada é mais do que a caligrafia do artista, ela também traduz a forma específica — e inconfundível — de um artista de misturar a tinta na palheta, podendo ser comparada à impressão digital”⁸². Apesar dos esforços, o Projeto Pincelada não durou muito tempo em decorrência da falta de verba. Mesmo sem o auxílio tecnológico, a análise das obras continua através da Comissão de Autenticação. Sobre as falsificações, a historiadora da arte Christina Penna (2019)⁸³, que participou da Comissão de Autenticação das obras de Portinari, ressalta que de uma forma geral os trabalhos mais visados são sempre daqueles momentos mais relevantes do artista. No caso de Portinari, as obras

⁸⁰ PORTINARI, João Cândido. Projeto Portinari. In: Revista Estudos Avançados do Instituto de Estudos Avançados da USP, n. 38, 2000, p. 369 - 400. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/issue/view/718>>. Acesso em 05 maio 2019.

⁸¹ Projeto Portinari - Apresentação. Disponível em <<http://www.portinari.org.br/#/pagina/projeto-portinari/apresentacao>>. Acesso em 29 maio 2019.

⁸² BELTRÃO, Catherine. O Projeto Portinari e a Inteligência Artificial. In: ArtenaRede. 29 mar. 2015. Disponível em <<http://artenarede.com.br/blog/index.php/tag/projeto-pincelada/>>. Acesso em 24 maio 2019.

⁸³ Informações fornecidas por Christina Penna, historiadora da arte e consultora sócia da Hólos Consultores Associados, na conversa ocorrida no dia 12 fev. 2019.

falsificadas mais recorrentes são aquelas das décadas de 40 e 50, abordando temas religiosos, sociais, pueris ou de paisagens, como nos seguintes exemplos ao lado de seus respectivos originais, que direta ou indiretamente serviram de modelo:

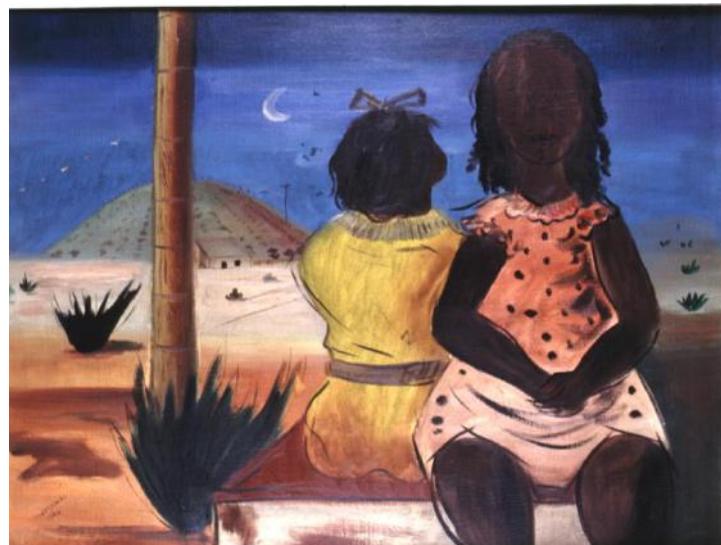


Figura 14: Obra falsa da produção artística de Portinari da década de 40. Imagem cedida por Noélia Coutinho, membro do Projeto Portinari.



Figura 15: As Moças de Arcozelo, Cândido Portinari. 1940.⁸⁴
Pintura a óleo / tela. 60 X 73 cm. Fonte: Projeto Portinari.

⁸⁴ Disponível em <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2291/detalhes>>. Acesso em 10 jun. 2019.



Da esquerda para a direita:

Figura 16: Detalhe da pintura *Colheita de café*, Cândido Portinari. c. 1957. Pintura a óleo / tela. 24 x 40 cm. Fonte: Projeto Portinari.⁸⁵

Figura 17: Detalhe do desenho *Peneirando o café*, Cândido Portinari. 1954. Desenho em técnica não identificada / suporte não identificado. 35 x 45 cm (estimadas). Fonte: Projeto Portinari.⁸⁶

Figura 18: Pintura falsa de Portinari. c. década de 50 - 60. Imagem cedida por Noélia Coutinho, membro do Projeto Portinari.

Confrontando a obra falsa com a obra autêntica de Portinari, pode-se perceber que, no primeiro caso, representado pelas figuras 14 e 15, os temas predominantes são os mesmos: a figura humana e a paisagem, porém, tanto a quantidade e a proporção das figuras quanto o uso das cores e a organização do quadro são diferentes. Embora para quem tenha o olhar crítico essa falsificação [figura 14] seja logo identificada, para quem pouco conhece as obras de Portinari, poderia ser considerada autêntica. No segundo caso, representado pelas figuras 16, 17 e 18, a pintura falsificada [figura 18] não é uma cópia imitada de uma obra autêntica de Portinari, mas uma combinação que contém elementos de outras produções do artista. Como visto no capítulo dois, existem diversos tipos de falsificações e as mais difíceis são justamente as que são combinam elementos que geram uma nova obra. Por isso, a catalogação e o registro das obras produzidas por

⁸⁵ Disponível em <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3400/detalhes>>. Acesso em 10 jun. 2019.

⁸⁶ Disponível em <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4089/detalhes>>. Acesso em 10 jun. 2019.

um artista, seja *online*, seja em forma de publicação do catálogo *raisonné*, é de suma importância para que o público conheça as obras autênticas e saiba minimamente reconhecer obras duvidosas.

Em face das crescentes falsificações, cada vez mais artistas contemporâneos estão se preocupando com o registro de suas obras. Vik Muniz, por exemplo, ganhou em 2015 um catálogo *raisonné* dos seus 28 anos de produção artística (1987-2015). Pela sua visibilidade e reconhecimento em ambos os mercados, nacional e internacional, o artista já se deparou com a falsificação de suas obras. Uma ocorrência envolveu a tentativa de impressão de imagens sem o seu consentimento e com qualidade inferior a qual costuma trabalhar. A outra situação foi com relação à falsificação da sua assinatura⁸⁷. Mais recentemente, outro artista contemporâneo, porém já falecido, ganhou um catálogo *raisonné*: Arthur Bispo do Rosário. Isso demonstra que, embora seja dispendioso tanto em tempo e pesquisa quanto em investimento financeiro, e que essa última seja a principal dificuldade em realizar esse minucioso trabalho, está se tornando frequente a busca pela sistematização da produção artística dos artistas brasileiros.

Os catálogos *raisonnés* são importantes não apenas por ser um instrumento de combate às falsificações de obras de arte, mas principalmente por se constituir como uma fonte segura de consulta e pesquisa para historiadores da arte, profissionais de museus e do mercado de arte. Tais catálogos são organizados de acordo com a melhor forma de se apresentar o artista e o desenvolvimento de seu processo criativo. No caso de Portinari, optou-se pela organização cronológica, pois assim os estudos do artista, importantes para a compreensão do seu trabalho, ficavam lado a lado com as obras em suas versões finais (informação verbal)⁸⁸. Já no caso de Iberê Camargo, por exemplo, optou-se pela organização por técnica, visto que o projeto do seu catálogo foi voltado para suas gravuras em face aos fartos materiais disponíveis para utilizar na avaliação da autenticidade (cadernos do artista, matrizes, reportagens, fotografias e outros documentos), embora também façam

⁸⁷ SEBASTIÃO, Walter. Vik Muniz, artista brasileiro de maior prestígio internacional, ganha catálogo *raisonné*. Publicada em 05 dez. 2015. In: Jornal Estado de Minas, Portal Uai. Disponível em <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2015/12/05/noticia-e-mais,174851/vik-muniz-ganha-catalogo-raisonne.shtml>>. Acesso em 21 maio 2019.

⁸⁸ Informações fornecidas por Christina Penna na conversa ocorrida no dia 12 fev. 2019.

parte dessa publicação pinturas e desenhos que possuem relação com as gravuras (informação verbal)⁸⁹.

Segundo o depoimento da historiadora de arte Christina Penna⁹⁰, ex-membro da Comissão de Autenticação do Projeto Portinari, durante muito tempo os profissionais envolvidos com a avaliação da autenticidade de obras de arte não tiveram liberdade para dizer que a obra era falsa. Dizia-se que não havia elementos suficientes para determinar a veracidade da obra. Tal situação se modificou nos dias atuais, porém, ainda continua a ser uma questão delicada principalmente por contestos ou confrontos judiciais. Justamente por eventuais contestações judiciais do parecer dos especialistas sobre uma obra avaliada, parentes não devem fazer parte das comissões de autenticação. A isenção de familiares é uma regra que toda comissão deve seguir, segundo Penna, pois além do envolvimento emocional, não necessariamente o familiar é aquele que mais conhece a obra do pintor. Por isso, diante de um juiz, o especialista isento de ligação direta com o artista será mais adequado.

Nesse sentido, tanto a imparcialidade dos membros e a independência frente aos órgãos governamentais e ao mercado são qualidades muito prezadas nas comissões de autenticação. Tal posição também é partilhada por Gustavo Perino, especialista em perícia de pinturas. O perito acredita que esses valores possuem uma grande importância para o profissional que trabalha com avaliação ou perícia de obras de arte. Ele ressalva, no entanto, que por a perícia estabelecer relação com vários agentes em níveis diferentes, como, por exemplo, com o mercado (que vende), com o colecionador (que compra), com a justiça (que assegura o direito autoral) e com a polícia (que atua na força de segurança e na investigação), o perito precisa ter uma relação cordial e ética com todos eles (informação verbal)⁹¹. Embora as relações mantidas pelas comissões também busquem ser amistosas, se tratando do mercado, por exemplo, é preciso estar sempre alerta, pois os próprios agentes muitas vezes são os responsáveis por estimular a falsificação de arte.

No Brasil, diferente dos Estados Unidos onde a obra falsa é retirada do mercado e destruída, por questões legais não se pode destruir uma obra tachada

⁸⁹ Informações fornecidas por Mônica Zielinsky, crítica de arte, pesquisadora e professora universitária, na conversa ocorrida no dia 16 fev. 2019.

⁹⁰ Informações fornecidas por Christina Penna na conversa ocorrida no dia 12 fev. 2019.

⁹¹ Informação proveniente da conversa realizada no dia 01 fev. 2019.

como falsa (informação verbal)⁹². Cabe, portanto, ao proprietário decidir o que fazer com ela. Esse fato divide opiniões. Alguns especialistas são a favor da imediata destruição para não retornar ao mercado. Outros, por outro lado, acreditam que tais obras podem servir para a formação de uma base de dados de falsos e contribuir para o desenvolvimento das pesquisas das comissões de autenticação. Uma contribuição pioneira nesse sentido foi prestada pela pesquisadora Mônica Zielinsky, com a construção de um banco de dados de obras falsas do Iberê Camargo:

“Eu catalogava tudo o que eu tinha certeza que era falso. Muita gente achava graça de eu fazer isso, mas é super importante porque aquela obra não passa mais. A Fundação [Iberê Camargo] já tem ela fichada. Eu visitei várias instituições que tinham feito a catalogação de obras, como, por exemplo, a do Paul Klee, na Suíça. E eles têm uma sala só com os falsos catalogados. E eu vi isso tudo encadernado, perfeito, organizado, todos os falsos ali. E são vinte e tantos volumes da obra [autêntica] dele. Então tem bastante coisa [também falsificada]. E assim eu fui fazendo aqui as [catalogações das obras falsas] do Iberê.” (ZIELINSKY, 2019, informação verbal)⁹³.

O banco de dados de falsos, como salientou Zielinsky na conversa realizada em fevereiro do ano vigente, possui acesso controlado e restrito a alguns membros de confiança atuantes na Fundação. Para ela, é necessário ter o controle de quem tem acesso a essas obras falsas. Embora tenham sido registradas e catalogadas, não se chegou a trabalhá-las por falta de tempo e verba. Algumas obras falsificadas foram guardadas em um local específico na Fundação, mas durante o período de catalogação essa prática não era a regra. Raramente as obras falsas chegavam até a Fundação porque muitos colecionadores, com receio de serem falsas, destruíam suas obras, assim como o falsificador, quando flagrado, por medo de ir para a cadeia, também as destruía. Por estes motivos, a catalogação dos falsos foi realizada principalmente através dos meios digitais, com o envio espontâneo por parte do público das obras atribuídas ao artista. Se identificadas como falsas, eram então catalogadas.

As falsificações das obras do Iberê Camargo são bem diversas, não há temas nem séries mais recorrentes. Tem de tudo. No entanto, os abstratos do artista, dos anos 60 e 70, em razão de sua valorização no mercado são os que os falsificadores mais gostam de falsificar. Dentro da produção do Iberê, entre desenho, gravura,

⁹² Informações fornecidas por Christina Penna no dia 12 fev. 2019.

⁹³ Informações fornecidas por Mônica Zielinsky no dia 16 fev. 2019.

pintura e guache, a pintura é a técnica mais falsificada em razão dos altos valores que alcança nas vendas. É mais comum também porque só depois de um certo tempo o artista começou a organizar o seu caderno de pintura e a registrar nele as obras criadas, então, para as obras antigas desse artista, é mais difícil identificar os falsos pela carência de registro. Para Mônica Zielinsky (2019), a circulação de obras falsas é algo muito complicado, pois confunde o mercado, os colecionadores e os pesquisadores. Mesmo diante de um cenário ruim, a pesquisadora acredita que é possível fazer algo de bom com essas obras, como uma exposição educativa:

“[Se tivesse uma exposição educativa com uma obra falsificada ao lado de uma obra autêntica] seria muito interessante porque isso aguçá o olhar do estudante. Ele vai poder perceber melhor a obra original, identificar também. Acho muito bom, muito positivo.” (ZIELINSKY, 2019, informação verbal).⁹⁴

Em contrapartida, a historiadora e consultora Christina Penna acredita que o movimento de registrar as obras falsas é válido, porém, quanto a expor ao público uma mostra contendo obras falsas, ressalta que ela deve existir dentro de um contexto específico:

“Você registra o que é ruim, mas mostra o que é bom. Você até pode fazer uma exposição que conte o que é obra falsa, mas dentro de um contexto. Só mostrar a obra falsa pela obra falsa não. Se for mostrar tem que mostrar com tudo, obra autêntica, obra falsa, explicar o porquê etc. Mas hoje em dia a gente tem muito pouco tempo pra ver coisa boa, já somos poluídos de tanta informação visual, então a gente tem que aproveitar o olho da gente e colocar coisas boas nele.” (PENNA, 2019, informação verbal).⁹⁵

Até onde se tem notícia, o Museu Oscar Niemeyer (MON), localizado na cidade de Curitiba, no Estado do Paraná, é a instituição que mais se aproximou da organização de mostras públicas abordando um conteúdo próximo à falsificação de arte, expondo obras apreendidas pela Polícia Federal na Operação Lava-Jato, destinada a combater crimes de corrupção e lavagem de dinheiro⁹⁶. Foram três exposições: “Obras sob guarda do MON”, realizada em 2015, contendo 48 obras apreendidas pela Polícia Federal; “Obras sob guarda do MON”, sua segunda edição realizada em 2016, contendo uma nova remessa de 38 obras das mais de 200 obras

⁹⁴ Informações fornecidas por Mônica Zielinsky no dia 16 fev. 2019.

⁹⁵ Informações fornecidas por Christina Penna no dia 12 fev. 2019.

⁹⁶ Indico a leitura da reportagem realizada pela jornalista Clarissa Neher, da DW Brasil, sobre a relação da arte e do mercado de arte com a lavagem de dinheiro. Disponível em <<https://www.dw.com/pt-br/falta-de-controle-torna-mercado-de-arte-atraente-para-criminosos-diz-especialista/a-18330900>>. Acesso em 23 maio 2019.

apreendidas ao longo da referida operação policial; e “LUZ = MATÉRIA”, realizada em 2017, contendo obras do acervo da Instituição e também obras provenientes da mesma Operação. Também o Museu Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro, ofereceu ao público uma mostra temporária intitulada “Apreensões e Objetos do Desejo: Obras Doadas pela Receita Federal ao MNBA”⁹⁷, realizada entre janeiro e março de 2015, contendo 20 obras oriundas da Lava-Jato.

Segundo Penna (2019)⁹⁸, muitas obras falsas estão presentes nas coleções de arte apreendidas na Lava-Jato, fato comprovado no depoimento da diretora-presidente do MON na época, ainda em exercício, na reportagem de Marina Rossi para o Jornal El País - Brasil:

A primeira leva de obras apreendidas nessa operação chegaram ao MON em maio do ano passado [2014]. Eram 16 quadros apreendidos da doleira Nelma Kodama. Dentre eles, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Cícero Dias e um Renoir, que, aparentemente é falso. "Estamos aguardando o laudo técnico", diz Juliana Vosnika, diretora-presidenta do MON. "Tudo indica que ele não seja autêntico". (VOSNIKA *apud* ROSSI, 2015).⁹⁹

Os esquemas da lavagem de dinheiro praticados por denunciados na Operação Lava-Jato constituem-se, para a historiadora da arte Christina Penna, como um exemplo da relação conspurcada da arte e do mercado, onde esquenta-se o dinheiro de origem ilícita com a compra de obras de arte, vendidas pelo mercado, e nessa transação tanto ocorre compra de obras autênticas quanto obras falsas, obviamente sem o comprador consentir, em decorrência do parco ou mesmo ausente conhecimento de arte por parte da pessoa que compra e de um agente duplo do mercado que aproveita esta falta de conhecimento para repassar obras falsificadas apresentadas como autênticas, já que a preocupação em si não é obter obras de arte e sim se livrar do dinheiro obtido de maneira ilegal.

Diferente da situação do roubo, furto ou tráfico ilícito de obras de arte, onde se tem um arcabouço teórico considerável, a falsificação de arte no Brasil não é muito estudada, sendo apenas comentada quando sai alguma nota da mídia sobre o assunto, como no caso da suspeita de falsificação de obras presentes na sexta

⁹⁷ Museu de Belas Artes expõe obras de arte achadas em contêineres no Rio. Portal G1, Rio de Janeiro, 18 jan. 2015. Disponível em <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/01/museu-de-belas-artes-expoe-obras-de-arte-achadas-em-conteneires-no-rio.html>>. Acesso em 23 maio 2019.

⁹⁸ Informação fornecida por Christina Penna no dia 12 fev. 2019.

⁹⁹ ROSSI, Marina. O grande museu da Lava Jato. Jornal El País - Brasil. São Paulo 09 abr. 2015. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/09/politica/1428613139_519729.html>. Acesso em 23 maio 2019.

edição da Feira de Arte Internacional do Rio de Janeiro - ArtRio, em 2016¹⁰⁰. A razão para tal fato, segundo Penna (2019) pode ser porque:

“O Brasil ainda é muito primário nessa coisa de falsificação. Não é que nem a Europa que você tem extraordinários falsificadores. Os museus [europeus] estão cheios de obras falsas. Não é o caso do Brasil. As nossas falsificações são muito primárias. Elas são fracas. A nossa pintura talvez nem seja tão valorizada para se fazer grandes falsificações. Quiçá a [pintura] contemporânea, mas se o artista estiver vivo ele mesmo resolve.”¹⁰¹ (PENNA, 2019, informação verbal).

Além do pouco estudo das falsificações de arte no contexto brasileiro, os museus são orientados pelo Código de Ética do Conselho Internacional de Museus¹⁰² a “[...] evitar mostrar ou utilizar objetos de origem duvidosa ou sem procedência atestada”¹⁰³, para não encorajar ações oriundas de atividades ilegais, inviabilizando muitas vezes exposições com essa temática da falsificação. No entanto, se for uma exposição bem fundamentada, respeitando o conteúdo estabelecido no Código de Ética, uma vez que, segundo o referido documento, “os museus têm o importante dever de desenvolver o seu papel educativo [...] e promover o seu patrimônio [...]”¹⁰⁴, então por que não trazer ao público um assunto que servirá tanto para educar, quanto conscientizar, precaver e promover o patrimônio museológico autêntico em seus acervos de arte?

Mesmo com os parcos estudos, na virada do século XX para o século XXI, ocorreram eventos importantes sobre autoria, autenticação, falsificação e perícia de obras de arte que contribuíram para alavancar a discussão desses temas no contexto artístico brasileiro. Em 2005, foi realizado em São Paulo o 1º Simpósio Internacional “Padrões aos Pedaços: o Pensamento Contemporâneo na Arte”¹⁰⁵, contendo uma mesa-redonda intitulada “Mercado e novos meios hoje: falso, pirata ou apropriado”, que discutiu, dentre outros assuntos, a ideia de falso na arte

¹⁰⁰ ABRIL, Ana. Verdade ou mentira? Revista SeLecT, reportagem publicada em 10 out. 2016. Disponível em <<https://www.select.art.br/verdade-ou-mentira/>>. Acesso em 20 maio 2019.

¹⁰¹ Informação fornecida por Christina Penna no dia 12 fev. 2019.

¹⁰² International Council of Museums - ICOM (em inglês).

¹⁰³ Código de Ética do ICOM para Museus. Versão traduzida. Item 4: os museus criam condições para a fruição, compreensão e promoção do patrimônio natural e cultural. Disponível em <http://www.icom.org.br/?page_id=30>. Acesso em 29 maio 2019.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ O conteúdo do evento está disponível na página do Fórum Permanente, seção “Documentação”, “Mesa-Redonda 4”. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0>. Acesso em 06 maio 2019.

contemporânea. Em 2009, ocorreu no Chile o “III Encontro Ibero-Americano de Museus - Os museus no contexto de crise”, cujo encontro resultou na Declaração de Santiago do Chile¹⁰⁶, onde se aborda a preocupação ao combate à falsificação de arte e ao tráfico ilícito de bens culturais. Em 2017, ocorreu em São Paulo a primeira edição da Jornada Crítica “Em debate: conservação e preservação no Brasil: atuação do conservador-restaurador: o conservador de museu e o conservador de ateliê”¹⁰⁷, que também abordou o tema da falsificação a partir da atuação dos conservadores e restauradores. E mais recentemente, em 2018, ocorreram dois outros eventos de grande relevância: o Simpósio “Direito e Arte – Da Autenticidade e Autoria em Obras de Arte e a Proteção do Patrimônio Artístico”¹⁰⁸, em São Paulo, organizado pela Comissão de Direito às Artes da OAB-SP em parceria com a Associação das Galerias de Arte do Brasil (AGAB), abordando temas pertinentes à arte, à ciência, ao patrimônio e ao Direito, e o Congresso Internacional de Peritagem de Obras de Arte¹⁰⁹, no Rio de Janeiro, apresentando mesas sobre proteção de patrimônio, perícia judicial de arte, direito e gestão de acervos e tecnologia aplicada à pesquisa.

Esses eventos ajudam a demonstrar que apesar da existência da falsificação de arte no Brasil ser recente se comparada com o cenário europeu, por exemplo, onde, segundo Argan (1994), a falsificação remonta ao século XVII, cada vez mais existe demanda no meio mercadológico e profissional tanto por discussões sobre o combate a falsificação de obras de arte como meio de preservação do patrimônio cultural como por profissionais qualificados e conscientes do valor que o conhecimento sobre o assunto tem dentro do trabalho dos agentes do mundo da arte. Portanto, a investigação da falsificação dentro de universidades e instituições artístico-culturais é, na expressão popular, “para ontem”.

¹⁰⁶ A consulta ao material está disponível nos anexos deste trabalho.

¹⁰⁷ O conteúdo do evento está disponível na página do Fórum Permanente. Olhar o relato crítico de Verônica Spnelas. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/event_pres/jornadas/mesas-redondas-em-conservacao-e-restauracao/atuacao-do-conservador-restaurador-o-conservador-de-museu-e-o-conservador-de-atelie>. Acesso em 06 maio 2019.

¹⁰⁸ “Direito e Arte – da autenticidade e autoria em obras de arte e a proteção do patrimônio artístico’ na Pinacoteca do Estado”. Disponível em <<http://www.oabsp.org.br/comissoes2010/gestoes-anteriores/direito-artes/noticias/2018/201cdireito-e-arte-2013-da-autenticidade-e-autoria-em-obras-de-arte-e-a-protectao-do-patrimonio-artistico201d-na-pinacoteca-do-estado>>. Acesso em 23 maio 2019.

¹⁰⁹ Apresentação do Congresso Internacional de Peritagem de Obras de Arte (*International Conference Artwork Expertise - ICAE*). Disponível em <<https://www.icae.com.ar/home-por/>>. Acesso em 06 maio 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira consideração a ser feita diz respeito a esse trabalho não defender, em hipótese alguma, qualquer tipo de falsificação, seja no campo da arte, seja em outro campo. O que é defendido, no entanto, é o seu estudo como fonte de prevenção e combate a esta prática. O estudo gera conhecimento e o conhecimento gera discussão. Obviamente, enquanto houver demanda por obras de arte a falsificação vai existir, ainda que a investigação científica seja um instrumento cada vez mais refinado a ponto de melhor identificar as obras falsificadas dentre as obras duvidosas. Os falsificadores, sabendo de seus desafios, também estão cada vez mais sofisticados, e não necessariamente com o uso da mesma tecnologia, mas nas artimanhas para burlar as ferramentas existentes na coibição da falsificação.

A falsificação de obras de arte, objeto de investigação deste trabalho, parece estar à margem da arte. Porém, na verdade, ela está totalmente inserida no campo artístico. Ela se relaciona com a história do gosto, por ser um reflexo das predileções e das modas de cada época, assim como se relaciona com o mercado de arte, visto que é um produto dele. Também encontra-se em relação com a história, uma vez que toda falsificação possui uma historicidade, estando em consonância com sua época de produção, bem como encontra-se em relação com a própria arte, pois uma história da falsificação não existe desconectada do conhecimento sobre as cópias e imitações de artistas realizadas pelos próprios artistas ao longo do tempo.

O debate sobre a falsificação de arte cresce na medida em que a preocupação com a proteção ao patrimônio cultural e com a certificação da autenticidade dos bens culturais aumenta. Diferente do Brasil, onde se começou a discutir a falsificação no século XIX, nos países europeus que enfrentam esse problema há mais tempo, o debate sobre o assunto antecede pelo menos um século sua inserção a discussão no contexto brasileiro. No entanto, foi ao longo da primeira metade do século XX que a falsificação ganhou destaque internacional em eventos sobre proteção ao patrimônio cultural e em produções bibliográficas sobre conservação e restauração. Também foi durante o século XX que exposições de arte sobre falsificação ou contendo obras falsas puderam ser realizadas com maior frequência.

Foi demonstrado no trabalho que a falsificação não é a mesma coisa que contrafação, pirataria, plágio, cópia, imitação ou reprodução. Apesar das palavras comumente serem utilizadas como sinônimos, elas carregam definições conceituais

diferentes. No decorrer da pesquisa observou-se que a conceituação dos termos utilizados quando se escreve sobre falsificação não é um desafio enfrentado exclusivamente pelos pesquisadores brasileiros. A dificuldade em explicar as diferenças entre cópia, imitação, falsificação, reprodução e outros termos também existe nos países que investigam a falsificação há mais tempo. Nesse sentido, é preciso estar atento a seu uso e buscar melhor compreender esses termos dentro da arte mediante novas pesquisas sobre o assunto.

A partir dos dados colhidos, das fontes consultadas e da investigação da pesquisa, pode-se afirmar que as falsificações mais recorrentes são aquelas que se baseiam em obras já estabelecidas culturalmente, historicamente e economicamente, como as obras antigas e as modernas presentes no acervo de museus de arte e em coleções particulares. A escolha por artistas e segmentos já estabelecidos no mercado é um critério basilar para os falsificadores em razão da existência de compradores regulares e da possibilidade de vender obras falsas com garantia de retorno financeiro. Falsificações de arte contemporânea existem, porém são menos comuns, principalmente porque os artistas falsificados, quando vivos, podem rejeitar as obras atribuídas a seu nome, fato que não é possível de ser realizado pelos artistas já falecidos, alvos mais frequentes dos falsificadores.

O exemplo da parceria entre John Myatt e John Drewe serviu para ilustrar um dado comum nas leituras realizadas: os falsificadores priorizam obras de artistas falecidos observando tanto sua inserção e valor de mercado quanto a existência de lacunas históricas e documentais que possam justificar a proveniência da peça falsificada, permitindo vendê-las sem levantar suspeitas. Esse exemplo também é útil para alertar a comunidade da arte para a confiança exacerbada nos documentos de proveniência, pois tais documentos são passíveis de falsificação tanto quanto as pinturas.

Na pesquisa para este trabalho, não se teve notícia de falsificadoras mulheres como personagens principais, apenas como coadjuvantes. O campo da falsificação de arte parece ser um campo exclusivamente masculino, ou pelo menos essa é a impressão passada pela mídia e pelas bibliografias levantadas. O fato é que artistas mulheres têm sendo negligenciadas da historiografia da arte já faz bastante tempo, e se isso acontece com artistas de boa reputação, quem dirá de artistas falsificadoras.

Quanto à investigação das obras, diferentes tipos de especialistas são responsáveis por verificar a autenticidade dos objetos artísticos, entre eles estão os historiadores da arte, os peritos independentes e os conservadores e restauradores. No Brasil, a atuação dos peritos independentes em artes não é muito comum fora da esfera judicial, apesar das mudanças que se observam com a inauguração de empresas no ramo da perícia de arte, como a *Givoa Consulting*, por exemplo.

Como visto, existem dois modos diferentes de se analisar uma obra de arte. A primeira forma de análise se faz pela prática da frequentaçāo, isto é, do conhecimento empírico e teórico sobre um artista e sua produção artística - é aí que se dá o trabalho das Comissões de Autenticação. A segunda forma é a análise científica, onde se buscam elementos que sustente o parecer sobre a autenticidade de uma obra. É a ausência desses elementos, verificada pelo especialista de laboratório ou pelo perito independente, que gera dúvidas e um sinal de alerta. No entanto, é preciso ter cautela, pois os anacronismos que podem estar presentes em uma obra de arte quando analisada cientificamente não significa de imediato que a obra seja falsa. Sua presença pode indicar restaurações posteriores à sua época de produção. Esses dois modos, o subjetivo e o científico, podem e devem trabalhar juntos. Um não exclui o outro, pelo contrário, se complementam. O conhecimento teórico e prático das obras de arte, aliado ao conhecimento científico, é imprescindível para o estudo da falsificação, que aparece sob diversas ramificações já apresentadas.

Em uma análise científica de obras de arte, as perguntas para as quais se buscam respostas guiam a escolha das técnicas de investigação. Cabe salientar que a investigação científica ressalta evidências capazes de identificar falsificações, mas é o trabalho dos pesquisadores que lidam com a subjetividade do artista e com as informações históricas que dão sentido aos dados científicos.

Além da investigação científica e da atuação das Comissões de Autenticação de obras de arte que auxiliam na elaboração dos catálogos *raisonnés* e podem emitir certificados de autenticidade, a segurança jurídica garantida pela Lei que dispõe sobre os Direitos Autorais e os Direitos Conexos também é fundamental no combate às falsificações de arte.

A questão do destino da falsificação após sua descoberta é algo complexo dentro do campo da arte. Há uma corrente que defende a destruição dessas obras, embora por questões legais elas só possam ser destruídas pelo proprietário ou com

o seu consentimento. Uma opção viável é o registro e a catalogação em uma base de dados e, quando possível, o armazenamento das obras em locais seguros, como em museus, por exemplo. O armazenamento, por sua vez, esbarra no problema da falta de espaço dos museus para guardar mais obras. Em um momento mais viável economicamente, um museu de falsificações poderia ser a saída para essa questão, como já existe em outros países.

No contexto brasileiro, a falsificação de pinturas e outros tipos de obras de arte já existia no século XIX, porém, visava sempre obras de artistas estrangeiros. A falsificação de artistas brasileiros ou estrangeiros naturalizados vai se tornar frequente a partir da segunda metade do século XX em diante, em decorrência da criação de galerias especializadas em arte, do crescimento do colecionismo de obras de arte (principalmente pinturas), da valorização dos artistas nacionais (especialmente os modernos) e do crescimento econômico brasileiro. Conforme aponta a bibliografia consultada, verifica-se a existência de um favoritismo pela falsificação da arte acadêmica e da arte moderna brasileira, pois trata-se de artistas e nichos já estabelecidos no mercado de arte brasileiro.

Percebeu-se que não há no Brasil, diferentemente de países como a Inglaterra, por exemplo, uma instituição responsável por cuidar exclusivamente de casos de roubo, furto e mesmo falsificação de obras de arte. Dependendo da ocorrência, é a Polícia Civil ou Polícia Federal quem cuida do caso. A falsificação de obras de arte sequer está enquadrada em uma lei própria, embora exista o Projeto de Lei do Senado nº 635 de 1999 que “estabelece instrumentos legais de prevenção e repressão à falsificação de obras de artes visuais” (Diário do Senado Federal, 1999), baseada em três leis brasileiras já existentes, a Lei nº 9.279/1996 (Propriedade Industrial), a Lei nº 9.609/1998 (Propriedade Intelectual de Programa de Computador) e a Lei nº 9.610/1998 (Direitos Autorais e Direitos Conexos).

O nosso Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, embora cuide do patrimônio histórico, natural e cultural do país, seja ele de ordem material ou imaterial, não possui unidades especiais, superintendências nem escritórios técnicos específicos que lidem diretamente ou unicamente com obras de arte falsificadas. Essa ausência de medidas legais específicas e também de órgãos específicos para lidar com a falsificação no campo da arte é um indício de como é preciso discutir muito mais sobre isso, a fim de que se veja a necessidade de criação de delegacias especializadas e centros de estudo, de pesquisa e investimento em formação e

capacitação de profissionais de diversas áreas, além da incorporação nas leis e nos órgãos já existentes esse tópico tão relevante, mas tão pouco discutido.

A existência da falsificação contribui, ainda que de forma enviesada e não intencional, para constantes revisões e reformulações no campo da arte. A falsificação é capaz de suscitar o debate e a reflexão sobre autoria, originalidade, qualidade artística, qualidade técnica, valores (social, histórico, cultural, artístico, mercadológico), tensionando o *status artístico* de uma obra, as definições categóricas e o sistema da arte. Por isso, seu estudo e sua discussão são relevantes, pois a falsificação coloca questões para se pensar o campo da arte: o que é arte, qual o seu limite, o que é ser artista, qual a relevância da autenticidade e da autoria para uma obra de arte, o que faz de uma produção artística ser considerada arte, quem e como se define o estatuto de “arte e “não arte”.

Os eventos levantados na parte final do trabalho demonstram que cada vez mais existe demanda no meio mercadológico e profissional por discussões sobre o combate à falsificação de obras de arte como meio de preservação do patrimônio cultural, assim como há demanda por profissionais qualificados e conscientes do valor que esse tipo de conhecimento tem dentro do trabalho no mundo da arte. Hoje sabe-se que metade das obras em circulação no mercado de arte são falsas ou mal atribuídas. Um quantitativo grande e significativo para o pouco que se fala sobre o assunto dentro de universidades e instituições de arte.

Sabemos que, mesmo nos dias atuais, exposições de obras de arte falsas são incomuns e geram polêmica entre os profissionais envolvidos. Porém, após ouvir os diversos argumentos a favor e contra essas mostras, entende-se que é benéfica uma mudança de postura quanto à produção de exposições para informar, alertar e conscientizar o público frequentador de museus, centros culturais e de galerias de arte sobre a falsificação e o tráfico ilícito de bens culturais. Para avançarmos com os estudos da falsificação no território brasileiro, é preciso melhorar o jeito como lidamos com as obras de arte falsas. Uma exposição educativa sobre o assunto, quem sabe, poderia ser um bom jeito de começar.

REFERÊNCIAS

LIVROS

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Tradução de M. F. Gonçalves de Azevedo. Portugal: Editorial Estampa, 1994, 2^a ed., Coleção Teoria da Arte nº 8. 160 p.

BILAC, Olavo. As Falsificações (capítulo XVII). In: **Crítica e Fantasia**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1904. Coleção Prosadores e Poetas Brasileiros. Vol. II. p. 213 - 220. Disponível em <<https://archive.org/details/criticaefantasi00bilagoog/page/n221?q=Cr%C3%ADtica+e+fantasia>>. Acesso em 15 maio 2019.

BRANDI, Cesare. Apêndice 1: Falsificação. In: **Teoria da Restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. Coleção Artes & Ofícios. p. 113 - 120.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 184 p. Coleção Todas as Artes.

CHARNEY, Noah. *Introduction*. In: **The Art of Forgery: the Minds, Motives and Methods of Master Forgers**. New York, USA: Phaidon, 2015. p. 10 - 33.

CRADDOCK, Paul. *Chapter 12 - Painting*. In: **Scientific investigation of copies, fakes and forgeries**. Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltda.): Oxford, United Kingdom, 2009. 1st ed. p. 271 - 312. Disponível em <http://ebooks.bharathuniv.ac.in/gd1c1/gd1c4/Arts_and_Science_Books/arts/sociology/Anthropology%20Sociology%20and%20Culture/Books/Scientific%20Investigation%20of%20Copies%20Fakes%20and%20Forgeries.pdf>. Acesso em 08 jan. 2019.

-
CRADDOCK, Paul. *Introduction*. In: **Scientific investigation of copies, fakes and forgeries**. Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltda.): Oxford, United Kingdom, 2009. 1st ed. p. 01 - 22. Disponível em <http://ebooks.bharathuniv.ac.in/gd1c1/gd1c4/Arts_and_Science_Books/arts/sociology/Anthropology%20Sociology%20and%20Culture/Books/Scientific%20Investigation%20of%20Copies%20Fakes%20and%20Forgeries.pdf>. Acesso em 08 jan. 2019.

FARTHING, Stephen (editor geral). **Tudo sobre arte – Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos**. Tradução de Paulo Polzonoff Jr et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

GRAHAM-DIXON, Andrew. Arte. **O guia visual definitivo da Arte: da Pré-História ao século XXI**. São Paulo: Publifolha, 2011. 612 p.

GUÉRIN, Michel. **O que é uma obra?**. Tradução de Cláudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. 159 p.

KORNIS, George; SÁ-EARP, Fabio. Origens e desenvolvimento. In: CAMPOS, Cesar Cunha (org.). **Arte e mercado no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016. p. 34 - 79.

KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil - século XIX**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE: 1980. 128 p. il.

MORAES, Angélica de. Valorações do transitório. In: **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 85 - 98.

MOULIN, Raymonde. A arte como investimento. In: **O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias**. Tradução de Daniela Kern. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007. p. 37 - 47.

- MOULIN, Raymonde. O mercado da arte classificada. In: **O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias**. Tradução de Daniela Kern. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007. p. 13 - 22.

PENNA, Christina Penna; PORTINARI, João Cândido (org.). **Cândido Portinari: catálogo raisonné**. Rio de Janeiro, RJ: Projeto Portinari, 2004. 5 v. il.

PHAIDON PRESS (org. by editors). **The 20th Century Art Book**. London: Phaidon Press, 1999. 2nd reprint edit. 520 p.

TARDÁGUILA, Cristina. Cap. 6: "Mas, afinal, quem rouba arte?". In: **A arte do descaso: a história do maior roubo a museu do Brasil**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016. 1a ed. p. 93 - 111.

TOLILA, Paul. Como a economia chega à cultura: principais questões. In: **Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/cultura-e-economia>>. Acesso em 12 jan. 2019.

DICIONÁRIOS

CARSALADE, Flávio de Lemos. Bem (cultural patrimonial). In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copdoc, 2016. (artigo). Disponível em <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Bem%20pdf\(3\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Bem%20pdf(3).pdf)>. Acesso em 04 fev. 2019.

CHILVRES, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, 3^a ed. 584 p.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de artes plásticas**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. 536 p. il. v. 1. (Guia para o estudo da história da arte).

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. 555 p. il.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 3 ed. rev. e aum. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. 918 p.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998. 381 p.

MURRAY, Linda; MURRAY, Peter. **A dictionary of art and artists**. 2 ed. Harmondsworth: Penguin Books, 1969. 455 p.

REAL, Regina Monteiro de. **Dicionário de belas artes: termos técnicos e materiais afins**. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura, 1962. 2v., il.

VIANA, Verônica et al. Arte Rupestre (verbete). In: **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/87/arte-rupestre>>. Acesso em 12 abr. 2019.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

ANDRADE, Beatrice de. **Falsificação como arte: uma abordagem de Han Van Meegeren até os dias atuais**. Monografia de Conclusão de Curso. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2018. Disponível em <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/5846>>. Acesso em 06 fev. 2019.

ANJOS, Marlon José Alves dos. **Falsificação e autenticidade: a arte como convenção**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Artes. São Paulo, 2016, 149f. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/143502>>. Acesso em 08 jan. 2019.

CARVALHO, Zínia Maria Cavalheiro de. **Restauração de Quadros e Gravuras de Manuel de Macedo (1885): um manual técnico para promover o respeito pelas relíquias do passado**. Dissertação de Mestrado em História da Ciência. São Paulo: PUC, 2015. Disponível em <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13309>>. Acesso em 11 fev. 2019.

CHAGAS, Letícia Perez Pinheiro. Capítulo II: Problemas enfrentados pelo mercado. In: **O mercado de obras de arte como investimento alternativo**. Monografia de Conclusão de Curso. Instituto de Economia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2018. p. 27 - 35. Disponível em <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/4617>>. Acesso em 06 fev. 2019.

PESTANA, Rita Máximo. **A tinta acrílica: enquadramento de uma tecnologia**. Dissertação de Mestrado em Pintura. Portugal: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. 2014. 82 p. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10451/25951>>. Acesso em 15 abr. 2019.

RAMOS, Diana de Almeida. **Falso mais falso não há! Para a musealização das pinturas e desenhos falsos da Operação Traço Fino da Polícia Judiciária.** Tese de mestrado em Museologia e Museografia da Faculdade de Belas Artes. Portugal: Universidade de Lisboa, 2012. 179 f. Disponível em <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/7513>>. Acesso em 08 jan. 2019.

ROSADO, Alessandra. **História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira.** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/UFMG, 2011. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8NXE38>>. Acesso em 02 maio 2019.

ARTIGOS DE PERIÓDICOS, ENCONTROS E SEMINÁRIOS

BOTELHO, Shannon. O sistema artístico no Brasil visto a partir dos Salões de Arte da década de 50. In: **Anais do 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões.** Simpósio 1 - Visibilidades da arte: modos de ver, exibir e narrar histórias. RS, Santa Maria, 2015. Disponível em <<http://anpap.org.br/anais/2014/ANALIS/ANALIS.html#>>. Acesso em 13 maio 2019.

CAMPOS, Ricardo Lafayette. Desafios Atuais no Combate a Infrações de Propriedade Industrial. In: **Seminário Desafios Atuais no Combate a Infrações de Propriedade Industrial**, série Aperfeiçoamento de Magistrados 3, Escola de Magistratura do Estado do Rio de Janeiro. p. 255 - 258. 2011. Disponível em: <http://www.emerj.tjrj.jus.br/serieaperfeicoamentodemagistrados/paginas/series/3/Combate_a_Pirataria_e_Agressao_240.pdf>. Acesso em 06 fev. 2019.

CARDOSO, Rafael. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico.** 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>. Acesso em 13 maio 2019.

CASTRO, Rosana Costa Ramalho de. **O fenômeno da popularidade da Academia Imperial de Belas Artes.** 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rr_popularidadeaiba.htm>. Acesso em 13 maio 2019.

CECIM, Arthur Matins. **Baumgarten, Kant e a teoria do belo: conhecimento das belas coisas ou belo pensamento?** In: Revista Paralaxe, v. 2, n. 1, 2014. PUC SP. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/paralaxe/issue/view/1289/showToc>>. Acesso em 28 abr. 2019.

CRUZ, Antônio João. A matéria de que é feita a cor: os pigmentos utilizados em pintura e sua identificação e caracterização. Portugal: 1.^{os} Encontros de Conservação e Restauro - Tecnologias, Instituto Politécnico de Tomar, maio de 2000. Disponível em <<http://www.ciate.pt/conferencias/fichas/200001.html>>. Acesso em 08 abr. 2019.

CRUZ, Antônio João. A Química aplicada ao estudo das obras de arte: o passado e os desafios do presente. Portugal: Revista Química, Série II, n. 137, vol. 39, abr. - jun. 2015. Disponível em <<https://www.spc.pt/magazines/BSPQuimica/669/article/30001976/pdf>>. Acesso em 08 abr. 2019.

DANTO, Arthur. A ideia de obra-prima na arte contemporânea. In: Arte & Ensaios, **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ**, nº 10, 2003, p. 84 - 91. Tradução de Guilherme Bueno. Disponível em <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-10/>>. Acesso em 01 fev. 2019.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes.** 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>. Acesso em 13 maio 2019.

GUARILHA, Hugo. **A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte do II Reinado.** In: 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao_1879.htm>. Acesso em 13 maio 2019.

LEITE, Antonio de Oliveira. Tributos pagos em estampilhas. In: **Revista de Direito Administrativo da Fundação Getúlio Vargas**, v. 51, p. 520 - 530, 1958. Acesso em 26 maio 2019. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rda/article/view/18053>>. Acesso em 26 maio 2019.

LENAIN, Thierry. *Forgery.* In: **Grove Art Online**, Oxford Art Online. mar. 2018. Disponível em <<http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000028958#oao-9781884446054-e-7000028958>>. Acesso em 11 jan. 2019.

LUZ, Angela Ancora da. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil – o Salão de 31. In: **VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República.** Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Tomo II. P. 85-92. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a06.pdf>. Acesso em 13 maio 2019.

LUZ, Angela Ancora da. Salões de Arte no Brasil - um tema em questão. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ - Arte & Ensaios**. n. 13. 2006. Disponível em <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-13/>>. Acesso em 13 maio 2019.

MELLO JÚNIOR, Donatello. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: **Revista Eletrônica Avenida - MNBA/IBRAM**. n. 1, maio 2016. p. 08 - 17. Disponível em <<http://mnba.gov.br/portal/biblioteca/revista-avenida-01.html>>. Acesso em 13 maio 2019.

PEREIRA, Sonia Gomes. A Exposição Geral de 1879 e a escrita da história da arte brasileira no século XIX. In: **Anais do 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões**. Simpósio 1 - Visibilidades da arte: modos de ver, exibir e narrar histórias. RS, Santa Maria, 2015. Disponível em <<http://anpap.org.br/anais/2014/ANALIS/ANALIS.html#>>. Acesso em 13 maio 2019.

PORTINARI, João Cândido. **Projeto Portinari**. Revista Estudos Avançados do Instituto de Estudos Avançados da USP, n. 38, 2000, p. 369 - 400. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/issue/view/718>>. Acesso em 05 maio 2019.

QUINDERÉ, Natália. Notas sobre o falsário. In: **Encontros em Arte: lugares, ações, processos. XIX Encontro de alunos do PPGAV/EBA/UFRJ**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ, 2014. p. 197 - 204. Também disponível em <<http://encontroppgav2013.blogspot.com/p/publicacao.html>>. Acesso em 09 mar. 2019.

RAGAI, Jehane. *The Scientific Detection of Forgery in Paintings*. In: **Proceedings of The American Philosophical Society Journal**, vol. 157, n. 2, June 2013. p. 164 - 175. Disponível em <<https://nature.berkeley.edu/garbelottoat/wp-content/uploads/art5.pdf>>. Acesso em 03 abr. 2018.

ROSADO, Alessandra. **Análise científica de obra de arte: um exercício transdisciplinar**. Anais do 23 Encontro da ANPAP - Ecossistemas Artísticos. Comitê PCR. Minas Gerais: Belo Horizonte, set. 2014. Disponível em <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANALIS/ANALIS.html#>>. Acesso em 12 abr. 2019.

CATÁLOGOS E MATERIAIS DIDÁTICOS

RIZZUTTO, Marcia de Almeida. **Física Aplicada ao Estudo de Objetos do Patrimônio Cultural: Métodos e Técnicas**. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia (IMU). Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP). 2019. Disponível em <<https://edisciplinas.usp.br/course/index.php?categoryid=6545>> Acesso em 06 maio 2019.

WASHINGTON GREEN. John Myatt: Provenance (catálogo). Reino Unido: Washington Green, 2012. 124 p. Disponível em <https://issuu.com/crystallised/docs/myatt_provenance_brochure> Acesso em 28 mar. 2019.

PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS

Conman Case Files - John Myatt & John Drewe. Documentário. Áudio em inglês. 46"24". *In:* YouTube. Publicado em 3 de fev. de 2019 por *Archive Video Vault*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=De3S2kkGQow>>. Acesso em 28 mar. 2019.

DISCOVERY CIVILIZATION. Arte Cobiçada: Falsificação. Documentário. 46"54". 2013. *In:* YouTube. Publicado em 17 de set. de 2013 por Uriens ss. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5Af9XQtjbes>>. Acesso em 10 mar. 2019.

John Myatt - Provenance Exhibition. *In:* YouTube. Publicado em 03 de out. de 2012 por *WGFineArtChannel*. Áudio em inglês. 2"09". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Stgs0XsZx_4>. Acesso em 28 mar. 2019.

Segurança de Acervo Patrimonial Entrevista com Gustavo Perino. Entrevista. *In:* YouTube. Publicado em 27 de ago. de 2018 por Preservação e Segurança de Acervos (Solange Rocha). 21"35". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Lvs93ACKTbo>>. Acesso em 01 maio 2019.

Verdades e Mentiras (F for fake). Documentário. Legendado. 1973. 1'28"38". *In:* YouTube. Publicado em 9 de jan. de 2015 por CineTurrisEburnea. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Z9OJH1HOWfM>>. Acesso em 10 mar. 2019.

NOTÍCIAS, REPORTAGENS, EDITORIAIS E REVISTAS ELETRÔNICAS

ABRIL, Ana. Verdade ou mentira? *In:* **Revista SeLecT**. Reportagem publicada em 10 out. 2016. Disponível em <<https://www.select.art.br/verdade-ou-mentira/>>. Acesso em 20 maio 2019.

BBC NEWS. Art fraudster John Myatt life story film in the pipeline. *In:* BBC News, UK Section, England subsection, Stoke & Staffordshire 2nd subsection. Inglaterra: 09 maio 2012. Disponível em <<https://www.bbc.com/news/uk-england-stoke-staffordshire-18006049>>. Acesso em 14 mar. 2019.

BELTRÃO, Catherine. O Projeto Portinari e a Inteligência Artificial. *In:* ArtenaRede. 29 mar. 2015. Disponível em <<http://artenarede.com.br/blog/index.php/tag/projeto-pincelada/>>. Acesso em 24 maio 2019.

BIRMINGHAM LIVING. John Myatt. *In:* Birmingham Living, Business Section. Reino Unido. Disponível em <<http://birmingham.livingmag.co.uk/john-myatt/>>.

Acesso em 14 mar. 2019.

CARNEIRO, Carol. A história de cinco mil anos da maquiagem. *In: Fashion Bubbles*. Disponível em <<https://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/historia-de-cinco-mil-anos-da-maquiagem/>>. Acesso em 26 maio 2019.

CARVALHO, Julia. **Resgate da História Brasileira**. *In: Jornal da PUC*. Rio de Janeiro: 03 abr. 2018. Disponível em <<http://jornaldapuc.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=28&infoid=5505&sid=29>>. Acesso em 24 maio 2019.

CASTRO, Fábio de. **'Touro iluminado' muda história da arte na Idade da Pedra**. *In: Estadão*, Seção 'Ciência'. São Paulo: 10 abr. 2017. Disponível em <<https://ciencia.estadao.com.br/noticias/geral,touro-iluminado-muda-historia-da-arte-na-idade-da-pedra,70001733929>>. Acesso em 15 abr. 2019.

CENTENERA, Mar. **El Gobierno argentino exhibe una inédita muestra de obras falsificadas**. *In: El País Edición América*, Seção 'Cultura'. Buenos Aires: 22 abr. 2016. Disponível em <https://elpais.com/cultura/2016/04/22/actualidad/1461341892_930154.html>. Acesso em 19 abr. 2019.

COSLOVICH, Gabriella. **Infamous art forger John Myatt reveals his secret: you have to love the artist**. *In: The Sydney Morning Herald*. Austrália: 21 out. 2017. Disponível em <<https://www.smh.com.au/entertainment/infamous-art-forger-john-myatt-reveals-his-secret-you-have-to-love-the-artist-20171016-gz1jmt.html>>. Acesso em 14 mar. 2019.

DAMMANN, Guy. **Real Deals**. *In: The Guardian, Culture Vulture Section, Art and design subsection*. 09 dez. 2005. Disponível em <<https://www.theguardian.com/culture/culturevultureblog/2005/dec/09/realdeals>>. Acesso em 14 mar. 2019.

DOMÍNGUEZ, Nuño. **Encontrados restos de uma nova espécie humana nas Filipinas**. *In: El País Edição Brasil*, Seção 'Ciência', Subseção 'Novas Espécies'. Brasil: 10 abr. 2019. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/10/ciencia/1554913422_860525.html>. Acesso em 15 abr. 2019.

EL COMERCIO. En peculiar galería de arte, todas las obras son falsas [VIDEO]. *In: El Comercio*, Seção 'Mundo', Subseção 'Latinoamérica'. Peru: 11 maio 2016. Disponível em <<https://elcomercio.pe/mundo/latinoamerica/peculiar-galeria-arte-obra-son-falsas-video-202965>>. Acesso em 19 abr. 2019.

FERGUSON, Euan. **Making Monet**. *In: The Guardian, Culture Section, Art & Design subsection*. Reino Unido: 16 jul. 2006. Disponível em <www.theguardian.com/artanddesign/2006/jul/16/art1>. Acesso em 14 mar. 2019.

Física revela surpresas escondidas em peças de arte e do patrimônio histórico. *In: Portal Universidade de São Paulo, seção "Notícias"*. Publicado

em 03 out. 2013. Disponível em <<https://www6.usp.br/34155/fisica-aplicada-ao-estudo-do-patrimonio-artistico-e-historico/>>. Acesso em 24 maio 2019.

HONIGSBAUM, Mark. ***The master forger***. In: *The Independent, Culture Section, Art subsection*. Reino Unido: 08 dez. 2005. Disponível em <www.theguardian.com/artanddesign/2005/dec/08/art>. Acesso em 15 mar. 2019.

MACHADO, Cassiano Elek. Cuidado, tinta fresca - Como Guignard se transformou no campeão da Sibéria, um lugar onde estão mais de mil pinturas falsas dos maiores artistas brasileiros. In: **Revista Piauí**, edição 17, fevereiro de 2008. Disponível em <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/cuidado-tinta-fresca/>>. Acesso em 23 maio 2019.

MARIANI, Daniel; QUADROS, Thiago. **As cores, o tema e o tamanho da obra de Cândido Portinari**. In: Nexo Jornal LTDA, publicado em 10 maio 2017. Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/grafico/2017/05/10/As-cores-o-tema-e-o-tamanho-da-obra-de-Candido-Portinari1>>. Acesso em 10 jun. 2019.

MOUNT, Harry. ***The fake's progress: How the masterpieces of Britain's greatest art fraud are now being shown in top galleries***. In: *Mail Online, Home Section, Event subsection*. Reino Unido: 18 mar. 2017. Disponível em <<https://www.dailymail.co.uk/home/event/article-4317370/Britain-s-greatest-art-fraud-exhibits-galleries.html>>. Acesso em 15 mar. 2019.

NEHER, Clarissa. Falta de controle torna mercado de arte atraente para criminosos, diz especialista. In: **DW Brasil**, seção Cultura. Disponível em <<https://www.dw.com/pt-br/falta-de-controle-torna-mercado-de-arte-atraente-para-criminosos-diz-especialista/a-18330900>>. Acesso em 23 maio 2019.

ORDEM DOS ADVOGADOS DE SÃO PAULO. **Direito e Arte – da autenticidade e autoria em obras de arte e a proteção do patrimônio artístico na Pinacoteca do Estado**. Disponível em <<http://www.oabsp.org.br/comissoes2010/gestoes-anteriores/direito-artes/noticias/2018/201cdireito-e-arte-2013-da-autenticidade-e-autoria-em-oberas-de-arte-e-a-protectao-do-patrimonio-artistico201d-na-pinacoteca-do-estado>>. Acesso em 23 maio 2019.

PORTAL G1 - RIO DE JANEIRO. **Museu de Belas Artes expõe obras de arte achadas em contêineres no Rio**. Publicado em 18 jan. 2015. Disponível em <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/01/museu-de-belas-artes-expoe-oberas-de-arte-achadas-em-conteineres-no-rio.html>>. Acesso em 23 maio 2019.

RAYNER, Jay. ***The fake's progress***. In: *The Guardian, Lifestyle Section, The Observer (Food) subsection*. 04 jul. 1999. Disponível em <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/1999/jul/04/foodanddrink.art>>. Acesso em 14 mar. 2019.

ROSSI, Marina. O grande museu da Lava Jato. In: **Jornal El País - Brasil**. Publicado em 09 abr. 2015. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/09/politica/1428613139_519729.html>. Acesso em 23 maio 2019.

SANER, Emine. **John Myatt: a story of fame and forgery**. In: *The Guardian, Culture Section, Art & Design subsection*. Reino Unido: 18 set. 2011. Disponível em <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/18/john-myatt-fame-forgery>>. Acesso em 15 mar. 2019.

SEBASTIÃO, Walter. Vik Muniz, artista brasileiro de maior prestígio internacional, ganha catálogo raisonné. Publicada em 05 dez. 2015. In: **Jornal Estado de Minas**, Portal Uai. Disponível em <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2015/12/05/noticia-e-mais,174851/vik-muniz-ganha-catalogo-raisonne.shtml>>. Acesso em 21 maio 2019.

THE GUARDIAN. The history of fraud - art. Reino Unido. Disponível em <<https://www.theguardian.com/bt broadband security/story/0,,1736129,00.html>>. Acesso em 15 mar. 2019.

THE TELEGRAPH. 'I paint pastiches - not forgeries'. In: *The Telegraph, Culture Section*. Reino Unido: 02 jul. 1999. Disponível em <<https://www.telegraph.co.uk/culture/4717792/I-paint-pastiches-not-forgesies.html>>. Acesso em 15 mar. 2019.

THORPE, Vanessa. **Art forger finds Hollywood fame**. In: *The Guardian, UK News Section, The Observer subsection (Art News)*. Reino Unido: 15 jul. 2007. Disponível em <<https://www.theguardian.com/uk/2007/jul/15/artnews.film>>. Acesso em 15 mar. 2019.

WADE, Alex. **Master Criminals**. In: *The Guardian, Culture Section, Art & Design subsection*. Reino Unido: 24 maio 2005. Disponível em <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/may/24/art.law>>. Acesso em 15 mar. 2019.

PÁGINAS DE ARTISTAS, GALERIAS DE ARTE, EXPOSIÇÕES E INSTITUIÇÕES ACADÉMICAS OU CULTURAIS

CANVAS GALLERY. **John Myatt - Overview**. Disponível em <<https://www.canvasgallery.com/artists/john-myatt/overview/>>. Acesso em 09 mar. 2019.

CASTLE FINE ART. **About John Myatt**. Disponível em <<https://www.castlefineart.com/artists/john-myatt>>. Acesso em 09 mar. 2019.

CONGRESSO INTERNACIONAL DE PERITAGEM DE OBRAS DE ARTE (*INTERNATIONAL CONFERENCE ARTWORK EXPERTISE - ICAE*). Disponível em <<https://www.icae.com.ar/home-por/>>. Acesso em 06 maio 2019.

ESCOLA DE BELAS ARTES. Escola de Belas Artes - Institucional.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em
<<http://www.eba.ufrj.br/index.php/eba/institucional>>. Acesso em 14 maio 2019.

FÓRUM PERMANENTE. 1º Simpósio Internacional “Padrões aos Pedaços: o Pensamento Contemporâneo na Arte”. Paço das Artes, São Paulo, ago. 2005. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0>. Acesso em 06 maio 2019.

FÓRUM PERMANENTE. Jornada Crítica “Em debate: conservação e preservação no Brasil: atuação do conservador-restaurador: o conservador de museu e o conservador de ateliê”. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo, out. 2017. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/event_pres/jornadas/mesas-redondas-em-conservacao-e-restauracao/atuacao-do-conservador-restaurador-o-conservador-de-museu-e-o-conservador-de-atelie>. Acesso em 06 maio 2019.

FUNARTE. Salão Nacional de Artes Plásticas (1978-1995) - Catálogo Nominal de Personalidades. Disponível em <<http://dados.gov.br/dataset/salao-nacional-de-artes-plasticas-1978-1995-catalogo-nominal-de-personalidades>>. Acesso em 13 maio 2019.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Gazeta de Notícias (RJ). Ano 1903, Edições 00289 (palavra-chave: *truque*) e 00291 (palavra-chave: tiara do Louvre). Disponível em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em 26 maio 2019.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. Disponível em <<http://iberecamargo.org.br>>. Acesso em 29 maio 2019.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. Portal Funarte - Institucional. Disponível em <<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>>. Acesso em 22 maio 2019.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Disponível em <<https://artsandculture.google.com/>>. Acesso em 11 abr. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. O Ibram. Disponível em <<http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/o-ibrام/>>. Acesso em 22 maio 2019.

INSTITUTO DE PERÍCIAS JUDICIAIS – IPJUD. Disponível em <<https://www.ipjud.com/>>. Acesso em 29 maio 2019.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. O Iphan. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>>. Acesso em 29 maio 2019.

INTERNATIONAL ARTS & ARTISTS (org.). John Myatt: The Art of Genuine Fakes. In: *Intent to Deceive: Fakes and Forgeries in the Art World*. Washington, DC, 2013. Disponível em <<http://www.intenttodeceive.org/forger-profiles/john-myatt>>.

myatt/>. Acesso em 12 mar. 2019.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **As Falsificações**. Disponível em <<http://www.castagneto.org/gbc00100.htm>>. Acesso em 15 maio 2019.

LICHTENSTEIN FOUNDATION. Image Database. Disponível em <<https://lichtensteinfoundation.org/image-database>>. Acesso em 11 abr. 2019.

MORGAN ART FOUNDATION. Robert Indiana - Work. Disponível em <<http://robertindiana.com/work/>>. Acesso em 11 abr. 2019.

MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE NATIONALE. MINISTÈRE DE LA CULTURE FRANÇAISE. Lascaux. França. Disponível em <<http://archeologie.culture.fr/lascaux/fr>>. Acesso em 11 abr. 2019.

MUSEU OSCAR NIEMEYER - MON. Exposições. Disponível em <<http://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/exposicoes>>. Acesso em 29 maio 2019.

MYATT, JOHN. Gallery of Works - 'Genuine Fakes'. Disponível em <<https://www.johnmyatt.com/gallery-of-works/>>. Acesso em 12 mar. 2019.

OPERB – ORDEM DOS PERITOS DO BRASIL. Disponível em <<https://www.operb.org.br/site/>>. Acesso em 29 maio 2019.

PROJETO ELISEU VISCONTI. Disponível em <<https://eliseuvisconti.com.br/>>. Acesso em 29 maio 2019.

PROJETO PORTINARI. Disponível em <<http://www.portinari.org.br>>. Acesso em 29 maio 2019.

THE GETTY FOUNDATION. About the Getty Foundation. Disponível em <<http://www.getty.edu/foundation/about/>>. Acesso em 22 maio 2019.

THE NATIONAL GALLERY. Close Examination: about the research. Disponível em <<https://www.nationalgallery.org.uk/research/close-examination/close-examination-about-the-research>>. Acesso em 19 abr. 2019.

THE NATIONAL GALLERY. Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries. Disponível em <<https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/close-examination-fakes-mistakes-and-discoveries>>. Acesso em 19 abr. 2019.

THE NATIONAL GALLERY. Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries. Disponível em <<https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/close-examination-fakes-mistakes-and-discoveries>>. Acesso em 19 abr. 2019.

THE NATIONAL GALLERY. Close Examination: glossary. Disponível em <<https://www.nationalgallery.org.uk/research/close-examination/close>>.

examination-glossary>. Acesso em 19 abr. 2019.

THE NATIONAL GALLERY. Close Examination: paintings index. Disponível em <<https://www.nationalgallery.org.uk/research/close-examination/close-examination-paintings-index>>. Acesso em 19 abr. 2019.

THE NATIONAL GALLERY. Close Examination: revealing the stories behind the paintings. Disponível em <<https://www.nationalgallery.org.uk/research/close-examination>>. Acesso em 19 abr. 2019.

WASHINGTON GREEN FINE ART. Artists - The John Myatt Collection. Disponível em <http://www.washingtongreen.co.uk/artists/john_myatt/collection.asp>. Acesso em 28 mar. 2019.

WIKIART - ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt>>. Acesso em 11 abr. 2019.

LABORATÓRIOS E INFORMAÇÕES TÉCNICAS SOBRE COMPOSIÇÃO DE OBRAS DE ARTE

LABORATÓRIO DE ESTUDOS EM CIÊNCIAS DA CONSERVAÇÃO (LECIC). Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em <<https://leciclab.wixsite.com/leciclab/o-lecic>>. Acesso em 06 maio 2019.

LABORATÓRIO DE CIÊNCIA DA CONSERVAÇÃO (LACICOR). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em <<http://lacicor.eba.ufmg.br/>>. Acesso em 06 maio 2019.

LABORATÓRIO DE FÍSICA NUCLEAR APLICADA. Departamento de Física. Centro de Ciências Exatas. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em <<http://www.uel.br/grupos/gfna/nucleara.html>>. Acesso em 06 maio 2019.

NÚCLEO DE APOIO À PESQUISA DE FÍSICA APLICADA AO ESTUDO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E HISTÓRICO. Universidade de São Paulo. Disponível em <<http://www.usp.br/faepah/?q=pt-br/apresenta%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 06 maio 2019.

Rathgen-Forschungslabor: Geschichte. In: **Staatliche Museen zu Berlin.** Disponível em <<https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/rathgen-forschungslabor/ueber-uns/geschichte.html>>. Acesso em 17 abr. 2019.

Since 1955. In: **Liquitex - Our history.** Disponível em <<https://www.liquitex.com/row/our-story/since-1955/>>. Acesso em 19 mar. 2019.

LEGISLAÇÕES E DOCUMENTOS

ARQUIVO NACIONAL. Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. In: **Portal Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira.** Página Inicial > A Corte no

Brasil > Vida Artística Urbana > Sala de Aula > Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Publicado em 04 jun. 2018. Disponível em <http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5224&Itemid=278>. Acesso em 12 maio 2019.

ARQUIVO NACIONAL. Alvará que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil. In: **Portal Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira**. Página Inicial > Rio de Janeiro: A Nova Ordem na Cidade > A Corte no Brasil > O Tempo das Fábricas > Sala de Aula > Alvará que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil. Publicado em 21 jun. 2018. Disponível em <http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3674:alvara-que-proibe-as-fabricas-e-manufaturas-no-brasil&catid=145&Itemid=280>. Acesso em 12 maio 2019.

BRASIL. **Decreto-Lei n. 2.848, de 7 de dezembro de 1940**. Institui o Código Penal. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm>. Acesso em 01 jun. 2019.

BRASIL. **Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890**. Promulga o Código Penal dos Estados Unidos do Brazil. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 26 maio 2019.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Seção II. Da Cultura. Art. 216. p. 126. Disponível em <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf>. Acesso em 13 jan. 2019.

BRASIL. **Decreto nº. 72.312, de 31 de maio de 1973**. Promulga a Convenção sobre as Medidas a serem Adotadas para Proibir e impedir a Importação, Exportação e Transportação e Transferência de Propriedade Ilícitas dos Bens Culturais. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D72312.html>. Acesso em 22 abr. 2019.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm>. Acesso em 13 jan. 2019.

BRASIL. **Decreto n. 3.166, de 14 de setembro de 1999**. Promulga a Convenção da UNIDROIT sobre Bens Culturais Furtados ou Ilicitamente Exportados, concluída em Roma, em 24 de junho de 1995. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3166.htm>. Acesso em 22 abr. 2019.

BRASIL. **Lei nº 13.105, de 16 de março de 2015**. Atualiza o Código de Processo Civil. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/lei/l13105.htm>. Acesso em 16 jun. 2019.

COMITÊS BRASILEIRO E PORTUGUÊS DO CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (org.). **Código de Ética do ICOM para museus**. Tradução de M.

Cristina O. Bruno, Maria de Jesus Monge e Diana Farjalla. 2008. Disponível em <<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Portuguese.pdf>>. Acesso em 29 maio 2019.

LOBÃO, Edison. (Ex-senador do Partido da Frente Liberal/MA). Projeto de Lei do Senado N° 635, de 1999. *In: Diário do Senado Federal*, nº 184 de nov. 1999, p. 31300 - 31304. Disponível em <<http://legis.senado.leg.br/diarios/BuscaDiario?tipDiario=1&datDiario=20/11/1999&páginaDireta=31300>>. Acesso em 13 jan. 2019.

PARECER DA COMISSÃO DE CONSTITUIÇÃO, JUSTIÇA E CIDADANIA N° 1.017, DE SET. 2001. Refere-se ao Projeto de Lei do Senado N° 635, de 1999. *In: Diário do Senado Federal*, nº 121 de 2001, p. 22166 - 22172. Disponível em <<https://legis.senado.leg.br/diarios/BuscaDiario?codDiario=3508&páginaDireta=22166#diario>>. Acesso em 13 jan. 2019.

PODER JUDICIÁRIO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro). CONSELHO DA MAGISTRATURA DO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Resolução CM nº 2/2018**. Disponível em <http://www4.tjrj.jus.br/biblioteca/index.asp?codigo_sophia=206637&integra=1>. Acesso em 24 jun. 2019.

SENADO FEDERAL. Lei n. 5.869/1973 de 11 de janeiro de 1973. *Institui o Código de Processo Civil e menciona a atuação dos peritos judiciais. In: Código de Processo Civil e Legislação Correlata*. Brasília, DF: 2013. 6ª ed. p. 18 - 148. Disponível em <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/496299/000976660.pdf?sequence=3>>. Acesso em 07 jun. 2019.

SENADO FEDERAL. **Projeto de Lei do Senado nº 635, de 1999 (lista de publicações oficiais, tramitação e outros)**. Disponível em <<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/42505>>. Acesso em 13 jan. 2019.

MANUAL PARA NORMALIZAÇÃO DE TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Sistema de Informação e Bibliotecas. **Manual para elaboração e normalização de trabalhos de conclusão de curso**. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <<http://www.sibi.ufrj.br/index.php/manuais-e-publicacoes>>. Acesso em 04 jan. 2019.

APÊNDICE

LISTA DE VERBETES¹

Adulteração

Antônio Houaiss (2009)

1 Alteração das características iniciais; mudança, modificação **2** Falsificação.

Atribuição / Atribuir / Atribuída

Peter Murray e Linda Murray (1969)

(**Atribuição**) When a picture is signed or recorded in a document there can be little doubt that it is by the painter to whom it is attributed: 'attribution', however, usually means assigning a picture to its painter on the grounds of its likeness to works known to be his. This which involves STYLE CRITICISM, can range from moral certainty to mere guess-work, depending on such factors as the number of certain works known to the person making the attribution, as well as the degree of his intimacy with them. For this reason, a conscientious cataloguer gives at least the main reasons for his decisions, and it is desirable to use phrases like 'Attributed to...', 'Ascribed to...', 'Circle of...', or 'Studio of...' with some precision. In normal English usage there is no distinction between Attributed and Ascribed, but it may be suggested that a useful terminology would be to keep 'Ascribed to...' to imply a slightly greater degree of dubiety than 'Attributed to...'. The distinction between 'Studio of...' and 'Follower of...', maintained in the catalogues of the National Gallery, is similar - Follower not implying any direct contact with the artist. A Follower may well be considerably later, whereas an Imitator is self-explanatory.²

José R. Teixeira Leite (1988)

(**Atribuída**) Pintura não assinada que, por motivos ponderáveis e natureza estilística ou histórica, pode ser imputada a determinado pintor. O historiador Valentín Calderon, após demoradas comparações estilísticas, foi levado a atribuir a uma só mão as várias pinturas antigas que ornam ainda hoje a capela-mor da Catedral de Salvador; e como tais pinturas datam do terço final do Séc. XIX, época em que apenas um pintor – o jesuíta Domingos Rodrigues – trabalhou naquele templo, concluiu pela autoria de Domingos Rodrigues para todas aquelas pinturas.

Luiz Fernando Marcondes (1998)

(**Atribuição**) Inclusão de uma obra na produção de um determinado artista embora não esteja assinada por ele. A atribuição é feita pela análise do estilo característico, do tema, da manipulação de materiais, partindo da comparação de obras seguramente referenciadas ou de um conjunto de obras estilisticamente afins, imputadas ao mesmo artista ou oficina.

¹ Os dicionários estão indicados nas referências do trabalho.

² Optou-se por manter a definição em sua língua original a fim de não perder nenhuma ideia na tradução.

Almir Paredes (2005)

(**Atribuição**) Método pelo qual uma obra de arte* ³ é associada a um determinado artista. Em algumas ocasiões, quando vários experts* em arte* fazem uma atribuição, frequentemente eles discordam entre si. Por extensão, o termo pode ser usado para uma determinada época ou estilo.

Ian Chilvers (2007)

(**Atribuição**) Termo empregado na história ou na crítica de arte para conferir a um artista uma obra de autoria incerta. As atribuições são geralmente baseadas em testemunhos documentais ou na evidência estilística pura e simples. Uma pintura de autor desconhecido pode, por exemplo, corresponder a certa pintura descrita num inventário que traz o nome de determinado artista; dependendo de quão detalhada for a descrição, pode-se chegar a uma provável presunção de que as duas obras são de fato a mesma. As atribuições são, porém, na maioria das vezes baseadas na evidência estilística, que por sua vez assenta-se sobre a noção de que qualquer artista, consciente ou inconscientemente, expressa a tal ponto sua própria individualidade em seus trabalhos que, para o olho do especialista, nem mesmo as obras de seus mais íntimos contemporâneos ou de seus mais talentosos imitadores serão indistinguíveis das suas. Dada uma obra cuja autoria esteja acima de qualquer dúvida (comprovada por testemunhas visíveis, tais como assinaturas, contratos ou relatos contemporâneos), é possível agrupar em torno dela obras de características similares, atribuindo-a ao mesmo mestre. // ⁴ O século XIX assistiu à tentativa de se fazer da atribuição uma ciência exata pelo estudo aprofundado de pequenos detalhes, tais como o modo pelo qual determinado artista representava as unhas da mão de suas figuras; embora tal sistema (advogado de modo particular por Giovanni Morelli*) tenha sua utilidade, sustenta-se hoje que a obra de artistas individuais é reconhecida mais por seus efeitos gerais que pelos detalhes, e que um imitador seria mais capaz de reproduzir os detalhes que o efeito geral. A atribuição é, assim, uma atividade altamente subjetiva, o que explica o fato de os especialistas discordarem tanto uns dos outros e mudarem de ideia com tanta frequência (Bernard Berenson*, o mais famoso *connoisseur*, mudou várias vezes suas atribuições ao longo de sua carreira). A incerteza das atribuições pode ter importantes consequências financeiras e acadêmicas, embora sejam passados os dias em que o certificado de atribuição emitido por um Berenson podia acrescentar vários zeros ao preço de uma pintura. Além disso, as disputas acerca da autenticidade de obras importantes (o que em geral quer dizer caras) constituem um dos poucos meios pelos quais a arte torna-se assunto de interesse público. O *Adivinho*, de George de La Tour* (considerado por muitos uma falsificação), já foi tema de documentários de televisão em ambos os lados do Atlântico, e em 1982 foi chamado por seu proprietário (o Metropolitan Museum of Art, Nova York) de “a pintura mais controversa do mundo”, num ato de grande sensibilidade publicitária. // Há vários termos em uso vinculado à ideia de atribuição; poucos, porém, têm um significado preciso. Utiliza-se por vezes o termo “imputação” como sinônimo de atribuição, mas certos autores preferem utilizá-lo para indicar um grau maior de dúvida ou uma atribuição já antiga mas não firmemente aceita. Quando uma obra é descrita como

³ O sinal de asterisco (*) presente ao lado de algumas palavras ou expressões ao longo deste apêndice é feito original do autor. Significa que a definição da expressão ou da palavra consta na respectiva obra.

⁴ O sinal gráfico de duas barras (//) indica parágrafo e não consta no texto original onde ele aparecer. Foi utilizado neste apêndice com a finalidade de reunir mais termos em uma mesma folha.

“autógrafa” é tida de modo integral como produção do artista mencionado. Os termos “estúdio” (ou “oficina”), “escola de” e “círculo de” indicam que a obra foi realizada com a participação mais ou menos direta do artista citado; mas as obras atribuídas a “seguidor de” ou “imitador de” podem ser de data muito posterior. Os marchands e leiloeiros têm adotado, nos últimos duzentos anos, um sistema para catalogação de obras pelo qual o uso do nome completo do artista indica que a obra em questão “é, em nossa opinião, de autoria do artista”; o uso do sobrenome e das iniciais indica que a obra é da época em que viveu o artista e “pode ser, no todo ou em parte, obra do artista”; e o uso do sobrenome sozinho pode indicar apenas que a obra foi realizada no estilo particular do artista. Assim, uma pintura catalogada simplesmente como “Rubens” pode não ser mais que um pastiche* produzido no século XX. Em galerias e outros contextos, o termo “após” indica uma cópia de obra conhecida do artista em questão.

Antônio Houaiss (2009)

(**Atribuição**) **1** Ação de atribuir **2** O que foi atribuído **3** Responsabilidade própria de um cargo ou função.

(**Atribuir**) **1** Considerar causador, autor ou possuidor de; imputar **2** Conceder, atribuir, dar **3** Tomar para si; arrogar-se.

Autêntico (a) / Autenticidade

Regina M. Real (1962)

(**Autenticidade**) Qualidade do que é autêntico. Conferir autenticidade: ato de expert (perito) ao afirmar a atribuição de uma obra de arte.

(**Autêntico**) Que faz fé; verdadeiro; de autor que se atribui.

Luiz Fernando Marcondes (1998)

(**Autêntica**) Diz-se da obra de sua época, original e de um determinado autor. O oposto do falso.

Antônio Houaiss (2009)

(**Autenticidade**) **1** Caráter do que é genuíno, verdadeiro **2** Caráter do que é adequado, pertinência.

(**Autêntico**) **1** Verdadeiro, legítimo **2** Adequado, pertinente.

Contrafação / Contrafazer / Contrafeito

Regina M. Real (1962)

(**Contrafação**) O mesmo que falsificação.

José R. Teixeira Leite (1988)

(**Contrafação**) É a cópia de uma pintura, apresentada como se fosse essa pintura original. A principal característica da contrafação é a utilização de um modelo, imitado em seus mínimos detalhes de técnica, cromatismo, envelhecimento e desgaste, com apelo a suportes e materiais apropriados.

Luiz Fernando Marcondes (1998)

(**Contrafação**) O mesmo que falsificação de uma obra de arte.

Almir Paredes (2005)

(**Contrafação**) O termo é usado como sinônimo de falsificação. No entanto, pode ser, no caso de esculturas* de bronze*, a tiragem de uma obra, reproduzida do original, só que sem a autorização do artista* ou de seus herdeiros.

Antônio Houaiss (2009)

(**Contrafazer**) 1 Falsificar 2 Imitar, por comicidade ou zombaria 3 Dissimular(-se), disfarçar(se) 4 Violentar a própria vontade; forçar-se.

(**Contrafeito**) 1 Imitado por falsificação 2 Constrangido, sem jeito 3 Feito contra a vontade; forçado.

Cópia / Copiar

Regina M. Real (1962)

(**Cópia**) Reprodução de uma obra de arte.

José R. Teixeira Leite (1988)

(**Cópia**) Pintura cuja finalidade é reproduzir servilmente outra, original; quando feita pelo próprio autor da original, chama-se réplica. // Existem diferentes tipos de copistas, desde o aluno que tenta aprimorar-se reproduzindo o original de um mestre, até ao criminoso interessado em impingir como original uma imitação ou cópia. Por outro lado, bons pintores realizaram cópias de célebres originais alheios caso, por exemplo, de Oscar Pereira da Silva, que copiou o Descanso do Modelo, de Almeida Júnior. Do mesmo modo, antes do advento e da generalização da Fotografia, o único jeito de se obter a duplicação de uma pintura era fazê-la copiar por um pintor, expediente esse que explica o avultoso número de retratos de Dom Pedro I, de Dom Pedro II e de outras personalidades imperiais, ainda hoje existentes em óleos não assinados. // Finalmente, em leilões e antiquários, coleções particulares e até em museus não é incomum encontrarem-se velhas cópias de originais menos conhecidos de famosos mestres europeus, apresentadas como se fossem os originais eles próprios.

Luiz Fernando Marcondes (1998)

(**Cópia**) Reprodução de uma obra de arte - desenho, pintura ou escultura - feita por encomenda ou como estudo e sem a intenção de falsificação, geralmente em escala diferente do original.

Antônio Houaiss (2009)

(**Cópia**) 1 transcrição de um texto original 2 imitação de obra de arte ou trabalho original 3 reprodução de um texto, gravura, filme, fita por meio de impressão, gravação, fotografia etc 4 pessoa muito semelhante a outra; retrato.

(**Copiar**) 1 Fazer outra versão de (algo) mantendo as mesmas características do original; reproduzir 2 Falsificar, plagiar 3 Tomar por modelo; imitar.

Emulação / Emular

Antônio Houaiss (2009)

(**Emulação**) 1 Esforço para imitar ou superar alguém 2 Competição, disputa.

(**Emular**) 1 Tentar superar ou igualar-se; competir, equiparar-se 2 Esforçar-se para realizar (um objetivo) 3 Seguir o exemplo de; imitar.

Fac-símile

Regina M. Real (1962)

Reprodução exata de um escrito, de um desenho, de uma pintura etc. Pode ser obtido por meio de calco, gravura, ou qualquer processo gráfico.

Luiz Fernando Marcondes (1998)

Em termos estritos é a reprodução exata de uma obra em todos os seus aspectos. Mais livremente, no entanto, é a denominação dada a reproduções impressas de desenhos ou gravuras com um grau de exatidão bastante elevado.

Falsificação / Falsificar / Falso

Regina M. Real (1962)

(**Falsificação ou Contrafação**) (trucage, truquage) Reprodução; imitação fraudulenta.
(**Falsificar ou Contrafazer**) Copiar uma obra de arte com o intuito de fazê-la passar pela original.

(**Falso**) Adulterado; falsificado. [PINT.] Ambíguo; equívoco; mal feito. [ARQUITETURA] Diz-se das molduras e aberturas simuladas com finalidade decorativa ou equilíbrio arquitetônico.

José R. Teixeira Leite (1988)

(**Falsificação**) Denominação genérica para qualquer pintura que, mediante meios fraudulentos, tenha sido executada para enganar outras pessoas, passando como obra original. A falsificação compreende diversos gêneros, como a truquage, a contrafação, o pasticho e a chamada falsificação integral, na qual o falsário imagina o tema e o desenvolve, adaptando sua técnica à do pintor que, com finalidade dolosa, deseja imitar. // Tudo quanto possui valor já foi falsificado, pois a falsificação é consequência direta da valorização financeira da obra de arte; no entanto, as falsificações pictóricas são de longe mais numerosas, mesmo porque foi imensa, em todo o Séc. XX, a valorização financeira experimentada pelas pinturas.

Quase sempre, o falsário lança mão de um original, que modifica (truquage) ou copia (contrafação); os falsificadores mais requintados, porém, combinam as diferentes partes de diversos originais (pasticho), enquanto os de gênio, como Dossena, Bastianini ou Van Meegeren, a tal ponto assimilararam o estilo do artista e da época que o viu trabalhar, que quase chegaram a criar, como se agissem mediunicamente. // É mais fácil falsificar pinturas modernas – posteriormente a 1900 por exemplo – do que as antigas, pois o falsário utiliza, nas modernas, materiais e técnicas que lhe são familiares. Para as pinturas tanto modernas quanto antigas existem porém numerosos testes físico-químicos capazes de desmascararem o engodo, a começar pelo exame dos pigmentos utilizados – que proporcionam já um método de datação adequado –, pelo aspecto das rachaduras da camada pictórica e pelo teor de oxidação das tintas, chegando à análise à luz infravermelha ou ultravioleta, à radiografia, etc. // No Brasil são numerosíssimas as falsificações de pinturas, e já Olavo Bilac, numa crônica de 1904, afirmava a existência de bom número de falsos Castagnets, a quatro anos de distância do falecimento do célebre marinhista. Uma lista de pintores brasileiros que se têm revelado os favoritos dos falsários incluiria decerto, além do já citado Castagneto, nomes como os de Pancetti, Guignard, Di Cavalcanti, Bonadei, Djanira, Volpi e Portinari e – entre os mais antigos – Visconti, Batista da Costa e Parreiras.

Luiz Fernando Marcondes (1998)

(**Falsificação**) Imitação de uma obra artística.

(**Falso**) 1 Em pintura, um termo que tanto pode ser usado para designar uma falsificação quanto para classificar uma obra mal feita. 2 Por outro lado, em arquitetura é a denominação de aberturas e molduras simuladas, com finalidade decorativa.

Almir Paredes (2005)

(**Falso**) Uma obra de arte* não autêntica e feita para enganar, geralmente um possível comprador. Ela pode ser a cópia existente ou a imitação do estilo* particular de um artista ou de um período específico. Também pode ser uma obra genuína, mas tão alterada e “melhorada”, que perde o seu caráter original.

Antônio Houaiss (2009)

(**Falsificar**) Adulterar ou imitar (algo) fazendo-o passar por verdadeiro.

(**Falso**) 1 Contrário à verdade ou à realidade 2 Em que há mentira, fingimento 3 Que não é verdadeiro; fictício 4 Que é feito à semelhança ou à imitação do verdadeiro; falsificado 5 Aparente, simulado 6 Quem é fingido 7 O que não é verdadeiro 8 Mentira, calúnia 9 Com falsidade.

Fidedigno

Regina M. Real (1962)

Digno de fé; autêntico.

Antônio Houaiss (2009)

Digno de fé, confiança; verdadeiro (oposto de falso).

Genuíno

Antônio Houaiss (2009)

1 Próprio, exato 2 Legítimo, verdadeiro 3 Sincero, franco (diz-se de pessoa, ou da expressão de sentimento ou pensamento) 4 Sem alteração em sua fórmula; puro.

Imitação / Imitar

Regina M. Real (1962)

(**Imitação**) Ato ou efeito de imitar; representação ou reprodução de uma coisa, fazendo-a semelhante a outra. (Em Arte é falsificação, quando intencional a burla).

(**Imitação**) 1 Reprodução exata de algo; imagem 2 Cópia malfeita ou falsificada 3 Plágio de obra artística, literária ou musical 4 Representação das características de alguém.

Antônio Houaiss (2009)

(**Imitar**) 1 Reproduzir ou tentar reproduzir fielmente (o que já existe ou suas características); arremeder, copiar 2 Ter como exemplo, copiar 3 Produzir uma cópia de (algo) fazendo-a passar por verdadeira; falsificar 4 Ter aparência de; assemelhar-se.

Modelo

Regina M. Real (1962)

O modelo é, em princípio, o objeto a ser reproduzido.

Luiz Fernando Marcondes (1998)

Pequena figura que o artista toma como seu padrão para ter uma ideia do trabalho final. Peça feita pelo artista, seja em tamanho natural, seja em escala, destinada a ser passada a outra matéria, como o bronze ou a pedra, por exemplo. Alguns modelos, que não raro alcançam um alto nível artístico, são de valor histórico incalculável, pois mostram a ideia original do artista.

Antônio Houaiss (2009)

1 Aquilo que serve para ser reproduzido **2** Representação em escala reduzida de objeto, obra de arquitetura etc; maquete **3** Aparelho oco ou vazado us. para reproduzir peças, formas etc.; molde; **4** A peça ou forma reproduzida **5** Tipo particular de determinado produto **6** Coisa ou pessoa que serve de imagem, forma ou padrão a ser imitado, ou como fonte de inspiração **7** Pessoa que posa para pintores, escultores, fotógrafos etc.; **8** Manequim ('pessoa').

Múltiplo / Múltiplos

Almir Paredes (2005)

(Múltiplo) Diz-se da obra de arte* projetada para uma produção seriada, que pode, dessa maneira, pelo menos teoricamente, ser fabricada em número ilimitado, sem perda de qualidade ou de conteúdo*.

Ian Chilvers (2007)

(Múltiplos) Termo empregado a partir da metade do século XX para designar obras que, não sendo trabalhos de artes gráficas* nem esculturas moldadas, são concebidas para serem produzidas em número ilimitado, mediante diversos processos industriais. Em princípio, não se trata de cópias industrializadas de uma obra original feita a mão pelo próprio artista. De fato, em alguns casos o artista apresenta apenas um projeto geral ou instruções para a condução do processo industrial. O conceito de múltiplo representa uma revolução da atitude estética, na medida em que deprecia o trabalho artesanal e passa a considerar as obras de arte não mais como itens raros destinados a colecionadores e *connoisseurs*, mas como bens de consumo de massa, à semelhança de qualquer outro produto industrial. Segundo essa nova estética, o valor da obra de arte está ligado a sua capacidade de transmitir imagens e ideias pela linguagem visual.

Antônio Houaiss (2009)

(Múltiplo) **1** que se manifesta de várias maneiras; multíplice **2** MAT. Número que pode ser dividido exatamente por outro.

Original

Regina M. Real (1962)

Que é autêntico; executado pelo próprio artista. Diz-se um original quando se quer referir a uma obra autêntica.

Luiz Fernando Marcondes (1998)

1 Diz-se de uma obra autêntica, executada pelo próprio artista: o oposto de cópia. **2** Sinônimo de modelo, maqueta.

Antônio Houaiss (2009)

1 Originário; primitivo **2** Que nunca ocorreu; novo **3** Autêntico; de fábrica **4** (O) Que é único **5** (O) Que é excepcional, fora dos padrões.

Pastiche / Pasticho / Pasticcio

Regina M. Real (1962)

(**Pasticho**) Obra mal imitada de um mestre.

Peter Murray e Linda Murray (1969)

(**Pastiche, pasticcio**) An imitation or forgery which consists of a number of motives taken from several genuine works by any one artist recombined in such a way as to give the impression of being an independent original creation by that artist.

José R. Teixeira Leite (1988)

(**Pasticho**) Uma pintura cujo autor selecionou na obra de outros pintores os elementos com que plasmar seu próprio estilo, que assim se revela amaneirado e sem originalidade. Uma imitação ou arremedo do estilo de outro pintor, evidentemente sem grande expressão nem qualidade. Uma falsificação que combina elementos tirados de várias pinturas autênticas de um dado pintor. // São comuns, na História da Arte, os exemplos de pintores desprovidos de criatividade que macaqueiam a arte dos pintores maiores. O crítico francês Claude Roger-Marx chama-os de diminutifs, mostrando como cada grande pintor corresponde sempre um diminutif. Assim, o de Corot é Trouillebert, o de Boudin é Lépine, o de Millet é Lhermitte, o de Monet é Moret, e assim por diante, ad infinitum. // O jogo dos diminutivos pode ser praticado igualmente em relação à pintura brasileira, sendo relativamente fácil achar os diminutivos de artistas como Portinari, Segall, Di Cavalcanti, Guignard, Pancetti e tantos outros.

Luiz Fernando Marcondes (1998)

(**Pastiche, pasticho**) Falsificação ou imitação na qual os motivos tirados de uma diversidade de obras de certo artista e juntadas em um quadro cujo conteúdo pretende ser o do mestre, uma obra de arte em um estilo 'emprestado', não consignado.

Almir Paredes (2005)

(**Pastiche**) Denominação dada a uma obra de arte* usando elementos tirados de um estilo* ou de uma obra específica, sem constituir, efetivamente, uma cópia. O pastiche se aproxima, consciente ou inconscientemente, de uma caricatura* do modelo, pelo exagero de seus elementos. Ver também variante*.

Ian Chilvers (2007)

(**Pastiche**) Pintura ou outra obra de arte que (frequentemente com objetivos fraudulentos) imita o estilo de um artista em particular, copiando e recombina partes de suas obras autênticas.

Antônio Houaiss (2009)

(**Pastiche**) Obra literária ou artística que imita outra.

Plágio / Plagiar

Regina M. Real (1962)

(**Plagiar**) Apresentar como seu trabalho o de outrem, ou imitar servilmente um trabalho alheio.

(**Plágio**) Cópia de um original.

José R. Teixeira Leite (1988)

(**Plágio**) A utilização óbvia e não-assimilada de motivos ou elementos derivados de uma pintura alheia. Na história da pintura brasileira, as acusações e plágio têm sido mais ou menos comuns, quer no passado como no presente, e assim é que no Séc. XIX tanto a Primeira Missa no Brasil, de Vítor Meireles, quanto a Batalha do Avaí, de Pedro Américo, não escaparam a essa pecha, dizendo seus detratores que não passariam de plágios respectivamente de Une Messe em Kabilie, de Horace Vernet, e da Bataille de Montebello, de Gustave Doré. Essa acusação a Pedro Américo, feita em 1879, parece ter calado fundo na alma do artista, que só um ano depois publicaria em francês o Discurso sobre o plágio na literatura e na arte, a pretexto de comentar a imputação de plagiário havia pouco lançada ao dramaturgo Victorien Sardou, em Paris. // Já no Séc. XX, sucederam-se os casos de alegado plágio, tendo o mais trágico deles ocorrido com o jovem Gaspar Puga Garcia, contemplado com o prêmio de viagem ao estrangeiro no Salão de 1911, com a pintura Pastor da Arcádia, que não seria senão um plágio de um original de Amoedo. Vítima de terrível campanha, Puga Garcia terminaria por suicidar-se, enforcando-se em seu ateliê. Muitos anos mais tarde, em seu livro autobiográfico Viagem da minha vida, Di Cavalcanti, que era um menino quando o conheceu, assim se referiria ao rumoroso caso: // - Sempre desconfiei da acusação que lhe fizeram: talvez fosse injusta. Aliás, no Brasil, é coisa comum, entre pintores, plagiar, e há legítimas glórias nacionais que são os melhores plagiários do mundo. // Mas mesmo Di Cavalcanti, Portinari e outros pintores contemporâneos foram vez por outra acoimados de plagiários. Assim, numa entrevista concedida em 1984, Roberto Burle-Marx não hesitou em insinuar: // - Eu vi uma exposição aqui, onde tinha vários Picasso, o que me deixou muito impressionado. Foi logo depois da Guerra e trouxe uma repercussão muito grande. Eu me lembro que Portinari levou um Picasso para casa e depois começaram a aparecer uma série de quadros com as mesmas poses e cores... //

Bibl.: B. Vieira, Lucia Gouvêa. Salão 31. Rio de Janeiro, 1984, p.78.

Antônio Houaiss (2005)

(**Plagiar**) 1 apresentar como de sua autoria (obra, trabalho de outro) 2 imitar, copiar (trabalho alheio).

(**Plágio**) 1 imitação 2 apresentação por alguém de imitação de obra alheia como sendo de sua autoria

Réplica

Peter Murray e Linda Murray (1969)

An exact copy of a picture, made by the painter of the original or at least under his supervision. It is often used to describe two or more paintings, exactly alike, when one is in doubt which (if any) is the prime original.

Regina M. Real (1962)

Repetição ou duplicação de uma obra de arte. É um original, se executado pelo próprio autor.

José R. Teixeira Leite (1988)

É a repetição ou a duplicação de uma pintura, feita por seu próprio autor. Difere por isso da mera cópia, que é a duplicação, por um pintor, de original alheio. As réplicas, mesmo as mais fiéis, revelam menor liberdade de fatura e sinceridade de expressão que os originais que reproduzem. Há, todavia, réplicas que se afastam deliberadamente em certos detalhes dos originais: são as chamadas réplicas com variações, ou variantes. Exemplo de pintura da qual existem réplicas é o Descanso do Modelo, de Almeida Júnior.

Luiz Fernando Marcondes (1998)

1 Repetição ou duplicação de uma escultura ou pintura feita pelo próprio artista. **2** Repetição de alguma composição plástica, com ligeiras variantes, feitas pelo autor. **3** Repetição feita por outro artista. **4** Em um sentido mais amplo, uma de duas versões de uma pintura, quando não se sabe qual delas é a original.

Almir Paredes (2005)

De maneira estrita, o termo* refere-se à cópia de uma pintura* ou escultura*, feita pelo próprio artista* que criou o original. Pode, também, designar uma entre duas versões de uma obra, quando não se conhece qual é a original. De uma maneira mais ampla, a palavra se aplica a uma cópia que reproduz, de maneira exata, uma determinada obra e feita por outro artista. Ver também múltiplo*.

Antônio Houaiss (2009)

1 Resposta a um dito ou escrito; contestação, refutação **2** Cópia de pintura, escultura etc.; imitação **3** Discurso do acusador em resposta ao advogado de defesa.

Reprodução / Reproduzir

Regina M. Real (1962)

(**Reprodução**) Cópia de obras de arte; sua apresentação por meio de gravura, fotografia, estampa etc.

(**Reprodução ou Impressão**) Faz-se a reprodução em encavo ou em relevo diretamente sobre o objeto. A reprodução de uma medalha ou moeda é o molde em encavo da mesma. Diz-se, então, prova obtida por reprodução.

Almir Paredes (2005)

(**Reprodução - Def. Geral**) Qualquer obra que seja cópia ou imitação de outra.

(**Reprodução - Hist. Arte**) Diz-se da cópia de uma obra de arte* especialmente aquelas por um meio mecânico, como a fotografia* ou moldagem*, entre outras. Pode também designar uma cópia de um objeto de arte*, seguindo as características de um determinado estilo de época*.

Antônio Houaiss (2009)

(**Reprodução**) 1 Imitação, cópia 2 Estampa exata feita a partir de um original 3 Fundação pela qual os seres vivos geram outros seres semelhantes a eles.

(**Reproduzir**) 1 Produzir de novo; refazer 2 Fazer igual ao original; imitar, copiar 3 Relatar ou descrever em detalhes, com exatidão 4 Perpetuar(-se) pela geração; multiplicar(-se) 5 Acontecer de novo ou muitas vezes; repetir-se.

Simulação / Simulado / Simulacro / Simular / Símile

Regina M. Real (1962)

(**Símile**) Qualidade do que é semelhante; analogia; imitação.

(**Simulado**) Todo enfeite, ornato, elemento arquitetônico fingido. [ARQUIT.] Diz-se das arcadas, varandas, portas etc. Fingidas ou supostas feitas para contrabalançar outras verdadeiras.

Luiz Fernando Marcondes (1998)

(**Simulado**) O mesmo que *trompe l'oeil*.

Antônio Houaiss (2009)

(**Simulacro**) 1 Representação artificial da realidade 2 Falso aspecto, aparência enganosa 3 Cópia malfeita ou grosseira; arremedo 4 Espectro, sombra, fantasma.

(**Simulado**) 1 Falso, fingido 2 A que se dá por fraude, a aparência de realidade 3 Feito à imitação de coisa verdadeira.

(**Simular**) 1 Fazer parecer real (o que não é); fingir, aparentar 2 Representar com semelhança certos aspectos de; imitar, reproduzir.

ANEXO I

AS FALSIFICAÇÕES

OLAVO BILAC (1904)¹

Castagneto, o nosso admirável pintor de marinhas, o incorrigível boêmio que dissipou o talento e a vida com a mesma risonha facilidade do conde de Monte Cristo dissipando os seus milhões e com a mesma natural indiferença do duque de Buckingham deixando cair as pérolas do manto na corte de Luiz XIII, – Castagneto acaba de ter a mais fúlgida das consagrações *post mortem*². Descobriu-se agora que há uma grande quantidade de marinhas, assinadas por esse pintor, e que não passam de cópias, multiplicadas e nem sempre fiéis, dos seus quadros. Castagneto está sendo "falsificado"!

Já o século passado³ mereceu o nome de "século das falsificações". O século atual, que apenas começa a decorrer, há de prezar esse legado glorioso, e aperfeiçoar, na medida das suas forças, a arte da fraude. Falsifica-se tudo: o que se come, o que se bebe, os tecidos com que fazemos as nossas roupas, os remédios com que damos combate às nossas moléstias, os objetos de arte com que encantamos os nossos olhos, a formosura das mulheres, a robustez dos homens, a ingenuidade das crianças, – tudo! Até o ar, a luz e a água, – esses três dons gratuitos da generosa Natureza, – não tardam a ser falsificados. E, daqui a pouco, um Edison qualquer, falsificando a Vida, apresentar-nos-á um autômato perfeito, um boneco maravilhoso, que respire, ande, coma, digira, durma, gesticule, fale, sinta, pense... e ame! – e haverá fábricas de homens artificiais, *sans garantie du gouvernement*...⁴

Castagneto acaba de ter uma radiante consagração. Só se falsifica o que é bom e o que vale dinheiro. Ninguém falsificou ainda a areia da praia, – que se obtém de graça; e ainda não há mulher moça que embranqueça os cabelos e encha de

¹ O texto que originou este escrito presente no livro *Crítica e Fantasia* (1904) foi publicado originalmente no periódico *Gazeta de Notícias* (RJ) em 18 de outubro de 1903 sob o título "Chronica", assinado apenas com "O.B.". A crônica do livro foi transcrita para página *castagneto.org*, de Carlos Roberto Maciel Levy, de onde foi retirada e aproveitada para este trabalho. As notas de rodapé, no entanto, são de autoria própria.

² Pós-morte; depois da morte. Os termos e frases em itálico são grifos originais do autor.

³ Bilac escreveu este texto no início do século XX, portanto, "o século passado" refere-se ao século XIX.

⁴ A tradução do termo em francês significa "sem garantia do governo".

rugas a face para parecer velha, como ainda não há homem superior que esconda a inteligência para parecer estúpido; mas, se algum dia a areia da praia, a velhice e a estupidez tiverem cotação no mercado, a areia monazítica far-se-á areia comum, a adolescência disfarçar-se-á em caduquice, e o gênio desandará a zurrar... Por ora, o que se falsifica é o que é bom, e o que vale dinheiro: é o ouro, é o diamante, é a mocidade, é a beleza, é o talento, é a nota de banco, – e só está sujeito à exploração da fraude o que representa um certo valor pecuniário ou moral. E é a fraude quem está dando a Castagneto a glória que a legitimidade lhe negou...

Pobre Castagneto! Sem ambições e sem tristezas, desprezando igualmente o dinheiro e a fama, amando apenas a natureza, a vida, a alegria e a arte, – pintando marinhas, como as aves cantam e como as roseiras dão rosas, por uma necessidade criadora e fatal, – esse belo rapaz nunca se revoltou contra a indiferença dos contemporâneos, porque foi sempre o primeiro a não dar valor às suas telas, "aos seus *botes*", – como ele dizia na sua gíria pitoresca.

Não havia aspecto do grande mar inquieto que lhe não inspirasse uma composição; e o pincel ia reproduzindo esses aspectos na tela, no papel, na tábua, em qualquer tampa de caixa de charutos, em qualquer prancha de grossoiro caixão.

A execução era rápida e maravilhosa. O pincel e a espátula criavam ali, num relâmpago de gênio, toda uma vasta massa de águas, animada de vida palpitante. Assim que ficava pronta, – ou quase pronta, porque Castagneto não tolerava os sacrifícios do labor demorado, – a marinha saía logo de suas mãos, passando para outras mãos, de amigos ou de indiferentes, vendida por qualquer coisa, ou cedida de graça, com essa liberalidade simples e afetuosa, que só pode caber em coração de boêmio ou... de anjo.

Somente a morte veio interromper aquela prodigiosa produção incessante. O mar perdeu o seu melhor amigo, e a limitada roda artística do Rio de Janeiro perdeu o mais interessante dos seus tipos de boêmio.

Esgotada a nascente das formosas telas, o legado do pintor começou a valorizar-se. Esse valor cresceu tanto, que as telas verdadeiras já não bastavam para a procura, – e a fraude encarregou-se de renovar o milagre bíblico da multiplicação dos pães, copiando e recopiando os quadros em que fecundo pincel fixou a mobilidade das ondas largas, batidas de sol ou prateadas de luar, em suave arquejo ou em fúria terrível, cheias das oscilações das velas e dos mastros.

Esta mesma *Gazeta*⁵, noticiando anteontem⁶ a descoberta das falsificações, e consagrando algumas linhas enterneidas à memória do pintor, perguntava: "Quando o amargurado Castagneto, que passava dias sem comer, poderia pensar que o falsificariam assim, vendendo-o por um preço extraordinário?".

Quando pensaria? Nunca. Como pensaria no futuro quem nunca se preocupou com o presente? Ainda agora, se pudesse ter conhecimento do que se passa na terra, Castagneto não teria pesar nem indignação; levantaria os ombros, com aquele seu absoluto e olímpico desdém pelas coisas da vida, e não se encolerizaria contra a fraude, nem se orgulharia com a consagração. Apenas é possível que a sua infinita modéstia e o seu completo desinteresse experimentassem algum espanto: "Como?! ... pois é verdade que os meus *botes* valem alguma coisa?"...

Este exagerado progresso da mania de falsificar tem em si mesmo o seu corretivo. À medida que cresce a perícia dos falsificadores, cresce também a desconfiança dos compradores. Assim que se descobriu a falsidade da famosa tiara do Louvre, começou a pairar a suspeita sobre a legitimidade das outras preciosidades do museu. E por todo o mundo anda acesa a batalha entre a astúcia e a prudência, entre o gênio inventivo dos impostores e a cautelosa reserva dos clientes.

⁵ *Gazeta de Notícias* (RJ).

⁶ *A truque entre nós*, 16 de outubro de 1903: "Os nossos amadores de pintura já viviam numa incerteza continua a respeito da authenticidade dos quadros estrangeiros, que lhe offertavam. Quadros dos pintores antigos, do renascimento italiano e do XVIII século frances quando por cá aparecem, pôde-se quase sempre asseverar que são falsificações. Quanto aos artistas do século passado é sabida a anedota daquele titular que tinha um [Ernest] Meissonier de vários palmos. // - Tenho ou não tenho uma fortuna? Indagou ele a um amigo que voltava de Pariz. // - Fortuna talvez tenhas, Meissonier é que não. // o titular zangou-se, mandou o quadro a Pariz para que afirmassem a sua authenticidade e dê lá o recebeu dous mezes depois com a resposta: - cópia réles. O Meissonier falso custára-lhe quinze contos. No tempo do encilhamento, quando toda a gente dava-se ao luxo de ter a sua galeria, os *dilettanti*, ultima fornada, pelas fotografias dos catálogos mandavam vir os quadros de sucesso nos salões dos Campos Elyseus. Um pintor, que cá tinha estado, ganhou uma fortuna copiando-os e exportando as cópias como quadros authenticos. // Essas cópias, porém, essas falsificações com que a Europa embaça os *japonais* da America, são naturaliseimas, quando em Paris engana-se o Louvre e os Estados Unidos são o ludibrio do artifício de todos os paizes artistas. // De uma cousa, porém, nós podíamos estar certos; - as télas dos nossos pintores eram verdadeiras. Pois nem isso, agora! // A truque apanhou nas suas malhas os nossos pintores, vendem-se por ahi télas do Castagneto que nunca foram do seu pincel, quadros do autor da *Saudade*, de que ele pintor um único exemplar e existem agora edições enormes... // As galerias de pintura guardam com carinho, obras que nunca foram desses pintores. // Digam depois que a arte não dá neste paiz, onde os artistas chegaram ao cumulo da celebridade, á *truque*! Quando porém o amargurado Castagneto, que passava dias sem ter de comer, poderia pensar que o copiariam, o falsificariam, vendendo-o por um preço extraordinário?". Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

Todos os gêneros, – de arte, de indústria, de alimentação, de vestuário, de luxo, – estão desmoralizados. Os cambistas fazem tinir, repetidas vezes e demoradamente, sobre a aba do balcão, as moedas que lhes oferecem; os prestamistas não adiantam um vintém sobre uma joia, antes de um demorado estudo; quem pede a um *garçon* de confeitoria um cálice de licor, examina logo o rótulo da garrafa, com uma chispa de má vontade no olhar; quem contempla uma bela senhora no veredor da mocidade, pergunta logo a si mesmo se aqueles cabelos e aqueles dentes não saíram da oficina de um cabeleireiro perito ou de um hábil dentista; já nada, enfim, merece confiança; e, para evitar o logro, toda a gente trata de pôr em contribuição o exercício dos seus cinco sentidos desenvolvidos e apurados pela experiência e pela prevenção.

E, depois de trocada a moeda, de empenhada a joia, de bebido o licor, de contemplada a beleza da senhora, e de exercida a ação combinada do olfato, do tato, do ouvido, do paladar e da vista, – ainda a gente fica com uma pequenina e impertinente pulga atrás da orelha e uma dúvida importuna dentro da alma...

Para os falsificadores, isso não é cômodo: esse alarme contínuo rouba-lhes a calma e envenena-lhes os louros da profissão. De maneira que, não obtendo jamais uma perícia completa e infalível, e sentindo que o solo lhes falta debaixo dos pés, os exploradores do crime arrepiam carreira, e voltam à prática dos antigos dolos, que, com a sua ingênua simplicidade, ainda podem dar resultados ótimos.

Vede o caso das estampilhas⁷. Para falsificar treze mil contos de estampilhas, a quadrilha seria forçada a adquirir maquinismos complicados, a tentar experiências dispendiosas, e a comprometer na incerta aventura um vasto capital de dinheiro e de tempo.

Quando as estampilhas estivessem prontas, – como escapariam as suas imperfeições à argúcia dos peritos? O microscópio revelaria o desvio de um micromilímetro em qualquer linha de desenho: e é sabido que nunca a mão humana traçará dois desenhos perfeitamente iguais, – como não há duas folhas perfeitamente iguais na copa da mesma árvore, nem dois cabelos perfeitamente iguais na cabeça do mesmo homem. A aventura seria arriscada. Mais valia procurar nos antigos e excelentes processos da ladroeira os lucros que o exercício das artes modernas não podiam assegurar com infalível certeza.

⁷ Espécie de selo fiscal da época utilizado para autenticar ou certificar o pagamento dos tributos cobrados na Primeira República (1889-1930). Fonte: Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890.

Foi o que fizeram os avisados meliantes. Para que fabricar estampilhas falsas, – se aquela formosa e opulenta Casa da Moeda, de portas tão largas e de tão fácil acesso, com sentinelas tão mansas e cofres tão fracos, guardava dentro de si tantos milhões de estampilhas autênticas, legítimas, confirmadas, conferidas, chanceladas, e verdadeiras como a própria Verdade?

Treze mil contos! É força confessar que a empresa foi audaz e brilhante... E, se pensarmos que grande parte desse estoque de estampilhas já foi trocado por muito bom dinheiro, tão bom e tão verdadeiro como elas; e, se pensarmos ainda que o pálio salvador do *Habeas-Corpus*, bandeira-da-misericórdia de todas as espertezas, não deixará de cobrir os empreiteiros desse colossal negócio, facilmente reconheceremos que andaram bem avisados os que preferiram lançar mão de dilellanti valores reais a fabricar valores suspeitos.

Não há falsificação que afinal não seja descoberta. E todas as malícias e todas as sutilezas infernais da fraude acabam por ser apenas a glorificação do que é legítimo e puro.

Castagneto lucrou com a esperteza dos impostores. Os possuidores das suas marinhas autênticas vão agora olhá-las e prezá-las com redobrado amor. Os bons vinhos só começam a parecer verdadeiramente bons, quando cotejados com as zurrapas que pretendem concorrer com eles; e as belas mulheres, de uma beleza simples e nua como a própria Natureza, só começam a parecer verdadeiramente belas quando postas ao lado das belezas artificiais, devidas à colaboração do carmim, da tintura circassiana, do *khol*⁸, das dentaduras postiças e dos chumaços de algodão.

⁸ O *khol*, *kohl* ou *kajal* é uma pasta para olhos utilizada desde o Egito Antigo contendo uma mistura de mineral malaquita com carvão e cinzas. Deu origem a produtos de maquiagem como sombra, lápis de olho e máscara para cílios. Fonte: *Fashion Bubbles, A história de cinco mil anos da maquiagem*. Disponível em <<https://www.fashionbubbles.com/historia-da-modas/historia-de-cinco-mil-anos-da-maquiagem/>> Acesso em 26 maio 2019.

[Hoje mesmo, na Exposição de Flores, que se inaugura ao lado da Exposição Internacional de Aparelhos a Álcool, ver-se-á que a fraude conseguirá sempre falsificar, mas não conseguirá nunca reproduzir o que é belo e natural. Fazem-se por aí flores de pano, de papel, de cera, de porcelana, de metal, de gesso, de madeira, de tudo: mas todo esse trabalho, toda essa perícia, toda essa habilidade, todos esses prodígios de invenção e de execução, não poderão jamais reproduzir o encanto do mais pobre de todas as flores silvestres nascidas à toa no campo, do seio maternal da terra, ao doce calor do sol carinhoso. O. B.]⁹

⁹ Último parágrafo do texto original que não consta no capítulo XVII (As Falsificações) do livro *Crítica e Fantasia* (1904).

ANEXO II

PROJETO DE LEI DO SENADO N. 635 DE NOVEMBRO DE 1999

Proponente: Edison Lobão (ex-senador do Partido da Frente Liberal/MA).

Folha 1/5

31300 Sábado 20

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Novembro de 1999

Oportuna, portanto, a apresentação de projeto de lei de lavra do eminente Senador José Roberto Arruda que propõe o fim definitivo dos bingos em nosso País. O Senador tem a minha solidariedade e o meu apoio, pois acho que devemos todos lutar no sentido de extirpar de vez o jogo do País.

Não é possível que a inteligência legislativa nacional não possa encontrar outro meio para incentivar o desporto que não seja o da fantasia dos bingos – fantasia, porque não soma nada ao fomento do desporto. Soma, sim, para encher os bolsos dos proprietários das casas de jogos.

Mas, Sr. Presidente, voltando ao tema ontem tratado: tenho comigo que ninguém pode ser condenado sem o devido processo legal, no foro competente, assegurando-se-lhe o amplo direito de defesa. Pareceu-me, por tudo que vi e ouvi ontem aqui, que se pretende condenar o Ministro Rafael Greca por antecipação, sem que se respeite o devido processo legal ou o seu direito de defesa.

Após ouvir o relato do Ministro e as considerações dos ilustres pares que o interpelaram, parece-me que a questão está muito mais para uma orquestração regional no sentido de desestabilizá-lo e condená-lo previamente no seu estado, o Paraná.

Mas o Ministro Greca, que compareceu a esta Casa espontaneamente – que se registre esse fato –, com muita clareza e propriedade demonstrou que, ao tomar conhecimento das denúncias, imediatamente tomou as providências necessárias à elucidação de todos os fatos, tendo declarado enfaticamente que quer a apuração rigorosa de tudo até a última vírgula – para usar suas palavras –, inclusive abrindo mão do seu sigilo bancário e telefônico, numa demonstração cabal e inequívoca de que quem não deve não teme.

Deixemos, portanto, com a Polícia Federal e o Ministério Público o cumprimento de suas obrigações, com a mais rigorosa apuração dos fatos e encaminhamento à Justiça do resultado de seu trabalho, para o competente julgamento – aliás, o único foro adequado para se processar e condenar ou absolver alguém.

A nós, congressistas, compete a responsabilidade de produzir leis que venham a extirpar de vez este câncer, que é o jogo em qualquer de suas modalidades, leis que possam, efetivamente, incentivar o desporto nacional e não os donos das jogatinas.

E o Ministro, que já deu as explicações necessárias e incontestes, que volte ao seu trabalho. Trabalho que eu, como representante do trade do turismo nesta Casa, posso testemunhar: tem sido inten-

so, dedicado e competente no sentido de dar à indústria brasileira do turismo o lugar de destaque que merece no contexto mundial; trabalho incansável que tem gerado emprego e renda, algo de que os nossos irmãos tanto necessitam por este Brasil afora.

Mas, Sr. Presidente, não poderia encerrar esta minha breve intervenção nesta manhã sem sair em defesa do ilustre Senador Jorge Bornhausen, a quem foi imputada a responsabilidade pela desqualificação da denúncia vazia – repito: denúncia vazia – contra o Ministro Greca.

Colocou muito bem o Presidente do meu Partido, no dia de ontem, quando disse que a denúncia é fundada em documento anônimo, apócrifo. Não há nada de leviano nessa afirmação, porque a denúncia feita é verdadeiramente vazia.

Igualmente, o eminente Senador Bornhausen foi muito feliz quando afirmou que a questão levantada aqui está muito mais para uma briga regional, uma briga política localizada do que uma denúncia de fraude. Trazer ao Senado da República uma briga regionalizada, isso sim me parece leviano.

Fica o meu registro, na manhã de hoje, Sr. Presidente.

Era o que tinha a dizer.

Durante o discurso do Sr. Moreira Mendes, o Sr. Ademir Andrade, 2º Vice-Presidente, deixa a cadeira da presidência que é ocupada pelo Sr. Carlos Patrocínio, 2º Secretário.

O SR. PRESIDENTE (Carlos Patrocínio) – Sobre a mesa, projetos de lei do Senado que serão lidos pelo Sr. 1º Secretário em exercício, Senador Moreira Mendes.

São lidos os seguintes:

PROJETO DE LEI DO SENADO Nº 635, DE 1999

Estabelece instrumentos legais de prevenção e repressão à falsificação de obras de artes visuais e dá outras provisões.

O Congresso Nacional decreta:

CAPÍTULO I Das Disposições Gerais

Art. 1º. Esta lei dispõe sobre a criação e sistematização de dispositivos legais para a prevenção e repressão à falsificação de obras de artes visuais.

PROJETO DE LEI DO SENADO N. 635 DE NOVEMBRO DE 1999

Folha 2/5

Novembro de 1999

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Sábado 20 31301

Art. 2º. Para os efeitos dessa lei, são obras de artes visuais as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

I – as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia, arte cinética e demais manifestações artísticas da mesma natureza;

II – as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;

III – os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;

IV – as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia.

Art. 3º. À cópia de obra de arte visual feita pelo próprio autor é assegurada a mesma proteção de que goza o original.

calização previstas nesta lei, exercidas de ofício ou mediante provocação de qualquer pessoa.

Parágrafo único. No caso das iniciativas particulares cadastradas, sua competência circunscreve-se às obras objeto de suas atividades.

CAPÍTULO III

Dos Registros das Obras de Artes Visuais

Art. 9º Para os efeitos de proteção previstos nesta lei, o Ministério da Cultura, por meio de seu grupo de especialistas, promoverá a catalogação oficial das obras de artes visuais brasileiras.

§ 1º No caso de autores vivos ou para obras com direito autoral em vigor, a catalogação será feita a partir do registro voluntário solicitado pelo autor ou por seu representante legal ou herdeiro.

§ 2º No caso de obras de artes visuais em domínio público, a catalogação será feita a partir de iniciativa de ofício do grupo de especialistas, com a colaboração dos registros e acervos públicos e privados já existentes.

Art. 10. Os sistemas oficiais de registros de obras de artes visuais já existentes poderão ser designados pela autoridade competente para desempenhar as funções previstas nesta lei.

Art. 11. As iniciativas particulares cadastradas poderão, por autorização do Ministério da Cultura, ser responsáveis, para os efeitos desta lei, pelo registro das obras objeto de suas atividades.

CAPÍTULO IV

Da Prevenção Contra a Falsificação

Art. 12. O Ministério da Cultura, por meio do grupo de especialistas e com a colaboração das iniciativas particulares cadastradas, promoverá atividades de formação e especialização de peritos em autoria de obras de artes visuais.

Art. 13. O grupo de especialistas, com a colaboração das iniciativas particulares cadastradas, desenvolverá, divulgará e incentivará a utilização de métodos de prevenção e controle da falsificação de obras de artes visuais.

Parágrafo único. O Poder Executivo fica autorizado a exigir o uso obrigatório de um ou mais de um dos métodos previstos no caput.

CAPÍTULO V

Da Fiscalização, análise e retenção de obras

Art. 14. No exercício do poder de fiscalização, o grupo de especialistas e as iniciativas particulares ca-

CAPÍTULO II

Das Atribuições Institucionais

Art. 4º. O Ministério da Cultura instituirá um grupo de especialistas nos aspectos técnicos e jurídicos da autoria das obras de artes visuais, doravante denominado grupo de especialistas.

§ 1º. O grupo de especialistas será constituído por representantes de órgãos públicos afetos à matéria e por renomados especialistas oriundos do setor privado.

Art. 5º. O grupo de especialistas será responsável pela elaboração da opinião técnica oficial do Poder Público quanto aos temas de autoria das obras de artes visuais.

Art. 6º. O grupo de especialistas emitirá seus pareceres a pedido de órgãos do Governo ou de particulares, sempre a título não-oneroso para os solicitantes.

Art. 7º. O Ministério da Cultura cadastrará iniciativas particulares de registro e catalogação de obras de artes visuais de autores ou de grupos de autores, ou de escolas ou estilos, doravante denominadas iniciativas particulares cadastradas, como entidades aptas a formular pareceres técnicos conclusivos, em substituição ao grupo de especialistas, a respeito das obras objeto de suas atividades.

Parágrafo único. O cadastramento será feito após ouvido o grupo de especialistas e poderá ser cancelado caso cesse alguma das justificativas para sua concessão, também após parecer do grupo.

Art. 8º. O grupo de especialistas e as iniciativas particulares cadastradas terão as atribuições de fis-

PROJETO DE LEI DO SENADO N. 635 DE NOVEMBRO DE 1999

Folha 3/5

31302 Sábado 20

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Novembro de 1999

dastradas terão o poder de retenção da obra sob análise, até a deliberação sobre a autenticidade da mesma.

Parágrafo único. Fica o particular ou a pessoa jurídica obrigados a depositar a obra objeto de verificação na entidade responsável pela fiscalização sob pena de confissão da falsificação.

Art. 15. O parecer técnico será proferido no prazo de 30(trinta) dias, contados da data do depósito da obra questionada, prorrogáveis, com justificação, por igual período.

§ 1º Vencido o prazo ou sua prorrogação sem a emissão do parecer técnico, a obra será devolvida ao proprietário, não sendo devida qualquer indenização por esse prazo legal de retenção para análise.

§ 2º A retenção por período superior ao previsto nesta lei dará margem a pedido de Indenização por perdas e danos.

Art. 16. Durante o período de retenção a obra sob análise não poderá ser exposta ao público.

Art. 17. Verificada a falsidade da obra, o órgão responsável pelo laudo poderá, alternativamente e sem prejuízo das demais sanções previstas em lei:

- a) reter definitivamente a obra em seu acervo; ou
- b) documentar e destruir a obra.

Art. 18. O grupo de especialistas e as iniciativas privadas cadastradas cooperarão nas investigações administrativas e policiais e nos procedimentos do Ministério Pùblico e processo judiciais que sejam instaurados, por solicitação da autoridade competente.

CAPÍTULO VI Das Sanções Penais e Civis e dos Procedimentos

Art. 19. Constitui crime:

I – Obter ou tentar obter, para si ou para outrem, vantagem ilícita, induzindo ou mantendo alguém em erro, mediante a falsificação de obra de arte visual.

Pena – reclusão de 1 a 5 anos, e multa.

II – Reproduzir, expor à venda ou permuta, vender, permitir, exportar, importar, ocultar, adquirir para comercializar obra produzida na forma do inciso anterior.

Pena – reclusão de 1 a 5 anos, e multa.

Parágrafo único. Se o criminoso é primário, poderá ser substituída a pena de reclusão pela de detenção, diminuída de um a dois terços, ou aplicar somente a pena de multa.

Art. 20. A aplicação desta lei se fará sem prejuízo das sanções estabelecidas nas demais legislações, observados os princípios do direito penal.

Art. 21. Em todos os procedimentos administrativos e judiciais pertinentes à falsificação de obras de artes visuais será admitida como meio de prova a perícia realizada por técnicos designados pelo grupo de especialistas ou pelas iniciativas privadas cadastradas, por solicitação da autoridade competente para o procedimento, a ser realizada dentro do prazo previsto na legislação aplicável à hipótese.

Art. 22. Em procedimento de ofício ou mediante provocação de qualquer pessoa, será instaurado pela autoridade competente processo para suspensão e cassação da autorização da pessoa física ou do alvará de funcionamento do estabelecimento de comercialização de obras de artes visuais, sem prejuízo das demais sanções cíveis, administrativas e penais cabíveis, observado o que se segue:

I – O procedimento de ofício ou a solicitação deverão estar fundamentados com parecer técnico assinado por representante do grupo de especialistas ou das iniciativas privadas cadastradas;

II – O primeiro ato de infração acarretará a suspensão do alvará ou da autorização pelo prazo de 180 (cento e oitenta dias);

III – Em caso de reincidência, o infrator será punido com a cassação definitiva do alvará ou da autorização;

IV – A retenção da obra de arte objeto da infração será executada de acordo com os procedimentos previstos nesta lei;

V – Em todas as hipóteses será garantido o amplo direito de defesa dos acusados.

CAPÍTULO VII Das Disposições Finais

Art. 23. O Poder Executivo regulamentará essa lei no prazo de 90 dias após sua publicação.

Art. 24. Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Justificação

Há muito tempo o setor das artes plásticas no Brasil vem se ressentindo da ausência de um instrumento legal que impeça com rigor a falsificação que ciclicamente assola o mercado, com graves prejuízos para todos os agentes envolvidos, e, em última e grave instância, para o patrimônio artístico nacional.

PROJETO DE LEI DO SENADO N. 635 DE NOVEMBRO DE 1999

Folha 4/5

Novembro de 1999

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Sábado 20 31303

As criações do engenho e do espirito humano se alçam a cada dia como bens mais preciosos e originais das organizações sociais. Seja no desenvolvimento do aparato científico, tecnológico e industrial, seja na criatividade para as novas formas de trabalho e lazer, seja, enfim, no exercício infinitamente criativo das artes, suprema manifestações da elevação da alma humana e indicadoras por excelência da expressão individualizada do ser.

Essa valorização da criação, para o bem e para o mal, vem se refletindo na hiper-dinamização das instituições voltadas para o incentivo e a proteção de seus produtos. Tal é o caso dos recentes avanços da legislação: patentes sobre invenções e modelos de utilidade; registros de marcas e indicações geográficas; direitos autorais sobre criações artísticas, programas de computador e variedades vegetais, são alguns dos institutos jurídicos que hoje, acentuadamente, perfazem uma significativa parte da agenda de negociação entre países, entre empresas e entre indivíduos.

Nesse sentido, vem o Brasil nos últimos anos, por pressões do sistema comercial internacional, assim como pela própria demanda dos setores produtivos nacionais, adotando novas e modernas legislações de disciplina da propriedade intelectual. Em maio de 1996 foi promulgada a Lei nº 9.279, que "regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial", a conhecida Lei de Patentes, após um longo e exaustivo debate nas duas casas congressuais. Em fevereiro de 1998, duas importantes leis sobre propriedade intelectual foram editadas: a Lei 9.609, que "dispõe sobre a proteção da propriedade intelectual de programas de computador, sua comercialização no País", e a Lei 9.610, que "altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais", a nossa nova Lei de Direito Autoral. Complementarmente, em abril de 1998 se promulgou a lei de proteção dos obtentores de variedades vegetais (cultivares), completando assim o arco da legislação brasileira de propriedade intelectual.

Não obstante o erguimento desse arcabouço legislativo que disciplina a matéria do direito sobre a criação intelectual e artística, a proteção desenhada destinava-se, precipuamente, para a contrafação, ou seja, a reprodução não-autorizada de uma obra protegida, a cópia de invenções, marcas e obras artísticas.

Restava ainda uma grande lacuna nesse campo jurídico da salvaguarda do direito do autor principalmente no que diz respeito ao autor de obras ar-

tísticas. Além da proteção contra a cópia clandestina ou violadora do direito de paternidade, a usurpação da assinatura do artista, pela falsificação remanesce como um ilícito não adequadamente enfrentado pela sociedade e pelas instituições. A falsificação, apenas genericamente enquadrada como fraude no nosso velusto Código Penal, não havia recebido, até o momento, um sistemático enfoque jurídico, a partir das demandas verificadas no próprio segmento econômico e cultural do mercado das artes, e dotado dos instrumentos específicos para o combate a essa forma de crime.

Tal é justamente o propósito do presente projeto de lei, verificado que o direito autoral encontra guardada nos institutos já existentes, e observada a carência de proteção jurídica mais rigorosa contra a fraude da falsificação, resolvemos, após reuniões e consultas aos mais eminentes especialistas e representantes do setor das artes plásticas no País, elaborar uma proposição dotada dessa intenção. O objetivo neste momento, além de sistematizar as preocupações já arroladas em todas as audiências e informações coletadas, é lançar a discussão na sociedade, e, no processo democrático do parlamento, aperfeiçoar uma lei que possa ter a necessária difusão nos segmentos interessados e a correta aplicabilidade para o problema a que se destina.

É com esse espírito de preservação do patrimônio artístico nacional e de respeito aos mestres desse métier que conclamo meus ilustres pares a endossarem essa proposta legislativa.

Sala das Sessões, 19 de novembro de 1999 –
Senador Edison Lobão.

LEGISLAÇÃO CITADA

LEI Nº 9.609, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998

Dispõe sobre a proteção da propriedade intelectual de programa de computador, sua comercialização no País e dá outras providências.

LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998

Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências

PROJETO DE LEI DO SENADO N. 635 DE NOVEMBRO DE 1999

Folha 5/5

31304 Sábado 20

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Novembro de 1999

LEI Nº 9.279, DE 24 DE MAIO DE 1996

Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial

(À Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania – decisão terminativa.)

PROJETO DE LEI DO SENADO Nº 636, DE 1999

Obriga a comprovação de sanidade mental como requisito para a colação de grau em cursos de graduação e de formação profissional em área de saúde.

O Congresso Nacional decreta:

Art. 1º A colaboração de grau em cursos de nível técnico e superior da área de saúde só será permitida ao formando que comprovar sanidade mental em exame pericial realizado para essa finalidade.

Parágrafo Único. São alcançados por essa lei os formandos em Medicina, Enfermagem, Odontologia, Farmácia, Nutrição, Fisioterapia, Psicologia, Serviço social e Educação Física, bem como aqueles que concluem cursos de formação de auxiliares e técnicos de segundo grau.

Art. 2º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Justificação

As escolas que formam profissionais de saúde ainda que tenham uma convivência diária de, no mínimo, quatro anos com seus alunos – têm permitido que estes cheguem aos últimos estágios de sua formação e mesmo se graduem sem terem passado pela mais comezinhas avaliação de seu estado psíquico e emocional.

Fatos recentes demonstram que tal atitude pode acarretar consequências trágicas para a sociedade.

Os resultados de pesquisas realizadas por duas das mais conceituadas escolas de Medicina do País e recentemente divulgados, mostram que cerca de 20% dos estudantes de Medicina do Estado de São Paulo são usuários de drogas ilícitas, o que nos leva a supor que uma parte deles virá a desenvolver dependência química. A perdurar a presente situação, não encontrarão empecilhos a seu ingresso no mercado de trabalho, mesmo que não estejam aptos a exercer a profissão.

São evidentes os riscos envolvidos no fato de a vida e a saúde de pessoas serem colocadas nas mãos de um trabalhador de saúde com distúrbios

emocionais ou de personalidade ou sob o efeito de uma droga psicotrópica.

A sanidade mental é condição inarredável à prática da Medicina e das demais profissões de saúde. Dessa forma, não se pode admitir que jovens progridam dentro dos cursos, cheguem à condição de formandos e mesmo sejam titulados sem que seu equilíbrio psicosocial seja minimamente avaliado durante os anos de formação.

Sala das Sessões, 19 de novembro de 1999. –
Senador Mozarildo Cavalcanti.

(À Comissão de Educação – decisão terminativa.)

O SR. PRESIDENTE (Carlos Patrocínio) – Os projetos lidos serão publicados e remetidos às Comissões competentes.

O SR. PRESIDENTE (Carlos Patrocínio) – A Presidência comunica ao Plenário que recebeu do Banco Central do Brasil, nos termos das Resoluções nºs 69, de 1996, e 78, de 1998, do Senado Federal, respectivamente, os seguintes Ofícios:

– Nº S/59, de 1999 (nº 4.246/99, na origem), de 10 do corrente, encaminhando relatório sobre operação de troca de títulos do tipo *Brady* por um novo título do tipo *Global*, conduzida por aquele Órgão, na qualidade de agente do Tesouro Nacional, no valor de dois bilhões de dólares estadunidenses, e comunicando que o texto da documentação traduzida será encaminhado a esta Casa tão logo esteja disponível; e

– Nº S/60, de 1999 (nº 4.350/99, na origem), de 18 do corrente, encaminhando manifestação daquele Órgão acerca da solicitação do Governo do Estado da Bahia, para prestação de garantia e contragarantias às operações de crédito contratadas no âmbito do Programa de Recuperação da Lavoura Cacaueira Baiana, no valor de quinze milhões de reais.

As matérias vão à Comissão de Assuntos Econômicos.

O SR. PRESIDENTE (Carlos Patrocínio) – A Presidência comunica ao Plenário o arquivamento, por inconstitucionalidade, nos termos do art. 101, § 1º, do Regimento Interno, do Projeto de Lei da Câmara nº 56, de 1997 (nº 2.825/97, na Casa de origem), que dispõe sobre a emissão de valores mobiliários representativos de dívidas de sociedades controladas, direta ou indiretamente, pela União, pelos Estados, Distrito Federal e Municípios, e dá outras providências, cujos pareceres foram lidos anteriormente.

Será feita a devida comunicação à Câmara dos Deputados.

ANEXO III

PARECER N 1.017 DE SETEMBRO DE 2001

Assunto: Projeto de Lei do Senado n. 635 de novembro de 1999

Folha 1/7

22166 Terça-feira 18

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Setembro de 2001

Art. 13. Os arts. 9º e 15 da Lei nº 6.830, de 22 de setembro de 1980, passam a vigorar com a seguinte redação:

"Art. 9º

.....

V – oferecer seguro-garantia.

.....

Art. 15.....

I – ao executado, a substituição da penhora por depósito em dinheiro, fiança bancária ou seguro-garantia; e (NR)

....."

Art. 14. O Conselho Nacional de Seguros Privados – CNSP, e a Superintendência de Seguros Privados – SUSEP, disporão sobre normas complementares à disciplina do seguro-garantia, e especialmente sobre tarifas e modalidades do seguro.

Art. 15. Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Sala da Comissão, 5 de setembro de 2001. –
Osmar Dias, Presidente, em exercício.

**LEGISLAÇÃO CITADA ANEXADA PELA
SECRETARIA-GERAL DA MESA**

**DECRETO-LEI Nº 73
DE 21 DE NOVEMBRO DE 1966**

**Dispõe sobre o Sistema Nacional de
Seguros Privados, regula as operações
de seguros e resseguros e dá outras pro-
vidências.**

Art 32. É criado o Conselho Nacional de Seguros Privados – CNSP, ao qual compete primitivamente:

IV – Fixar as características gerais dos contratos de seguros;

Art. 36. Compete à Susep, na qualidade de executora da política traçada pelo CNSP, como órgão fiscalizador da constituição, organização, funcionamento e operações das Sociedades Seguradoras:

b) baixar instruções e expedir circulares relativas à regulamentação das operações de seguro, de acordo com as diretrizes do CNSP;

c) fixar condições de apólices, planos de operações e tarifas a serem utilizadas obrigatoriamente pelo mercado segurador nacional;

Art. 78. As Sociedades Seguradoras só poderão operar em seguros para os quais tenham a necessária autorização, segundo os planos, tarifas e normas aprovadas pelo CNSP.

**LEI COMPLEMENTAR Nº 95
DE 26 DE FEVEREIRO DE 1998**

Dispõe sobre a elaboração, a redação, a alteração e a consolidação das leis, conforme determina o parágrafo único do art. 59 da Constituição Federal, e estabelece normas para a consolidação dos atos normativos que menciona.

LEI Nº 8.078, DE 11 DE SETEMBRO DE 1990

Dispõe sobre a proteção do consumidor e dá outras providências.

Art. 51. São nulas de pleno direito, entre outras, as cláusulas contratuais relativas ao fornecimento de produtos e serviços que:

VII – determinem a utilização compulsória de arbitragem;

PARECER N° 1.017, de 2001

Da Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania sobre o Projeto de Lei do Senado nº 635, de 1999, de autoria do Senador Edison Lobão, que "estabelece instrumentos legais de prevenção e repressão à falsificação de obras de artes visuais e dá outras providências".

Relator: Senador Francelino Pereira

I – Relatório

O Projeto de Lei nº 635, de 1999, de autoria do nobre Senador Edison Lobão, cria mecanismos legais voltados para a prevenção e a repressão da falsificação de obras de artes visuais.

No Capítulo I, para efeito de aplicação da lei, a proposição define como obra de arte visual desde as obras de pintura, desenho, gravura e escultura, até

PARECER N 1.017 DE SETEMBRO DE 2001

Folha 2/7

Setembro de 2001

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Terça-feira 18 22167

ilustrações, cartas geográficas, projetos e obras de engenharia, arquitetura, paisagismo e ciência, além da fotografia.

A cópia da obra, feita pelo próprio autor, também é considerada obra de arte.

No Capítulo II, ao tratar das atribuições institucionais, o projeto prevê a criação, pelo Ministério da Cultura, de um grupo de especialistas que será responsável pela opinião técnica oficial do Poder Público e se incumbirá de emitir pareceres por solicitação do governo ou de particulares.

Esse grupo estará apto a cadastrar iniciativas particulares de registro e catalogação de obras de artes visuais para a tarefa de formular pareceres técnicos conclusivos, em substituição ao grupo de especialistas.

Tanto o grupo de especialistas, como as iniciativas particulares cadastradas deverão exercer atividade fiscalizadora, por dever de ofício ou por solicitação de qualquer pessoa.

O procedimento de registro é objeto do Capítulo III, que dispõe sobre a responsabilidade do referido grupo de especialistas pela catalogação oficial das obras de artes visuais brasileiras.

Ao considerar os sistemas oficiais de registro já existentes, o projeto prevê que estes poderão, a critério da autoridade competente, desempenhar as funções do grupo de especialistas.

De igual forma, as iniciativas particulares cadastradas, mediante autorização do Ministério da Cultura, deverão proceder ao registro das obras que estiverem relacionadas às suas respectivas atividades.

O Capítulo IV incumbe o Ministério da Cultura de promover atividades de formação e especialização de peritos em autoria e de desenvolver e divulgar a utilização de métodos de prevenção e de controle da falsificação da obra de arte visual.

O exercício de fiscalização, análise e retenção de obras de artes visuais é objeto do Capítulo V, onde são definidos o procedimento, as regras e as condições para a referida retenção.

Estabelece, ainda, que o grupo de especialistas e as iniciativas privadas cadastradas deverão cooperar nas apurações administrativas e policiais, nos procedimentos do Ministério Público e nos processos judiciais.

No Capítulo VI, o projeto de lei define as sanções penais e civis, caracterizando o crime de falsificação de obras de artes visuais e determinando que a aplicação das sanções previstas na proposição legal não prejudicará as estipuladas em outras legislações.

O art. 22 do projeto define os procedimentos a serem observados por ocasião da suspensão e cassação de autorização da pessoa física ou do alvará de funcionamento do estabelecimento de comercialização de obras de artes visuais.

Ressalva que essas determinações não implicarão em prejuízo das demais sanções cíveis, administrativas e penais cabíveis.

Em exame na Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania, o projeto não recebeu emendas no prazo regimental.

II – Análise

Muito oportunamente vem o Projeto de Lei do Senado nº 635, de 1999, propor instrumentos voltados para a prevenção e o combate a um dos mais clamorosos problemas do cenário cultural brasileiro: a falsificação de obras de arte visuais.

Como bem informa a Justificação do projeto, um amplo arcabouço legislativo, disciplinando o direito sobre a criação intelectual e artística, foi estabelecido nos últimos anos, no País.

Mesmo considerando sua eficácia, é preciso reconhecer que esse conjunto de leis tem como objeto tão-somente a reprodução não autorizada de uma obra artística ou a cópia de invenções e marcas.

No entanto, o delito da falsificação, da usurpação da assinatura do artista, esta por merecer o tratamento jurídico que o ilícito exige.

É sabido que o mercado de artes cresce dia-a-dia no Brasil, com excepcional valorização da obra de arte brasileira, fato que pode ser comprovado inclusive pelos altos preços ultimamente alcançados por ela no exterior.

Na forma do art. 216 da Constituição, o projeto incorpora ao conceito de obra de arte visual tanto as produções reconhecidas como artísticas, quanto as ilustrações, as cartas geográficas, os projetos e esboços de engenharia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência e, por fim, a fotografia.

Esse é, portanto, o alcance do projeto, cujo objetivo é criar mecanismos de registro, estabelecer formas de prevenção, fiscalização, análise e salvaguarda contra todo tipo de falsificação perpetrado contra as obras de artes visuais originais.

A implementação desses procedimentos fica condicionada à constituição de um grupo de especialistas no âmbito do Ministério da Cultura, responsável pela opinião técnica oficial do Poder Público.

A esse grupo competiria viabilizar tanto as iniciativas relativas ao registro, fiscalização e análise das

PARECER N 1.017 DE SETEMBRO DE 2001

Folha 3/7

22168 Terça-feira 18

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Setembro de 2001

obras, como as tarefas de prevenir e apenar o delito de falsificação.

O Código Penal, no art. 165, prevê o dano em coisa de valor artístico, arqueológico ou histórico, cominando pena de detenção de seis a dois anos, e multa.

Pune o furto de coisa alheia móvel, com a pena de reclusão de um a quatro anos, e multa.

Obter, para si ou para outrem, vantagem ilícita, em prejuízo alheio, induzindo ou mantendo alguém em erro, mediante artifício, ardil, ou qualquer outro meio fraudulento, é punido, no art. 171, do mesmo código, com a pena de reclusão de um a cinco anos, e multa.

A receptação de produto de crime é alcançada pelo art. 180, que comina pena de reclusão de um a quatro anos, para a conduta dolosa, e detenção de um mês a um ano, ou multa, ou ambas as penas, no caso de receptação culposa.

Percebemos, assim, a necessidade de agravar a pena para a fraude e tipificar a venda de obra de arte visual falsificada.

III – Voto

A despeito do mérito inquestionável, o projeto padece de inconstitucionalidade por vício de iniciativa ao pretender criar atribuições para o Ministério da Cultura, vulnerando, assim, o art. 61, § 1º, e, combinado ao art. 84, VI da Constituição Federal.

No entanto, por entendermos que o projeto, por sua oportunidade e importância, deva ser preservado, oferecemos substitutivo que, mantendo o espírito da iniciativa, possa sanar a inconstitucionalidade referida.

As modificações oferecidas ao texto original do projeto caracterizam o procedimento conjugado preconizado pelo Parecer nº 527, de 1998, da comissão de Constituição e Justiça do Senado, relativo à tramitação dos chamados projetos autorizativos.

Por conseguinte, manifestamo-nos pela aprovação do Projeto de Lei do Senado nº 635, de 1999, nos termos do seguinte:

(SUBSTITUTIVO Emenda nº 1

Estabelece instrumentos legais de prevenção e repressão à falsificação de obras de arte visuais e dá outras provisões.

O Congresso Nacional decreta:

Art. 1º Para os efeitos desta lei, são obras de artes visuais as criações de espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

I – as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia, arte cinética e demais manifestações artísticas da mesma natureza;

II – as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;

III – os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;

IV – as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia.

Art. 2º É assegurada, à cópia de obra de arte visual feita pelo próprio autor, a mesma proteção de que goza o original.

Art. 3º Fica o Poder Executivo autorizado a, por intermédio do Ministério da Cultura, instituir um grupo de especialistas nos aspectos técnicos e jurídicos da autoria das obras de artes visuais, responsável pela elaboração da opinião técnica oficial do Poder Público sobre o assunto.

Parágrafo único. A regulamentação do **caput** poderá contemplar:

I – o cadastramento, pelo Ministério da Cultura, de iniciativas particulares de registro e catalogação de obras de arte visuais, como entidades aptas a formular pareceres técnicos conclusivos, em substituição ao grupo de especialistas referido no art. 4º, a respeito das obras relacionadas à sua atividade.

II – a atribuição, ao grupo de especialistas e às iniciativas particulares cadastradas, das seguintes funções:

a) a catalogação oficial das obras de artes visuais brasileiras;

b) a prevenção contra a falsificação, mediante a formação e a especialização de peritos em autoria e o desenvolvimento e a divulgação de métodos voltados para o controle da falsificação;

PARECER N 1.017 DE SETEMBRO DE 2001

Folha 4/7

Setembro de 2001

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Terça-feira 18 22169

c) o exercício da fiscalização, incluindo a análise e a retenção da obra para verificação de autoria;

d) a realização de perícia como meio de prova em todos os procedimentos administrativos e judiciais pertinentes à falsificação de obras de artes visuais, sempre que for solicitada pela autoridade competente para o procedimento.

Art. 4º Constitui crime imitar ou alterar com fraude obra de arte visual.

Pena: reclusão de dois a seis anos, e multa.

Parágrafo único. Incide nas mesmas penas quem defraudar ou falsificar a assinatura de autor de obra de arte visual imitada ou alterada com fraude.

Art. 5º É crime expor à venda ou à permuta, vender, permitir, exportar, arte visual imitada ou alterada com fraude.

Pena – reclusão de um a cinco anos e multa.

Art. 6º A autoridade competente poderá instaurar processo para cassação de autorização ou alvará de comercialização de obras de artes visuais, quando houver indícios de crime nas obras comercializadas.

Art. 7º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

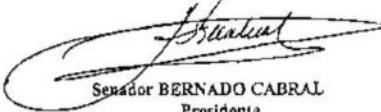
Sala da Comissão, 29 de agosto de 2001. – **Bernardo Cabral**, Presidente – **Francelino Pereira**, Relator – **José Fogaça** – **Álvaro Dias** – **Maguito Vilela** – **Gerson Camata** – **Jorge Bornhausen** – **José Agripino** – **Bello Parga** – **Lúcio Alcântara** – **Antônio Carlos Júnior** – **Marluce Pinto** – **Pedro Ubirajara** – **Íris Rezende**.

COMISSÃO DE CONSTITUIÇÃO, JUSTIÇA E CIDADANIA LISTA DE VOTAÇÃO NOMINAL

TITULARES - PMDB	SIM	NAO	AUTOR	ABSTENÇÃO	SUPLENTES - PMDB	SIM	NAO	AUTOR	ABSTENÇÃO
GERSON CAMATA	X				1 - MARLUCE PINTO	X			
MAGUITO VILELA	X				2 - CASILDO Maldaner				
IRIS REZENDE	X				3 - WELLINGTON ROBERTO				
JOSE FOGACA	X				4 - JOAO ALBERTO				
PEDRO SIMON					5 - CARLOS BEZERRA				
PEDRO UBIRAJARA	X				6 - AMIR LANDO				
ROBERTO REQUIAO					7 - JOSE ALENCAR				
TITULARES - PFL	SIM	NAO	AUTOR	ABSTENÇÃO	SUPLENTES - PFL	SIM	NAO	AUTOR	ABSTENÇÃO
BERNARDO CABRAL					1 - JORGE BORNHAUSEN	X			
ANTONIO CARLOS JUNIOR	X				2 - MOREIRA MENDES				
FRANCELINO PEREIRA	X				3 - WALDECK ORNELAS				
BELLO PARGA	X				4 - ROMEU TUMA				
MARIA DO CARMO ALVES					5 - HUGO NAPOLEAO				
JOSE AGRIPIINO	X				6 - CARLOS PATROCINIO				
TITULARES - PSDB	SIM	NAO	AUTOR	ABSTENÇÃO	SUPLENTES - PSDB	SIM	NAO	AUTOR	ABSTENÇÃO
ALVARO DIAS	X				1 - SERGIO MACHADO				
NILO TEIXEIRA CAMPOS					2 - PEDRO PIVA				
OSMAR DIAS					3 - VAGO (*)				
LEOMAR QUINTANILHA (PPB)					4 - RIVARDO SANTOS				
ROMERO JUCA					5 - LUCIO ALCANTARA	X			
TITULARES - BLOCO OPOSIÇÃO (PT/PDT/PPS)	SIM	NAO	AUTOR	ABSTENÇÃO	SUPLENTES - BLOCO OPOSIÇÃO (PT/PDT/PPS)	SIM	NAO	AUTOR	ABSTENÇÃO
JEFFERSON PERES					1 - EDUARDO SUPlicy				
JOSE EDUARDO DUTRA					2 - MARINA SILVA				
ROBERTO FREIRE (PPS)					3 - HELOISA HELENA				
SEBASTIAO ROCHA					4 - PAULO HARTUNG				
TITULAR - PPB	SIM	NAO	AUTOR	ABSTENÇÃO	SUPLENTE-PPB	SIM	NAO	AUTOR	ABSTENÇÃO
ADEMIR ANDRADE					1 - VAGO				

SIM: 13 NÃO: 0 ABS: 0 TOTAL: 13

SALA DAS REUNIÕES, EM 29/08/2001


Senador BERNARDO CABRAL
Presidente

OBS.: O VOTO DO AUTOR DA PROPOSIÇÃO NÃO SERÁ COMPUTADO, CONSIGNANDO-SE SUA PRESENÇA PARA EFEITO DE QUORUM (Art. 132, § 8º. RISF)
(*) Aguardando indicação da Liderança

PARECER N 1.017 DE SETEMBRO DE 2001

Folha 5/7

22170 Terça-feira 18

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Setembro de 2001

TEXTO FINAL

Do Projeto de Lei do Senado nº 635, de 1999, na Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania que:

"Estabelece instrumentos legais de prevenção e repressão à falsificação de obras de artes visuais e dá outras provisões."

O Congresso Nacional decreta:

Art. 1º Para os efeitos desta lei, são obras de artes visuais as criações de espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

I – as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia, arte cinética e demais manifestações artísticas da mesma natureza;

II – as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;

III – os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;

IV – as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia.

Art. 2º É assegurada, à cópia de obra de arte visual feita pelo próprio autor, a mesma proteção de que goza o original.

Art. 3º Fica o Poder Executivo autorizado a, por intermédio do Ministério da Cultura, instituir um grupo de especialistas nos aspectos técnicos e jurídicos da autoria das obras de artes visuais, responsável pela elaboração da opinião técnica oficial do Poder Público sobre o assunto.

Parágrafo único. A regulamentação do **caput** poderá contemplar:

I – o cadastramento, pelo Ministério da Cultura, de iniciativas particulares de registro e catalogação de obras de arte visuais, como entidades aptas a formular pareceres técnicos conclusivos, em substituição ao grupo de especialistas referido no art. 4º a respeito das obras relacionadas à sua atividade.

II – a atribuição, ao grupo de especialistas e às iniciativas particulares cadastradas, das seguintes funções:

a) a catalogação oficial das obras de artes visuais brasileiras;

b) a prevenção contra a falsificação, mediante a formação e a especialização de peritos em autoria e o desenvolvimento e a divulgação de métodos voltados para o controle da falsificação;

c) o exercício da fiscalização, incluindo a análise e a retenção da obra para verificação de autoria;

d) a realização de perícia como meio de prova em todos os procedimentos administrativos e judiciais pertinentes à falsificação de obras de artes visuais, sempre que for solicitada pela autoridade competente para o procedimento.

Art. 4º Constitui crime imitar ou alterar com fraude obra de arte visual.

Pena: reclusão de dois a seis anos, e multa.

Parágrafo único. Incide nas mesmas penas quem defraudar ou falsificar a assinatura de autor de obra de arte visual imitada ou alterada com fraude.

Art. 5º É crime expor à venda ou à permuta, vender, permitir, exportar, arte visual imitada ou alterada com fraude.

Pena – reclusão de um a cinco anos e multa.

Art. 6º A autoridade competente poderá instaurar processo para cassação de autorização ou alvará de comercialização de obras de artes visuais, quando houver indícios de crime nas obras comercializadas.

Art. 7º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Sala da Comissão, 29 de agosto de 2001. – **Bernardo Cabral**, Presidente.

**LEGISLAÇÃO CITADA ANEXADA PELA
SECRETARIA-GERAL DA MESA**

**CONSTITUIÇÃO DA
REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL**

.....

Art. 61. A iniciativa das leis complementares e ordinárias cabe a qualquer membro ou Comissão da Câmara dos Deputados, do Senado Federal ou do Congresso Nacional, ao Presidente da República, ao Supremo Tribunal Federal, aos Tribunais Superiores, ao Procurador-Geral da República e aos cidadãos, na forma e nos casos previstos nesta Constituição.

§ 1º – São de iniciativa privativa do Presidente da República as leis que:

PARECER N 1.017 DE SETEMBRO DE 2001

Folha 6/7

Setembro de 2001

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Terça-feira 18 22171

I – fixem ou modifiquem os efetivos das Forças Armadas;

II – disponham sobre:

a) criação de cargos, funções ou empregos públicos na administração direta e autárquica ou aumento de sua remuneração;

b) organização administrativa e judiciária, matéria tributária e orçamentária, serviços públicos e pessoal da administração dos Territórios;

"c) servidores públicos da União e Territórios, seu regime jurídico, provimento de cargos, estabilidade e aposentadoria;"

d) organização do Ministério Público e da Defensoria Pública da União, bem como normas gerais para a organização do Ministério Público e da Defensoria Pública dos Estados, do Distrito Federal e dos Territórios;

e) criação e extinção de Ministérios e órgãos da administração pública, observado o disposto no art. 84, VI;

"f) militares das Forças Armadas, seu regime jurídico, provimento de cargos, promoções, estabilidade, remuneração, reforma e transferência para a reserva."

.....
Art. 84. Compete privativamente ao Presidente da República:

VI – dispor, mediante decreto, sobre:

a) organização e funcionamento da administração federal, quando não implicar aumento de despesa nem criação ou extinção de órgãos públicos;

b) extinção de funções ou cargos públicos, quando vagos;

.....
Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º – O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigília, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º – Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º – A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º – Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º – Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

DECRETO-LEI Nº 2.848 DE 7 DE DEZEMBRO DE 1940 Código Penal

Dano em coisa de valor artístico, arqueológico ou histórico

Art. 165 – Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa tombada pela autoridade competente em virtude de valor artístico, arqueológico ou histórico:

Pena – detenção, de 6 (seis) meses a 2 (dois) anos, e multa.

Estelionato

Art. 171 – Obter, para si ou para outrem, vantagem ilícita, em prejuízo alheio, induzindo ou mantendo alguém em erro, mediante artifício, ardil, ou qualquer outro meio fraudulento:

Pena – reclusão, de 1 (um) a 5 (cinco) anos, e multa.

§ 1º – Se o criminoso é primário, e é de pequeno valor o prejuízo, o juiz pode aplicar a pena conforme o disposto no art. 155, § 2º.

§ 2º – Nas mesmas penas incorre quem:

Disposição de coisa alheia como própria

I – vende, permuta, dá em pagamento, em locação ou em garantia coisa alheia como própria;

PARECER N 1.017 DE SETEMBRO DE 2001

Folha 7/7

22172 Terça-feira 18

DIÁRIO DO SENADO FEDERAL

Setembro de 2001

Alienação ou oneração fraudulenta de coisa própria

II – vende, permuta, dá em pagamento ou em garantia coisa própria inalienável, gravada de ônus ou litigiosa, ou imóvel que prometeu vender a terceiro, mediante pagamento em prestações, silenciando sobre qualquer dessas circunstâncias;

Defraudação de penhor

III – defrauda, mediante alienação não consentida pelo credor ou por outro modo, a garantia pignoratícia, quando tem a posse do objeto empenhado;

Fraude na entrega de coisa

IV – defrauda substância, qualidade ou quantidade de coisa que deve entregar a alguém;

Fraude para recebimento de indenização ou valor de seguro

V – destrói, total ou parcialmente, ou oculta coisa própria, ou lesa o próprio corpo ou a saúde, ou agrava as consequências da lesão ou doença, com o intuito de haver indenização ou valor de seguro;

Fraude no pagamento por meio de cheque

VI – emite cheque, sem suficiente provisão de fundos em poder do sacado, ou lhe frustra o pagamento.

§ 3º – A pena aumenta-se de um terço, se o crime é cometido em detrimento de entidade de direito público ou de instituto de economia popular, assistência social ou beneficência.

Recepção

Art. 180 – Adquirir, receber, transportar, conduzir ou ocultar, em proveito próprio ou alheio, coisa que sabe ser produto de crime, ou influir para que terceiro, de boa-fé, a adquira, receba ou oculte:

Pena – reclusão, de 1 (um) a 4 (quatro) anos, e multa.

Recepção qualificada

§ 1º – Adquirir, receber, transportar, conduzir, ocultar, ter em depósito, desmontar, montar, remontar, vender, expor à venda, ou de qualquer forma utilizar, em proveito próprio ou alheio, no exercício de atividade comercial ou industrial, coisa que deve saber ser produto de crime:

Pena – reclusão, de 3 (três) a 8 (oito) anos, e multa.

§ 2º – Equipara-se à atividade comercial, para efeito do parágrafo anterior, qualquer forma de comércio irregular ou clandestino, inclusive o exercício em residência.

§ 3º – Adquirir ou receber coisa que, por sua natureza ou pela desproporção entre o valor e o preço, ou pela condição de quem a oferece, deve presumir-se obtida por meio criminoso:

Pena – detenção, de 1 (um) mês a 1 (um) ano, ou multa, ou ambas as penas.

§ 4º – A receptação é punível, ainda que desconhecido ou isento de pena o autor do crime de queproveio a coisa.

§ 5º – Na hipótese do § 3º, se o criminoso é privário, pode o juiz, tendo em consideração as circunstâncias, deixar de aplicar a pena. Na receptação dolosa aplica-se o disposto no § 2º do art. 155.

§ 6º – Tratando-se de bens e instalações do patrimônio da União, Estado, Município, empresa concessionária de serviços público ou sociedade de economia mista, a pena prevista no **caput** deste artigo aplica-se em dobro.

DOCUMENTO ANEXADO PELA SECRETARIA-GERAL DA MESA, NOS TERMOS DO ART. 250, PARÁGRAFO ÚNICO DO REGIMENTO INTERNO

PARECER N° 527, DE 1998

Da Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania sobre o requerimento nº 771, de 1996, em “Consulta do Plenário formulada por iniciativa do Senador Lúcio Alcântara, visando obter orientação referente aos projetos de lei autorizativa”.

Relator: Senador Josaphat Marinho.

Relatório

1) O Senador Lúcio Alcântara, com fundamento no art. 101, V, do regimento Interno do Senado Federal, requer ao Presidente do Senado Federal que submeta a esta Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania consulta, visando a obter orientação referente aos projetos de lei autorizativa.

2) Justifica a formulação da consulta em razão das “dúvidas freqüentes” quanto da apreciação de projetos de lei que visam a conceder autorização ao Poder Executivo para exercer competência que, por previsão Constitucional, lhe é privativa.

3) Indaga, a propósito:

1 – qual a natureza jurídica do projeto de lei autorizativa?

2 – todo e qualquer projeto de lei autorizativa tem por escopo conceder autorização ao Poder Exe-

ANEXO IV

DECLARAÇÃO DE SANTIAGO DO CHILE (2009)*

III ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE MUSEUS

Santiago do Chile, 2, 3 e 4 de setembro de 2009

DECLARAÇÃO FINAL

Os representantes de museus da comunidade ibero-americana reunidos nos dias 2, 3 e 4 de setembro de 2009 em Santiago do Chile, no marco do III Encontro Ibero-americano de Museus, sob o tema “Os museus no contexto de crise”,

CONSIDERAM:

- A relevância dos valores e princípios enunciados na Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005) para a orientação de políticas públicas no campo de patrimônio cultural, da memória social e dos museus, assim como a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial (UNESCO, 2003).
- Ibero-américa como um sistema complexo integrado por uma diversidade de patrimônios culturais tangíveis e intangíveis comuns, diversos e particulares, cuja promoção, proteção, conservação e acessibilidade são indispensáveis.
- A vigência da Declaração da Mesa redonda de Santiago do Chile em 1972 para os museus em Ibero-américa, como impulso ao desenvolvimento de novas perspectivas teóricas e práticas museológicas que destacam o papel social dos museus.
- A Carta de Salvador da Bahia (junho de 2007) como o marco referencial das relações de cooperação para o âmbito dos museus em Ibero-américa, produto do I Encontro Ibero-americano de Museus, assinada pelos representantes dos 22 países ibero-americanos e ratificada na Conferência Ibero-americana de Ministros da Cultura (Valparaíso, 26 e 27 de julho de 2007) e na Cúpula de Chefes de Estado e de Governo (Santiago do Chile, 8 e 9 de novembro de 2007).

- A importância dos Encontros ibero-americanos de Museus como espaços de reflexão para a formulação de políticas culturais comuns que permitam a integração e a participação no âmbito dos museus para todos os países da comunidade ibero-americana.
- A preocupação do setor museológico frente aos contextos de crise (econômica, ecológica, sanitária, social e política) que afetam à sociedade. A comunidade museística ibero-americana percebeu este contexto como uma oportunidade de reflexão, mudança e fortalecimento. Destaca-se igualmente a importância da definição e da criação de políticas públicas concertadas para investir nesse setor como fator de desenvolvimento cultural e social em contextos de crise.

ESTÃO DE ACORDO EM:

- 1) Continuar desenvolvendo os conteúdos das declarações anteriores assinadas durante os Encontros Ibero-Americanos de Museus.
- 2) Apoiar os processos de fortalecimento institucional através de políticas públicas, de sistemas nacionais de museus e redes, potencializando a gestão pública dessas instituições como garantia de dignidade humana e desenvolvimento sustentável, especialmente em contextos de crise.
- 3) Reafirmar a vocação social dos museus e sua consolidação como componente indispensável para o desenvolvimento dos países, potencializando-os como espaços públicos, de amplo acesso, de participação social e de valorização do patrimônio cultural.
- 4) Favorecer uma gestão de museus propícia à inclusão da multiculturalidade, da interculturalidade e da diversidade como instrumentos de luta contra todo tipo de discriminação.
- 5) Ratificar a importância das instituições museísticas como espaços de encontro e diálogo, de compreensão da construção social, de sua própria identidade e como recurso de apropriação da cidadania sobre seu patrimônio.
- 6) Promover e consolidar práticas que favoreçam a formação, a capacitação e a profissionalização dos trabalhadores dos museus ibero-americanos.

- 7) Potencializar a função de conservação e proteção do patrimônio dos museus através do registro das coleções e da criação de protocolos de operação ante contextos de crise.
- 8) Evidenciar a importância dos museus no desenvolvimento do turismo cultural sustentável, promovendo boas práticas
- 9) Reforçar os esforços conjuntos para evitar e combater o tráfico ilícito e a falsificação de bens culturais.
- 10) Evidenciar o potencial museológico da Ibero-américa no âmbito internacional através da cooperação conjunta, integrando todos os países ibero-americanos no Programa Ibermuseus.
- 11) Apoiar o Plano de Trabalho para o período 2009-2010 do Programa Ibermuseus, aprovado pelo Comitê Intergovernamental, e reafirmar a pertinência de alternar os Encontros Ibero-americanos pela região, realizando os próximos na Espanha (2010) e no México (2011).
- 12) Comemorar a realização da Conferencia Internacional do Conselho Internacional de Museus no Rio de Janeiro em 2013.

SUGEREM:

- A aprovação do projeto de quotas diferenciadas, que será apresentado na próxima Cúpula de Chefes de Estado e de Governo em Estoril-Portugal, e propiciará a adesão de novos países ao Programa Ibermuseus.
- A elaboração de uma declaração, por parte dos Presidentes e dos Chefes de Estado, sobre a prevenção e a luta contra o tráfico ilícito e a falsificação de bens culturais na comunidade ibero-americana, assim como a realização de um protocolo de atuação entre os países membros.

Os representantes que assinam agradecem à Subdireção Nacional de Museus da Direção de Bibliotecas, Arquivos e Museus do Chile a amável recepção, a hospitalidade e a excelente organização do Encontro.

* Apenas a parte textual do referido documento foi utilizada neste trabalho.