

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



NA SENDA DO AUTÊNTICO

**A falsificação artística em Portugal e a sua relação com os
métodos laboratoriais**

Diana de Almeida Ramos

Orientadores: Prof.^a Doutora Alice Nogueira Alves
Professor Doutor António Estevão Candeias
Doutora Vera Mariz

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património

2024

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



NA SENDA DO AUTÊNTICO

A falsificação artística em Portugal e a sua relação com os métodos laboratoriais

Diana de Almeida Ramos

Orientadores: Prof.^a Doutora Alice Nogueira Alves
Professor Doutor António Estevão Candeias
Doutora Vera Mariz

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património

Júri:

Presidente: Doutor Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, Professor Associado c/Agregação e vogal do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof. Doutor João Carlos de Castro Silva, nos termos n.º 1.1. do Despacho n.º 10432/2023, publicado em Diário da República, 2ª série, n.º 197, de outubro;

Vogais:

- Doutor Luiz Antonio Cruz Souza, Professor Titular da Escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais [1º arguente];
- Dr. João Manuel Alves de Oliveira, Diretor da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo, da Polícia Judiciária [2º arguente];
- Doutora Sara Sofia Galhano Valadas, Investigadora do Laboratório HERCULES – Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda da Universidade de Évora;
- Doutora Marta Alexandra da Costa Frade, Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutora Alice Nogueira Alves, Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientadora].

Bolsa de Doutoramento FCT – SFRH/BD/132246/2017

2024

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Diana de Almeida Ramos, declaro que a tese de doutoramento intitulada “Na senda do autêntico. A falsificação artística em Portugal e a sua relação com os métodos laboratoriais.”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata

Lisboa, 10 de dezembro de 2024

RESUMO

O enquadramento do fenómeno da falsificação artística, tendo como referência o recurso a laboratórios de arte e forenses como forma de mitigação e controlo nas diferentes áreas da sociedade, é essencial para um melhor entendimento do seu impacto. Com esse objetivo, este estudo realiza uma investigação crítica e sistemática de várias fontes, a partir de 1936 até à atualidade, período na qual ocorreram significativas apreensões de falsos em Portugal.

Partindo da análise das diferentes conjunturas operativas nacionais, relacionadas com o processo de peritagem laboratorial da obra de arte (o contexto criminal/policial, o contexto museológico e o contexto analítico/laboratorial), são aqui focadas as abordagens da produção, da criminalização e da resposta policial, assim como a sua apresentação expositiva e gestão patrimonial. Em seguida, são aprofundadas as diversas metodologias disponíveis atualmente, de investigação criminal, artística e analítica do falso.

Os resultados da investigação realizada em arquivos de instituições envolvidas no processo de identificação de falsos em Portugal, permitiram chegar a novas conclusões sobre o fenómeno, e a criação de uma base de dados de processos de peritagem laboratorial, doravante disponível para futuros casos de autenticação de obras de arte.

Adicionalmente, é descrita a incrementação do trabalho protocolar em rede entre diferentes instituições e fundações nacionais, com vista à criação de ferramentas e metodologias que possam auxiliar na identificação de falsificações. Esta colaboração multidisciplinar resultou no desenvolvimento de um caso de estudo em tempo real, que contribuiu para desmantelar uma rede de criminalidade organizada, responsável por introduzir no mercado várias falsificações, imitando o artista Malangatana.

O levantamento e tratamento de dados criminais, museológicos e laboratoriais inéditos, permitiram corroborar, do ponto de vista histórico-artístico, o papel-chave desempenhado pelo Laboratório no combate à falsificação artística, enquanto problemática transversal e consistente na sociedade portuguesa.

Palavras-Chave:

Falso, Crime, Arquivo, Laboratório, Malangatana

ABSTRACT

The framing of the phenomenon of art forgery, with reference to the recourse of art and forensic laboratories as means of mitigation and control in various areas of society, is essential for a better understanding of its impact. With this goal in mind, this study conducts a critical and systematic investigation of various sources, starting from 1936 to the present day, a period during which significant apprehension of forgeries occurred in Portugal.

Starting from the analysis of the different national operative contexts related to the laboratory expertise process of the artwork (the criminal/police context, the museological context, and the analytical/laboratory context), the approaches to production, criminalization, and police response are herein focused on, as well as their expositive presentation and heritage management. Subsequently, the various methodologies currently available for criminal, artistic, and analytical investigation of forgery are explored in depth.

The results of the investigation, carried out in archives of institutions involved in the identification process of forgeries in Portugal, have led to new conclusions regarding the phenomenon, as well as the creation of a database of laboratory expertise processes, henceforth available for future cases of art authentication.

Additionally, the enhancement of protocol work in network between different national institutions and foundations is described, aiming at the creation of tools and methodologies that can aid in the identification of forgeries. This multidisciplinary collaboration resulted in the development of a real-time case study, which contributed to dismantling a network of organized crime responsible for introducing several forgeries imitating the artist Malangatana into the market.

The survey and treatment of unprecedented criminal, museological, and laboratory data have corroborated, from a historical-artistic point of view, the key role played by the Laboratory in the battle against art forgery, as a transversal and consistent issue in Portuguese society.

Keywords:

Fake, Crime, Archive, Laboratory, Malangatana

Agradecimentos

Embora me reconheça e apresente sempre, profissionalmente e pessoalmente, como historiadora da arte, o meu percurso científico não poderia deixar de passar pelas Ciências da Arte... Sinto-me “ponte” entre conhecimentos e experiências desde tenra idade e tenho-me rodeado de pessoas multifacetadas a vida inteira. Este projeto é fruto dessa visão holística da construção de conhecimento e também os agradecimentos pela sua concretização assim o devem ser. Uma tese desta envergadura só poderia chegar a bom porto com contributos dos mais variados, institucionais e pessoais, lançando-se agora o desafio de agradecer muito e a tantos, em poucas palavras.

Em primeiro lugar, um imensurável agradecimento aos meus orientadores. À Professora Doutora Alice Nogueira Alves, por me acompanhar há mais de uma década neste desafio de investigar falsificações, pela sua disciplina e dedicação extrema aos meus interesses. A sua louvável experiência e pragmatismo têm sido essenciais para o caminho que temos ambas percorrido, tendo a certeza que o continuo a trilhar com a melhor das bússolas. Ao Professor Doutor António Estevão Candeias, por acolher todas as minhas dúvidas de “tom” histórico-artístico, típicas de alguém que não soube perceber, na juventude, a real importância da tabela periódica no sentido da vida, mas que a respeita agora, mais do que nunca. A sua mentoria contínua nesta área e a capacidade em simplificar qualquer questão material ou humana, fizeram de si um valioso Dicionário de Química, mostrando que a partilha entre Arte e Laboratório é absolutamente essencial para a concretização de projetos desta natureza. À Doutora Vera Mariz, pela sua disponibilidade e pronta opinião, ajudando-me a recordar, sempre que necessário, a minha afinidade e vocação com a disciplina que nos une: a História da Arte. Os meus orientadores são “pontes” das mais sólidas que conheço e agradeço profundamente toda a partilha, confiança e capacidade em me transmitir os ensinamentos e valências que mais neles admiro, terminando este ciclo como discípula dessa visão além-muros, tantas vezes necessária fora da Oficina, do Laboratório ou da Academia.

Na realidade, sendo um trabalho sobre Laboratório e autenticação de obras de arte, ele não deixa de refletir a minha génese histórico-artística, que me define e acompanha em todas as vertentes da vida. Agradeço, assim, aos meus eternos professores dessa disciplina que tanto admiro: à Professora Teresa Esteves, por ter percebido logo, no Ensino Secundário, que o meu

caminho era “este”, ao Professor Doutor Vítor Serrão e ao Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira, pelo ensinamento de uma História da Arte intemporal. A “minha” será sempre cripto-artística e perene, a par de operativa e museal – em constante viagem, entre a Cidade Universitária e o Chiado.

O apoio das diferentes instituições envolvidas neste projeto foi fundamental para a sua concretização e conclusão, sobretudo durante uma pandemia, com momentos adversos em que as instituições são primeiramente compostas e geridas por pessoas, as quais merecem o meu sincero agradecimento direto, para além do institucional. À Fundação para a Ciência e Tecnologia e ao CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, pela oportunidade de financiamento e desenvolvimento desta investigação, em continuidade daquele que tem sido o meu objeto de estudo predileto. Aos investigadores e técnicos do Laboratório José de Figueiredo e do Laboratório HERCULES, cuja estrutura analítica e humana foram essenciais para o desenvolvimento da parte prática deste doutoramento. Um agradecimento especial às minhas colegas Sílvia Scardina e Glória Nascimento, pelo cuidado e responsabilidade com que sempre auxiliaram as minhas tarefas. “O laboratório é, por vezes, a última esperança do historiador da arte”. A Sílvia e a Glória, com alguns dos seus colegas, foram, não raras vezes, a minha.

À Polícia Judiciária e à sua Direção Nacional, pelo manifesto apoio e confiança nos meus projetos, ao longo de tantos anos, e por me permitir aceder a uma realidade preciosa, onde poucos transitam. Ao Dr. João Oliveira, Diretor da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo, o meu sincero agradecimento e estima pelo apoio, orientação e valorização contínua dos meus estudos e contributos dados à instituição, para os quais a sua experiência policial, operativa e de liderança têm sido referência. Às Brigadas de Obras de Arte da Polícia Judiciária, a norte e a sul do país, e aos seus elementos, os quais se dedicam, com afinco, à proteção das nossas obras de arte. Em Lisboa, ao Inspetor Chefe Domingos Lucas, ao Inspetor Miguel Carneiro e à Inspetora Teresa Esteves; no Porto, ao Inspetor Chefe Marco Oliveira, ao Inspetor José Guimarães, ao Inspetor Armando Araújo, à Inspetora Mariana Monteiro e à Inspetora Carolina Crespo. Ao Laboratório de Polícia Científica, setores de Escrita Manual e Físico-Química, em particular à Chefe de Área Físico-Documental, Dr.^a Andreia Vieira, agradeço o entusiasmo e seriedade com que acolheu sempre as minhas sugestões e propostas e ainda aos técnicos superiores e peritos Dr. Carlos Martins, Dr.^a Marta Lacerda, Dr.^a Susana Duarte e Dr.^a Ana Assis, agradeço a valiosa oportunidade de acompanhar o seu trabalho pericial e laboratorial. A

esta comunidade especialista e policial agradeço a partilha de experiências afetas a uma realidade distante do comum civil, assim como todos os relatos, conversas e respostas às minhas dúvidas intermináveis – mas necessárias – que tanto enriqueceram este trabalho. Não posso deixar de referir os momentos de acolhimento e partilha, em que me fizeram verdadeiramente sentir uma de vós. Uma palavra ainda de apreço para as Dr.^a Carla Faria e Dr.^a Lourdes Lourenço, do Centro Documental da Polícia Judiciária, pela disponibilidade e auxílio nas consultas todas que ali realizei, assim como para a Dr.^a Rute Dixo e a Dr.^a Leonor Sá, pelos esclarecimentos prestados, sobre a importante ação museológica desta instituição.

Ao Serviço de Educação da Alfândega do Porto e respetivos técnicos pelo acolhimento e importante esclarecimento aí realizados, na exposição *Arte do Falso*, e ao Museu Regional da Guarda, pela oportunidade de colaboração e contributo para o assinalar da problemática da falsificação artística, no âmbito de um evento de referência internacional como é o *Simpósio de Arte Contemporânea*, nessa cidade. À Dr.^a Cláudia Pereira, técnica superior da Biblioteca e Arquivo do Laboratório José de Figueiredo, cujo contributo e orientação se assumiram fulcrais para a correta documentação e levantamento dos dados agora apresentados. A sua disponibilidade e tolerância foram constantes e merecem o meu franco agradecimento. À Dr.^a Nazaré Escobar agradeço, com carinho, a partilha inestimável do seu património de memória e bibliográfico e a paciência para as extensas conversas sobre um objeto de estudo que a fascina também.

Ao Museu Nacional de Arte Antiga, ao qual chamo emotivamente, há tantos anos, “museu do coração”, agradeço ter sido berço, novamente, para renovadas reflexões e achados. À sua equipa, pela confiança depositada no meu trabalho, nas suas diferentes frentes, em particular ao seu Diretor, Doutor Joaquim Caetano, à Dr.^a Marta Carvalho e à Dr.^a Inês Silva, bem como aos colaboradores da Biblioteca de Arte, nas pessoas do Dr. Luís Montalvão, sempre disponível e interessado nos meus assuntos, e da bibliotecária Narcisa Miranda, que comigo festejou pequenas e grandes descobertas, tendo sempre reservada uma palavra de incentivo e cuidado.

Às Professoras Doutoras Maria João Melo e Márcia Vilarigues, do Laboratório de Conservação e Restauro, da Universidade Nova de Lisboa e à Professora Doutora Ana Rodrigues do C2TN, do Laboratório Técnico, agradeço a disponibilidade e o tempo despendido à minha investigação, cujos depoimentos ajudaram a caracterizar melhor a realidade laboratorial do nosso país, para além dos laboratórios abordados durante o nosso doutoramento.

Às diferentes fundações e entidades que prestaram uma importante colaboração para a concretização da parte prática da nossa tese e desenvolvimento do caso de estudo apresentado. À Fundação Millennium BCP, na pessoa do Dr. Marco de Sousa; à fundação Culturgest, nas pessoas da Dr.^a Maria Manuel Conceição e Dr.^a Lúcia Marques, agradecendo também o registo fotográfico realizado e disponibilizado por Patrícia Blázquez, nesse contexto; ao Museu Municipal do Crato e respetiva equipa e, finalmente, à Fundação Mário Soares e Maria Barroso e ao seu diretor executivo Dr. Filipe Guimarães da Silva, a quem agradecemos o constante interesse e disponibilidade em colaborar, para a concretização dos nossos ambiciosos objetivos. A estas instituições, muito agradeço terem agilizado todos os contactos e tarefas propostas e o acolhimento prestado às equipas do meu doutoramento. Neste contexto, endereço também uma palavra de agradecimento à Família Campos, pela pronta e constante colaboração, cruciais para o estudo da sua pintura suspeita, utilizada no nosso caso de estudo.

Os amigos são a família que escolhemos e o apoio ou nomes dessa “família” não cabem em agradecimentos sucintos. Aos de sempre e aos de agora, que de anónimo nada têm, obrigada pelo incentivo e preocupação demonstrados ao longo desta cruzada, agradecendo igualmente o interesse e tolerância nas horas (para não dizer anos), em que fui “falsa” da cabeça aos pés, levando muitos comigo para este mundo, da “Diana dos Falsos”.

Aos polícias da minha vida, uma palavra de admiração e respeito pelo vosso percurso, agradecendo o vosso carinho, a par da partilha da vossa visão, que tantas vezes complementou o meu ponto de vista histórico e civil, facilitando a compreensão das realidades operativas com as quais tive de lidar, em contexto criminal. Ao meu amigo Gonçalo Fonseca, o meu franco agradecimento. A sua família e o seu percurso no fotojornalismo internacional têm sido um exemplo de resiliência na minha vida. É um privilégio ter o seu contributo fotográfico neste trabalho. À Solange Craveirinha, e à nossa amizade improvável, por me trazer o “sol moçambicano” e a palavra do seu ilustre avô, numa fase em que eu precisava de estar próxima de e entender Moçambique, mais do que nunca.

À minha amiga, colega e confidente de dramas científicos, Rita Nobre, que esteve sempre um passo à minha frente, nas exposições e na academia, cujo percurso de vida me inspira e me dá a certeza que uma boa obra de arte não se conserva e estuda sem um bom andaime – não fosse eu orientada por alguém que vem precisamente dessa realidade. Obrigada por tanta intervenção de conservação e restauro emocional, nestes últimos anos.

À Inês Silva, à Margarida Barros e ao Pedro Fortes, atemporais parceiros da História da Arte, dirijo uma palavra de admiração pelos seus percursos profissionais e de gratidão imensa por continuarmos a realizar, em conjunto, esta caminhada histórico-artística, evidente em tantas exposições temporárias da vida mas, sobretudo, na coleção permanente de memórias e ensinamentos que temos conservado juntos. Esta tese reflete precisamente uma faceta profissional e científica que cresceu, a par e passo, com o seu afeto, mas também com as suas visões investigativas.

À melhor equipa de *fakebusters* que podia ter encontrado, ao Ricardo Mota, à Rafaela Silva, à Mariana Brás e à Rita Almeida, agradeço profundamente a compreensão, o auxílio e carinho nas horas derradeiras e turbulentas. A sua amizade e dedicação aos meus assuntos pessoais, para que eu pudesse cuidar dos académicos, e o seu contributo especialista foram absolutamente determinantes nas horas mais difíceis. Não tenho palavras que manifestem justamente a gratidão que lhes devo.

Por fim, agradeço o auxílio incondicional da minha família. Não foram tempos fáceis para nós. À minha mãe e ao meu pai, mecenas e fiéis apoiantes das minhas causas, agradeço todo o amor, paciência e tolerância, sobretudo, nas horas em que não estive em condições de ser a filha que precisavam, nas quais tanto recebi deles e pouco dei em troca. O culminar de todo este esforço só foi possível com a sua inesgotável ajuda. À minha mãe, que cuidou de mim de tantas e genuínas maneiras, agradeço o privilégio que foi partilharmos longas horas de “atelier”, com a oportunidade de refletir sobre falsificação artística, na presença do processo artístico mais autêntico e valioso de todos: o seu. Agradeço-lhe, com todo o amor que uma filha pode nutrir pela sua mãe, cada vírgula e ponto final, assim como as aguarelas que pintou com tanta mestria e dedicação, para a ilustração deste trabalho.

*Aos que sempre confiaram no bom termo deste projeto, mas que infelizmente partiram
durante...*

Aos que nunca me abandonaram mesmo tendo partido.

*Entusiastas do conhecimento, da sabedoria e da “minha” palavra,
guardiões do meu bem-estar,
cuidadores nas mais variadas e valiosas formas.*

*“Palavras, palavras e palavras...”
e “um amor verdadeiro que não envelhece”,*

Para o meu Avô,

Para a Belinha,

Para a Glau,

Para o Orlando,

Para a Manela,

Índice

Introdução	27
1. Produção, investigação e apresentação de falsificações	35
1.1. Psicologia da Arte Falsa	35
1.1.1. Conceitos operativos, tipologias e legislação	36
1.1.2. Produção de falsificações e Psicologia da Conceção – O perfil do falsificador e do burlão	54
1.1.3. Como reagir a uma falsificação? Psicologia da Receção e o perfil do observador	62
1.2. O universo policial e o mercado de arte	74
1.2.1. Contexto internacional	75
1.2.1.1. Brigadas internacionais de obras de arte	75
1.2.1.2. Ferramentas de combate à falsificação artística	91
1.2.2. Contexto nacional	96
1.2.2.1. Brigadas de obras de arte da Polícia Judiciária	96
1.2.2.2. Criminalística e universo histórico-artístico	127
1.3. Impacto e valorização da falsificação artística no universo expositivo e museológico	131
1.3.1. Exposições e museus internacionais	134
1.3.1.1. Exposições temporárias	134
1.3.1.2. Museus	146
1.3.2. Exposições e núcleos museológicos no âmbito policial	149
1.3.2.1. Exposições temporárias da Polícia Judiciária	150
1.3.2.1.1. Núcleos museológicos permanentes da Polícia Judiciária	163
1.3.2.2. O pioneirismo do Museu Nacional de Arte Antiga	170
2. Identificação e estudo científico de falsificações	196
2.1. Peritagem de obras de arte	196

2.1.1. Conceitos de autenticação, atribuição e datação – três problemáticas distintas ...	197
2.1.2. O perito	200
2.1.3. Fases e tipos de peritagem	204
2.1.4. Perícias de assinatura como elemento de autenticação	212
2.1.5. Estado da peritagem de obras de arte em Portugal	223
2.2. Arte e Ciência: métodos laboratoriais para a identificação de falsificações e autenticação de obras de arte.....	228
2.2.1. História dos métodos laboratoriais para o estudo de obras de arte.....	229
2.2.1.1. Grandes laboratórios internacionais.....	229
2.2.1.2. Laboratórios nacionais	234
2.2.2. Ferramentas laboratoriais para estudos de autenticidade	241
2.2.2.1. Métodos laboratoriais de exame e análise	241
2.2.2.2. Outras ferramentas	248
2.2.3. Os laboratórios do projeto	250
2.2.3.1. Laboratório José de Figueiredo – Estado português	250
2.2.3.2. Laboratório HERCULES – Universidade de Évora	254
2.2.3.3. Laboratório de Polícia Científica – Polícia Judiciária	261
2.2.3.4. Laboratórios extrínsecos ao projeto	269
2.2.3.4.1. Centro de Ciências e Tecnologias Nucleares (C2TN) – Instituto Superior Técnico	270
2.2.3.4.2. Laboratório do Departamento de Conservação e Restauro – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa	273
3. Documentação e gestão de falsificações.....	277
3.1. Criação de uma base de dados - Processos de peritagem laboratorial	278
3.1.1. Metodologia de recolha	279
3.1.2. Apresentação e análise de dados	281
3.1.2.1. Base de dados do Laboratório José de Figueiredo.....	281
3.1.2.1.1. Campos de preenchimento da base de dados	284

3.1.2.1.2. Dados dos processos do Laboratório José de Figueiredo e análise estatística	289
3.1.2.2. Base de dados do Laboratório HERCULES	305
3.1.2.2.1. Campos de preenchimento da base de dados	307
3.1.2.2.2. Dados dos processos do Laboratório HERCULES e análise estatística	307
3.1.2.3. Base de dados do Laboratório de Polícia Científica – Polícia Judiciária	318
3.1.2.3.1. Campos de preenchimento da base de dados	321
3.1.2.3.2. Dados dos processos do Laboratório da Polícia Científica e análise estatística	325
3.1.3. Comparação de bases de dados e conclusões	331
3.1.4. Acessível porquê, como e a quem? Ferramentas para o futuro	335
3.2. Caso de estudo Malangatana – De uma pintura suspeita, para uma rede autenticamente falsa	339
3.2.1. Valente Malangatana: pintor de Moçambique, de Portugal e do Mundo	340
3.2.2. Será Malangatana? Sim, não...talvez – Metodologia para o estudo comparativo	347
3.2.2.1. <i>Corpus</i> de obras seleccionadas – autênticos e falsos	347
3.2.3. Discussão de resultados e conclusões	358
3.2.3.1. Perícias de assinatura	358
3.2.3.2. Abordagem experimental	361
3.2.3.3. Caracterização material	371
3.2.4. Protocolos e contributos histórico-artísticos para a identificação de falsificações em Portugal	380
Conclusão	385

Índice de figuras

Figura 1 – (à esquerda) Pintura (autêntica) a óleo sobre tela, assinada Botelho 62, 1962, Lisboa, 54x73cm. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, © Diana Ramos.....	42
Figura 2 – (à direita) Pintura (falsa/contrafeita) a óleo sobre cartão, assinada Botelho, sem data, Paisagem urbana, 40,6x33,4cm, Museu de Polícia Judiciária, 2011, © Diana Ramos...	42
Figura 3 – Operação “Traço Fino”, apresentação à imprensa, sede nacional PJ, © Correio da Manhã.	102
Figura 4 – Operação "Caverna do Tesouro", apresentação à imprensa, sede nacional PJ, © Observador.....	102
Figura 5 – Operação "Arco-Íris", apresentação à imprensa, sede nacional PJ, © Lusa.	103
Figura 6 – Pintura falsa, imitando Paul Klee, © Diana Ramos.	105
Figura 7 – Pintura original (em cima), pinturas cortadas (em baixo), de José de Guimarães, © Visão	107
Figura 8 – (à esquerda) Pintura autêntica, de Francis Smith, acervo da PJ, © Visão.....	108
Figura 9 – (à direita) Assinatura falsa na pintura autêntica acervo da PJ, © Visão.....	108
Figura 10 – Pintura “Piaski”, de Frank Stella, coleção Rendeiro, © Público.....	110
Figura 11 – Operação "Malangatana", apresentação à imprensa, sede nacional da Polícia Judiciária © Nuno Ferreira Santos, Público.	112
Figura 12 – Operação "Estabelecimento prisional”, apresentação à imprensa, sede DN da PJ © André Rolo, Jornal de Notícias.....	114
Figura 13 – (à direita) Pretensa pintura de Malangatana, apreendida nessa operação, LPC, © Diana Ramos	114
Figura 14 – (à esquerda) Pretensa pintura de Malangatana, apreendida nessa operação, LPC, © Diana Ramos.....	114
Figura 15 – Verdadeiras Falsificações e Falsificações Verdadeiras – Coluna Arte e Polícia. [Recorte do jornal Diário de Notícias]. Cópia disponível nos livros legados por Barros de Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, © Diana Ramos.	137
Figura 16 – Núcleo expositivo Elmyr De Hory, © Treasures on Trial: The Art and Science of Detecting Fakes.....	143
Figura 17 - Cartaz da exposição “O Verdadeiro Falso”, 2008, © Polícia Judiciária	151
Figura 18 – Exposição “O Verdadeiro Falso”, 2008, Diretoria do Norte da PJ, © Correio da Manhã.	151
Figura 19 – Cartaz da Exposição “A Arte do Falso”, 2020/2021, © Polícia Judiciária	154

Figura 20 – Entrada da exposição “A Arte do Falso”, Alfândega do Porto, 2020/2021, © Diana Ramos.....	155
Figura 21 – Núcleo de Escultura falsa, Exposição “A Arte do Falso”, Alfândega do Porto, 2020/2021, © Diana Ramos.....	155
Figura 22 – Assinatura Malangatana UV, exposição “A Arte do Falso”, Alfândega do Porto, 2020/2021, © Diana Ramos.....	156
Figura 23 – Galeria de falsos, exposição “A Arte do Falso”, Alfândega do Porto, 2020/2021, © Diana Ramos.....	157
Figura 24 – Estrutura 3D, exposição “A Arte do Falso”, Alfândega do Porto, 2020/2021, © Diana Ramos.....	158
Figura 25 – Cartaz da exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Câmara Municipal da Guarda	160
Figura 26 – Pintura falsa, assinada Klee, exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Diana Ramos.....	160
Figura 27 – Sala da exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Diana Ramos.....	160
Figura 28 – Pintura falsa, assinada Malangatana, exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Diana Ramos	161
Figura 29 – Sala da exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Diana Ramos	162
Figura 30 – Sala da exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Diana Ramos	162
Figura 31 – Entrada do Núcleo Museológico da Diretoria do Norte da PJ, 2023, © Diana Ramos.....	163
Figura 32 – Arte sacra no Núcleo Museológico da Diretoria do Norte da PJ, 2023, © Diana Ramos.....	164
Figura 33 – Núcleo Museológico da Diretoria do Norte da PJ, 2023, © Diana Ramos.	165
Figura 34 – (à esquerda) sala com exposição de obras falsas, moradia Pereira Reis, Núcleo Museológico da Diretoria do Norte da PJ, 2023, © Diana Ramos.	165
Figura 35 – Obra falsa, assinada Malangatana, moradia Pereira Reis, Núcleo Museológico da Diretoria do Norte da PJ, 2023, © Diana Ramos.....	165
Figura 36 – (à esquerda) Entrada Museu de Polícia Judiciária, Instituto de Polícia Judiciária e Ciências Criminais, 2011, © Diana Ramos.	169

Figura 37 – (à direita) Secção de pintura falsa, Museu de Polícia Judiciária, Instituto de Polícia Judiciária e Ciências Criminais, 2011, © Diana Ramos.....	169
Figura 38 – Sala do Museu de Polícia Judiciária, Instituto de Polícia Judiciária e Ciências Criminais, 2011, © Diana Ramos.	170
Figura 39 – Microexposição Imitações, Cópias e Falsos no Museu Nacional de Arte Antiga – 1955, © Mário Novais.	173
Figura 40 – (à esquerda) Catálogo Fotográfico das Exposições dos Conservadores Estagiários, Arquivo MNAA, 2023, © Diana Ramos.	173
Figura 41 – (à direita) Pasta de aluno de Carlos de Azevedo, Arquivo MNAA, 2023, © Diana Ramos.....	173
Figura 42 – Recortes de jornais com notícias sobre falsos, livros do legado Barros e Sá, Biblioteca de Arte MNAA, 2021, © Diana Ramos.	177
Figura 43 – Pintura falso Ribera, catálogo microexposição Imitações, cópias e falsos no Museu Nacional de Arte Antiga, 1955, © Diana Ramos.....	179
Figura 44 – Pintura falso Lawrence, reservas MNAA, 2023, © Diana Ramos.	181
Figura 45 – Pintura falso Lawrence, reservas MNAA, 2023, © Diana Ramos.	181
Figura 46 – Fotografia a raios infravermelhos da pintura Cena de Interior, catálogo microexposição Imitações, cópias e falsos no Museu Nacional de Arte Antiga, 1955, © Diana Ramos.....	183
Figura 47 – Exposição Obras em Reserva - O museu que não se vê, 2016, © MNAA, Paulo Alexandrino.....	187
Figura 48 – Vistas da Rua Nova dos Mercadores, autor flamengo desconhecido, (1570-1619), exposição A Cidade Global - Lisboa no Renascimento, 2017, © MNAA, Paulo Alexandrino.	191
Figura 49 – Exposição A Cidade Global - Lisboa no Renascimento, 2017, © MNAA, Paulo Alexandrino.....	191
Figura 50 – Cartaz Exposição Museu das Descobertas, 2019, © MNAA.	192
Figura 51 – Núcleo Preservar, Estudar, Comunicar, Exposição Museu das Descobertas, 2019, ® MNAA, Paulo Alexandrino.	194
Figura 52 – (à esquerda) Óleo sobre tela, Ninfa, Louise Mauduit, séc. XIX, 2022, © MNAA/Susana Campos.....	195
Figura 53 – (à direita) Exposição Louise Mauduit - Uma nova pintora no MNAA, 2022, © Arquivo MNAA.....	195

Figura 54 – Processo de peritagem de uma obra de arte, Dinâmica em quadrado, 2024, © Diana Ramos.....	206
Figura 55 – Laboratório para o Exame das Obras de Arte, Museu Nacional de Arte Antiga, c. 1938, © MNAA.	237
Figura 56 – (à esquerda) Novo edifício anexo ao Museu Nacional de Arte Antiga, anos 40, © MNAA.	238
Figura 57 – (à direita) Laboratório para o Exame das Obras de Arte, do Museu Nacional de Arte Antiga, instalações no novo edifício, anos 50, © MNAA.	238
Figura 58 – Laboratório de Microscopia e Microanálise, Laboratório HERCULES, 2024, © HERCULES.	256
Figura 59 – Laboratório de Espectrometria de Massa, Laboratório HERCULES, 2024, © HERCULES.	257
Figura 60 – Laboratório de Cromatografia, Laboratório HERCULES, 2024, © HERCULES.	257
Figura 61 – Laboratório de Caracterização de Materiais, Laboratório HERCULES, 2024, © HERCULES.	258
Figura 62 – Biotecnologia e Biodegradação, Laboratório HERCULES, 2024 © HERCULES.	259
Figura 63 – (à esquerda) Entrada da sala de Espectrometria de Massa, LPC, 2022, © Diana Ramos.....	269
Figura 64 – (ao meio) Equipa LPC, peritos de Escrita Manual mais peritos de Físico-Química a observarem conjuntamente obras suspeitas, 2022, © Diana Ramos.....	269
Figura 65 – (à direita) Equipa LP, peritos Escrita Manual mais peritos de Físico-Química a observarem conjuntamente obras suspeitas, 2022, © Diana Ramos.	269
Figura 66 – Assinatura falsa imitando Ticiano, analisada em processo de peritagem laboratorial, 1962, © DGPC.	291
Figura 67 – Assinatura verdadeira de Picasso, analisada em processo de peritagem, 1971, © DGPC.	291
Figura 68 – (à esquerda) Capa de processo laboratorial dos anos 60, com o recurso ao termo “falso”, 2021, © Diana Ramos.	302
Figura 69 – Capa de processo laboratorial dos anos 60, com o recurso ao termo “falso”, 2021, © Diana Ramos.....	302
Figura 70 – Pintura verdadeira de Amadeo, alvo de peritagem laboratorial, com assinatura/carimbo posterior, 2010, © DGPC.	303

Figura 71 – (à esquerda) Retrato de Malangatana junto a uma obra, 1968, fundo documental do artista, plataforma Casa Comum, © Fundação Mário Soares e Maria Barroso.....	340
Figura 72 – (ao centro) Retrato de Malangatana junto a uma obra sua, fundo documental do artista, plataforma Casa Comum, © Fundação Mário Soares e Maria Barroso.....	340
Figura 73 – (à direita) Retrato de Malangatana pintando uma tela, fundo documental do artista, plataforma Casa Comum, © Fundação Mário Soares e Maria Barroso.....	340
Figura 74 – Pintura falsa, assinada Malangatana. Sede Nacional de Polícia Judiciária., 2020, © Gonçalo Fonseca.....	343
Figura 75 – (à esquerda) Técnica mista de Malangatana, 2005, © Fundação Mário Soares e Maria Barroso.	355
Figura 76 – (à direita) Carta dirigida por Malangatana a Maria Barroso, com pintura a aguarela, 2005, © Fundação Mário Soares e Maria Barroso.	355
Figura 77 – Linha do tempo da vida de Malangatana Ngwenya (nascimento 1936, morte 2011), onde se assinala a laranja o período das obras do artista estudadas no âmbito da publicação do Art Institute of Chicago (Langley et al. 2021), e a cinzento o período das obras analisadas materialmente e apresentadas no presente estudo, © Diana Ramos.....	357
Figura 78 – Abordagem experimental seguida na análise material das pinturas objeto de estudo, © Diana Ramos.	361
Figura 79 – (em cima, à esquerda) Análise por reflectografia de infravermelhos, pintura B, © Diana Ramos.....	363
Figura 80 – (em cima, à direita) Análise por reflectografia de infravermelhos, pintura A, © Diana Ramos.....	363
Figura 81 – (em baixo, à esquerda) Análise por reflectografia de infravermelhos, pintura C, © Diana Ramos.....	363
Figura 82 – (em baixo, à direita) Análise por reflectografia de infravermelhos, pintura D, © Diana Ramos.....	363
Figura 83 – (em cima, à esquerda) Análise de imagem hiperespectral da pintura D, © Diana Ramos.....	364
Figura 84 – (em cima, à direita) Análise de imagem hiperespectral da pintura C, © Diana Ramos.....	364
Figura 85 – (em baixo) Análise de imagem hiperespectral da pintura A, © Gonçalo Fonseca.	364
Figura 86 – Observação da fluorescência no visível induzida por radiação ultravioleta na pintura B, © Patrícia Blázquez.	365

Figura 87 – (em cima, à esquerda) Análise por XRF da pintura B, © Diana Ramos.	366
Figura 88 – (em cima, à direita) Análise por XRF da pintura A, © Gonçalo Fonseca.	366
Figura 89 – (em baixo, ao centro), Análise por XRF da pintura C, © Diana Ramos.	366
Figura 90 – Análise por espectroscopia de refletância no ultravioleta-visível-infravermelho próximo (UV-Vis-NIR-FORS), na pintura A, © Diana Ramos.	367
Figura 91 – Análise por espectroscopia de refletância no ultravioleta-visível-infravermelho próximo (UV-Vis-NIR-FORS), na pintura B, © Diana Ramos.	367
Figura 92 – Mapeamento dos pontos analisados pelas técnicas pontuais elementares (p-EDXRF) e moleculares (UV-Vis-NIR-FORS) em três pinturas objeto de estudo. Da esquerda para a direita: pintura A, pintura B, pintura C, © Diana Ramos.	368
Figura 93 – Estudo comparativo do mapeamento in situ, Museu do Crato, 2021, © Diana Ramos.	368
Figura 94 – Material de microasmostragem, Museu do Crato, 2021, © Diana Ramos.	369
Figura 98 – (em baixo, à direita) Exemplo de microamostragem na pintura C, © Diana Ramos.	370
Figura 99 – (à esquerda) Análise da pintura D por mapeamento químico com o espectrómetro macro-XRF CRONO, © Diana Ramos.	371
Figura 100 – Análise da pintura F por mapeamento químico com o espectrómetro macro-XRF CRONO, © Diana Ramos.	371
Figura 102 – Imagem visível e imagem obtida por reflectografia de infravermelhos (IRR) das duas pinturas “A” e “C”, datadas do mesmo ano de produção (1998), © Diana Ramos.	373
Figura 103 – (em cima) Imagem visível e imagem obtida por reflectografia de infravermelhos (IRR) dos detalhes da assinatura presente na pintura F, (ao centro) assinatura na pintura ? © Diana Ramos. (em baixo) assinatura na pintura “Nu com flores” (1965), do Art Institute of Chicago. © Art Institute.	374
Figura 104 – (à esquerda) Imagem visível da pintura A, (à direita) análise de imagem hiperespectral da pintura, com mapeamento dos nove endemembers identificados na imagem analisada, © Diana Ramos.	376
Figura 105 – (à esquerda) Imagem visível da pintura C, (à direita), Análise de imagem hiperespectral da pintura, com mapeamento dos nove endemembers identificados na imagem analisada © Diana Ramos.	376

Índice de gráficos

Gráfico 1 – Número de processos de peritagem laboratorial por década	292
Gráfico 2 – Tipologia/formato dos processos de peritagem	293
Gráfico 3 – Finalidade dos processos de peritagem.....	293
Gráfico 4 – Relatórios dos processos de peritagem	294
Gráfico 5 – Requerentes dos processos de peritagem por década	295
Gráfico 6 – Tipologias das obras alvo de peritagem.....	296
Gráfico 7 – (Pretensos) Artistas dos processos de peritagem	298
Gráfico 8 – Relação exames de área e exames de ponto nos processos de peritagem	299
Gráfico 9 – Relação exames de área e exames de ponto nos processos de peritagem por década	300
Gráfico 10 – Exames de área por técnica (percentagem)	300
Gráfico 11 – Exames de ponto por técnica (percentagem)	301
Gráfico 12 – Pareceres finais dos processos de peritagem	304
Gráfico 13 – Assinaturas nas obras alvo de peritagem	305
Gráfico 14 – Número de processos de peritagem laboratorial por ano.....	309
Gráfico 15 – Requerentes dos processos de peritagem por ano.....	311
Gráfico 16 – Tipologias das obras alvo de peritagem.....	312
Gráfico 17 – (Pretensos) Artistas dos processos de peritagem	313
Gráfico 18 – Relação exames de área e exames de ponto nos processos de peritagem	314
Gráfico 19 – Relação exames de área e exames de ponto nos processos de peritagem por ano	314
Gráfico 20 – Exames de área por técnica.....	315
Gráfico 21 – Exames de ponto por técnica	315
Gráfico 22 – Pareceres finais dos processos de peritagem	317
Gráfico 23 – Assinaturas nas obras alvo de peritagem	318
Gráfico 24 – Número de exames periciais por ano.....	326
Gráfico 25 – Requerentes de perícias ao Laboratório da Polícia Científica por Diretoria/zona do país	327
Gráfico 26 – Tipologias das obras alvo de peritagem.....	327
Gráfico 27 – (Pretensos) artistas dos processos de perícias.....	328
Gráfico 28 – Pareceres finais das perícias	329

Índice de tabelas

Tabela 1 – Dados da recolha laboratorial, PJ – outubro 2020	350
Tabela 2 – Dados da recolha laboratorial, CGD – julho 2020/maio 2021.....	351
Tabela 3 – Dados da recolha laboratorial, Museu do Crato – maio 2021.....	352
Tabela 4 – Dados da recolha laboratorial, Fundação Millennium BCP e MNAA – maio 2021/julho 2022	353
Tabela 5 – Dados da recolha laboratorial, Fundação MSMB– maio 2021.....	354
Tabela 6 – Dados da recolha laboratorial, MNAA (MPJ) – julho 2022	356
Tabela 7 – Autógrafos e assinaturas suspeitas utilizados em perícia forense do LPC	360

Siglas e acrónimos

AIA – Authentication in Art Foundation

ALR – Art Loss Register

ARCA – Association for Research into Crimes against Art

ARCHMAT – Erasmus Mundus Joint Master in Archaeological Materials Science

ASAE – Autoridade de Segurança Alimentar e Económica

AzuRE – Estudos no Azulejo Português para Candidatura a Património da. Humanidade.

BCIFOA – Brigada Central de Investigação de Obras de Arte

BOA – Brigada de Obras de Arte

C2TN – Centro de Ciências e Tecnologias Nucleares

CAFA – Court of Arbitration for Art

CDADC – Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos

CDP – Código do Direito Penal

CGD – Caixa Geral de Depósitos

CIEBA – Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes, Universidade de Lisboa

DCPJ – Direction Centrale de la Police Judiciaire

DGPC – Direção Geral do Património Cultural

DLVT – Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo da Polícia Judiciária

DNPJ – Diretoria do Norte da Polícia Judiciária

DNPJ – Diretoria Nacional da Polícia Judiciária

EPJ – Escola de Polícia Judiciária

E-RIHS – European Research Infrastructure for Heritage Science

FAEI – Fine Art Experts Institute

FBAUL – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

FBI – Federal Bureau of Investigation

FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia

FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

GOIA – Guarda, Observação, Investigação e Análise de Bens Culturais e Obras de Arte

HERCULES – Herança Cultural, Estudo e Salvaguarda

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

ICOM – International Council of Museums

IEROA - Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte

IFAR – International Foundation for Art Research
IJF – Instituto José de Figueiredo
IMC – Instituto dos Museus e da Conservação
INTERPOL – International Criminal Police Organization
IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro
IPHAN – Património Histórico e Artístico Nacional
IPJCC – Instituto da Polícia Judiciária e Ciências Criminais
IPM – Instituto Português dos Museus
IPPC – Instituto Português do Património Cultural
IVCR+I – Instituto Valenciano de Conservación, Restauración e Investigación
KLDP – Korps Landelijke Politiediensten
LACICOR – Laboratório de Ciência da Conservação
LJF - Laboratório José de Figueiredo
LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil
LPC – Laboratório de Polícia Científica da Polícia Judiciária
LSAD – London Stolen Art Database
MAFIA – Metodologias para autenticação de obras de Arte e Identificação forense de falsos combinando Inteligência Artificial e Abordagens Analíticas Avançadas.
MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga
MPJ – Museu de Polícia Judiciária
MSMB – Fundação Mário Soares e Maria Barroso
NSAF – The National Stolen Art File
OCBC – L'Office Central de Lutte Contre le Trafic des Biens Culturels
PF – Polícia Federal
PJ – Polícia Judiciária
PSYCHE – Protection System for culture heritage
SIAC – Simpósio Internacional de Arte Contemporânea
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais
UNIIC – Unidade Nacional de Informações e Investigação Criminal
V&A – Victoria and Albert Museum

Métodos laboratoriais

μ -FTIR – Microespectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier

CLSM - Microscopia confocal de varrimento a laser

CR – Cromatografia

Dino-Lite - Microscopia digital

DRX – Difração de raios-X

EA-IRMS – Espectrómetro de massa de razões isotópicas com analisador elementar

EDXRF – Espetrometria de fluorescência de raios-X por dispersão de energia

F – Fotografia

FIV – Fotografia de Infravermelhos

FM – Microscopia de fluorescência

FT – Fotografia de luz transmitida

FUV - Fotografia de fluorescência visível com radiação ultravioleta

FVS – Fotografia com luz de lâmpada de sódio

GC-EA-IRMS – Cromatografia gasosa acoplada a um espectrómetro de massa de razões isotópicas com analisador elementar

HPLC – Cromatografia líquida de alta resolução

HSI- Imagem hiper-espectral

IBIL – Espectrometria de luminescência induzida por iões

InGaAs - Diodo de arsenieto de índio e gálio

LA-ICP-MS – Análise de isótopos estáveis com espectrómetro de massa com plasma induzido acoplado a um sistema de ablação a laser

LC-MS – Cromatografia líquida de alta resolução com espectrometria de massa

LR – Luz rasante / Fotografia de luz rasante

m-DRX – Microdifração de raios-X

MF – Macrofotografia

MO – Microscopia ótica

MR – Microespectroscopia de Raman

MSI – Imagem multiespectral

NRX – Negativo de raios-X

PIGE – Espectrometria de raios- γ excitados por partículas

PIXE – Espectrometria de raios-X excitados por partículas

PLM – Microscopia ótica com luz polarizada

py-GC/MS - Cromatografia gasosa acoplada a espectrometria de massa com pirólizador

RBS – Espectrometria de retrodispersão de Rutherford

RIV – Reflectografia de Infravermelho (IRR – Infrared reflectography)

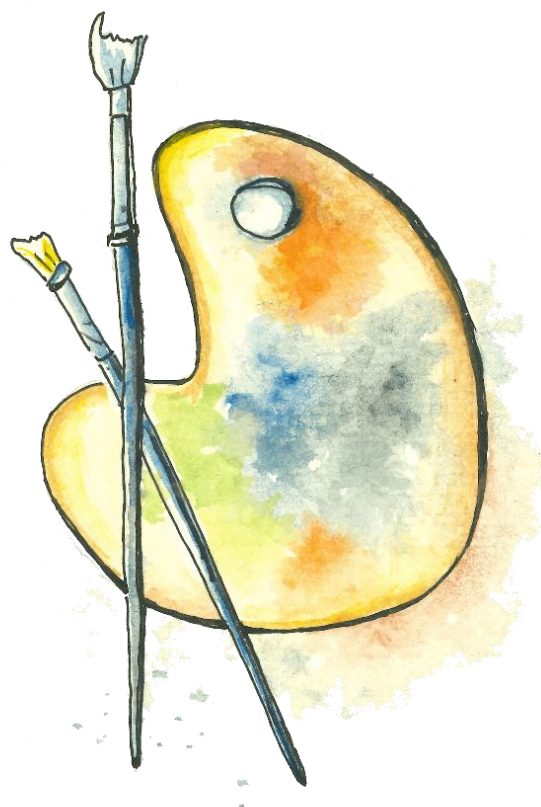
RX - Radiografia de radiação X

SEM-EDS - Microscopia Eletrônica de Varrimento acoplada a Espectroscopia de raios X por dispersão de Energia (Scanning Electron Microscopy coupled with Energy Dispersive X-ray spectroscopy)

UV-Vis-NIR-FORS - Espectroscopia de refletância no ultravioleta-visível-infravermelho próximo

XRF – Espectrometria de fluorescência de raios-X

Introdução



“(...) os antigos gregos não distinguiam muito bem o verde do azul. É difícil num poeta grego, num texto grego, encontrar uma clara divisão entre o azul e o verde, porque evidentemente tinham uma sensibilidade cromática completamente diferente. Por outro lado, nós mesmos, na nossa vida, evoluímos. O modo como percebemos certos sabores, certos aromas, como vemos certas cores [e como vemos certas falsificações] muda continuamente, porque a nossa experiência evolui constantemente e nunca seremos o que éramos há um ano, há dez anos ou há vinte anos atrás. O passado morreu para sempre, o que importa é o presente (Zeri 1992, p.141).

Justificação e limites do tema

A evolução das mentalidades e do próprio conceito de Arte, tem permitido à sociedade contemporânea encarar as falsificações artísticas com um olhar diferente do utilizado outrora. Se o culto da identidade do artista, valorizado desde o período do Renascimento, se tornou um fator determinante na produção artística ao longo dos séculos, o repensar do valor autoral no século XX e a recorrente apropriação e reprodução da imagem nas Artes Visuais, conduziram ao questionar da autoria no processo de execução. Neste sentido, do ponto de vista meramente criativo, a Arte passou a ser legitimada em maior grau pelo seu processo e conteúdo, em detrimento da sua autoria, podendo nós questionar-nos sobre qual a diferença entre uma obra autêntica e uma falsificação feita “ao estilo de”. Em ambos os casos, a composição é efetivamente a original, idealizada e concebida de raiz por alguém, podendo essa identidade deixar de assumir importância soberana para o valor total da obra, em prol da ideia por si expressa. Independentemente da opinião veiculada, a falsificação artística constitui um problema transversal a diferentes períodos históricos, sendo companheira assídua da existência humana e visita permanente nos mercados de arte.

Apesar do tema da falsificação artística e do recurso a métodos laboratoriais, como forma de peritagem, se revelar simultaneamente atual e intemporal no panorama artístico e institucional português, carecendo, contudo, de um estudo científico esclarecedor; o momento presente caracteriza-se quer pela proliferação de notícias regulares de identificação de novos exemplares fraudulentos em contextos nacionais e internacionais, quer pela evolução constante dos métodos e ferramentas de deteção, a par das técnicas de falsificação que tentam estar sempre um passo à frente destas. Com efeito, o estudo e o enquadramento do fenómeno em Portugal, bem como do contributo dado pelos métodos laboratoriais para o seu entendimento e para a sinalização deste tipo de objetos, afirmam-se cada vez mais pertinentes.

Como reflexo dessa mesma evolução, os laboratórios nacionais têm sido responsáveis pela criação de projetos de referência nas áreas do estudo material e da caracterização de bens culturais nas últimas décadas, não raras vezes, premiados e distinguidos internacionalmente, a par de outras instituições de renome mundial. Esta realidade verifica-se também pela exploração e pela aplicação crescentes dos métodos laboratoriais, com o emprego de tecnologia de ponta e de metodologias comparativas, cada vez mais inclusivas para o esclarecimento de

questões de autoria e autenticidade, indissociáveis da evolução do próprio estudo material das obras de arte.

Independentemente das suas morfologias, proveniência ou tutela, em diferentes momentos do seu percurso, algumas destas obras de arte, suscitaram dúvidas de classificação e de atribuição e, acabando por frequentar um espaço comum entre si: o Laboratório. No entanto, tem-se verificado que o desconhecimento existente das circunstâncias em que estas peritagens laboratoriais foram sendo realizadas em Portugal ao longo dos tempos, assim como a falta de organização e documentação de tais processos, facilitam e potenciam a reintrodução fraudulenta de obras problemáticas no mercado de arte nacional.

Objetivos e metodologia

Pelos motivos enunciados, em continuidade e complementaridade com a linha de investigação que temos vindo a desenvolver¹, acrescentamos agora a dimensão laboratorial às restantes previamente estudadas. Neste sentido, o objetivo deste doutoramento é realizar uma investigação crítica e sistemática que nos permita caracterizar e contextualizar a produção, a identificação e a circulação de falsificações artísticas em Portugal, desde a criação do antigo Laboratório para o Exame de Obras de Arte, em 1936 – o primeiro laboratório nacional de arte e futuro Instituto José de Figueiredo –, até às mais recentes e significativas apreensões de pintura falsa realizadas pela Polícia Judiciária, em 2022. Para o efeito, partimos da análise unitária dos pedidos de peritagem direcionados aos laboratórios nacionais especialistas, com trabalho de referência nesta área: o Laboratório José de Figueiredo do Estado português, o Laboratório HERCULES da Universidade de Évora e o Laboratório de Polícia Científica da Polícia Judiciária, com o objetivo de determinar e compilar quais os procedimentos registados face a problemas de autenticidade. Neste enquadramento, confrontamos simultaneamente as motivações e *modi operandi* dos diferentes intervenientes relativamente a um problema comum: o falso.

¹ No nosso percurso académico e científico já aflorámos outras dimensões destas obras suspeitas e da problemática da falsificação artística, temática à qual nos temos dedicado nos últimos quinze anos, na senda de uma caracterização cada vez mais completa e abrangente. Em 2009, realizávamos as primeiras reflexões sobre o falso em Portugal, sobretudo no âmbito da História da Arte e da Gestão Patrimonial, iniciando, também por essa altura, os primeiros contactos com uma realidade mais operativa e policial. De seguida, no segundo ciclo de estudos, a nossa dissertação de mestrado incidiu sobre a musealização de falsificações em Portugal – a primeira do seu género – com base num conjunto de falsos apreendidos pela Polícia Judiciária (PJ), numa das maiores apreensões registadas até aquela data – a Operação “Traço Fino”. Neste trabalho, apresentámos e explorámos não só as potencialidades da obra de arte falsa em contexto expositivo, como propusemos diretrizes para o tratamento e apresentação pública deste património tão específico (Ramos, 2013).

No âmbito desta recolha de dados, documentámos os responsáveis pela requisição de tais perícias e exames, considerando a sua natureza jurídica, localização e posicionamento no mercado de arte português, caracterizando a natureza destes pedidos, as motivações inerentes e as questões por si levantadas, a par das tipologias peritadas com maior frequência no nosso país, por dúvidas de autenticidade. Paralelamente, ao contactarmos com a realidade laboral existente *in situ*, documentámos estratégias de ação dos laboratórios intervenientes face aos pedidos recebidos e o respetivo peso na sua atividade geral, tendo em conta a evolução dos métodos de exame e análise, utilizados em estudos de autenticidade e processos de autenticação.

De maneira a cumprir os objetivos propostos e, privilegiando uma abordagem da falsificação de obras de arte segundo uma perspetiva histórico-artística, procedemos à consulta da numerosa bibliografia especializada e realizámos uma necessária atualização de fontes publicadas sobre falsos, pilares indispensáveis às reflexões e comparações agora apresentadas. Reunimos até ao presente, um acervo bibliográfico considerável, em que salientamos um notório acréscimo de conteúdos, estudos e fontes publicados sobre o universo da falsificação e peritagem de obras de arte, sobretudo, nos últimos dez anos. Ainda assim, continuam a ser obras pouco divulgadas, de carácter maioritariamente generalista, dentro da temática das falsificações, e de acesso pouco ou nada democrático.

Dentro deste conjunto, podemos destacar alguns trabalhos para um melhor entendimento dos contributos diretos que o Laboratório facultou ao universo da falsificação artística desde os primórdios dessa interação, assumindo-se essencial a consulta e leitura das principais referências internacionais neste campo do conhecimento, nomeadamente os volumes 13,14,15 e 16 da revista *Mouseion* (1931), as pioneiras obras de Paul Coremans (1949) e de J Fleming (1975), a par de algumas compilações mais recentes dos métodos científicos ao serviço de estudos de autenticidade, realizadas por Paul Craddock (2009), Noah Charney (2009), Nicholas Eastaugh (2008,2009,2014), Jehane Ragai (2015, 2021) e William Casement (2022). De acordo com um critério nacional, embora a relação da falsificação artística com os métodos laboratoriais seja uma área ainda cientificamente pouco focada, destacamos alguns contributos fundamentais de autores portugueses, tais como a extensíssima plataforma digital CIARTE (1999) desenvolvida por João António Cruz e alguns trabalhos científico-académicos que abordam a problemática da falsificação de obras de arte de Diana Ramos (2012), Maria

Gonçalves (2013) e Cristina Alves (2013). Mais recentemente, junta-se o trabalho de Maria Peneda (2017) que, seguindo uma perspetiva forense, mostrou as potencialidades da microscopia de Raman para a autenticação de obras de arte, tomando como exemplo o estudo de peças nacionais de ourivesaria; enquanto Clarisse Fonseca (2022) analisou a fundo a ação museológica desenvolvida nos últimos anos pela Diretoria do Norte da Polícia Judiciária. Em contexto nacional, importa ainda referir duas dissertações: a de Dina Correia (2023) sobre o furto de bens culturais nos museus portugueses, na qual se evidencia outra dimensão do crime na arte em Portugal e do trabalho das equipas da Polícia Judiciária, para além da falsificação; e a de Mariana Ferreira (2024), na qual é proposta uma exaustiva ficha técnica-modelo com base no repertório autêntico do artista Albuquerque Mendes, propondo um importante recurso para a identificação de pinturas falsas sobre tela, em complemento da ficha-modelo de inventário de obras falsas por nós criada em 2012 (Ramos, 2012).

Para a realização da presente investigação, além da consulta da bibliografia elencada, baseámo-nos num vasto conjunto de documentação inédita, consultada em diferentes arquivos e instituições nacionais. Foram fontes de informação absolutamente determinantes os arquivos formais e informais existentes nos três laboratórios já mencionados, selecionados para levantamento de processos laboratoriais em Portugal. No Arquivo de Conservação e Restauro do Laboratório José de Figueiredo, encontram-se cerca de 20 000 processos de conservação e restauro e de laboratório – alguns destes consultados pioneiramente no âmbito das nossas tarefas –, sendo inédita também a consulta sequencial e integral que realizámos dos casos de peritagem para efeitos de autenticação. Este arquivo assume-se como uma fonte capital para a história dos métodos laboratoriais em Portugal, dispondo ainda de muito conteúdo por explorar e documentar. Nele, encontramos testemunhos diretos da realidade operativa e metodológica do estudo material do património nacional, ao longo dos anos, refletindo os trabalhos realizados apenas naquela instituição, de forma exclusiva em Portugal, durante largas décadas², independentemente do seu requerente ou do seu fim.

De igual modo, foi determinante o levantamento dos processos afetos à atividade do Laboratório HERCULES e dos processos associados à ação do Laboratório de Polícia Científica – locais onde contactámos diariamente com a realidade laboral e operativa das suas

² Só já no século XXI, passámos a ter em Portugal outros laboratórios para estudo de património, com valências e missões equiparadas, como, por exemplo, o Laboratório HERCULES, fundado em 2009.

equipas. No universo criminal e policial, por sua vez, assumiram-se essenciais as consultas realizadas no Centro de Documentação da Polícia Judiciária, e no pequeno arquivo interno da Brigada de Obras de Arte da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo (DLVT), habitualmente inacessível à população civil, nos quais recolhemos informação de pertinência significativa sobre os diferentes contributos da criminalística para estudos e contextos histórico-artísticos no âmbito do crime patrimonial.

Por outro lado, a Biblioteca de Arte e o Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, pela importância ímpar que desempenham para a compilação de informações diretamente relacionadas com a evolução do património artístico nacional e respetiva gestão, funcionaram, não raras vezes, como “gabinete residente” para pesquisas e reflexões. Nas suas extensas coleções bibliográficas encontramos obras especializadas de carácter absolutamente singular em contexto nacional, quer pela cronologia, quer pelo contexto precoces, dedicadas à abordagem do falso artístico, nas suas diferentes vertentes: histórica, laboratorial e expositiva. Na documentação aí consultável, encontram-se também referências aos primórdios da investigação laboratorial e científica de obras de arte em Portugal, valiosos testemunhos de uma interação cada vez mais próxima e simbiótica dentro do Museu Nacional de Arte Antiga, entre Arte e Ciência.

Para a concretização dos objetivos propostos, foi crucial o trabalho protocolar desenvolvido em parceria com os laboratórios estudados: o Laboratório José de Figueiredo, o laboratório HERCULES e o Laboratório da Polícia Científica da Polícia Judiciária e com o Instituto de Ciências Policiais, quer para a recolha da informação já mencionada, quer para auxílio analítico e operativo ao caso de estudo desenvolvido. No contexto, sobretudo prático, do nosso projeto doutoral, assumiram-se igualmente determinantes os protocolos estabelecidos com a Fundação Mário Soares e Maria Barroso, com a Fundação Millennium BCP, com a Fundação Culturgest da Caixa Geral de Depósitos, assim como a colaboração com a Direção Regional de Cultura do Alentejo, responsável por tutelar o Museu Municipal do Crato.

De um ponto de vista prático, durante os anos em que decorreu o nosso projeto, realizado sempre com o apoio protocolar da Polícia Judiciária, acompanhámos internamente e com proximidade as equipas de investigação criminal vocacionadas para o combate ao crime contra o património artístico. Nesse âmbito, desenvolveu-se um trabalho não só de proximidade, como de confiança e documentação sistemática do *modus operandi* de alguns elementos e inspetores

destas secções, cuja partilha de experiência e de *know how* se afirmaram absolutamente essenciais para a caracterização histórica e operativa que apresentamos nesta tese. O acompanhamento destas equipas e das suas ações em tempo real, a par de regulares depoimentos, obtidos em primeira mão ao longo dos anos, elucidativos sobre a forma como o crime de falsificação artística impacta a realidade portuguesa, constituíram fonte principal para a nossa reflexão, moldada, naturalmente, pelas condicionantes legais de confidencialidade afetas a esta realidade policial.

Para além do trabalho de maior constância e proximidade, desenvolvidos com a Brigada de Obras de Arte da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo, localizada na Sede Nacional da Polícia Judiciária, a equipa com maior volume de trabalho nesta área, tivemos ainda oportunidade de contactar, *in situ*, com o importante trabalho da Brigada de Obras de Arte da Diretoria do Norte. O acompanhamento de equipas de diferentes regiões do país possibilitou-nos realizar uma caracterização mais completa e descentralizada desta realidade operativa, assim como trabalhar um vasto e rico conjunto de património oral, cujo registo dificilmente cabe em transcrições de entrevistas convencionais e académicas.

Estrutura

Para uma melhor interpretação e contextualização dos dados recolhidos, estruturámos a presente tese em três partes diferentes, articuladas entre si. Apesar de compostas por vertentes distintas do objeto de estudo, a sua leitura contínua e complementar, permitirá um melhor entendimento do fenómeno da falsificação de arte em Portugal.

Na primeira parte abordamos uma dimensão sobretudo operativa do fenómeno, no que diz respeito ao contexto internacional e nacional da circulação de objetos falsos. Para o efeito, apresentamos três capítulos distintos, onde caracterizamos contextos afetos à produção, à investigação e à apresentação de falsificações. Desta forma, em cada capítulo, apontamos especificidades relativamente a cada uma dessas conjunturas: no âmbito da Psicologia, evidenciamos como a produção de uma falsificação não pode ser dissociada da análise do perfil do seu criador, tal como importa analisar de forma comportamental a receção e o impacto de tais objetos no observador. No âmbito do universo policial e da investigação criminal, apresentamos as diferentes brigadas destinadas ao combate do crime patrimonial, a par das principais operações e apreensões realizadas nos mercados de arte, das ferramentas por si

desenvolvidas, bem como dos principais contributos provenientes dessa realidade criminalística. Relativamente ao universo expositivo, elencamos diferentes iniciativas realizadas ao longo da história para a valorização e a apresentação pública do falso artístico, com destaque para a conjuntura nacional e para abordagens expositivas já concretizadas pelas nossas polícias e museus.

Na segunda parte da tese, apresentamos uma dimensão prática-operativa da mesma problemática, com enfoque no momento e processo de identificação do objeto falso, seguido pelo seu estudo laboratorial. Organizamos o seu conteúdo em dois capítulos diferentes, com relação entre si: um primeiro, dedicado à reflexão em torno do processo de peritagem de obras de arte, às diferentes fases/metodologias que o compõem e ao estado atual desta atividade em Portugal; e o segundo, dedicado à exploração da relação entre a Arte e a Ciência em prol da autenticação e do esclarecimento de obras suspeitas. Nessa interação, destacamos a importância dos laboratórios de arte, ao longo da história, elencamos os métodos que apresentam maior utilidade para a identificação de falsificações no presente e, caracterizamos os principais equipamentos/laboratórios portugueses, com trabalho de referência nesta área.

A última parte é composta pela dimensão exclusivamente prática do nosso projeto, na qual apresentamos e discutimos dados recolhidos ao longo da investigação, que resultaram em duas linhas de trabalho distintas: a criação de uma base de dados com a documentação de todos os processos laboratoriais consultados nos laboratórios nacionais, envolvendo dúvidas de autenticidade, e o desenvolvimento de um caso de estudo interinstitucional e pioneiro, recorrendo à rede laboratorial, criada no âmbito do plano doutoral. Para o efeito, ordenamos o conteúdo desta última parte em dois capítulos independentes: um primeiro, onde dispomos o levantamento total dos processos de peritagem laboratorial, através da sua documentação numa base criada de raiz para esse fim, seguido pela discussão estatística desses resultados e da sua utilidade e acessibilidade para o futuro. No segundo capítulo, descrevemos na íntegra, cronológica e metodologicamente, o caso de estudo desenvolvido em torno da peritagem laboratorial de uma obra suspeita de Malangatana (1936-2011), no qual realizámos o estudo comparativo entre *corpus* autêntico, suspeito e falso deste artista, com recurso aos métodos e equipamentos caracterizados nesta tese. Tal investigação permitiu o dismantelar de um complexo esquema nacional de falsificação em ação na última década, envolvendo a obra desse artista plástico moçambicano, com forte representatividade no mercado de arte português.

1. Produção, investigação e apresentação de falsificações

1.1. Psicologia da Arte Falsa



Este é um aspecto importante da falsificação: é muitas vezes criada em resposta a algo que já existe e, portanto, pode ser considerada reativa em vez de puramente ativa. Além disso, baseia-se fortemente nas expectativas, esperanças, medos e nos comportamentos daqueles a quem a falsificação pretende convencer da sua autenticidade. (Keazor, 2018, p. 11).

1.1.1. Conceitos operativos, tipologias e legislação

Para o entendimento e contextualização da problemática da falsificação artística em geral, é essencial começar por definir temas capitais, essenciais à interpretação deste universo operativo que ainda carece de algum esclarecimento rigoroso.

O debate em torno da caracterização do falso, em contextos académico e científico, continua a potenciar discursos pouco pragmáticos e consensuais, sobretudo no que respeita aos diferentes processos de reprodutibilidade associados ao objeto artístico e a este fenómeno. Neste sentido, torna-se imperioso, uma breve definição dos conceitos operativos envolvidos para o entendimento das circunstâncias em vigor, independentemente da sua natureza legal ou ilegal. Diferenciar e caracterizar esses mesmos conceitos, ainda que brevemente, poderá contribuir para a neutralização dos já habituais discursos sensacionalistas. Discursos próprios dos meios de comunicação social, que vão contaminando não só o senso comum, como o Mundo da Arte, potenciando, inclusivamente, a utilização errónea, ambígua e indistinta deste vocabulário específico.

Não sendo este o objeto de estudo primordial deste trabalho e, existindo já um leque alargado de referências e autores internacionais que têm discutido a importância de definir (e redefinir) todos estes conceitos – sobretudo ao longo dos últimos cinquenta anos – optámos por não aprofundar este debate, de cariz semântico e filosófico, não deixando de ter presente a importância maior de tais contributos. Como tal, revisitámos apenas e, sucintamente, a definição de valores mais abstratos como os de arte, autor, autenticidade e originalidade, bem como conceitos, por sua vez, mais específicos, diretamente relacionados com a reprodução legal e ilegal de obras de arte.

Dos conceitos mencionados, o de arte continua a ser o menos consensual, sem definição universal atribuída. Contudo, parece ser unânime a premissa de que um objeto ou processo artístico deve ser criado de forma consciente e original, do homem para o homem, apresentando algum valor estético ou simbólico, muitas vezes associado a uma capacidade/virtuosismo técnico, ou pelo menos, fruto de um processo/contexto único, exclusivo e irrepetível. Certo é também o papel que a instituição desempenha na legitimação e aceitação de uma obra de arte como tal, a par da importância da época em que esta foi produzida, já que com a evolução dos tempos também se foram afirmando diferentes conceitos de arte – o que hoje é classificado como tal, amanhã, à luz de novos gostos e mentalidades, pode deixar de o ser, e vice-versa.

O termo de autenticidade, aplicado ao contexto da produção artística, foi utilizado pela primeira vez pelo filósofo e crítico Walter Benjamin, no seu ensaio *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Benjamin, 1935), para descrever a existência única e irrepetível de uma obra de arte, sendo esta uma característica exclusiva do primeiro exemplar criado, face à sua posterior reprodução, por consequência, menos autêntica.

Com o valor de autenticidade, está naturalmente relacionado o conceito de original, já que o primeiro exemplar é obrigatoriamente o mais autêntico e com maior valor económico no mercado de arte. Neste contexto, importa referir que nos parece mais correto relacionar o conceito de originalidade com o momento pioneiro da criação, do que com o grau de criatividade existente na obra de arte produzida (é relativamente comum usar o termo original quando se pretende referir um contexto de novidade ou diferença). Equiparar originalidade e autenticidade também pode induzir em erro já que uma obra de arte pode ser simultaneamente autêntica e “a” original, mas pode também não ser a original, primeiro exemplar e, no entanto, apresentar valores, em menor escala, de autenticidade. Nesta linha de raciocínio, uma falsificação pode ser inclusivamente original (por ter sido o primeiro exemplar compositivo e físico criado de raiz, caso não imite uma obra pré-existente) mas desprovida de autenticidade, pelas intenções fraudulentas associadas à sua criação. O uso indistinto dos termos original e autêntico para classificar objetos com características comuns, assume-se como um dos erros mais frequentes no debate oral em torno destas temáticas e, até na bibliografia/documentação especialista.

A autenticidade, entre outros valores, é também conferida por uma personagem-chave, o autor, considerando-se uma obra de arte falsa ou mal atribuída, caso se venha a descobrir uma autoria inverosímil ou incorreta. Desta forma, por autor (tantas vezes anónimo e desconhecido em certos períodos da produção artística) entende-se o indivíduo responsável pela conceção e produção, pelos seus meios, de determinado processo ou objeto artístico, sendo uma figura transversal às diferentes áreas criativas. Por outro lado, uma obra de arte com autoria desconhecida, não pode, de todo, ser considerada “inautêntica” e muito menos falsa. Ainda que se afirmem outros valores importantes na construção da sua autenticidade, como questões técnicas, culturais e históricas, o desconhecimento do seu autor origina inevitavelmente a atribuição de menor valor no mundo da arte.

Encontramo-nos também, por excelência, na era da apropriação e da reprodução da imagem. A par dos processos ilegais, que constituem prática criminosa e dos quais nos ocupamos

maioritariamente na nossa investigação – falsificação e contrafação de arte – existem outros tantos de natureza legal, cujas motivações e objetivos diferem totalmente dos fraudulentos. Como tal, para além de nomear as diferentes tipologias de falsificações em circulação, urge caracterizar e diferenciar primeiramente, conceitos operacionais afetos a processos de natureza legal, como os de cópia, réplica, *pastiche* e reprodução, já que a sua definição contribui analogamente, para uma melhor compreensão do universo da falsificação artística.

A cópia de uma obra de arte, embora realizada por outra pessoa que não o autor, mantém com o original uma relação de exatidão, rigor e respeito. Não obstante serem evidentes as semelhanças entre ambas, a diferença deve, ainda assim, ser perceptível, seja através da alteração de algumas propriedades físicas (escala, por exemplo), seja do contexto de apresentação. Ao surgir como fruto de intenções honestas, a cópia deve ser apreciada por aquilo que realmente é: uma imitação. Neste sentido ela é, e anseia ser, meramente uma invocação e homenagem ao exemplar original, podendo constituir uma solução económica e socialmente mais acessível. Neste contexto, devemos ainda ter presente que copiar e imitar o estilo de determinado autor sempre foi um recurso antigo de aprendizagem técnica, em que artistas menos experientes, enquanto aprendizes e discípulos em contexto de oficina, copiavam os seus mestres ou participavam em trabalhos colaborativos (Charney,2009). Como tal, para além da cópia convencional, existe ainda no mercado esta cópia oficinal, que partilhou com o artista contexto original de produção.

Na nossa ótica, uma das flagrantes diferenças entre cópia e réplica, consiste no fim para o qual cada uma é concebida. Enquanto o contexto de utilização da cópia nos remete essencialmente para uma esfera privada, de usufruto próprio, a réplica, por seu turno, apresenta um estatuto de maior oficialidade e autenticidade, próprios de um usufruto conjunto e comunitário. Igualmente destinada a evocar a imagem de um objeto pré-existente, a réplica, para além de respeitar e igualar, com exatidão, as propriedades artísticas e físicas iniciais do objeto, também se afirma praticamente como um segundo original. Estamos perante um grau de maior autenticidade, conseguido por um conjunto de características que tornam a réplica num objeto oficial, em oposição à integridade e natureza da cópia, realizada assumidamente, por sua vez, como a imitação menor de algo. Enquanto a cópia pode ser concebida por qualquer um, a réplica deve ser executada pelo próprio artista, por um discípulo seu, por alguém próximo, trabalhando sob a sua supervisão ou, na contemporaneidade, por entidades autorizadas, seguindo normas e procedimentos concretos.

Em contexto patrimonial e museológico, podemos comparar essa monitorização com o respeito pelos esboços, projetos e maquetes existentes do objeto original, que permitirão a produção do segundo exemplar, segundo as orientações deixadas para a posterioridade. Como tal, a réplica pode, frequentemente, dar resposta a um conjunto de problemas que se coloca exclusivamente em contexto patrimonial e expositivo, substituindo, temporariamente, o original na sua indisponibilidade ou ausência, seja por questões de conservação e logística (empréstimos, restauros, etc.), seja por questões de roubo/extravio/destruição total do primeiro exemplar. Citando Sebastiano Barassi, na sua análise dos valores de replicação, “uma réplica pode providenciar um equivalente utilizável de um original inutilizável” (Barassi, 2007).

Outro conceito a ter em conta e que pode surgir associado a discursos sobre a falsificação de obras de arte é o de *pastiche*. Este estrangeirismo, proveniente do italiano *pastichio*, serve atualmente para designar a assumida imitação estilística da obra de um determinado autor, no campo das artes. Segundo Manuel de Macedo, conservador do Museu Nacional de Belas Artes no final do século XIX, a expressão teve origem no nome de um pintor do século XVII (*Pasticci* ou *Pasticho*) – artista com assumido talento para a imitação, que reproduzia nas suas obras autorais, as particularidades e a linguagem de mestres, por si então admirados (Macedo, 1885).

Do ponto de vista das artes plásticas, o *pastiche* comporta uma existência dupla, afirmando-se sobretudo: ora sob a forma de reinterpretação – quando um autor imita a técnica, o tema ou mesmo a composição de determinado mestre, introduzindo-os em novo contexto estético, por forma a testar e melhorar as suas capacidades técnicas – ora através de obras realizadas “ao estilo de”, utilizando o autor os mesmos procedimentos técnicos e linguagem de determinado mestre, na execução de temas extrínsecos ao seu universo original de produção. À semelhança da cópia, também o *pastiche* é produzido assumidamente como uma versão de algo, nunca evocando o valor de originalidade perante os elementos estéticos ou técnicos dos quais se apropria. Embora não tenha sido criado com esse propósito, o *pastiche* tem servido também para ironizar ou satirizar alguns elementos da produção artística, ao longo da história, resultando, por vezes, numa utilização equivocada do termo, com uma conotação claramente pejorativa, para a designação de imitações menos bem-sucedidas.

Ainda associado ao universo legal da representação mimética mas com intenções de produção completamente distintas, encontramos as reproduções de obras de arte, que consistem em cópias autorizadas de baixa qualidade, da imagem original, quase sempre realizadas em número elevado recorrendo a uma solução industrial. No seu fabrico, são utilizadas técnicas mais

modernas e sistemáticas, que permitem, conseqüentemente, a divulgação e circulação de um modelo original, com a mesma mensagem estética, a custo bastante mais reduzido.

Passando para o domínio das reproduções miméticas ilegais de obras de arte, à semelhança da complexidade em torno da definição da autenticidade de um objeto, também a caracterização da sua falsidade não se assume linear. Os conceitos de autêntico e falso são, por si só, absolutamente culturais e estão muitas vezes associados a feitos históricos cujo entendimento foi variando com a própria evolução do tempo. Por conseqüência, cada geração acaba por os considerar, de forma distinta e individual, seguindo diferentes critérios de “mentira e verdade” face às gerações antecessoras, recorrendo inclusivamente a novos mecanismos para validar e classificar essas mesmas categorias de autenticidade e de falsidade (Schávezlon, 2009).

Para o efeito, por nos parecer a mais assertiva e inclusiva das definições estudadas, temos como referência a definição de falsificação de obra de arte de Thierry Lenain, uma das mais consensuais e disseminadas em contexto académico-científico: um objeto só deve ser considerado como falsificação quando imitar outro trabalho artístico de diferente origem, com o objetivo prévio de usurpar o seu estatuto, o seu lugar no Mundo da Arte, visando a obtenção de lucro fácil (Lenain, 2011, p. 39). Ou seja, inerente à obra de arte falsa, deve obrigatoriamente existir uma intenção fraudulenta aliada à usurpação de uma identidade artística previamente existente no mercado. Conseqüentemente, do ato intencional de enganar – praticado seja por quem produz a falsificação de raiz, seja por quem coloca o objeto no mercado com uma intenção fraudulenta – pode resultar um leque alargado de tipologias de falsificações, distinguíveis entre si e criadas recorrendo a diferentes abordagens. Cumulativamente, para além de identificarmos uma série de conceitos coexistentes (nem sempre utilizados com critério, como já evidenciámos) assistimos, em simultâneo, à circulação constante de diferentes falsificações, cuja natureza divergente importa também esclarecer.

Com base na nossa experiência de investigação e intervenção no campo das falsificações de obras de arte em Portugal, tendo em conta a sua circulação no mercado de arte atual, propomos a definição das seguintes tipologias:

– Falsificação integral – cópia exata ou variação quase direta de uma composição pré-existente de determinado artista. Pode também utilizar-se o termo de contrafação e *obra contrafeita*.

- Falsificação tipo mosaico – cópia e posterior articulação de vários elementos estéticos, recorrendo a “citações plásticas” do *corpus* autêntico de determinado artista que são reorganizados numa nova composição.
- Falsificação ao estilo de – recriação do estilo de determinado autor, através da imitação da sua linguagem estética e consequente utilização em composição original, elaborada de raiz para o efeito.
- Falsificação de época – reaproveitamento de obra proveniente de épocas anteriores, frequentemente de autor desconhecido, para construção fraudulenta de nova identidade, relacionando-a com algum artista influente do mesmo período de produção, através da falsificação da sua assinatura e/ou proveniência. Desta categoria, fazem inclusivamente parte, obras autênticas, mal atribuídas ou de diferentes autorias, convertidas em falsificações por receberem assinaturas e novas identidades fraudulentas. Destaque ainda para outros cenários possíveis em que obras falsas recebem assinaturas verdadeiras ou mesmo obras autênticas não assinadas recebem assinaturas falsas³ e ainda alterações fraudulentas que adulteram sobretudo questões formais⁴.
- Falsificação por restauro excessivo ou negligente – obra cuja autenticidade fica comprometida devido a intervenções excessivas e negligentes que descaracterizam e adulteram os valores originais do objeto.

Embora na literatura seja comum o uso indistinto das expressões falsificação e contrafação, em termos jurídicos, essa distinção existe. Falsificar consistirá então, num ato de imitação parcial e contrafazer, por sua vez, num ato de imitação integral (Ceccaldi, 1989). Ainda assim, apesar dessa diferenciação não ser aconselhada do ponto de vista literário por acentuar ainda mais o carácter contraditório da questão, em contexto expositivo e científico, esta abordagem pode até mostrar-se profícua, por permitir discernir melhor a natureza do processo de imitação no âmbito da falsificação artística.

Esta questão de nomenclatura ambígua e pouco sistemática, verifica-se em grande parte nos termos utilizados para a caracterização do fenómeno, como já vimos. À semelhança do

³ Existem casos em que os próprios artistas assinaram fraudulentamente obras que não eram da sua autoria, para beneficiar economicamente conhecidos seus como foi o caso de Camille Corot casos em que autênticos não assinados recebem assinaturas falsas para reforçar a sua autenticidade no mercado (como o exemplo de Francis Smith que daremos no capítulo seguinte) ou ainda artistas que falsificaram o período da sua própria assinatura, como foi o caso de Chiricco, que imitava fraudulentamente o seu período mais bem cotado.

⁴ Como é o caso do retrato sobreposto analisado laboratorialmente no Laboratório José de Figueiredo, cujas imagens podem ser consultadas no Anexo 4.

sucedido com os conceitos de autêntico e original ou cópia e réplica, também os termos de falsificação e contrafação têm sido alvo de uso indevido. São infelizmente erros frequentes que minam não só a literatura especializada sobre o tema, desde os primórdios da sua produção, como também o discurso atual de uma parte significativa da comunidade académica e especialista.

De maneira a ilustrar com maior objetividade a questão tipológica do falso artístico, apresentamos dois casos nacionais de falsificações distintas. Um primeiro exemplo de falsificação integral/pintura contrafeita de uma pintura de Carlos Botelho (1899-1982), em que a pintura autêntica, pertencente à coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Fig.1), originou a respetiva falsificação (Fig.2), atualmente integrada na coleção do Museu de Polícia Judiciária⁵. Ao compararmos as duas pinturas, constatamos como o falsificador copiou, praticamente na íntegra, a composição pré-existente, havendo apenas alterações ao nível da escala e paleta da pintura. Em exemplos como este, parece-nos útil o emprego dos termos pintura contrafeita ou contrafação, em complemento ao já mencionado *falsificação integral*, na medida em que estamos perante um processo mimético fiel de uma composição pré-existente.



Figura 1 – (à esquerda) Pintura (autêntica) a óleo sobre tela, assinada Botelho 62, 1962, Lisboa, 54x73cm. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, © Diana Ramos.

Figura 2 – (à direita) Pintura (falsa/contrafeita) a óleo sobre cartão, assinada Botelho, sem data, Paisagem urbana, 40,6x33,4cm, Museu de Polícia Judiciária, 2011, © Diana Ramos.

⁵ A peritagem desta falsificação originou um complexo processo de peritagem laboratorial, ocorrida em 1992, no LJF, a pedido da PJ, e que se encontra documentada na nossa base (Anexo 7, Processo 6-92).

Das diferentes tipologias por nós apresentadas, as falsificações ao estilo de e as falsificações de época têm circulado em maior número, ao longo dos tempos, quer no mercado internacional, quer no mercado português. Estes modelos originais, sem recurso à cópia exata de obras pré-existentes, implicam processos de deteção mais morosos, bem como um maior investimento de meios para o fazer, o que os torna mais apetecíveis aos olhos do falsificador ou burlão. Por seu turno, as falsificações integrais têm vindo a revelar-se menos populares ao longo da história, circulando, conseqüentemente, em número consideravelmente menor. Sobretudo por indicarem um risco elevado de deteção, já que a existência do modelo original ao qual estão afetas – que terá servido de base direta ao falsificador – também pode servir como ponto de comparação no âmbito de estudos e peritagens.

Ainda a propósito das diferentes tipologias do falso artístico por nós sugeridas, importa caracterizar uma última, à margem das restantes, que pode ou não resultar de intenções fraudulentas. O restauro excessivo e negligente de obras de arte, tem sido uma problemática constante para a História da Arte e da criação artística. Apesar de se afirmar uma consciência cada vez maior relativamente ao impacto causado por estas intervenções nos valores de autenticidade e originalidade do objeto artístico, esta é uma problemática ainda na ordem do dia. Independentemente dos avanços realizados no âmbito da regulamentação e sistematização de condutas face a intervenções desta natureza, existirão sempre circunstâncias com contornos mais particulares, de difícil fiscalização, que deixam margem para trabalhos menos rigorosos e que podem conduzir, inclusivamente, à adulteração do objeto em si. Neste sentido, se por um lado, nos deparamos com obras excessivamente intervencionadas, que passam a apresentar uma percentagem reduzida da sua matéria e fortuna originais, por outro, há obras totalmente descaracterizadas e alteradas, decorrentes de intervenções de fraca qualidade ou inadequadas às suas necessidades e valores estéticos. Estes objetos convertem-se inevitavelmente em exemplares menos autênticos, devendo ser sinalizadas tais alterações fraudulentas para que possam ser revertidas, sempre que possível.

A disciplina de Conservação e Restauro não só se relaciona com o fenómeno da falsificação na ótica já descrita da descaracterização do património autêntico, como também no âmbito da reflexão teórica e das orientações práticas em torno da validade da preservação do falso. Afinal, qual a utilidade em preservar e restaurar falsificações, objetos desprovidos de qualquer valor autoral e comercial? Salvador Muñoz Viñas, na sua *Teoría Contemporánea de la Restauración*, refere como o restauro se ocupa de muitas outras coisas, para além das obras de arte (Viñas,

2010). Nesta linha de raciocínio, o autor distingue vários objetos do restauro, mencionando a importância de cada tipo, individualizando exemplares, expressões e hábitos característicos. Uma vez que a falsificação evoca uma espécie de antiarte, por contrariar a natureza autêntica do próprio objeto, o seu restauro torna-se legítimo, não para prolongar a existência de uma obra de arte, mas antes para proteger um documento histórico, enquanto testemunho de uma conjuntura específica.

Da mesma forma que Muñoz Viñas refere que se restauram objetos simbólicos e já não se restauram só obras de arte, também a intervenção em determinado objeto pode justificar-se pelas circunstâncias envolvidas relacionadas com o valor que lhe é atribuído, independentemente da sua natureza. A relação complexa entre o restauro e o objeto falso constitui, no nosso entender, outro objeto de estudo independente, com contornos próprios, que carece de uma abordagem singular.

Indissociável do discurso teórico sobre o falso artístico, contudo, sem relação alguma com o processo mimético legal ou ilegal, importa ainda caracterizar o erro de atribuição enquanto resultado de um juízo de valor errado que acaba, tal como a falsificação, por condicionar o processo de peritagem e autenticação de obras de arte. Autónomos em relação à sua natureza, os erros de atribuição consistem em juízos errados sobre a autoria de determinada obra de arte, veiculados quase sempre por peritos ou académicos. Uma vez que as atribuições incorretas são geradas sob a influência de múltiplos fatores, a sua importância para a caracterização do fenómeno da falsificação artística assume-se sobretudo como conceptual e contextual.

Nos mercados de arte, circulam regularmente falsificações que mais tarde se vêm a revelar obras mal classificadas, ao invés de apresentarem originalmente uma intenção fraudulenta, como acontece com as falsificações produzidas de raiz. Não raras vezes, assistimos mesmo a um reaproveitamento mal-intencionado de obras autênticas, erroneamente peritadas e classificadas no passado, ou ainda mal estudadas, que são posteriormente introduzidas no mercado, de forma estratégica, com uma identidade “renovada” – as referidas falsificações de época. Nestes casos, a fronteira entre a obra mal atribuída e a obra falsa, torna-se preocupantemente ténue, existindo até o risco agravado de se perder irreversivelmente um autêntico ainda mal estudado ou mal atribuído, por conta da legitimação de um falso renovado, criado pelo processo descrito. Embora seja uma problemática indissociável, grande parte das vezes, do fenómeno da falsificação artística, a complexidade do debate teórico em torno dos erros de atribuição, constitui, por si só, outro objeto independente de investigação; relacionável

ainda, em maior grau, com as problemáticas de autoria, existentes, em grande parte, das coleções e acervos maiores.

Também na categoria de objetos “limbo”, temos ainda obras que permanecem numa viagem constante entre o verdadeiro e falso, entre o autêntico e inautêntico, por apresentarem uma existência de difícil classificação. Exemplares em que a base original foi realizada pelo próprio artista, sendo posteriormente continuada e repintada por outrem, com ou sem intenção fraudulenta. São os casos de esboços iniciais autênticos ou obras inacabadas que são completadas posteriormente por um terceiro, nas mais variadas formas. Em alguns destes processos, há realmente uma intenção e reaproveitamento fraudulento, noutros, resulta apenas a intervenção excessiva mantendo a autoria original. Em ambos, os métodos laboratoriais podem constituir uma ajuda preciosa, por permitirem diferenciar fases e técnicas de produção existentes num suporte único.

No decurso do nosso plano de trabalhos, desenvolvido em diferentes contextos operativos e científicos nacionais de natureza laboratorial, policial e museológico, tivemos oportunidade de contactar com a maior parte das tipologias apresentadas. Como tal, a sua diferenciação e esclarecimento prévio, assumem importância maior para uma interpretação mais clara dos dados agora apresentados.

As técnicas utilizadas pelos falsificadores para a produção das categorias que apontámos constituem, em paralelo, outra vertente singular do fenómeno, compondo-se esta por um leque alargado de recursos e soluções que carece de estudo aprofundado. Com regularidade o fator cronológico determina as técnicas de dissimulação escolhidas pelo falsificador, já que a utilização de materiais contextualizados e relacionados com a época de produção a simular é absolutamente determinante para a produção de uma falsificação bem-sucedida e pouco detetável. Por exemplo, no âmbito da falsificação de arte antiga, os falsificadores procuram, sempre que possível, utilizar suportes da época (papel, tela, etc.), recorrendo, para o efeito, a matéria-prima antiga disponível no mercado ou mesmo a suportes antigos, como desenhos e pinturas de época. Depois de serem lixados e repintados, estes suportes são envelhecidos com recurso a processos mais artesanais – daí a importância já evidenciada dos erros de atribuição, neste contexto. Assim sendo, obras de época mal, atribuídas ou desconhecidas, são o suporte/base perfeitos para o nascimento de um novo “autêntico”.

Posto isto, denota-se que em processos fraudulentos mais elaborados, dos quais resultam falsificações de qualidade superior, quase sempre existe um estudo cuidado, não só das técnicas e dos materiais utilizados pelo artista original, como uma atualização regular das técnicas utilizadas na ação de fazer passar o novo por antigo. Também aqui a interpretação dos materiais escolhidos pode não ser linear, na medida em que os falsificadores não são os únicos que recorrem a matéria-prima antiga. No passado, também alguns pintores, com poucas posses económicas, pintaram sobre tábuas e telas antigas, conseguidas a baixo custo em lojas e feiras de pulgas (antiguidades), assim como foram vários os desenhadores e gravadores que privilegiaram o uso do papel antigo, de fabrico manual, face ao fabrico industrial moderno⁶ Em 1997, Eric Hebborn, um dos falsificadores mais profícuos do seu tempo, escrevia precisamente o primeiro manual da história para falsificadores, onde reuniu e descreveu pioneiramente algumas destas técnicas que persistem até à atualidade (Hebborn, 1997).

Por fim, outro objeto de estudo diferenciado, com relação direta ao fenómeno da falsificação na arte, cuja menção se justifica neste capítulo introdutório, consiste no Direito aplicado à resolução desta problemática. No campo legislativo, deparamo-nos com complexidades legais próprias de debates e problemáticas que não conhecem ainda verdades absolutas ou consensuais. O jogo hermético entre a lei, a arte e o comércio patenteia-se constantemente na realidade coeva internacional, preenchida por discussões em torno dos Direitos de Autor e *Copyright*, do Direito Moral, da apropriação legal/ilegal da imagem e ainda sobre qual a punição adequada às ações que colocam precisamente em causa tais direitos⁷. Em consonância, a inexistência de medidas uniformes que permitam regulamentar um problema que é assumidamente global, espelham precisamente a falta de clareza nas definições dos conceitos-chave que já mencionámos (autenticidade, autor, falsificação, etc.), potenciando a coexistência de várias jurisdições, ordenamentos jurídicos e convenções internacionais (Arte e Direito, 2016). O sistema comum de leis utilizado pelos tribunais para resolver problemas de autenticidade nem sempre se tem revelado o mais adequado, recorrendo, com frequência, à nomeação de peritos que, por vezes, não dispõem do conhecimento especializado fulcral para a emissão de um parecer independente⁸ (Ragai, 2015).

⁶ O pintor Whistler (1834-1903), por exemplo, imprimiu frequentemente as suas gravuras em papel antigo.

⁷ Com a agravante de existirem enquadramentos legais distintos para todos estes assuntos, consoante assunções culturais e país de origem. Importância da Convenção de Berna, 1886, para uniformizar legislação em vigor. Para um melhor entendimento de questões legislativas no âmbito autoral, indicam-se as seguintes referências obrigatórias: Prowda (2013), Lluís Peñuelas I Reixach et al. (2018); Arte e Direito (2016).

⁸ Tribunais procedem à nomeação de peritos de maneira singular, de país para país.

Relativamente ao ato concreto da falsificação artística, confirma-se uma carência global generalizada de molduras legais e penais que permitam punir, em exclusivo, tal comportamento, sendo raríssimas as exceções encontradas na bibliografia especializada⁹ (Lluís Peñuelas I Reixach et al., 2018). À carência de molduras penais que enquadrem e punam o ato da produção, acresce também a divergência de procedimentos legais, no momento pós-prática criminosa, quanto à identificação e gestão do objeto falso, afirmando-se, inclusivamente, condutas e leis divergentes, consoante o território em que o mesmo é sinalizado e apreendido.

Enquanto em alguns países, se procede ainda à destruição de uma percentagem acentuada das falsificações descobertas, sobretudo onde a lei do Direito Moral¹⁰ é altamente reconhecida, como acontece em França, noutros locais do globo, vigoram legislações que privilegiam antes o Direito à propriedade, sendo comum a devolução do “bem” ao seu proprietário original. No caso dos Estados Unidos, normalizou-se a devolução de obras de arte falsas, desde que devidamente sinalizadas e acompanhadas por “certificado de inautenticidade”, emitido pelas autoridades (Casement, 2022), o que, naturalmente, potencia novas oportunidades fraudulentas, já que tanto a sinalética, como a documentação, podem sempre ser rasuradas ou omitidas.

Em Portugal, as falsificações de obras de arte, quando identificadas e apreendidas pela PJ, a instituição responsável pela investigação, apreensão e tutela de objetos desta natureza, são habitualmente declaradas perdidas a favor do Estado, perdendo automaticamente o seu valor comercial e autoral. Nos últimos vinte anos, a instituição procede à incorporação dos falsos apreendidos nas suas coleções institucionais, de interesse documental e museológico, tendo abandonado progressivamente a opção pela sua destruição sempre que possível.

Ainda sobre o universo legislativo e a sua ambiguidade, tendo em conta as diferentes fontes consultadas sobre Arte e Direito, importa mencionar que vigoram períodos distintos para a prescrição dos crimes que habitualmente estão associados a cenários de falsificação de obras de arte, como é o caso da Burla, podendo variar entre três e dez anos, consoante a área de jurisdição (Casement, 2022). Na prática, acabamos por assistir à inércia conjunta de agentes e colecionadores, justificada pelo quadro descrito. Não raras vezes, no momento em que

⁹ Como é o exemplo praticamente isolado de alguns estados americanos. O estado de Nova Iorque implementou da lei contra o fabrico e adulteração de objetos com intenções fraudulentas, para a simulação de valores de antiguidade, raridade, proveniência e autoria, ou contra a ação fraudulenta de fazer passar um objeto por algo que não é, conhecendo a sua verdadeira natureza; Pune também a utilização e fabrico de certificados falsos de autenticidade de obras de arte (Bauman, 1972).

¹⁰ *Code de la propriété intellectuelle* - Article L121-1L121-9.

descobrem circunstâncias mais sensíveis ou suspeitas, os prazos de denúncia e de acusação já foram largamente ultrapassados¹¹, o que contribui para silêncios preocupantes, denúncias em menor número, assim como, para tentativas de reintrodução e revalorização destes objetos problemáticos no mercado de arte.

Simultaneamente, em termos penais, à semelhança do que se passa no estrangeiro, não existe em Portugal nenhuma lei que contemple exclusivamente o crime de falsificação de arte. A legislação vigente, aplicada com maior regularidade perante tais comportamentos desviantes, corresponde à que está em vigor para o crime de “falsificação e contrafação de documento”, presente no Código Penal (art. 256.º) e para o crime de “contrafação” do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (art. 196.º). Consoante os meandros de cada esquema fraudulento ou da infração cometida, podem ainda ser aplicadas as legislações em vigor para os crimes de “Aproveitamento de obra contrafeita ou usurpada” do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (art. 199.º) e de “Burla e Burla qualificada” do Código Penal (art. 217.º e art. 218.º) (Oliveira, 2013).

Neste seguimento, as referidas lacunas legislativas contribuem para o menosprezo e consequente acusação deficiente perante os crimes praticados, envolvendo penalizações muito parcas, que resultam na inexistência quase total de sentenças devidamente adequadas aos comportamentos em questão¹². Urge assim, a criação de uma moldura penal exclusiva ao crime de falsificação de obras de arte, idealmente apoiada em investigação e reflexão pioneiras, que sistematize a penalização da produção de falsos. Importa inclusive, viabilizar a penalização de indivíduos pela posse de tais objetos, não só durante a sua circulação, mas também antes da sua reintrodução no mercado de arte e posterior comercialização (Reixach et al., 2018), em prol de um combate com maior eficiência¹³. Infelizmente, apesar de todo o mediatismo do fenómeno, ainda que esteja latente uma visão cada vez mais atualizada, são raros os crimes e práticas de fraude artística que recebem a devida atenção do sistema judicial, sendo

¹¹ Como exemplo máximo desta mesma dificuldade temos o caso do esquema em grande escala arquitetado por Wolfgang Beltrachi, entre os anos noventa e os anos dois mil, sob suspeita de ter produzido centenas de falsificações. No entanto, Beltrachi enfrenta atualmente uma acusação muito mais leve, relativa apenas à produção de alguns exemplares, exatamente porque várias das suas ações criminosas prescreveram em 2021, de acordo com o limite de dez anos para o crime de burla existente na legislação alemã (Casement, 2022).

¹²Veja-se o panorama nacional, em que a primeira condenação e sentença de prisão preventiva foi aplicada apenas em 2019, já no decorrer da presente investigação, a um indivíduo pela prática de ações fraudulentas envolvendo património artístico e cultural (voltaremos a este acontecimento mais à frente, no âmbito do contexto criminal das falsificações em Portugal).

¹³Existem prazos e normas específicas para reclamação e responsabilização de comerciantes de obras com problemas de autenticidade, contudo são mecanismos que só podem apenas ser ativos já com os ditos objetos problemáticos em circulação no mercado, prejudicando consequentemente os agentes de arte.

absolutamente determinante a comunicação e articulação com o mercado coevo, para a criação de ferramentas que impossibilitem cada vez mais a circulação de falsos (Charney, 2009).

Quando o fenómeno da falsificação artística é abordado, seja cientificamente, seja operativamente, ou mesmo nos meios de comunicação social, o seu campo de ação relaciona-se habitualmente em maior grau com determinadas produções artísticas. Tal sucede porque, na ótica do falsificador ou burlão, existem categorias naturalmente mais apetecíveis de replicar fraudulentamente, quer pelo retorno financeiro que daí possa resultar – os autores mais populares são falsificados em maior número – quer pela execução técnica envolvida – obras com linguagens plásticas mais modernas e de cronologias mais recentes, tornam-se estilisticamente e materialmente também mais acessíveis aos falsificadores. Neste sentido, ao longo da história e no universo artístico em geral, o desenho, a pintura e a escultura resultam como categorias falsificadas em massa, quando comparadas com outras produções mais artesanais e decorativas, ou mesmo com processos criativos mais recentes (como a *performance* ou a instalação), num claro reflexo do posicionamento de tais categorias no Mercado de Arte. Apesar das nossas investigações espelharem precisamente uma tendência maior para a falsificação de pintura e desenho no nosso território, ao longo dos anos (Ramos, 2012), importa salientar como qualquer processo criativo/artístico, independentemente da sua época de produção, da sua natureza material ou conceptual, pode estar sujeito ao crime de falsificação.

Da mesma forma que o conceito contemporâneo de arte se afirma com um sentido cada vez mais lato e controverso, também qualquer objeto ou projeto classificados como artísticos estão inevitavelmente sujeitos à valorização económica, à cobiça por parte dos diferentes agentes dos Mercados de Arte e a uma consequente reprodução fraudulenta. Para que algo possa ser falsificado, basta apenas a sua existência. Se “tudo” o que existe é passível de ser analisado e interpretado à luz dos métodos científicos, as falsificações de obras de arte não são exceção, apresentando-se inclusive como objeto de estudo primordial em contexto de Laboratório, para onde parecem convergir as múltiplas dimensões desta problemática. Esta tese pretende demonstrar não só como tal espaço acolhe a maioria dessas naturezas divergentes, mas também como o mesmo desempenha um papel determinante na descoberta da solução.

Abordar a problemática da falsificação artística tendo em conta apenas algumas das suas facetas ou frentes pode contribuir para uma caracterização redutora de um fenómeno que deve

ser entendido na sua integridade e na sua complexidade. Ainda que seja absolutamente necessário reconhecer a individualidade de cada uma das ramificações do nosso objeto de estudo, e as respetivas metodologias de investigação e reflexão, impõe-se uma visão constante e simultânea do “quadro maior”.

Da mesma forma que as disciplinas mencionadas na introdução – a História, a Estética, a Filosofia da Arte e o Direito – têm dado o seu contributo para esta área do conhecimento, também a Psicologia e a Neurociência têm apresentado significativas investigações que nos permitem uma interpretação mais completa do falso artístico, elucidando sobre processos cognitivos e valores envolvidos na sua criação e observação. Perante a necessidade de contextualizar simultaneamente um objeto maior em todas as suas dimensões, a sua pluri abordagem, mostra-se cada vez mais comum, sobretudo em investigações mais recentes¹⁴.

No que concerne aos contributos da Psicologia¹⁵ e da respetiva historiografia moderna que a relaciona com a falsificação artística, os autores têm apresentado diferentes designações para uma organização de propostas relativamente semelhante. Essa organização traduz-se resumidamente, na diferenciação entre a psicologia de quem cria e a psicologia de quem observa o falso. São estudos e reflexões desenvolvidos e aprofundados sobretudo, nos últimos dez anos e que têm como base, o confronto entre o novo conhecimento nestas áreas, aliado aos contributos prévios que a Psicologia e a Neurociência forneceram à análise das artes visuais, bem como a Criminologia para o estudo do perfil do indivíduo praticante de fraude.

A propósito das diferentes designações encontradas na historiografia, enquanto Ragai, uma autora de obras pioneiras sobre métodos científicos e a falsificação na contemporaneidade, nos apresenta uma abordagem dividida entre psicologia do observador e psicologia do falsificador (Ragai, 2015); por sua vez, Amineddoleh mostra-nos uma visão mais mercantil destes conteúdos, distinguindo entre a psicologia do falsificador de arte e a psicologia do comprador de arte (Amineddoleh, 2016). Já Casement, na sua obra supracitada, baliza ainda mais esta temática, nomeando uma psicologia motivacional do falsificador, a par de uma psicologia de reação à descoberta do falsificador (Casement, 2022). Face à totalidade da psicologia afeta aos

¹⁴ Como podemos constatar na mais recente monografia editada, a nível global, sobre a temática da falsificação artística, *The Many Faces of Art Forgery*, pelo professor de Filosofia e Galerista William Casement (2022).

¹⁵ Neste contexto importa esclarecer que o resultado apresentado neste capítulo é fruto de um estudo bibliográfico, não tendo como objetivo contribuir para o avanço para a área da Psicologia, mas antes destacar a importância e o impacto destas questões no universo da falsificação artística.

variados agentes de arte expostos à problemática da falsificação, não descartando, ainda assim, a validade de nenhuma das propostas consultadas, constatamos que tais designações são parcialmente abrangentes, propondo, assim, uma diferente e mais lata designação para a organização dos mesmos conteúdos.

Uma vez que o falsificador pode não ser o único que contribui para a criação e a circulação do objeto falso, assume-se muito limitativo fechar exclusivamente na sua figura todo o contexto de processo fraudulento, de prática criminosa e, conseqüentemente, da psicologia associada. Para além dos responsáveis diretos pela produção material da falsificação, também existem terceiros que acabam por dar o seu contributo fraudulento no processo, nomeadamente outros agentes do mundo da arte que querem lucrar com o mesmo esquema de alguma forma. Como tal, parece-nos mais inclusivo, abordarmos estes mesmos conteúdos à luz de uma designação que contemple antes o processo em si, em vez dos diferentes perfis que o protagonizam.

O mesmo se aplica no âmbito das propostas relacionadas com a identificação e contemplação do objeto falso, já que na qualidade de observador podemos incluir todo e qualquer indivíduo que se cruze com a falsificação, independentemente das circunstâncias motivacionais, pessoais ou profissionais que o conduziram a tal posicionamento, considerando-se como observador tanto um leigo, como um perito, um negociante, um colecionador ou até um visitante de museu. Assim sendo, para a organização do presente capítulo, propomos uma psicologia da conceção de falsificações, afeta ao estudo e esclarecimento dos processos comportamentais e cognitivos inerentes aos momentos de produção, exploração e disseminação fraudulenta de tais objetos, a par de uma psicologia da receção de falsificações, afeta, por sua vez, ao estudo dos processos comportamentais e cognitivos inerentes aos momentos de identificação e reação a esses falsos.

Por serem várias as condutas possíveis durante o diálogo com a obra de arte, e para um melhor entendimento da relação do homem com a criação e fruição artística, historiadores e teóricos da arte têm constantemente relacionado os princípios da perceção com os princípios da motivação (Dutton, 2009). No campo da falsificação das obras de arte, assistimos ao afirmar de princípios análogos, que devem ser considerados de forma equiparada, visto que, independentemente da natureza legal ou ilegal do objeto, continuamos perante algo que foi ativamente produzido por alguém e, conseqüentemente, sujeito a juízo de outrem.

Os contributos da Psicologia Cognitiva, da Psicologia da Arte, da Neurociência e da Neuropsicologia têm explorado ativamente o momento da produção do objeto artístico e o papel-chave desempenhado pela criatividade, quer para o artista, quer para o observador. Do ponto de vista da Psicologia Cognitiva, o artista reproduz na sua obra o mundo e as pessoas nele existentes, explorando e manipulando a capacidade que o cérebro tem em produzir realidades emocionais e perceptivas. Para fazê-lo, tem de entender intuitivamente as regras cerebrais da perceção, da cor, da emoção e da empatia (Kandel, 2012). Por sua vez, tal capacidade empática e de imitação do cérebro dá acesso, tanto ao artista, como ao observador, ao mundo e estrutura privados de terceiros. Deste modo, uma obra de arte reúne e espelha em si tal individualidade cognitiva e mental, que, ao contrário da sua identidade material, dificilmente pode ser mimetizada ou replicada.

Kandel explica-nos que a reconstrução percecional da obra da arte pode assumir formas de maior ou menor criatividade, no âmbito das diferentes respostas que uma pintura pode despoletar em um ou mais observadores, e também em situações variadas. Desta forma, tanto dois observadores podem ver a mesma pintura de diferentes perspetivas, como dois artistas podem representar a mesma paisagem, de acordo com visões estritamente pessoais e divergentes (Kandel, 2012). Nesta interação entre quem cria e quem contempla, independentemente da área em que ocorre o processo criativo, o valor de criatividade alude sempre ao surgir de algo original (o primeiro exemplar), a par de inventivo. Simultaneamente, seja no ato de fabricar, seja no ato de interpretar, as esperanças, os desejos e os receios de cada indivíduo parecem contribuir ativamente para a configuração de tal imagem visível, na mente criadora. Neste enquadramento, podemos considerar que todos nós dispomos de um *kit* de interpretação da forma e da realidade visível, pessoal e intransmissível, composto por associações particulares, históricas e cognitivas.

A conceção da obra de arte relaciona-se frequentemente com o desenvolvimento de um projeto criativo que pretende dar resposta a um problema pré-existente, fazendo com que se utilize durante a sua execução esse conjunto comum de *skills* mentais (seja para escrever, para dançar ou para pintar). Por conseguinte, consoante a natureza do respetivo contexto de criação, podem ainda ser requisitados conjuntos exclusivos de tarefas cognitivas, associados, por sua vez, a tarefas específicas, ora para a construção de metáforas ou reinterpretação de dados, ora para relacionar ideias diferentes e resolver contradições ou mesmo para eliminar o livre arbítrio (Kandel, 2012). Neste sentido, o objeto autêntico e a sua materialidade, enquanto fruto de um

processo criativo, resultantes automaticamente do *kit* mental intransmissível, reúnem em si não só uma identidade artística singular, como uma identidade cognitiva autoral, de difícil simulação. Essa identidade é inexistente em qualquer objeto subsequente, replicado por terceiros, sobretudo se for fabricado com recurso a processos fraudulentos. Não há nada que não se falsifique, é certo, contudo, os processos cognitivos parecem ainda estar imunes ao fenómeno.

Nos seus estudos de ciência evolucionista aplicada à produção artística, Dennis Dutton valida a existência das obras de arte enquanto objetos bonitos que até podem ser apreciados de acordo com uma contemplação kantiana desinteressada, mas que não podem somente ser considerados desse modo - precisamente porque funcionam como “verdadeiras janelas para a mente de outro ser humano” (Dutton, 2009). Seguindo esta lógica, decorrente de uma abordagem estritamente psicológica, podemos então encarar a mente do autor e o seu *kit* intransmissível como elemento/garantia de autenticidade na obra de arte, em complemento da mão/pincel do artista (referidos nos estudos com maior regularidade), sendo a ação de um, indissociavelmente reflexa da intenção do outro.

Associados ainda ao esclarecimento criativo e à sua importância no processo de atribuição de autenticidade, importa ter presente o conceito de momento “Aha!”, explorado pelo psicólogo Jonathan Scholar e definido por Kandel como uma variante da experiência “*Eureka*”, originalmente associada ao matemático grego Arquimedes (Kandel, 2012). No âmbito do processo criativo, esta é uma sensação que o próprio artista pode experienciar quando consegue criar e “resolver”, passando essa experiência de resolução a integrar ativamente a obra de arte criada. Por sua vez, Arnheim, aceite como um dos pais da Psicologia da Arte, lembra-nos como criar arte ultrapassa “o ato de fazer estátuas, pinturas, sinfonias e danças” (Arnheim, 1997), demarcando-se pela diferença entre o indivíduo poder ser mero espetador ou escolher desempenhar ações, deixando-se afetar e comover durante essa interação e, consequentemente, deixando-se modificar durante o ato de dar e receber (Arnheim, 1997).

O mesmo autor também destacou como uma contemplação autêntica da forma e do objeto, não passa somente pela ação de recolher, mas também pela participação ativa do observador, que deve ser inquisitiva (Arnheim, 1997). Neste seguimento, à semelhança do experimentado pelo artista criador, também o observador pode vivenciar momentos “Aha!” durante tal busca inquisitiva, que pode ela própria ser prazerosa e conduzir ao seu momento de

esclarecimento/resolução perante o objeto contemplado. Em última instância, até o falsificador também pode vivenciar essa sensação de culminar criativo, quando acha que conseguiu produzir uma falsificação com tamanha qualidade, ao ponto de se sentir “realizado” no desafio que confrontava.

1.1.2. Produção de falsificações e Psicologia da Conceção – O perfil do falsificador e do burlão

Na ótica da produção e da conceção não só do objeto falso, mas também dos esquemas fraudulentos organizados em seu redor, podemos encontrar mais do que um protagonista. Se, por um lado, existem casos que são arquitetados por um indivíduo só, em que o falsificador é responsável tanto pela criação material do falso como pela sua circulação, por outro, resultam esquemas com mais intervenientes, com a conjugação de outros elementos, responsáveis pela construção de identidade falsa em mercado¹⁶. Neste sentido, traçar um perfil do falsificador contemporâneo obriga à consciência de que tais características podem ser extensíveis também a terceiros, que dão algum tipo de contributo na construção da fraude.

Em primeira instância, os falsificadores de obras de arte são praticantes de crimes contra o património cultural, podendo ser inseridos num perfil mais generalista de falsificador (não só de arte). No que concerne precisamente ao perfil do falsificador mais generalista, o criminólogo Maurice Gauthier fala-nos do ato de falsificação como uma tentativa para resolver conflitos interiores emocionais maiores, ou seja, não tanto como ação motivada por uma consciência moral fraca, ou pelo lucro fácil associado ao ato de falsificar, mas antes como forma catártica de procurar alívio desses mesmos conflitos (Gauthier, 1959).

Mais recentemente, no que concerne ao perfil associado a uma prática generalizada de crimes patrimoniais, Noah Charney isolou um conjunto de características afetas a indivíduos que cometeram tais infrações ao longo do século XX (Charney, 2009). Até à segunda guerra mundial, os crimes desta natureza foram praticados em maior número por indivíduos idealistas, com aspirações cavaleirescas, envergando frequentemente, condutas elegantes e estratégicas,

¹⁶ Afirmam-se diferentes quadros possíveis: esquemas combinados diretamente entre o falsificador e um burlão; esquemas arquitetados individualmente pelo burlão (alguns à revelia do próprio falsificador e outros com recurso ao reaproveitamento de obras desconhecidas ou mal atribuídas).

raramente violentas, com recurso à destreza e à inteligência, ao invés da força e da coação física. A partir do início dos anos sessenta, registou-se um *modus operandi* criminal distinto, com a entrada em cena de grupos internacionais organizados, bem como de estruturas associadas a organizações de cariz mafioso (com é o exemplo extremo de Itália, como país com mais de dois mil crimes deste tipo anuais, reportados à época)¹⁷.

Paralelamente, um número reduzido de autores tentaram acrescentar um contributo original para a identificação de um perfil concreto de falsificador de arte, com a identificação dos pontos comuns relativamente a circunstâncias psicológicas, motivacionais e operativas. São contributos que têm resultado em reflexões mais teóricas e sucintas, integradas em publicações de carácter generalista sobre a falsificação artística, ou em estudos científicos exclusivos, mais objetivos, baseados na análise e na comparação de amostras/grupos de indivíduos.

De forma consensual, têm sido apontadas como motivações maiores para a prática deste crime a questão financeira e o desejo de lucro fácil, a par da vontade de exposição e vingança do sistema artístico (Charney, 2009; Ragai, 2015). Chega a haver registos de falsificadores que mantiveram níveis de vida bastante luxuosos, a par de posturas excêntricas, decorrentes precisamente do lucro conseguido através das suas falsificações e esquemas (Ragai, 2015). Ainda assim, ao longo do seu percurso, para além de despenalizarem a gravidade das suas ações, os falsificadores apresentam mais comumente como justificação para as suas ações a vontade de expor o vício e a corrupção afetas ao mercado de arte, do que admitem a motivação de ordem financeira.

Por sua vez, Charney aponta efetivamente a vontade de enganar e de vingança para com o sistema artístico como a motivação primária da maior parte dos perfis de falsificadores publicamente conhecidos¹⁸, sendo marcante o desejo pela exposição da ganância associada às figuras que integram tal realidade – peritos, curadores, galeristas e colecionadores (Charney, 2012). Acompanhado pelas motivações extrínsecas já referidas, o ato de falsificar parece ser praticado também por indivíduos que de alguma forma viveram conflitos interiores prévios e

¹⁷ No que concerne ao contexto português, tendo em conta uma perspetiva mais generalista do crime envolvendo obras de arte, o primeiro relatório da Brigada de Obras de Arte da Polícia Judiciária, realizado em 1980, relata que nesse ano foram presos seis indivíduos, do sexo masculino, por delitos contra o património cultural (Relatório, 1980).

¹⁸ Paralelamente, embora em menor número, existem outros perfis de falsificadores, caracterizados por uma vontade maior em seguir uma carreira artística, para a qual sabem ter capacidades técnicas, mas em que nem sempre obtêm reconhecimento ou sucesso.

que procuram alguma espécie de alívio emocional através da fraude (Ragai, 2015). Neste sentido, importa também considerar questões comportamentais e psicológicas que possam contribuir simultaneamente para a prática deste crime.

Do ponto de vista da consciência moral envolvida em atos desta natureza, os especialistas têm apontado outro traço comum entre os falsificadores: a neutralização e auto despenalização do seu comportamento ilegal, com a defesa e justificação de tais ações por condicionantes do foro psicológico, na tentativa de tornarem o seu comportamento sociavelmente aceitável. Não raras vezes, os falsificadores contextualizam e justificam até a sua reincidência no crime, raramente apresentando remorsos ou alguma postura de arrependimento face aos crimes cometidos, com exceção de quando são expostos a julgamento e a questões legais, admitindo, pontualmente, a culpa nessas circunstâncias, mas apenas para o seu benefício individual.

Entre os vários falsificadores, afirma-se inclusivamente, uma argumentação generalizada pela faceta inofensiva do crime que cometem, já que, quando comparado com outros esquemas mais nocivos na hierarquia do crime, não apresenta vítimas, nem consequências tão graves. Tal inexistência “visível” do dano contribui para que o próprio acredite piamente que não se encontra a cometer nenhum crime, procedendo assim à mitigação do fenómeno, através da transposição de culpa para o sistema afetado e para os indivíduos que são por si enganados. Além disso, acreditam que os indivíduos lesados podem até arcar com esse dano financeiro, devido ao conforto económico e elitista em que vivem, merecedores, na ótica do falsificador, de tal castigo financeiro e moral. Neste sentido, são habitualmente criminosos orgulhosos da sua carreira e dos seus feitos fraudulentos, cuja capacidade em enganar com destreza o sistema artístico, visto comumente como inacessível, snob e elitista, os leva a ser frequentemente admirados pelo público em geral (Dutton, 2015).

A mentira com contornos patológicos está muitas vezes associada a quadros de sociopatia e psicopatia – distúrbios que têm sido associados de forma generalizada a criminosos. Como tal, em alguns casos mais extremos, também os falsificadores de arte e burlões revelam uma faceta de mentirosos compulsivos e patológicos (Ragai, 2015). Por vezes, a sua conduta manipulada vai muito para além da adulteração material em torno do objeto, forjando também uma série de novos contextos, proveniências e até personagens, em prol da legitimação de uma burla maior (condutas que podem ser sintomáticas precisamente de tais distúrbios de personalidade). Embora estes indivíduos possam apresentar uma faceta amigável, empática e até carismática,

os investigadores têm identificado uma tendência para o comportamento narcisista e para a priorização da autogratisação. O falsificador Wolfgang Beltracchi (1951-), responsável por um dos esquemas mais complexos da atualidade, apresenta-se como corolário dessas características mais extremas e de uma personalidade egomaniaca, com manifestação da maioria dos traços descritos. Na sua postura, é evidente a manifestação pública de uma confiança inabalável, proclamando superioridade e genialidade pela responsabilidade na conceção de um esquema com contornos tão intrincados, considerados por si como divertidos¹⁹, clamando inclusivamente o direito de ser aplaudido como um herói contemporâneo, que enganou o sistema.

A par das questões motivacionais e psicopatológicas já referidas, podemos ainda apontar uma espécie de dimensão paranormal e metafórica do perfil em estudo, totalmente individualizada das anteriores, protagonizada maioritariamente por certos falsificadores ao longo da história²⁰. Neste contexto, resulta a tentativa do criminoso se colocar na própria pele do artista imitado, processo que passa não só pelo conhecimento, estudo e desenvolvimento da técnica artística originais, mas também pela incorporação de uma personagem, com maneirismos e linguagens próprias, muito à semelhança do que os atores fazem, com o objetivo de assim produzir o melhor falso possível. Alguns falsificadores chegam mesmo a achar que existe algo de muito especial e superior que os reúne ao mestre imitado e que os diferencia dos demais copistas ou até de outros burlões e criminosos. Ao invés de falsificadores, vêm-se ora como artistas válidos, continuadores do trabalho do primeiro autor após a sua morte, ora como indivíduos que encarnam de forma paranormal essas identidades e produzem novas obras durante essa interação, como se as falsificações tivessem sido elas próprias criadas pelo génio criativo e pela alma do artista original. Os criminosos Ken Perenyi (1949-) e Beltracchi acreditavam mesmo que, através das suas fraudes, estavam não mais do que a dar continuidade aos desejos dos artistas que falsificavam e, se esses fossem vivos, iam, com certeza, aprovar, agradecer e apreciar o trabalho deles (Amineddoleh, 2016).

Na categoria de estudos científicos, exclusivamente destinados à interpretação do perfil do falsificador de arte, realizados com base na análise de amostras/grupos de indivíduos até ao

¹⁹ Para mais informação sobre o complexo caso de Wolfgang Beltracchi consultar Birkenstock, A. (2014). Neste documentário são visíveis tais características/traços de personalidade do falsificador.

²⁰ Dossena (1903-1987), De Hory (1906-1976), Tom Keating (1917-1984) e Eric Hebborn (1934-1996) descreveram todos essa dimensão “especial” que os ligava ao artista falsificado.

presente, destacamos também um conjunto de autores. Em 2016, Gerrit Breuuusma realizou um levantamento, em que constatou que os indivíduos praticantes deste crime são maioritariamente homens, solteiros ou divorciados²¹, com uma possível história de problemas mentais, admitindo que possam ter vivido algum tipo de evento traumático no passado. Registou ainda a existência de alguma pré-disposição para a fraude, bem como a característica comum destes homens serem excelentes copistas, virtuosos tecnicamente, mas com uma carreira artística malograda, sem reconhecimento da sua obra autoral (Breuuusma, 2016).

Já no ano seguinte, Felicity Strong, denotava que estamos perante indivíduos que geralmente passam por dificuldades económicas por falta de reconhecimento por parte do sistema artístico, destacando também a sua capacidade técnica de reprodução e uma vontade marcante de vingança, face ao mundo da arte, como motivação para a prática criminal (Strong, 2017)

Com abordagens e metodologias mais exclusivas temos, por seu turno, um estudo realizado por Amanda Morrissey-Brown em 2015, no âmbito do qual foram aplicadas teorias psicanalíticas freudianas à infância de dois falsificadores mediáticos: Eric Hebborn (1934-1996) e Karl F. Sim (1931-2013). Entre estes dois perfis, Brown encontrou circunstâncias similares que podem ter conduzido à prática do crime, tendo ambos experienciado traumas e anormalidades na infância que, aliados à sua criatividade artística precoce, teriam relação direta com as tendências artísticas registadas mais tarde, na vida adulta. Ambos se identificavam tanto como artistas, ao invés de criminosos, como génios na sociedade comum, por terem conseguido vitória no jogo que eles próprios criaram contra os peritos e mundo da arte (Morrissey-Brown, 2015).

No ano seguinte, a criminóloga e agente da polícia nacional espanhola, Díaz Cano Rodríguez, levou a cabo o estudo mais completo que conhecemos nesta área do conhecimento, do qual resultou um detalhado perfil criminológico do falsificador (Díaz-Cano Rodríguez, 2016). Todavia, Rodriguez reconhece os contornos problemáticos da sua abordagem, devidos às seguintes condicionantes: a limitação da sua amostra deste delito, que considerou não representativa de forma genérica, por estar em análise um contexto de difícil acesso; a existência de poucos estudos prévios sobre a mesma temática e, consequentemente, de uma

²¹ Este estudo não teve em consideração o universo criminal feminino, que só foi considerado mais tarde por Jackson (2020), como se verá ainda neste capítulo.

metodologia sistemática e uniforme para a realização de perfis criminais na realidade criminológica em geral; o facto dos falsificadores analisados, não apresentarem garantidamente na sua base comportamental psicopatologias, significativas que permitam este estudo comparativo.

Com base nas ações de cinco falsificadores distintos, cujos perfis são já mediáticos: Han Van Meegeren (1889-1947), Elmyr de Hory, John Myatt (1945-), Eric Hebborn, Ken Perenyi (1949-) e Mark Landis (1955-), a autora concluiu existirem várias características em comum, entre os universos pessoal, social e operativo. Todos tiveram acesso a uma educação artística e desempenharam, em algum momento, profissões relacionadas com o universo artístico (galeristas, retratistas, professores, restauradores, etc.). Foi também comparado o histórico familiar destes indivíduos, que se revelou maioritariamente humilde, relativamente a condições económicas no passado, não deixando de ser um dado comum curioso, já que contrasta abruptamente com a realidade social e elitista do mundo da arte e, inclusivamente, com a postura extravagante que alguns destes falsificadores adotam quando começam a obter algum retorno financeiro.

No que diz respeito a características psicológicas, a maioria dos indivíduos estudados por Rodriguez, não apresenta patologias deste foro. Torna-se assim difícil relacionar tais traços psicológicos com questões motivacionais, por não apresentarem nenhuma condição que possa aparentemente condicionar a sua postura intencional e cognitiva, contradizendo outras conclusões que já mencionámos, realizadas por autores diferentes. De uma forma geral, estes falsificadores são também muito inteligentes, dotados de grande qualidade técnica artística, contudo, com pouca aptidão para a criação de raiz. O seu lado extrovertido e, por vezes excêntrico, evidente sobretudo em contexto artístico, contrasta com uma outra faceta da sua personalidade, mais introvertida, caracterizada por níveis baixos de destreza social. Não obstante, revelam-se frequentemente mentirosos compulsivos, que recorrem a tais ferramentas para enganar as suas vítimas e para cometer fraudes. A baixa autoestima e a dificuldade em confiar em terceiros, são outros traços modulares de personalidade, apontados pela criminóloga (Díaz-Cano Rodríguez, 2016).

No que concerne às questões motivacionais registadas nos perfis estudados, destaca-se como circunstância comum já evidenciada por outros autores, a falta de reconhecimento da sua produção autoral e original, por parte da sociedade em geral e dos peritos, desencadeando

nestes indivíduos o sentimento de revolta e a necessidade de vingança. Através da exposição das fragilidades do sistema, estes falsificadores não só se sentem superiores, como parecem apresentar grande satisfação e pouco arrependimento em o fazer, dificilmente reconhecendo o seu comportamento como criminoso ou desviante. Paralelamente, outra motivação significativa para os atos cometidos prende-se com a obtenção de lucro financeiro e, inclusivamente, o registo de uma ambição económica crescente após a concretização de fraudes bem-sucedidas.

Rodriguez dedica uma parte do seu estudo à análise de questões geográficas e operativas, verificando que é comum a atuação destes indivíduos em leiloeiras, galerias e no colecionismo público e particular, ou seja, em contextos onde conseguem disseminar mais facilmente as suas falsificações, com maior atividade em locais do globo que estão fortemente posicionadas no mercado global (Europa e Estados Unidos). Nesta categoria, foram também sinalizados contornos de atuação comum no que respeita ao envolvimento de outras pessoas, com a participação e auxílio frequentes de um terceiro elemento nos esquemas fraudulentos, não raras vezes *marchands* de arte experientes, responsáveis por ajudar na introdução dos falsos no mercado. Simultaneamente, parece existir um *modus operandi* generalizado: são indivíduos que pintam quase sempre “ao estilo de” artistas de renome, introduzindo essas falsificações no mercado de arte, sozinhos ou com a ajuda de outro burlão influente. No âmbito das suas fraudes, quer a comunidade artística e mercantil, quer a sociedade em geral, são economicamente prejudicadas por tais esquemas, havendo tendência, por parte destes criminosos, para uma prática criminosa continuada e até para uma tentativa de legitimação das suas obras como “verdadeiras falsificações”.

Apesar das limitações do estudo em questão, o seu pioneirismo e exclusividade científicas tornam o contributo de Rodriguez absolutamente referencial, não só para a comunidade policial contemporânea, que contacta regularmente com perfis semelhantes na sua base operativa, mas também para as comunidades científicas e académicas, que se ocupam do estudo e reflexão da problemática da falsificação artística.

Por fim, importa ainda destacar uma última publicação: o recente estudo de género realizado pela historiadora da arte Penelope Jackson, em 2020, que relaciona a mulher e a prática do crime artístico ao longo da história. Com esta investigação, Jackson proclama uma rutura com a forma como se tem interpretado o papel da mulher enquanto agente ativo em crimes contra o património. De forma a identificar padrões entre as suas condutas e, sobretudo, objetivando

contar uma história, durante muitos anos silenciada, o estudo apresenta um catálogo de crimes artísticos protagonizados por mulheres, ao longo dos séculos XX e XXI. Do leque dos casos expostos, destacam-se alguns perfis diretamente relacionados com o crime de falsificação, em que a mulher surge frequentemente aliada à intenção do falsificador – indivíduo que a própria tenta, muitas vezes, proteger a todo o custo, por questões passionais e de proteção familiar (característica que diverge no género masculino). Seja como mãe, como esposa ou pessoa próxima, a investigadora conclui que é evidente como as relações pessoais e os laços familiares condicionam o *modus operandi* dos crimes praticados por estas mulheres²².

Outra diferença fundamental de género apontada por Jackson, está relacionada com a frequência com que a mulher comete crimes desta natureza. Enquanto o homem acaba por desenvolver carreiras criminais, a longo termo e reincidentes, que são geridas estrategicamente, no caso da mulher, a maioria dos crimes envolvendo arte, são de carácter isolado. Por outro lado, enquanto o homem parece lidar bem com a exposição pública do crime cometido, aproveitando inclusivamente essa atenção para partilhar futuramente a sua experiência em documentários, monografias, etc., a mulher aprecia pouco a notoriedade e exposição dos seus crimes.

Jackson chama ainda a atenção para o fato de ser esta particularidade que tem condicionado a forma como se conta a história destas criminosas. Da mesma forma que ao longo dos tempos os homens enfrentaram menos obstáculos para se tornarem artistas ou falsificadores – com o acesso a modelos que pudessem copiar, o direito a criar obra autoral e de expor o seu trabalho – também os falsificadores masculinos conseguem uma maior projeção pública e documentação da sua atividade criminal na história, decorrente dessa exposição voluntária. Consequentemente, gera-se uma imagem ilusória de que a mulher não praticou crimes artísticos, o que não é fatual. Tais crimes encontram-se documentados em menor número apenas por conta do “silêncio” de género que se afirmou durante largos anos e, de forma transversal, no universo artístico.

As questões de género mencionadas e existentes na história criminal não ficcional, refletem-se paralelamente em conteúdos exclusivamente ficcionais, inspirados nestes pseudo-perfis femininos, com a criação de uma personagem-tipo em filmes e livros: mulheres falsificadoras,

²² Como é o exemplo da mulher do falsificador Beltracchi, cúmplice em todo o esquema por si arquitetado.

tipicamente jovens, dotadas de capacidades técnicas incríveis, mas que são quase sempre forçadas a produzir obras fraudulentas para o interesse de terceiros, subentendendo-se que a mulher não tem capacidade de engendrar um esquema dessa natureza de forma independente.

Note-se também que o traçar do perfil do falsificador, estudado por psicólogos e criminólogos nos últimos anos, tem sido realizado com base numa amostra assumidamente masculina, dado os casos mais mediáticos, divulgados no domínio público e posteriormente estudados, são precisamente protagonizados por homens. Segundo Jackson (2020), a questão da ganância e da obtenção de lucro como motivo principal para a prática do crime patrimonial parece ser a única consonância na ação de ambos os géneros. Neste sentido, não deixamos de reconhecer a validade e pertinência dos pontos comuns estabelecidos em tais estudos, com base numa amostra masculina, tendo em conta contextos específicos de produção do falso, mas alertamos para a hipótese das mesmas características, não serem extensíveis ao perfil da mulher que pratica um crime semelhante. Assim, da mesma forma que se afirmou o perfil de mulher-artista, também assistimos ao afirmar do perfil da mulher-criminosa e, naturalmente, da mulher-falsificadora, cuja divergência comportamental deve ser considerada igualitariamente, no estudo futuro de perfis criminais.

Independentemente das importantes questões de género referidas, também temos claramente o afirmar de um perfil de falsificador-artista. Na combinação dos universos da arte e do crime, tal como o historiador de arte Henri van de Waal alertou (Waal et al.), para uma correta discussão da personalidade de um falsificador de arte – inegavelmente um criminoso –, não podemos deixar de contemplar e analisar também a personalidade do seu lado de artista, quase sempre indissociável do seu lado mais obscuro.

1.1.3. Como reagir a uma falsificação? Psicologia da Receção e o perfil do observador

Segundo Arnheim, uma das experiências visuais elementares é, indiscutivelmente, a do certo ou errado (Arnheim, 1997). Não precisamos de ser peritos, nem especialistas em arte, ou em alguma outra forma de processo criativo, para estarmos permeáveis aos juízos que determinado objeto visível, despoleta em nós enquanto observadores. Não raras vezes, observamos algo com a certeza do seu papel no mundo visível, atribuindo-lhe, quase inconscientemente, uma

existência “correta” ou “errada”, de acordo com as nossas próprias experiências, necessidades e expectativas.

As falsificações apenas existem precisamente por reação e atribuição de um conjunto de valores, certos ou errados, a um contexto pré-existente. Posto isto, se não existisse valorização artística e sistema envolvente, também não existiria uma estrutura em que se pudessem cometer tais crimes. Nessa disputa entre o certo e o errado, quando a natureza fraudulenta de um objeto é colocada a descoberto, qual a postura mais legítima a adotar? Tal reação depende diretamente de vários fatores do indivíduo como a idade, a educação, a formação, a profissão, o estatuto económico e social, entre outros. No entanto, a rejeição revela-se uma das respostas mais comuns ao problema da falsificação, postura partilhada não só por peritos, académicos e amantes de arte, como também pelo público em geral, cujo ego e inteligência acabam por ficar feridos durante a sua descoberta.

Porque rejeitamos de imediato algo que apreciámos e admirámos poucos momentos antes? Quando o amante e observador de arte, independentemente da sua experiência de vida e conhecimentos, procura o museu para fruição artística, assume a autenticidade dos objetos aí expostos como inquestionável. Ao ser confrontado com o oposto, vivencia frequentemente uma experiência dolorosa e traumática, que o relacionará, em moldes distintos, com o mesmo contexto. Naturalmente, ninguém gosta de ser enganado, afirmando-se a experiência unânime dos sentimentos de choque e de traição. Em suma, o que estava certo, passou a estar errado de forma fulminante.

Na nossa ótica, a natureza fraudulenta de uma obra de arte falsa, opõe-se inquestionavelmente à validade do processo criativo enquanto expressão artística e autoral. A obra verdadeira surge como fruto de uma estrutura comportamental e cognitiva autêntica, própria também de um génio criativo absolutamente individual: o autor. Ainda assim, paradoxalmente, tal não invalida o despoletar da fruição, interpelação e contemplação do objeto em si. No entanto, levantamos algumas questões: Será que o falso artístico pode ser alvo de contemplação autêntica e genuína? Tem a falsificação capacidade de gerar, à semelhança de uma obra verdadeira, o efeito “Aha!”, em quem a observa?

São vários e emocionantes os relatos de momentos “Aha!”, potenciados por falsificações de obras de arte, que inquiram ativamente os seus observadores, sobretudo enquanto circulam como objetos autênticos. Também existem relatos de indivíduos que continuam a valorizar o

falso, mesmo após a sua revelação, precisamente porque o consideram como um veículo para a contemplação, a par dos que o renegam e afastam. Ainda assim, o estatuto criminal da falsificação de obras de arte e o valor que a nossa cultura deposita na autenticidade de um objeto, não permitem a avaliação de falso e autêntico lado a lado (Dutton, 2010). O debate teórico em torno desta questão, torna-se inclusivamente, muito complexo. A existência de várias posturas, assim como várias opiniões sobre a legitimidade das falsificações artísticas, tem frequentemente conduzido tais discussões labirínticas a um poço de contradições (Lenain, 2011).

Nesse seguimento, as reações observadas face à descoberta de um falso, não se limitam às mais radicais: por um lado, quem se assume totalmente contra, ao ponto de apelar à própria destruição do objeto, por outro, quem se afirma como apologista, defendendo o seu carácter estético e argumentando que os atos de copiar e plagiar são inerentes à própria natureza da arte²³ (Lenain, 2011). Entre estes dois extremos, encontramos várias reações de carácter moderado, bem individualizadas e descritas pelo autor Thierry Lenain, na sua obra capital *Art Forgery - The History of a modern obsession* (Lenain, 2011).

Para além da “rejeição” e do “fascínio radical” pelo falso, já mencionados, Lenain aponta ainda como reação possível à mesma conjuntura, a “negação”, partilhada sobretudo pelos *connoisseurs* e peritos envolvidos na autenticação do objeto suspeito, sendo comum entre si a postura de silêncio ou mesmo a contra-argumentação em prol da autenticidade. Oposto à “negação”, está o reconhecimento do erro perante a mesma descoberta, ficando evidenciados valores comportamentais associados à modéstia e à humildade. Numa categoria de reações mais favoráveis, o autor distingue ainda duas posturas que antecedem a mais radical do seu género: uma admiração pelo fenómeno, com a valorização moderada do lado estético (mais sustentável também de um ponto de vista teórico e defendida principalmente pelos estetas), e o “fascínio aristotélico”, como agravamento desse deslumbre pelo falso, em que as capacidades de deturpar a realidade e de chocar o outro, são particularmente apreciadas (Lenain, 2011).

Evidentemente que nenhuma das posições adotadas pode ser considerada a mais ou a menos correta, pois da mesma forma que a falsificação artística se apresenta difícil de categorizar, também os juízos de valor daí resultantes, se tornam ambíguos e, por vezes, teoricamente pouco

²³ Até certo ponto, todos os artistas imitam e simulam o estilo e as composições uns dos outros.

consistentes. Cumulativamente, a capacidade técnica e artística, muitas vezes mostrada pelo próprio falsificador, dificulta e confunde a formulação de opiniões sobre esta questão, sendo regular o aparecimento de falsificações cujo grau de qualidade as equipara aos próprios originais. A par das sensações de burla e de engano, pode gerar-se no público a admiração pela demonstração dessas habilidades elevadas. Seja pela capacidade técnica do falsificador, com valorização do processo artístico, seja pela destreza comportamental, o observador acaba por desenvolver um fascínio pela capacidade apresentada em enganar o sistema e o mundo da arte. Esse antagonismo de juízos contribui inquestionavelmente para a existência confusa de várias posturas na sociedade, face à problemática da falsificação (Dutton, 2010).

A título de exemplo deste sistema de reações ao falso, e de como os juízos inerentes podem ser totalmente invertidos, evocamos um episódio concreto da série documental inglesa *Fake or Fortuny*, produzida pela BBC, dedicada ao processo de autenticação e identificação de falsificações de obras de arte (Fake or Fortune, 2011). No desfecho de um episódio, os seus apresentadores – a jornalista Fiona Bruce e o negociante de arte Phillip Mould – festejam o facto da peritagem final, ao contrário do que se pensava no início do programa, revelar que a obra em estudo, pertencente à coleção do Courtauld Institute of Art, é afinal uma falsificação do século XX, produzida pelo mediático Van Mergeeren, em vez de uma cópia do século XVII. Esta inversão irónica dos papéis não está só relacionada com o mediatismo em torno dos feitos e esquemas protagonizados por este falsificador, mas também com a reação e experiência pessoal de cada um dos envolvidos no estudo desse objeto. O fascínio gerado nos apresentadores foi tal que, ao longo do episódio, foram progressivamente agindo como se a verdadeira obra fosse o falso e o falsificador, por sua vez, fosse o artista.

Nesse episódio também foi possível identificar, com recurso aos métodos laboratoriais e ao pequeno núcleo material existente no laboratório do Rijksmuseum – material artístico do atelier do falsificador – uma resina artificial, à base de fenol-formaldeído, que Van Mergeeren utilizava exclusivamente nas suas falsificações. Daí em diante, esta conclusão permitiu uma identificação material mais assertiva de falsos da sua autoria, com base nessa comparação material. Desta forma, resultou não só a identificação trivial de uma falsificação, como também uma ferramenta futura para a autenticação de um *modus operandi* específico, associado à produção de falsificações por este criminoso, o que pode ter influenciado naturalmente o entusiasmo dos apresentadores. Até porque o falso é um objeto com inquestionável lugar legítimo na história, sobretudo, no âmbito da documentação histórica e material. Mais tarde,

retomaremos a importância da caracterização e estudo do objeto falso para efeito de estudos comparativos, não só com produções autênticas, mas também visando a comparação entre si, por forma a caracterizar melhor o *modus operandi* dos falsificadores e burlões em atividade.

Por outro lado, na ótica da psicologia da recepção, parece-nos aqui existir uma visão mais perversa da mesma questão, já que houve assumidamente uma maior validação realizada pela equipa do programa a um falso “verdadeiro” da autoria de Van Mergereen, face à hipótese de uma excelente cópia, materialmente original do século XVII. Afinal, o que pesa mais na balança? Neste caso pesou mais o testemunho/documento histórico em que o falso se converteu por denotar o génio do seu criador – um criminoso e não um artista. Concordamos que esse ineditismo documental, justifica, sem dúvida, o legitimar e preservar da sua materialidade e essência. No entanto, tal reconhecimento leva-nos a questionar se um falso desejado possa ser mais cobiçado e valorizado do que uma obra de época e materialmente autêntica.

O episódio descrito é bastante representativo das circunstâncias que se têm afirmado um pouco por todo o mercado internacional, em que certas falsificações, realizadas por perfis mais prolíferos e admirados, acabam também por ser alvo de desejo e de cobiça, sobretudo devido ao seu contexto de produção, cheio de peripécias. O fenómeno chega a reverter-se ao ponto das falsificações se tornarem elas próprias, alvo de reprodução fraudulenta²⁴.

Na mesma lógica de inversão de papéis, importa mencionar o exemplo do mediático Santo Sudário, visto como autêntico até aos anos oitenta do século XX, como arquétipo do fascínio e da devoção quase doentios do observador pelo objeto falsificado. O episódio vai muito para além da questão da autenticidade material, já que diz respeito à validação contínua de um objeto material, como veículo para o afirmar de uma crença generalizada, sem que existam provas concretas dessa mesma autenticidade. Falsificações como esta, assumem-se na sociedade como as mais perigosas, pois resultam de um nicho de oportunidade, com recurso à criação fraudulenta de um objeto que a comunidade, de forma generalizada, quer descobrir e legitimar. Nessas circunstâncias, o público acaba até por ser menos rigoroso e atento na análise do objeto que tanto deseja, sobretudo porque o encara como uma versão materializada da sua própria crença ou verdade (Charney, 2022).

²⁴ Certos falsificadores tornaram-se tão mediáticos ao ponto das suas obras falsas serem posteriormente falsificadas também, como aconteceu com Van Meegeren, Elmyr de Hory e Wolfgang Beltracchi.

Neste caso, nem os numerosos testes científicos publicados, incluindo uma campanha científica para esclarecimento de autenticidade realizada em 1988, com a colaboração de três grandes laboratórios internacionais, que comprovaram que o Santo Sudário é, afinal, uma relíquia falsa medieval, ao invés de uma relíquia autêntica, foram suficientes para demover a teimosia do público fiel, que não quis ver a sua crença colocada em causa. Prova disso, foi o fluxo de turistas que visitaram continuamente a relíquia, mesmo após a declaração pública da sua falsidade. Tal como Noah Charney apontou “Nós, humanos, não gostamos que nos mostrem que as nossas crenças são falsas e a nossa própria teimosia anulará as provas patentes e incontestáveis do contrário – em benefício dos falsificadores” (Charney, 2022, p. 15).

São várias as conjunturas e ambiguidades que podem integrar uma obra de arte (ou um falso), passíveis de gerar também no observador as já elencadas e distintas decisões e posturas. Às diferentes reações comportamentais descritas, correspondem, por seu turno, representações internas e intransmissíveis, construídas por cada um de nós, quando observamos o objeto. Paralelamente, a interpretação biológica dessas mesmas respostas tem-se revelado crucial para o decifrar das múltiplas interações registadas. Sendo a arte criada pela mente em parte, e a mente, por sua vez, composta por uma série de funções desempenhadas pelo cérebro (órgão), a Psicologia da Arte tem surgido como intermediária na construção desse diálogo entre experiência artística e a biologia da percepção e da emoção (Kandel, 2012).

O pioneiro legado de Ernst Kris, psicanalista e historiador da arte, e do seu colega Ernst Gombrich, também historiador da arte, afirmam-se absolutamente determinantes para o entendimento da fundação de uma psicologia da arte cognitiva. Ao combinarem a História da Arte com as ideias intuitivas derivadas da Psicanálise, conjugadas também com o pensamento rigoroso da Psicologia de Gestal, com recurso a testes práticos por hipóteses do consciente e inconsciente, estes autores oficializaram a ponte existente entre os comportamentos do homem e os processos biológicos do cérebro, responsáveis pela mediação desses mesmos comportamentos (Kandel, 2012). Com efeito, um estudo científico e completo do processo e fruição artística deve, entre outras áreas, passar pela inclusão da Neurociência e da Psicologia Cognitiva, sendo importante constatar a interação entre tais áreas do conhecimento, bem como discriminar o contributo prático dos escassos estudos neurocientíficos, realizados até ao presente, com relação a obras de arte falsas e autênticas.

No encadeamento do conceito de “cérebro como máquina criadora”, desenvolvido por Kris e Gombrich, e disseminado na contemporaneidade por Eric Kandel – neurocientista distinguido

com o Prémio Nobel da Fisiologia ou Medicina – é obrigatória a menção do legado de outro autor coevo, responsável pelos primórdios do estudo biológico da percepção visual, Stephen Kuffler. Nos anos cinquenta, este neurofisiologista, considerado o pai da neurociência moderna, realizava pioneiramente a análise da resposta dos neurônios do nosso sistema visual, face a um estímulo específico e externo. Recorrendo à sua área de conhecimento, a Biologia, Kuffler queria precisamente tentar responder à mesma questão que os seus contemporâneos historiadores da arte: como é que o nosso cérebro desconstrói os eventos visuais, à medida que os vai rececionando? (Kandel, 2012).

Para além de uma máquina criadora, o cérebro é também um motor de crenças, que fabrica “verdades”. Tais crenças psicológicas e filosóficas também são biológicas (Shermer, 2012). Neste sentido, a reação do observador a uma falsificação, que pode oscilar entre as diferentes posturas comportamentais já mencionadas, deve ser interpretada à luz dessa alteração ocorrida, sobretudo, a partir do momento em que se descobre a fraude. Esta mutação de crença conduz inconscientemente o observador a um novo estado físico e psicológico, divergente do anterior – a uma crença nova. Quanto mais se acreditar que uma obra é verdadeira, maior será o impacto psicológico e biológico causado pela descoberta do contrário. Deste ponto de vista, a descoberta de uma falsificação, obriga claramente a uma reprogramação do nosso cérebro, cuja atividade neural tem de se adaptar a uma nova “crença” daí em diante (Ragai, 2015).

No âmbito das dúvidas de autenticidade, a crença de que o observador vê a obra autêntica com “uma luz diferente” da obra falsa é também física, pois surge como reflexo de uma interação de diferentes regiões do nosso cérebro. Tal interação depende, por sua vez, de diferentes influências externas que devem ser equacionadas. A distinção entre o reconhecimento da obra autêntica e a classificação negativa da falsificação, parte de uma sinergia seletiva de várias emoções, que podem ser subjetivas, pessoais e sociais, dependendo também da circunstância, da profissão ou do conhecimento do próprio observador (Ragai, 2015). Por conseguinte, essas mesmas emoções, apesar de despoletadas pelo confronto com o exterior, emanam do nosso interior e do nosso cérebro, conectado com o nosso sistema nervoso e com os seus biliões de neurónios, cujas interações e respetivo estudo, podem apresentar conclusões reveladoras.

O desenvolvimento das teorias de Kris, Gombrich e Kuffler, a par da popularidade emergente da ciência cognitiva e da neurociência, acentuada no final do século XX e início do seguinte, permite constatar, ainda em maior grau, como todos os aspetos da nossa vida mental atual

dependem fortemente da nossa função cerebral. O aparecimento de novas tecnologias nesta área do conhecimento – tais como a tomografia por emissão de positrões (PET) e a ressonância magnética aplicadas ao estudo e monitorização da mente humana – têm permitido relacionar funções cognitivas com diferentes regiões cerebrais e interações neurais também distintas (Ragai, 2015). Decorrente dessa evolução científica e tecnológica, passamos a elencar um conjunto de experiências significativas, realizadas para a monitorização e o estudo neuropsicológico da observação de obras de arte e dos seus diferentes graus de autenticidade.

O primeiro exercício prático relevante foi protagonizado pelos psicólogos Paul Bloom e George Newman, em 2011, no qual se dedicaram à análise das reações comportamentais de um grupo de 180 indivíduos, não especialistas em arte, durante a observação de duas pinturas visualmente idênticas e devidamente identificadas: um falso e um autêntico do artista Jim Rillo. Perante o pedido realizado para atribuição de valor a ambos os objetos, o grupo deu, de forma unânime, um valor mais alto ao objeto rotulado como autêntico. Neste exercício de classificação, revelaram-se determinantes dois fatores psicológicos da amostra observada: a crença de que a obra de arte resulta de um processo criativo específico e a importância do objeto ter estado originalmente na presença do artista. Com este estudo, Bloom e Newman quiseram evidenciar como o indivíduo não responde ao mundo com base apenas no que vê ou no que sente, mas sobretudo, com base nas suas crenças sobre a questão avaliada, e de acordo com a informação disponibilizada (Newman & Bloom, 2011).

Ainda em 2011, outro grupo de investigadores conduziu uma das experiências mais reveladoras até ao presente, recorrendo a tecnologia de ponta e à observação de um grupo de voluntários. Para o efeito, 14 indivíduos, não peritos, mas familiarizados com a obra do artista em questão, foram expostos a uma sequência de 50 imagens de pinturas de Rembrandt (1606-1669), durante a sua monitorização, por ressonância magnética. À medida que iam sendo mostradas aos participantes, as imagens eram complementadas individualmente por uma catalogação sonora sobre a sua natureza tipológica: autênticas ou cópias. A mostra dos diferentes exemplares foi sendo sempre intercalada por um ecrã escuro, permitindo ao observador uma pausa entre cada visualização, continuando a máquina a avaliar ininterruptamente o fluxo sanguíneo cortical de cada participante à medida que a experiência decorria. O conjunto de imagens mostrado era constituído por autênticos, por cópias e também por falsificações, na sua totalidade associados ao estilo pictórico de Rembrandt. Das imagens utilizadas no estudo, metade da sua classificação (entre autêntico e cópia) foi intencionalmente invertida e, erroneamente revelada ao

observador, não sendo feita qualquer menção à falsidade dos exemplares que pertenciam a essa categoria.

Os investigadores registaram resultados significativos relacionados sobretudo, com as obras inversamente classificadas como autênticas e cópias. Enquanto a designação sonora “autêntico” comprovou ativar apenas o córtex orbifrontal, a região do cérebro situada na parte de trás dos olhos²⁵, a designação sonora “cópia”, por sua vez, resultou na ativação conjunta do FPC com precuneus²⁶. Os achados registados são compatíveis com a postura observada nos participantes durante a experiência, que pareciam ativamente empenhados na deteção de falhas nas imagens que lhes foram apresentadas como “cópias”, com certeza em busca de evidências visuais confirmatórias dessa atribuição (Huang et al., 2011).

Relativamente às pinturas verdadeiras e falsas integradas no estudo, independentemente da atribuição de autenticidade, foram também examinadas as diferenças nas respostas corticais a esses exemplares, com base na observação meramente visual. Curiosamente, não se registaram quaisquer resultados significativos. Contudo, é importante salientar que, neste caso, não foi facultada nenhuma informação prévia sonora aos participantes sobre a sua condição de falsidade (Huang et al., 2011).

O objetivo do estudo em questão passou, sobretudo, pela avaliação da reação à autenticidade das imagens mostradas, apurando-se conclusivamente que a qualidade da arte se afirmou irrelevante na perceção visual, sendo a reação física correspondente induzida diretamente pela rotulação do objeto artístico mostrado. Apesar da autenticidade ser apenas uma das componentes tidas em conta durante a apreciação de uma obra de arte, a manipulação intencional deste elemento individual nesta experiência, provou condicionar e modelar inquestionavelmente a interação registada entre as múltiplas regiões cerebrais dos participantes na experiência. Em certa medida, tal como Amineddoleh constatou, por um lado “só vemos a beleza porque estamos na sua senda” e por outro “todos queremos ser enganados” (Amineddoleh, 2015 p. 99).

²⁵ Zona associada também aos processos de recompensa, prazer e ganhos monetários (Scott, 2016).

²⁶ Zonas do cérebro que são também ativadas quando se realiza a equação de várias hipóteses ou de tarefas relacionadas com a memória e o ganho de consciência (Huang, 2011).

Mais tarde, em 2014 Wolz e Carbon (2014) realizavam um estudo destinado à investigação do impacto gerado novamente pela manipulação e alteração do *status* de autenticidade nas variáveis emocionais e cognitivas do ser humano. Para o efeito, levaram a cabo uma experiência envolvendo uma amostra de 32 pessoas, às quais foram mostradas 16 imagens de obras de arte, alternadamente rotuladas como “originais” e “cópias”, avaliando-se a forma como essa informação foi sendo acolhida. A referida manipulação alterou consideravelmente a forma como o grupo observou as cópias, deixando de lhes atribuir a mesma qualidade de produção e valor simbólico que atribuíam aos originais – frequentemente associados ao valor de exclusividade, como algo único e irrepetível. Essa falta de atribuição de valor simbólico, gera impacto tanto a nível cognitivo, como a nível emocional. Derivado precisamente da inexistência dessa qualidade, a nossa mente automaticamente procede a um processo de desvalorização, desencadeando, inclusivamente, emoções menos positivas. Se por um lado, a atribuição de qualidade parece ser feita com base na rotulação, sem que haja a constatação visual dessas características técnicas superiores, o mesmo sucede quando a “cópia” é subvalorizada, sem encontrar indícios visuais dessa menoridade, face aos “originais” mostrados (Wolz & Carbon, 2014).

O que as pessoas são convidadas a pensar sobre arte tem efeitos absolutamente profundos, e até perversos, nas respostas do seu cérebro. Com base nos estudos comportamentais e neurocientíficos mencionados, podemos concluir que o homem parece consensualmente acreditar que as obras realizadas por grandes mestres são inerentemente superiores, face a cópias de diferentes naturezas (nas quais podemos incluir tanto os processos legais, as cópias e réplicas, como os processos ilegais, os falsos). A valorização psicológica da questão autoral e a respetiva relação com o valor de autenticidade é de tal forma evidente que acaba por se manifestar também física e biologicamente. Por sua vez, a apreciação deste aspeto particular do trabalho artístico – a autenticidade – dependerá da atividade coordenada entre as regiões cerebrais envolvidas na tomada de decisões múltiplas, responsáveis também pelo processamento da informação visual (Parker, 2014).

A junção de forças entre a psicologia cognitiva e a biologia do cérebro, através de contributos da neurociência e da neuropsicologia, constituem mais uma ferramenta para conseguirmos entender a fruição artística na sua plenitude, seja de objetos autênticos, seja de objetos replicados ou de objetos falsos. São necessários mais estudos neurocientíficos sobre a resposta humana à observação das artes visuais, não esquecendo que os resultados conseguidos até à

atualidade provêm de experiências altamente monitorizadas, baseadas apenas na visualização de imagens/reproduções das obras de arte e não em experiências de fruição *in situ*, excluindo-se a observação de exemplares materialmente originais. Inclusivamente, existe um grande leque de informação involuntária e não intencional capaz de gerar, no dia-a-dia, resultados igualmente relevantes, no âmbito dessa mesma fruição artística, não monitorizada. Como tal, no futuro, não bastará simular a contemplação para analisar a mente, sendo desejável levar a tecnologia ao museu, para uma análise em tempo real, da mente, durante um momento genuíno de contemplação.

Dado a forma ser um pré-requisito indispensável para a caracterização percetual do conteúdo (Arnheim, 1997), e independentemente de ser conteúdo genuíno ou simulado, a obra de arte falsa chega à nossa perceção no dia-a-dia, sobretudo enquanto forma visível. Forma essa nunca decifrada na sua génese, que acaba, tal como o património legítimo, por ser veículo para um conjunto de experiências e “Aha!” ao longo da vida. Assume-se, inclusive, como tarefa difícil quantificar que tipo de objetos já geraram, ao longo da história, mais “Aha!” no observador – se os verdadeiros ou os falsos, se os autênticos ou as cópias. Não obstante, tais momentos de contemplação da obra falsa podem até ser genuínos, arrebatadores, verdadeiramente autênticos na reação que despoletam, mas nunca deixarão de ser parte constituinte obrigatória de um exercício de simulacro maior gerado, na sua base, por um processo fraudulento.

Em Portugal não se desenvolveram ainda estudos ou experiências relacionadas com estas áreas do conhecimento, sendo pertinente o aproveitamento do advento tecnológico em que nos encontramos, a par do crescimento de apreensões de falsos e a ainda reduzida identificação de criminosos – falsificadores ou burlões –, com perfis passíveis de serem analisados em território nacional, à luz das novas metodologias referidas neste capítulo.

Reconhecendo o objeto como extensão da identidade humana, a análise apresentada das diferentes reações ao falso e das várias circunstâncias na base da sua produção e colocação em mercado, permitem-nos seguramente contextualizar melhor as posturas dos diferentes intervenientes, individuais ou coletivos, do nosso projeto. De facto, ao longo da nossa investigação, independentemente da sua idade, profissão e interação no plano de trabalhos, entre peritos, técnicos de laboratório, académicos, conservadores de museu, negociantes, colecionadores ou polícias, lidámos com diferentes posturas, opiniões e expectativas relativamente a este património específico, contactando, em simultâneo, com vários pré-

conceitos sobre o tema, decorrentes de experiências absolutamente individuais. Não obstante, durante esse período, todos os intervenientes apresentaram um traço comum: em algum momento, foram recetores de uma falsificação, experienciando as diferentes reações aqui enumeradas, a qual foi certamente produzida, por sua vez, sob a influência das condicionantes que também abordamos.

1.2. O universo policial e o mercado de arte



[...] Mas eles [falsificadores], apesar de quanto a ciência e a técnica põe ao dispor da Polícia para lhes dar caça, continuarão a medrar pelo Mundo e a serem sujeitos muito perigosos para quem de Arte, suas obras estima... e as compra. (Person, 1954).

1.2.1. Contexto internacional

1.2.1.1. Brigadas internacionais de obras de arte

Como mencionado no primeiro capítulo da nossa tese, não existe uma legislação destinada em exclusivo à punição deste tipo de crime contra o património artístico, sendo uma lacuna transversal à realidade penal e jurídica de diversos países, incluindo aqueles que apresentam uma maior sensibilidade e preocupação para com o impacto gerado por questões de autenticidade no Mundo da Arte. Chegam a afirmar-se cenários de extrema incoerência, em que o mediatismo de determinados casos de falsificação, não encontra a repercussão e o enquadramento adequados nos seus sistemas criminais e legais (Charney, 2009). Ainda assim, a presença assídua de falsificações, no mercado de arte, a par de uma sensibilidade cada vez maior para com o impacto que geram, têm potenciado o aparecimento de uma série de respostas especializadas que visam o confronto e controlo direto do fenómeno, ao longo dos séculos XX e XXI (Casement, 2022). Por ser uma problemática que afeta os diferentes mercados artísticos e culturais, praticamente desde os seus primórdios, temos vindo a assistir ao operar de unidades e forças policiais, cada vez mais especializadas e instruídas, para o combate e mitigação da falsificação artística.

A importância de tais mecanismos na sociedade coeva justifica-se pelo crescimento registado de delitos desta natureza, resultando um conjunto de dados estatísticos que denotam um cenário ascendente desde os anos setenta do século XX. Desde então que o crime artístico se tem vindo a afirmar como um dos com maior dimensão em termos mundiais, posicionando-se imediatamente a seguir ao comércio de armas, à lavagem de dinheiro e ao tráfico de drogas (Charney, 2009).

A globalização crescente dos mercados de arte possibilita uma circulação cada vez mais livre e dinâmica de obras de arte, entre diferentes estados e países, independentemente da sua natureza lícita ou ilícita. Facto que tem contribuído ativamente para que a problemática da falsificação, apresente contornos cada vez mais internacionais, ao invés de locais, ficando mais dificultado o combate ao fenómeno (Peñuelas & Reixach, 2013). Em paralelo, a migração do mercado de arte para a esfera digital, caracterizada pela disseminação de obras digitalizadas, faz com que certos modelos originais sejam alvo de processos de manipulação e adulteração

com maior frequência, o que coloca severos problemas aos limites da própria lei e do *Copyright* (Prowda, 2013).

Por essa razão, vivemos momentos de charneira e transição no universo policial. Se por um lado, é evidente o longo caminho ainda a percorrer no âmbito da Criminalística e do combate policial à falsificação, por outro, afirma-se inquestionavelmente uma consciência crescente, face ao impacto gerado por tal problemática nas hierarquia criminal e realidade operativa das instituições responsáveis pela mitigação do fenómeno. Estas instituições, outrora maioritariamente desprovidas de unidades especialistas para a investigação deste tipo de criminalidade, fundaram e sedimentaram, nas últimas décadas, um pouco por todo o globo, equipas dedicadas ao crime artístico, cuja atividade é também auxiliada por laboratórios forenses especialistas.

Neste sentido, para que possamos mais tarde destacar e analisar prioritariamente essa tendência em território nacional, impõe-se, num primeiro momento, situar internacionalmente o aparecimento dessas equipas maiores. O seu contributo (sobretudo das brigadas mais proactivas) tem servido como modelo base para o desenvolvimento de ferramentas e *modus operandi* em unidades mais modestas, ainda em desenvolvimento, como é o caso português. Por sua vez, o grau e volume de criminalidade contra o património cultural em determinado território condicionam naturalmente a formação destas mesmas equipas, consoante a necessidade de resposta sentida em sociedade. Ainda assim, este fator acaba por não ser determinante por si só, pois sabemos, hoje, que este é um crime praticado já em grande escala, o que nem sempre é sinónimo da criação imediata ou adequada de respostas, a tal prática criminal crescente. Inclusivamente, existem outros fatores de cariz político e institucional responsáveis por condicionar substancialmente a ação de tais brigadas (nem sempre vistas como elementares), com a agravante da percentagem permanente de esquemas fraudulentos que estão sempre por dismantelar. Deste modo, é inevitável o lado sombra do fenómeno, permanecendo sempre um conjunto de circunstâncias desconhecidas por estudar e caracterizar.

O cálculo exato de percentagens associadas à prática de crimes, envolvendo a falsificação artística, assume-se de extrema dificuldade senão como tarefa impossível, por existirem regularmente circunstâncias ainda por esclarecer ou apurar, como já mencionámos. Por um lado, temos falsificações “mascaradas”, que circulam ainda como autênticos (podendo estas nunca vir a ser descobertas e, conseqüentemente, nunca contabilizadas para a estatística) e, por outro, um número elevado de delitos cometidos, em simultâneo, que nunca chegam a ser

denunciados pelas próprias vítimas (Gallego, 2008). Não raras vezes, resultam dados incongruentes entre as bases de informação das unidades policiais e a realidade operativa, na medida em que, tanto museus como leiloeiras e galeristas, nem sempre reportam situações mais sensíveis de segurança ou de autenticidade, assim como o colecionismo privado nem sempre é transparente em termos fiscais (Charney, 2009). Como tal, o impacto deste tipo de crime no mercado de arte, torna-se ainda mais difícil de calcular, especialmente quando comparado com o roubo e furto de obras de arte, devido às especificidades associadas, considerando que estes objetos perdem automaticamente o seu valor, assim que são identificados como falsos (Taylor, 2014).

Falamos também de crimes praticados por perfis distintos de indivíduos. O ladrão de arte tende a apresentar um perfil mais generalista, pouco experiente e conhecedor do universo artístico, enquanto o falsificador ou burlão, tem características individualistas e um *modus operandi* mais particular, como vimos no capítulo anterior (Charney, 2012). Apesar de uma prática maioritariamente singular ou envolvendo duas pessoas, a falsificação artística assume cada vez mais uma estrutura em consonância com o crime organizado, embora não possa ser classificada como tal, por nem sempre ser uma ação programada em grupo ou articulada com outras práticas criminosas²⁷. Ainda assim, são já vários os casos em que se identificou a prática deste crime por grupos organizados, responsáveis por levar a cabo esquemas de longo prazo, com contornos peculiares. Com alguma frequência, sinalizam-se também casos em que a falsificação ultrapassou em muito a questão fraudulenta material, cruzando-se com a prática de outros crimes e propostas²⁸, sendo até utilizada pontualmente como ferramenta para atingir outro fim: o roubo da obra original²⁹. Com efeito, os graus de especialização e profissionalismo

²⁷ Em 2009, Noah Charney afirmava que a falsificação de obras de arte raramente gerava lucros e fontes que pudessem alimentar outro tipo de crimes típicos da criminalidade organizada, como o tráfico de drogas, armas ou humanos, ou ações terroristas (Charney, 2009). A par da criminalidade organizada destes grupos, este fator tem vindo a mudar na última década.

²⁸ Neste contexto destacamos dois exemplos que traduzem essa complexidade operativa. O caso do “artista” aborígene Eddie Burrup, identidade e produção fictícias criadas por Elizabeth Durack (1915-2000), uma artista que durante décadas construiu fraudulentamente essa carreira ficcional de um artista que nunca existiu, com base num *gap* documental; o caso do “pintor” Walter Keane (1915-2000), que ficou conhecido por “realizar” pinturas de crianças com olhos grandes, que se tornaram muito populares nas décadas de 50 e de 60, mas que eram afinal produzidas pela sua mulher Margaret Keane (1927-2022), sendo fraudulentamente assinadas pelo marido e divulgadas como suas (Jackson, 2020).

²⁹ São exemplos dessa criminalidade combinada, o caso da operação Lava Jato no Brasil, (*O País Das Falsificações*, 2022), a par dos casos do roubo da pintura de Monet *Plage de Pourville*, em 2000, do Museu Nacional de Poznan (Polónia) e substituída por uma falsificação; e a pintura de Matisse *Odalisque in Red Trousers*, roubada, por sua vez, do Museu de Arte Contemporânea de Caracas, igualmente em 2000, e substituída por uma pintura falsa, tendo o caso sido descoberto apenas em 2002 e o autêntico recuperado já só em 2014 pelo FBI (Charney, 2009).

associados ao falsificador contemporâneo, denotam precisamente a dedicação de consideráveis recursos materiais e pessoais, que se traduzem muitas vezes, em esquemas reincidentes, de carácter intensivo, quase até empresarial (Lluís Peñuelas I Reixach et al., 2018); características que colocam o crime de falsificação num patamar cada vez mais estruturado, partilhando especificidades comuns com o crime organizado.

Por seu turno, os vários agentes de mercado envolvidos em transações e negócios com problemas de autenticidade, acabam por silenciar algumas circunstâncias e sucumbir a pressões externas, relacionadas com condicionantes sociais e económicas do dito sistema artístico, por não quererem ver a sua reputação afetada. Este sistema apresenta hoje uma nuvem de informação cada vez mais global, duradoura e eficiente, tornando-se cada vez mais complicado mitigar ou camuflar as repercussões de notícias sobre esquemas fraudulentos, no domínio público – sobretudo, por serem assuntos cujo impacto escala muito facilmente.

Ao abordarmos diretamente a importância dos métodos laboratoriais para o controlo do fenómeno num capítulo posterior, teremos presente as condicionantes e os custos económicos associados ao processo de peritagem laboratorial. Neste ponto, importa salientar, como os mesmos processos de investigação, do ponto de vista criminalístico e judicial, também se podem revelar economicamente muito exigentes; sendo necessário um investimento considerável de recursos humanos e materiais para a constituição válida de provas e para a construção de um caso com condições para ir a julgamento. Neste sentido, resulta precisamente a agravante de muitos falsificadores não chegarem sequer a ser presentes em tribunal, pela frequente dificuldade em gerar provas que comprovem a intenção deliberada de uma ação fraudulenta, face a uma obra de arte.

Pelas condicionantes referidas, assume-se extremamente desafiante apontar dados e percentagens exatos sobre um fenómeno condicionado por tantas *nuances*, apesar de surgirem ciclicamente várias estimativas, ano após ano, quer na comunicação social, quer na literatura especialista, para se tentar objetivar esta problemática. Entre as estimativas mais popularizadas, e também mais antigas, encontra-se a realizada por Thomas Hoving nos anos noventa do século XX, na introdução do seu *best seller*, *False Impressions*, onde refere que pelo menos 40% das obras que analisou, enquanto foi diretor do Metropolitan Museum of Arte, eram falsas (entre falsificações assumidas, restauros excessivos e obras mal atribuídas) (Hoving, 1997). Noah Charney, um dos maiores especialistas em crime artístico, das duas últimas décadas, apresenta-nos a estimativa de que entre 10% a 20% das obras existentes em instituições museológicas

sejam falsificações (Charney, 2009). No decorrer dos anos dois mil, acreditava-se que pelo menos 50% da arte mundial era falsa ou mal atribuída. Mais recentemente, em 2014, o Fine Art Experts Institute (FAEI), um dos laboratórios independentes de peritagem mais consagrados da atualidade, partilhou em relatório oficial em resposta a essa afirmação generalizada dos 50%, proferida por alguns peritos nos últimos anos, afirmando que 70% a 90% das obras analisadas naquele laboratório, se revelavam falsas (Bambic, 2014). Por seu turno, no mesmo ano, Arias Maldonado propunha que um terço das pinturas, esculturas e gravuras em circulação, são falsificações e que muitas poderão estar nas paredes dos museus espanhóis (Maldonado, 2014). Adicionalmente, dos objetos estudados no laboratório de Oxford, pela técnica de termoluminescência, pelo menos 40%, apresentam características problemáticas e, paralelamente, a leiloeira Sotheby's reconhece, de acordo com a sua vasta experiência no mercado de arte, que pelo menos, metade dos objetos com os quais opera, apresenta claros problemas de autenticidade, sendo um fenómeno particularmente grave na Europa Ocidental e nos Estados Unidos da América. Independentemente das estimativas e das percentagens referidas no passado, sabemos hoje que o fenómeno apresenta obrigatoriamente taxas comparativamente mais altas, quer pela maior sensibilidade face ao assunto, quer pelo desenvolvimento recente de tecnologias e ferramentas que permitem investigar a mesma problemática, com maior critério e recorrência.

Ainda no âmbito das possíveis estimativas em torno do fenómeno, outra percentagem que assume pertinência está relacionada com a veracidade dos certificados de autenticidade que acompanham regularmente as obras comercializadas. Segundo Schávelzon (2009), e de acordo com a bibliografia internacional, 90% dos certificados de autenticidade são falsos ou são fraudulentamente alterados de alguma forma, para privilegiar o negócio ou a transação de determinada obra. Por um lado, ter leiloeiras que lidam com condicionantes várias na emissão de certificados de garantia e autenticidade para atestar a autenticidade dos bens transacionados³⁰ e, por outro, um mercado inundado por objetos e por certificados falsos, resulta na dificuldade em validar judicialmente como prova a documentação desta natureza, com os tribunais a adotarem posturas, não raras vezes, divididas e de desconfiança para com esses elementos (Prowda, 2013).

³⁰ Afirmam-se prazos e circunstâncias diferentes de emissão consoante o território de origem dos certificados de autenticidade. A legislação foi inexistente durante muitos anos, tendo surgido a primeira lei específica associada às garantias de autenticidade emitidas por leiloeiras apenas em 1966, em Nova York. Até então, as casas leiloeiras não se responsabilizavam pelos negócios realizados (Prowda, 2013).

Neste sentido, para além de termos presentes as estimativas do fenómeno que justificam a criação e a existência das unidades especializadas que iremos caracterizar, importa fazer adicionalmente um breve levantamento dos artistas mais fustigados por esta problemática, no mercado internacional, considerando até que a sobrevalorização e a procura aumentada de certos autores, fazem com que as próprias polícias estejam, inevitavelmente, mais familiarizadas com determinadas produções ou identidades artísticas, independentemente da sua formação ou aptidões histórico-artísticas. Casement (2022) fala-nos também da relação direta entre o crescimento contínuo e prevalecente do fenómeno da falsificação e um mercado artístico de acesso cada vez mais facilitado e democrático, no qual a *Internet* desempenha um papel chave para a divulgação de novas obras e dinâmicas; dinâmicas essas que espelham uma senda constante por aquisições inéditas, um desejo quase “doentio” de descobrir novas obras-primas, acompanhadas por recordes económicos constantes e sobrevalorizados nas transações atuais³¹, criando condições muito propícias às operações profícuas de falsificadores.

Ao longo dos tempos, podemos apontar vários fatores que têm contribuído para que determinados artistas sejam mais apreciados e falsificados em detrimento de outros, que abarcam tanto questões económicas e sociais – como a cotação no mercado, a popularidade e o gosto da época –, como questões plásticas e técnico-artísticas – a acessibilidade dos materiais para falsificar e a reprodutibilidade do estilo/técnica dos autores falsificados. À semelhança do sucedido com as estimativas e percentagem afetas ao fenómeno, também os dados que circulam sobre quais os autores mais falsificados apresentam uma natureza um tanto subjetiva, pois estão regularmente associados a operações/apreensões policiais isoladas, de mediatismo temporário, ou mesmo à manifestação pública de certos especialistas que podem sobrevalorizar determinada ocorrência ou produção autoral, de acordo com a sua visão pessoal. Ainda assim, a historiografia, a literatura especialista e o domínio público, parecem encontrar consenso numa lista final, cujos nomes destacamos em seguida.

À cabeça deste conjunto variado, alusivo a artistas de diferentes linguagens e períodos artísticos, temos um “grupo de ouro”, formado por Amadeo Modigliani (1884-1920), Pablo Picasso (1881-1973), Salvador Dalí (1904-1982), Jackson Pollock (1912-1956), Andy Warhol e Vincent Van Gogh (1928-1987), cujas identidades têm sido falsificadas em massa na era dita

³¹ Caso da pintura *Salvatore Mundi*, vendida em leilão por 450 000 000 dólares em 2019, ao príncipe saudita Mohammed Ben Salman tornando-se na obra mais cara da história da arte e envolvendo inclusive questões e dúvidas relacionadas com questões de autenticidade. Para mais informações sobre este polémico estudo de caso consultar o documentário *The Lost Leonardo* (Koefoed, 2021).

moderna. Em menor número, mas ainda assim impactando consideravelmente o mercado de arte, estão as falsificações de Rembrandt (1606-1669), Corot (1796-1875), Renoir (1841-1919), Rodin (1840-1917), Alberto Giacometti (1901-1966), Matisse (1869-1954), Frida Kahlo (1907-1954), Maurice Utrillo (1883-1955), Giorgio de Chirico (1888-1978), Honoré Daumier (1808-1879), Malevich (1879-1935), Kandinsky (1866-1944), Klee (1879-1940), Miró (1893-1983) e Marc Chagall (1887-1985)³². A história apresenta numerosos exemplos de esquemas interessantes sobretudo, dos últimos dois séculos, envolvendo todos os artistas referidos. Tais histórias constituem ferramentas absolutamente essenciais para a compreensão do percurso e da prática da falsificação artística até aos nossos dias, cuja compilação, estudo e análise, têm merecido a atenção de vários autores, nos últimos cinquenta anos.

No âmbito do nosso trabalho, assumiram relevância maior, entre outros exemplos interessantes³³, a consulta de casos de estudo em que o esclarecimento laboratorial e o recurso aos métodos laboratoriais, foram determinantes para a obtenção de consenso ou resolução, apoiando a ação das equipas policiais e dos tribunais. Como exemplo pioneiro e mediático dessa colaboração entre a tecnologia, a justiça, a arte e a ciência, temos o caso de Van Meegeren e do estudo científico dos seus falsos Vermeers (Coremans, 1945), em 1945 (o primeiro do seu género a ser publicado).

Do ponto de vista da Criminalística, podemos também apontar tipologias distintas de crimes, envolvendo as falsificações. Segundo Charney, tal prática criminal pode agrupar-se em quatro

³² Na nossa dissertação de mestrado apresentamos também um levantamento dos artistas mais falsificados, por movimento artístico: (Ramos, 2012, pp. 23-28). Para maior esclarecimento do estado atual da questão, sugerimos as seguintes fontes Esterow (2005); Keats (2013); Loll (2016); Casement (2022) faz na sua obra um levantamento bastante atualizado, não só dos perfis mais mediáticos das últimas décadas, como também de falsificadores menos conhecidos.

³³ Existem outros universos criativos, extrínsecos às artes plásticas, em que se denota igualmente o impacto generalizado e contemporâneo da falsificação artística nos seus mercados exclusivos, obrigando a uma postura mais atenta por parte das autoridades. A animação e o *cartoon* profissionais, cuja indústria artística apresenta toda uma estrutura mercantil com agentes próprios (coleccionadores, peritos, negociantes e instituições museológicas), tem sido muito afetada por crimes desta natureza. Abundam alertas públicos sobre a proliferação de falsificações de desenhos e de *tv cels* no mercado físico e digital/*on-line*, imitando produções altamente icónicas desta área criativa, como, por exemplo, os *Simpson*, os *Peanuts* ou de elementos afetos ao universo autoral da *Disney* (Casement, 2022), sendo este um fenómeno de conjuntura absolutamente recente e inédita, que apresenta taxas criminais cada vez mais preocupantes. Neste contexto de outras expressões artísticas menos mediáticas, que não geram títulos tão sonantes como a falsificação de mestres das artes ditas “maiores”, podemos ainda apontar a problemática em torno da falsificação das cartas *Magic*, um baralho colecionado por milhares de fãs deste jogo no mundo inteiro, que apresenta uma arte final muito exclusiva e largamente falsificada. O recente lançamento de uma valiosa carta de tiragem única, alusiva à temática e obra *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien, criada para circular aleatoriamente nos baralhos vendidos à escala global, irá, num futuro próximo, agravar as circunstâncias de fraude e burla já associadas a este universo específico, que têm lesado coleccionadores e aficionados deste jogo em milhares de euros, na última década. Tais exemplos marginais são representativos da diversidade de objetos, características e desafios com os quais as unidades especiais de polícia têm cumulativamente de lidar e que extrapolam muitas vezes as designações convencionais de património artístico e cultural.

grandes grupos que implicam, por sua vez, *modus operandi* distintos: as falsificações assumidas³⁴, as falsificações alteradas³⁵, as falsificações de proveniência/circunstâncias em torno do objeto comercializado (mais comuns no mercado de antiguidades) e, por fim, as atribuições incorretas intencionais, muito associadas à corrupção de peritos, académicos, cientistas e *marchands* que sucumbem ao suborno económico (Chaney, 2009). Tal como Phillippe Bensimon apontou, “com o falsificador e o marchand pouco escrupuloso, a vítima forma um trio inseparável” (Bensimon, 1999). Trio esse que só poderá, no nosso entendimento, ser desmantelado através da ação de unidades e brigadas, devidamente preparadas e vocacionadas para o efeito.

Neste seguimento, passamos a elencar e a descrever sucintamente as brigadas internacionais de referência, cuja ação especialista e trabalho de investigação criminal se têm revelado cruciais para o combate dos crimes cometidos contra o património cultural, nos últimos anos. Foi, sobretudo, a partir do final dos anos noventa e passagem para os anos dois mil que se assistiu à fundação de unidades desta natureza, um pouco por todo o globo (Casement, 2022).

Como unidade pioneira, que serviu de modelo para as unidades fundadas mais tardiamente, está o Departamento para a Proteção do Património Cultural dos Carabinieri, principal força policial e militar italiana, em funcionamento desde 1969, cuja ação está afincadamente documentada. Foi fundado após o mediático e grave roubo da pintura *Natividade*, da autoria de Caravaggio, na Igreja de São Lorenzo, em Palermo, incidente ainda hoje sem resolução e classificado como um dos dez delitos artísticos mais graves na história da existência humana. Com um efetivo e um *modus operandi* proporcionais à identidade patrimonial do seu país, para além de ser a equipa mais antiga e mais numerosa, constituída por cerca de trezentos oficiais especialistas, posicionados em treze departamentos regionais ao longo do país, afirma-se também como a brigada mais bem-sucedida mundialmente, neste campo operativo. A envergadura desta unidade pioneira, espelha precisamente a exceção que Itália constituiu durante largos anos, na vanguarda do crime patrimonial, desenvolvendo precocemente estratégias para o seu controlo, enquanto muitos outros países menosprezavam crimes desta natureza, sobretudo quando comparados com os demais (Charney, 2009).

³⁴ Falsificações essas que podem assumir as diferentes tipologias mencionadas no capítulo introdutório: ao estilo de, contrafeita etc.

³⁵ Alteração de objeto pré-existente e autêntico em prol de uma identidade mais valiosa, equivalente ao falso histórico.

Outra das unidades mais antigas a operar na área do crime artístico é a Unidade de Artes e Antiguidades da Scotland Yard, pertencente à polícia metropolitana de Londres, tendo a sua primeira versão sido instituída também em 1969, destinada ao combate direto do roubo e furto de selos. Vinte anos mais tarde, a mesma brigada sofreu uma reestruturação, ficando plenamente vocacionada para a investigação de diferentes crimes contra o património artístico daí em diante. Apesar do importante papel desta equipa nas últimas décadas e do seu conhecimento altamente especialista, a sua jurisdição limitada à cidade de Londres e a sua reduzida dimensão (oscilando entre os quatro a seis elementos policiais), faz com que exista uma abordagem contrastante e pouco especializada deste tipo de crimes, no restante território nacional, efetuada por outras polícias locais. Ainda que seja uma unidade com as limitações referidas, responsáveis por algumas irregularidades operativas (com períodos menos ativos, por falta de coordenação), importa destacar algumas das ferramentas por si criadas, tais como a base LSAD - London Stolen Art Database ³⁶ e o projeto ArtBeat, fundado em 2007, que agrega um painel de especialistas e consultores do mundo da arte, externos ao universo policial, para auxílio dos inspetores nas investigações a decorrer.

Em 1975, foi fundado, o OCBC, L'Office Central de Lutte Contre le Trafic des Biens Culturels, pertencente à Direction Centrale de la Police Judiciaire (DCPJ) francesa, com o objetivo de combater a nível nacional e internacional o crime organizado, o roubo e o furto de bens culturais e os esquemas fraudulentos envolvendo falsificações. É uma unidade composta por polícias e por guardas franceses (*gendarmes*) e apresenta uma jurisdição nacional. As suas principais linhas de ação desenvolvem-se recorrendo à investigação em rede e ao trabalho colaborativo com estruturas locais, à utilização de ferramentas informáticas, bases e inteligência criminal, à assídua cooperação internacional e à instauração de planos formativos, que permitem, por sua vez, a correta preparação de agentes e de planos preventivos. Prima-se também por um trabalho constante com parceiros institucionais e agentes do mercado da arte – peritos, marchands, galeristas, seguradoras, etc. (La Direction Nationale de La Police Judiciaire (DNPJ) | Police Nationale, n.d.).

É também na mesma década que Espanha começa a preocupar-se, em maior grau, com a segurança do seu património artístico, devido a um aumento substancial de roubos de obras de arte em território nacional. Como medida reativa a estas preocupações patrimoniais, foi fundado, em 1987, o Grupo de Património da Unidade Central Operativa do Serviço de Polícia

³⁶ A base pode ser acedida na sua página eletrónica The International Art and Antique Loss Register (2021).

Judiciária da Guardia Civil, especializado em crime contra o património cultural e que tem como missão investigar e combater o furto, o roubo, o vandalismo e o tráfico de obras de arte, bem como a investigação de burlas e falsificações envolvendo objetos de interesse histórico e artístico. Esta equipa de património, com jurisdição nacional, atua em parceria direta com o Ministério da Cultura espanhol e em articulação com outras entidades e instituições nacionais ligadas à proteção patrimonial. Desenvolve ainda ações protocolares com polícias especialistas de outros países e é também membro integrante da Europol e da Interpol, assim como parceiro-chave da Unesco. Mais recentemente, a sua diretora geral María Gámez, afirmou mesmo que a proteção patrimonial se tem afirmado como uma das áreas operativas prioritárias da Guardia Civil, sobretudo no período de ação pandemia e pós-pandemia, a decorrer atualmente entre 2020 e 2024 (UNESCO,2020; Kingham, 2021; Civil, n.d.)

Associada igualmente a um contexto ibérico, importa referir a Brigada de Património Histórico da Polícia Nacional Espanhola e o trabalho singular de uma equipa na sua dependência, fundada em 2014, em Valência, pertencente à força local Generalitat Valenciana. Esta equipa conta já com agentes munidos de formação especializada superior, na área de História da Arte e do Património, e tem sido responsável pela intersecção e apreensão de um considerável número de falsificações, colocadas à venda no mercado espanhol, por vários milhares de euros. Desenvolve atualmente um trabalho em rede com outros agentes de arte, instituições culturais/museológicas e com o Instituto Valenciano de Conservación, Restauración e Investigación (IVCR+i), que apoia as investigações da brigada com informação e estudos laboratoriais dos objetos suspeitos (Martínez, 2021; ARTE, n.d.). Esta equipa valenciana tem ficado inclusivamente conhecida na sociedade civil pelo sistema icónico que desenvolveu para sinalização das falsificações por si identificadas no mercado de arte, com um *stencil* vermelho. O objetivo passa por deixar clara a natureza fraudulenta dos objetos sinalizados, evitando a sua reintrodução fraudulenta no mercado, bem como futuras confusões com conjuntos autênticos (*Así Se Descubren Millones de Euros En Obras de Arte Falsas*, n.d). As unidades previamente mencionadas, existentes quer em França quer em Espanha, utilizam frequentemente as plataformas digitais e o Youtube, através de canais próprios, para divulgação das suas investigações e para informação à comunidade civil sobre obras procuradas/suspeitas (Charney et al., 2012).

Outra das referências operativas contemporâneas no combate policial ao crime que afeta o Património Cultural é a Equipa de Crime Artístico, do FBI, em atividade nos Estados Unidos

da América, desde 2004. Apesar de ser um país com um papel absolutamente determinante no mercado de arte internacional (responsável por 42% das transações), esta brigada foi apenas oficializada no século XXI, no decorrer da sensível situação envolvendo a pilhagem de antiguidades do Museu Nacional de Bagdá, em abril de 2003, no âmbito da invasão americana do Iraque. Não obstante, a Agência Federal desenvolvia investigações e ações para a Salvaguarda do Património já desde os anos sessenta, podendo esta cronologia recente induzir em erro, face ao próprio posicionamento da instituição para com os crimes desta natureza (Packard & Packard, 2022). A equipa do crime artístico começou com oito agentes especialistas, sendo atualmente constituída por vinte e dois elementos, devidamente formados e preparados para a investigação envolvendo propriedade artística e cultural. A sua ação, para além de apoiada pelos advogados especiais do Sistema Nacional de Justiça Americano, desenvolve-se não só nas áreas de jurisdição nacional, como em contexto internacional, frequentemente em parceria com forças policiais similares, sendo muito alta a sua taxa de participação em operações estrangeiras determinantes (*Art Theft | Federal Bureau of Investigation*, 2016). Como ferramentas mais significativas, apontamos a sua base The National Stolen Art File (NSAF), (que não dispõe de nenhum campo para o preenchimento de informações relacionadas com falsificações). Importa ainda mencionar, no âmbito da sua ação, a marcação frequente das obra que identifica como falsas, já que a lei nos EUA permite muitas vezes a devolução do objeto ao seu proprietário, sendo o destino de cada falso decidido caso a caso, e depende consideravelmente do facto do proprietário estar ciente ou não da sua natureza fraudulenta. Nas poucas vezes que os objetos ficam sob a tutela do FBI, sendo muito raro conseguir também a sua destruição, procede-se ao seu aproveitamento pedagógico em momento posterior, com a cedência dos falsos a universidades e museus para utilização educacional, no âmbito de disciplinas histórico-artísticas e peritagem de obras de arte.

Por sua vez, os Países Baixos dispõem também de uma unidade de Artes e Antiguidades, na dependência da sua polícia nacional (KLPD - Korps Landelijke Politiediensten), cuja ação foi retomada de 2006 em diante. A brigada original foi fundada em 1980 mas, posteriormente desativada no início da década de 2000, por menosprezo do impacto causado pelos crimes em questão. Tal decisão foi bastante contestada por várias entidades nos anos seguintes, já que a criminalidade contra o património continuou a crescer, a par do crime organizado, instigando uma preocupação crescente no panorama nacional. Em resposta ao agravamento do fenómeno, a equipa foi reativada nos anos seguintes, funcionando apenas com alguns elementos, sendo logo responsável pela criação de novas ferramentas de raiz, em consonância com as unidades

policiais estrangeiras equiparadas, tais como: uma base de dados nacional de obras de arte furtadas, a análise e a compilação inteligente de dados e a colaboração protocolar de cariz local e internacional (Charney et al.,2012).

No combate ao crime artístico, importa ainda destacar a ação do Brasil, onde a Polícia Federal tem desenvolvido trabalho de referência nos últimos anos, sobretudo desde o início da “Operação Lava Jato”. Com alta repercussão no mercado de arte brasileiro, esta investigação conduziu à apreensão de centenas de obras de arte, suspeitas de serem utilizadas para lavagem de dinheiro, com a articulação de crimes envolvendo a circulação e utilização de obras fraudulentas. Segundo os dados mais recentes, existentes em domínio público, a Polícia Federal dispõe atualmente de um efetivo de dez peritos/agentes especialistas em obras de arte, tendo criado, em 2021, em consequência duma maior reflexão sobre os crimes que atentam contra o património cultural brasileiro, o projeto GOIA - Guarda, Observação, Investigação e Análise de Bens Culturais e Obras de Arte.

Discípulo das redes de trabalho multidisciplinar de unidades similares, como é o exemplo da Polícia Italiana, cujo *modus operandi* é tido como o mais eficiente em termos globais, este projeto pretende sedimentar esta especialidade dentro da Polícia Federal, ao articular e facilitar a investigação destes crimes, em conjunto com universidades e museus brasileiros, através do IPHAN (Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), visando o auxílio técnico-científico e a tutela dos objetos apreendidos. Por reconhecimento institucional da carência de recursos humanos especializados nesta área, são formados novos peritos policiais neste contexto, privilegiando esta recente área do conhecimento, da criminalística aplicada ao universo histórico-artístico, tendo sido, capacitados com novos polícias no âmbito do novo programa, até ao momento.

A Polícia Federal tem tentado contornar as lacunas científicas através da colaboração direta com laboratórios de universidades, especializados na análise e estudo material de património cultural. Neste seguimento, é de menção obrigatória o papel determinante do laboratório pioneiro e de referência neste tipo de estudos no Brasil, o Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), criado em 1980, em Belo Horizonte. Para além de dispor de um efetivo, altamente especializado, composto por técnicos e professores, este equipamento possui também uma base de milhares de amostras de pigmentos que permitem o estudo comparativo e cronológico de obras suspeitas.

Em janeiro de 2020, tivemos oportunidade de ouvir uma apresentação sobre as interações e as intenções pioneiras de colaboração entre a Academia, o Laboratório e a Polícia Federal, descritas pelo Professor Luiz Souza, coordenador do Laboratório LACICOR, no encontro ARCHMAT 2020, organizado pela Universidade de Évora. Nesta ocasião, foi mencionada a formação de um comitê no Brasil, para a autenticação de obras de arte, aproveitando o *know how* de todas as partes constituintes (Polícia Federal, Universidade. e LACICOR). Nessa interação, ficou evidente a pertinência maior do trabalho em rede para o combate à falsificação artística (proposta inerente também ao presente projeto, aplicada em contexto português), bem como o interesse na colaboração entre os dois países, cujas rotas mercantis se cruzam com natural frequência³⁷.

Recentemente, Luiz Souza esclareceu que essa intenção primária de 2020 ganhou maior aplicabilidade e tradução através da oficialização do projeto GOIA, no qual o LACICOR também participa. De acordo com este professor, para além da sua resposta em contexto forense, este laboratório é também requisitado por galeristas e colecionadores, alguns já com plena consciência da falsidade dos objetos que sujeitam a estudo, sendo cerca de 60% das obras aí estudadas para efeitos de autenticação identificadas como falsas pelo laboratório (*O País Das Falsificações*, n.d.). Apesar desta interação preciosa entre arte, ciência e polícia, Souza não deixa de relembrar “sempre existe a esperança de que a ciência vai resolver tudo, e não é bem assim. Quando o assunto é a autenticidade de uma obra de arte, são tantos fatores em jogo que sempre restará alguma dúvida” (Souza, 2020).

A fundação de uma Unidade Especializada em “Obras de Arte” não deve ser considerada apenas como uma aplicação e cumprimento de tratados internacionais ou acordos bilaterais: deve ser um projeto empreendido por países de todo o mundo, com o fim de defender e salvaguardar a história e o património cultural de uma nação. A identidade cultural deve ser conservada e preservada para que as gerações futuras a admirem e se inspirem nela. A história da humanidade está em jogo nesta luta contra o tráfico ilícito e contra a falsificação de obras de arte em todo o mundo. Cada país pode e deve contribuir.

³⁷ O trabalho e partilha de ideias envolvendo contextos portugueses e internacionais, realizados nesse encontro, no âmbito da ação do laboratório HERCULES, em conjunto com a rede potenciada pelo nosso projeto doutoral, resultaram, mais tarde, na elaboração de uma proposta para financiamento (projeto MAFIA), apresentada graficamente no Anexo 6.

[...] *Finalmente, uma unidade ajudará a preservar o passado, a aproveitar o presente e a proteger o futuro. A proteção do património cultural não pode esperar!* (INTERPOL, 2019, p. 8)

Por fim, ainda em contexto internacional, assume-se de importância maior a ação da INTERPOL, organização intergovernamental que associa 195 países membros (leque do qual Portugal faz parte desde 1930), sendo imperioso mencionar as suas diferentes frentes de trabalho que visam a proteção patrimonial e artística. A INTERPOL deu o seu primeiro contributo no âmbito do combate a crimes desta natureza, em 1946, no contexto da primeira notícia internacional de roubo de uma obra de arte, tendo mantido a sua atividade em rede nesta área, desde então. A ação e cooperação, das unidades especializadas de cada país membro, são fulcrais para a sua efetividade e para o sucesso das operações (INTERPOL, 2019)³⁸. Nesta sequência, a instituição tem destacado a importância da criação e da manutenção de unidades especializadas em crime patrimonial, nos diferentes países, devendo estas constituir as suas próprias bases de dados, sempre em conexão com a base criada pela própria INTERPOL – uma rede que tem sido ainda mais aumentada e dinamizada desde 2015. Neste sentido, são várias as ferramentas colocadas à disposição das comunidades profissionais e civis, visando a mitigação destas problemáticas: uma base de dados de arte roubada e furtada³⁹, uma aplicação pioneira criada em 2021, (ID-Art)⁴⁰; a divulgação e os alertas sobre obras em risco (desaparecidas ou por reclamar), realizados no *website* oficial; posters semestrais com as obras mais procuradas desde 1972; planos de suporte direto e especializado a países durante crises patrimoniais; um grupo especialista e multidisciplinar anual que estabelece normas e conselhos neste âmbito; uma rede global e protocolar entre forças policiais, indústria e agentes artísticos; relatórios “Purple notices” para países membros sobre *modus operandi* e metodologias dos criminosos e relatórios anuais públicos com dados oficiais, apoio conceptual e legislação/documentação, sobre crime contra o património cultural, desde 2017 (INTERPOL,

³⁸ Para uma descrição mais detalhada da criação, percurso e missão da Unidade especializada da Interpol, consultar INTERPOL (2009).

³⁹ Criada em 1995, agregando em si toda a informação inserida pelas forças policiais dos vários países, para depois ser disponibilizada e consultada em rede, contém dados de 134 países, com mais de 52 000 objetos registados, pertencentes a 25 categorias distintas. São realizadas anualmente cerca de 160 000 pesquisas por parte de público especialista e não especialista que tem acesso à rede: população comum, *marchands*, leiloeiras, jornalistas, polícia, universidades e museus. Cada objeto está identificado segundo uma metodologia padrão internacional (OBJECT ID) definida pela INTERPOL, assente em descrições simples e não técnicas, permitindo um acesso simplificado. A base foi totalmente modernizada em 2018, através do projeto PSYCHE, que permite agora a operação e introdução de dados pelas unidades oficiais de cada país.

⁴⁰ Permite o acesso à anterior base pelo telemóvel, onde se pode reportar crimes, procurar itens desaparecidos, inclusivamente através de *scan* de imagem, bem como disponibiliza a criação de inventários de coleções institucionais e particulares.

2020,2021). Destaque ainda para a circular redigida conjuntamente com o ICOM, direcionada a instituições museológicas e tutelares de património, durante o período de isolamento provocado pela pandemia COVID-19, com recomendações de segurança relacionadas com os riscos patrimoniais e artísticos dessa nova conjuntura (INTERPOL & ICOM, 2020).

Apesar de existir uma maior prática criminal envolvendo o roubo e o tráfico de património cultural⁴¹, ao consultarmos os mais recentes relatórios disponibilizados, correspondentes aos anos de 2020 e 2021, com percentagens finais de apreensão, podemos constatar como existe por parte da INTERPOL uma preocupação de investigação, registo e divulgação equiparada entre itens roubados e itens falsificados. Enquanto o roubo de obras de arte diminuiu aparentemente de um ano para o outro (não esquecendo as condicionantes geradas pela pandemia e a possível não comunicação de dados completos pelas equipas), o número de falsificações apreendidas subiu consideravelmente (mais um terço face aos dados de 2020).

Sendo o crime de falsificação de particular relevância para o nosso projeto, a INTERPOL aponta como nos últimos anos, com base nas informações fornecidas pelos países membros, os protagonistas no tráfico nacional e internacional de objetos falsificados e contrafeitos, são frequentemente pequenos grupos organizados, compostos por dois ou três membros. Muitas vezes, tais grupos apresentam também ligações ao crime organizado, numa escala mais ampla, à semelhança do que sucede com o tráfico de património cultural autêntico. Contudo, no que respeita ao ato direto de falsificar, este é um crime sobretudo associado à prática individual e à mestria técnica. Nos anexos da presente tese, disponibilizamos os gráficos mais recentes da INTERPOL, contendo dados e percentagens dos objetos falsificados durante os anos de 2020 e 2021, dispostos por zonas geográficas e tipologias, que assumem importância maior na interpretação coeva da relação e impacto deste tipo de crime, no mercado de arte contemporâneo. Neste seguimento, importa destacar que o problema da falsificação de Pintura e de documentos gráficos tem assumido uma escala global e intercontinental nos últimos anos, suplantando inclusivamente outras áreas muito fustigadas pelo fenómeno ao longo dos tempos, como as do património arqueológico e literário, sobretudo na Europa – em 2020, foram identificadas 1160 pinturas falsas, enquanto em 2021, foram sinalizadas outras 1247.

⁴¹Relativamente a 2020, a INTERPOL recebeu a comunicação de 35 749 objetos roubados e da apreensão de 3855 falsificações, enquanto relativamente a 2021, foi participado o roubo de 22 927, a par de um total de 5773 falsificações apreendidas.

Das diferentes equipas e brigadas especiais de polícia mencionadas até ao momento, são parceiros chave da UNESCO, na missão de proteção e salvaguarda de património cultural, a INTERPOL e a EUROPOL, os Carabinieri, a Guardia Civil e o L'Office Central de Lutte Contre le Trafic des Biens Culturels, através dos quais, muitas outras brigadas menores recebem diretrizes e casos de estudo como modelos base para a investigação criminal. São precisamente essas unidades e organizações que operam também como contactos chave da nossa Polícia Judiciária portuguesa, incumbida em território nacional, de investigar os crimes desta natureza.

Ao consultarmos a informação atualizada e disponibilizada pela UNESCO (2020), verificamos que a par destas unidades mais antigas e ativas no combate ao crime patrimonial, existe já uma lista considerável de outros países com pequenas unidades especializadas em roubo, tráfico e fraude de bens culturais⁴², o que é sintomático de uma consciência global e progressiva, em torno desta prática criminal.

Embora algumas das unidades destacadas apresentem já alguns recursos humanos, com trabalho efetivo e sistemático, mais comumente encontramos brigadas de tamanho reduzido, não raras vezes, inseridas em departamentos maiores, encarregues de outro tipo de investigações e responsabilidades, acabando a falsificação artística por ser apenas uma designação entre outras (Casement, 2022). Infelizmente, a negligência para com o estudo e o combate desta problemática, parte frequentemente das próprias entidades governamentais, que nem sempre realizam o devido investimento em prol de uma séria e científica análise de dados do panorama, contrariando os dados que chegam ao domínio público todos os anos e que apontam precisamente a necessidade oposta (Charney et al., 2012). A própria INTERPOL reconhece que um dos principais desafios nesta área, está relacionado com a deficiente visibilidade e prioridade atribuídas a esta tipologia de crime, sobretudo, quando comparada com outras, como o tráfico humano ou de drogas (INTERPOL, 2019),

⁴² Divisão de Crimes contra Bens Culturais – Polícia Criminal Federal da Alemanha); Centro Nacional para a Proteção de Património Cultural – Polícia Federal Argentina, 2002; Departamento do Crime Organizado, Arte e Antiguidades – Polícia Federal da Bélgica, extinto em 2022; Sede Nacional de Crimes contra o Meio Ambiente e o Património Cultural – Polícia de Investigações do Chile; Gabinete da Propriedade Cultural – Investigação Criminal da Polícia do Chipre; Unidade Especial em Investigação de crimes contra o Património Cultural – Polícia Nacional do Equador; Departamento contra o Contrabando de Antiguidades – Divisão de Segurança Pública da Polícia Nacional Grega; Unidade de Crimes de Arte e Antiguidades – Polícia Nacional da Holanda; Unidade de Arte e Tesouro – Escritório Nacional de Investigação da Polícia Nacional da Hungria; Unidade de Artes e Antiguidades – Agência Nacional de Investigação Criminal da Polícia Nacional da Irlanda; Secção de Investigação de Roubo Cultural e Artístico – Gabinete de Polícia Criminal da Lituânia; Divisão de Polícia do Património Histórico Nacional – Polícia de Investigação do Chile; Unidade Nacional de Combate ao Crime contra o Património Nacional – Gabinete de Investigação Criminal da Polícia Nacional da Polónia.

Existe ainda a limitação interna de algumas polícias que perpetuam o registo generalista de crimes desta natureza, não os destacando dos demais e desvalorizando a sua especificidade operativa, que, pela sua relação direta com o universo histórico-artístico, carece obrigatoriamente de um *know how* investigativo bastante exclusivo. Em alguns países, acresce ainda o rotativismo dos agentes integrantes destas brigadas, facto que acaba por condicionar inevitavelmente a proatividade e a produtividade do trabalho de campo. Chega a ser possível associar períodos mais profícuos de investigação de uma determinada equipa, ao trabalho isolado de indivíduos que podem revelar uma maior afinidade e aptidão pessoal para a investigação criminal de cenários e contextos histórico-artísticos.

No que toca à constituição de brigadas policiais e artísticas, uma vez que o recrutamento continua a ser consideravelmente generalista (com a exceção de algumas unidades mais especializadas, como os Carabinieri ou INTERPOL, responsáveis por angariar intencionalmente indivíduos com experiência e formação na área das Ciências da Arte) resultam frequentemente equipas mescladas, nem sempre munidas da sensibilidade necessária à investigação de práticas criminais envolvendo o património cultural. Há pouco mais de dez anos atrás, Noah Charney, autoridade máxima académica em crime artístico, nos últimos vinte anos, lamentava como estavam em minoria os polícias que compreendem o mundo da arte, bem como escasseavam os membros e especialistas da comunidade artística que trabalhavam como agentes policiais (Charney, 2012). Apesar dos esforços recentes na preparação de unidades policiais intelectualmente e artisticamente mais musculadas e de uma década de construção de ferramentas e estratégias, essa ponte continua infelizmente por erguer em muitos países.

1.2.1.2. Ferramentas de combate à falsificação artística

Para além das unidades especializadas de âmbito policial, outras entidades têm desenvolvido projetos e ferramentas para o combate e disseminação de informação relacionada com crime patrimonial e artístico. Grande parte dos mecanismos existentes apresenta, em exclusivo ou em simultâneo, um maior número de procedimentos e ações no âmbito da problemática do roubo e do tráfico de património cultural, por ser este um crime com valores assumidamente mais

significativos do que a falsificação de obras de arte. No entanto, são cada vez mais comuns os casos de soluções desenvolvidas de raiz, destinadas ao domínio da problemática da falsificação.

Apesar desta ser uma problemática de antiguidade considerável, durante largos anos escassearam ferramentas que permitissem a proteção legal da propriedade artística e intelectual do autor. Nas artes plásticas, podemos apontar algumas ações pioneiras e isoladas, seja do ponto de vista da prevenção ou da proteção, como, por exemplo, a do artista Giotto di Bondone (1267-1337), que sinalizava já as suas obras para evitar comportamentos fraudulentos e, muito posteriormente, dos artistas Durer (1471-1528) e Rembrandt, que chegaram a proceder legalmente contra alguns copistas responsáveis por imitar obras e assinaturas/monogramas seus, nos séculos XVI e XVII, respetivamente (Casement, 2022).

O aparecimento dos catálogos *raisonné* e dos comités de autenticação como autoridades mundiais, de ordem documental e humana, perante o juízo chave sobre a falsidade ou autenticidade de uma obra de arte, constitui um inquestionável marco na história do falso artístico. Contudo, são ferramentas que apresentam individualmente as suas próprias limitações, sejam os catálogos como produto final de circunstâncias muito variadas⁴³, para além de poderem estar eles próprios sujeitos ao ato de falsificação, sejam os comités, criados a partir dos finais do século XX, com vista à proteção de artistas de projeção e valorização maior no mercado artístico (Loll, 2016). No caso concreto dos comités, que deveriam operar em prol do esclarecimento e da autenticação, a situação tornou-se, ao longo das últimas décadas, particularmente sensível e até irónica, precisamente pelo desencadear e protagonizar de vários episódios polémicos, gerados por conflitos de interesse entre diferentes membros. Por sua vez, estes especialistas estão frequentemente ligados à indústria artística e a instituições de interesse cultural e patrimonial, com relações diretas ou indiretas ao repertório do artista avaliado pelo comité ao qual pertencem⁴⁴, o que pode contribuir para cenários menos éticos e transparentes.

⁴³ Para além de existir mais do que um catálogo sobre o mesmo artista ou repertório, estes documentos não deixam de ser publicações que espelham a seleção e visão do próprio autor/perito, cuja verdade não pode ser aceite como universal. Alguns catálogos apresentam apenas as obras consideradas autênticas, outros incluem também obras atribuídas e suspeitas, enquanto outros são alterados posteriormente, não por questões de autenticidade, mas por vontade do próprio artista. São vários os fatores históricos, políticos, pessoais e geográficos que podem condicionar severamente a documentação histórico-artística, resultando na sua destruição e desconhecimento, inviabilizando a proveniência de objetos por vezes autênticos.

⁴⁴ Estes painéis são habitualmente constituídos por familiares vivos do artista, académicos, peritos e *marchands*. Alguns dos mais importantes comités criados, como os de Warhol (1928-1987), Pollock (1912-1956), Lichtenstein (1923-1997), Rauschenberg (1925-2008), Rembrandt, Basquiat (1960-1988) e Haring (1958-1990) têm sido desmantelados ao final de poucas décadas em funcionamento, pela gravidade dos processos judiciais em seu torno e do alto criticismo dos seus pareceres e decisões. (Coll, 2016; Casement, 2022).

Em contexto português, a produção de interesse artístico e intelectual conhece as suas primeiras ações com a proteção da tradução do *Livro de Marco Polo*, por Valentim Fernandes, em 1502 (Oliveira, 2013). No entanto, as primeiras normas jurídicas de proteção literária, que conferiam a possibilidade de os autores serem os detentores exclusivos do direito a publicarem ou autorizarem a reprodução de obras suas, surgem apenas muito mais tarde, na constituição de 1838, com promulgação em 1851, por proposta de Almeida Garrett – ato até hoje considerado como o marco jurídico inicial dos direitos de autor, na história nacional (Victor Gameiro Drummond & Cezar, 2018).

Para além das ferramentas supracitadas, existem, mecanismos, projetos e iniciativas coevos de teor internacional, de importância maior para o combate à falsificação artística, cujo aparecimento e missão passamos a elencar cronologicamente:

- **International Foundation for Art Research – IFAR.** Criado em 1969 e sediado em Nova Iorque, nos EUA. É a primeira organização do seu género, dedicada à integridade e segurança nas artes visuais. Disponibiliza conteúdos de referência no âmbito de questões de autenticidade, propriedade, roubo e outros problemas legais e éticos afetando obras de arte. Para além de ter criado a primeira base internacional de arte roubada de acesso público, nos anos sessenta, é responsável ainda pela publicação de um jornal especialista (*International Foundation for Art Research (IFAR)-Home*, n.d.), pela organização de conferências e palestras subordinadas aos temas mencionados, oferece um serviço de pesquisa de proveniência e autenticação, realizado por um painel especialista e, disponibiliza ainda à comunidade um guia operativo, absolutamente completo, sobre proveniências⁴⁵, bem como bases *on-line* de catálogos *raisonné* e de Direito aplicado à propriedade artística e cultural;
- **Art Loss Register – ALR.** Sediada em Londres, esta base foi criada em 1990, em continuidade da base criada pelo IFAR, cerca de vinte anos antes, apresentando-se desde então, como a maior plataforma internacional particular do seu género, na qual foram inseridos mais de 700 000 itens, ao longo dos anos. O projeto com fins lucrativos, responsável por ter já cumulativamente recuperado obras no valor de 260 milhões de euros, tem como missão partilhar informação sobre obras em risco (roubo, furto e saque) visando a sua localização, recuperação e restituição, permitindo ainda a denúncia

⁴⁵ Aconselha-se a consulta deste documento por ser bastante completo e repleto de referências e outras ferramentas que pretendem auxiliar no esclarecimento de questões de autenticidade ((*International Foundation for Art Research (IFAR)-Home*, n.d.)).

para falsificações (*Art Loss Register – the World’s Largest Private Database of Stolen Art*, n.d.);

- **Revista *Antique e Collectors Reproduction News***⁴⁶. Editada desde 1992, com anúncios de venda de ferramentas para detetar falsos, o que acaba por ajudar o falsificador na execução do seu trabalho (Schávelzon, 2009);
- **Association for Research into Crimes against Art – ARCA**. Associação sediada em Roma, criada em 2006, com a missão de desenvolver um novo campo de estudo dedicado, em exclusivo, às várias facetas do crime artístico, promovendo assim a educação, a investigação e as colaborações multidisciplinares. Para o efeito, mantém atividades assíduas que envolvem a edição do seu *Journal of Art Crime*, desde 2009, a realização de um encontro científico anual, em Amélia, Itália, onde se reúnem especialistas em crime artístico, provenientes do mundo inteiro e ainda a sua pós-graduação de frequência anual, em Crime Artístico e Proteção de Património Cultural – o único exemplo mundial de programa certificado nesta área de estudo e que se encontra já na sua 14.^a edição⁴⁷;
- **Authentication in Art Foundation – AIA**. Criada em 2012, esta fundação sediada em Hague, não tem fins lucrativos. O seu objetivo maior é estimular o diálogo e uma ampla compreensão dos valores de autenticidade nas artes visuais, nos seus diferentes aspetos. Uma das principais ferramentas operativas desta fundação, consiste no seu tribunal especialista em litígios, envolvendo autenticidade de obras de arte (Court of Arbitration for Art – CAFA⁴⁸), o primeiro e único desta natureza, que foi criado em 2018, constituído por painéis de peritos forenses, do direito artístico e de estudos de proveniência. É também responsável por publicações especialistas nesta área do conhecimento e disponibiliza ainda um significativo arquivo digital, composto por diretrizes universais de autenticação. Organiza anualmente um congresso internacional do qual resultam sempre valiosas recomendações e normas para as áreas do direito e da educação artísticos, dos estudos de proveniência e de autenticidade⁴⁹;
- **Art Recovery Internacional**. Empresa privada especializada na recuperação e resolução de disputas de arte, fundada em Londres, em 2013, pelo antigo diretor da

⁴⁶ Foi uma revista pioneira e ainda se encontram alguns exemplares à venda no mercado digital.

⁴⁷ Para um maior esclarecimento sobre a ação desta associação consultar a sua página eletrónica (*ARCA – Association for Research into Crimes against Art | an Interdisciplinary Think Tank and Research Organization Examining Contemporary Issues in Art Crime.*, n.d.).

⁴⁸ Para mais informações sobre o funcionamento deste tribunal especialista consultar (*CAfA - Court of Arbitration for Art*, n.d.).

⁴⁹ Para um maior esclarecimento sobre a sua ação consultar *Authentication in Art*, n.d.

ALR, competindo diretamente com esta, por ser também um projeto com fins lucrativos. Similarmente, apresenta uma base de dados própria (ArtClaim), tendo já sido responsável pela recuperação e localização de obras avaliadas cumulativamente em mais de 500 milhões de euros⁵⁰;

- **Art Fraud Insights LLC.** Empresa privada, sediada em Washington. Única do conjunto apresentado, vocacionada, em exclusivo, para o combate à falsificação artística. Para o efeito, além da criação de uma ferramenta interna destinada ao combate de falsificação no mercado *on-line*⁵¹, apresenta ainda soluções para o mercado da arte generalizado, que passam por ações preventivas (protocolos com as empresas Tagsmart DNA e Veritas Art, Impressão 3D), investigações e projetos multidisciplinares personalizados, projetos expositivos e de curadoria sobre esta temática e ainda o contributo assíduo para publicações e iniciativas de cariz académico-científico⁵²;
- **Tagsmart, Independent Certification & DNA Tagging solutions for fine art.** Empresa privada, sediada em Londres, a operar no mercado desde 2013. É pioneira na autenticação e certificação de obras de arte, recorrendo a tecnologia de ponta genética (ADN), contribuindo, assim, para níveis mais altos de segurança no mercado de arte. Até à data, já forneceu os seus serviços a mais de 1000 agentes artísticos, entre artistas, galeristas e colecionadores⁵³;
- **Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art.** Jornal internacional independente, publicado pelo Departamento de Património Cultural da Universidade de Pádua, desde 2022, com o intuito de promover o debate e a reflexão em torno das práticas de atribuição e autenticação entre historiadores da arte, cientistas, juristas e profissionais de museus. Com o objetivo maior de proteger e preservar o património autêntico, procura fazer uma análise global do fenómeno da falsificação, reunindo os mais recentes contributos académicos e científicos de todas as suas áreas de atuação⁵⁴.

⁵⁰ Para mais esclarecimentos sobre esta empresa consultar a sua base *on-line* Art Recovery International (2016).

⁵¹ Com base na recolha dos dados de falsos existentes na esfera digital e com o auxílio de algoritmos e IA, este projeto identifica quais os tipos de obras mais vulneráveis ao crime de falsificação, bem como quais serão os delões com maiores probabilidades de comercializar obras fraudulentas. Empresa responsável também por ter desenvolvido em parceria o primeiro estudo laboratorial, de caracterização química da paleta de um falsificador: Elmyr de Hory.

⁵² Para mais esclarecimentos sobre a empresa em questão consultar a sua página eletrónica: Art Fraud Insights (2016) e (Loll, 2016).

⁵³ Para mais informação sobre esta tecnologia consultar a página eletrónica Tagsmart (2016).

⁵⁴ Para saber mais sobre este periódico e ter acesso ao seu primeiro número consultar a página eletrónica da publicação Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art (2023).

1.2.2. Contexto nacional

1.2.2.1. Brigadas de obras de arte da Polícia Judiciária

Relativamente à falsificação de obras de arte e aos respetivos intervenientes no contexto português, o cenário apresenta contornos próprios, com especificidades distintas da realidade internacional. Ainda assim, afirma-se um mercado de arte similarmente impactado e afetado por esta problemática, nas últimas décadas, em consonância com o crescimento global do fenómeno.

Segundo Luís Urbano Afonso (2012), há dez anos atrás, podiam ser indicadas as seguintes particularidades mais significativas, do mercado de arte português: um menor volume de faturação face a mercados internacionais; uma natureza assumidamente nacional das transações registadas, quer ao nível dos vendedores, quer ao nível dos compradores; a presença de um maior número de objetos de artes decorativas face aos objetos de belas-artes e o registo de um valor base, assumidamente baixo, dos lotes levados a leilão. Na viragem do milénio, o mercado nacional, que já apresentava uma tendência de crescimento desde os anos oitenta, começou por manifestar novas características e indicadores. Passou a registar-se um maior interesse e procura por linguagens artísticas mais modernas e contemporâneas, com o afirmar de um colecionismo privado ascendente, protagonizado por elites económicas. Tais grupos são responsáveis por uma valorização progressiva de novas produções, nacionais e internacionais, resultando as suas coleções num aglomerar de peças de gosto tradicional com peças assumidamente mais modernas e minimalistas (Afonso, 2012). Apesar da evidente “modernização” do gosto do colecionador português, sentida desde então, Simões (2016) deixa claro como ainda se afirma um gosto muito tradicional, sustentado por um sentimento geral entre os agentes de mercado mais representativos, de um juízo de valor soberano e assumidamente conservador, da arte contemporânea, face ao convencional, sobretudo quando comparado com as posturas registadas nos mercados internacionais vizinhos.

As características mencionadas parecem-nos ter relação direta com os contornos da falsificação artística no mercado de arte nacional, fenómeno que afeta em grande escala, as transações envolvendo tipologias mais conservadoras e que abundam nos lotes comercializados no presente: as artes decorativas e a pintura. Em concordância com esse novo gosto ascendente no colecionismo nacional, a par dessas linguagens mais tradicionais, assistimos precisamente a

um conjunto de produções modernistas fustigadas em contínuo por esta prática criminal. Com a agravante (ou vantagem para os falsificadores) de estarmos perante artistas e linguagens mais acessíveis e lineares de reproduzir fraudulentamente do ponto de vista técnico e plástico.

Em Portugal, também se afirma o paradigma potenciado pelas novas tecnologias e pela globalização, responsáveis por impulsionar a comunicação na indústria artística: maior articulação entre os diferentes agentes interessados, maior divulgação de novas oportunidades, aguçando a procura pelos “negócios da china” e janelas de oportunidade e, consequentemente, a proliferação de plataformas virtuais e leiloeiras *on-line*, nos últimos anos. Predominantes numa realidade cada vez mais remota, digital e pós-pandémica, algumas destas casas são fiscalizadas com muito pouco rigor, o que potencia e facilita a introdução de falsificações no mercado de arte nacional⁵⁵.

Neste contexto, a falsificação artística nacional assume-se sobretudo, como um problema inerente ao mercado secundário de obras de arte, já que existem graus de confiança consideravelmente maiores, associados às transações realizadas no mercado primário; o trabalho direto entre galeristas e artistas, potencia e agiliza a confirmação de autenticidade das obras transacionadas (Simões, 2016). O mercado secundário, por sua vez, constituído por leiloeiras e antiquários, depara-se com este tipo de problemática com maior frequência, por movimentar um número consideravelmente maior de lotes e objetos, quando comparado com o primário. Neste seguimento, a existência de um maior risco associado obriga (ou deveria obrigar) à colocação em prática de procedimentos preventivos visando uma maior segurança das transações aí ocorridas; devendo idealmente existir um primeiro momento de peritagem dos objetos recebidos, seguido por um segundo momento, com a divulgação da sua comercialização, através de catálogos e exposições – período essencial para uma política preventiva, durante o qual se podem vir a detetar falsificações e a evitar a sua colocação final no mercado (Oliveira, 2013).

No estudo realizado em 2016, por Simões (2016), sobre o Mercado da Arte Moderna e Contemporânea em Portugal, a abordagem desta problemática, em entrevista direta com representantes das principais casas leiloeiras nacionais⁵⁶, permite constatar como este é um problema que preocupa e afeta consensualmente a sua atividade. Ao longo do nosso projeto e

⁵⁵ Circunstância que se espelha diretamente no caso de estudo desenvolvido no âmbito do atual projeto, apresentado no capítulo 3.2.

⁵⁶ Cabral Moncada Leilões, Palácio do Correio - Leilões e Antiguidades, e Veritas Art Auctioneers,.

interação com as brigadas nacionais, pudemos confirmar precisamente o que Simões já refere: uma articulação regular do mercado com a Polícia Judiciária, que recebe das leiloeiras uma relação detalhada de todos os bens transacionados, apreendendo e retirando de leilão peças sobre as quais recaiam suspeitas de autenticidade, sempre que necessário. Se por um lado, a Polícia tem acesso a potenciais situações problemáticas através destes relatórios – que constituem uma obrigação legal entre partes –, por outro, e de acordo com os leiloeiros, parecem também existir várias denúncias infundadas que prejudicam severamente os envolvidos, seja pelo dispersar de tempo e recursos de quem investiga, seja pela popularidade e reputação do agente de venda postas em causa, e até dos próprios artistas (Simões, 2016).

Em Portugal, existem ainda também poucos indivíduos referenciados pela prática deste crime, nem sempre sendo possível apurar circunstâncias comuns de vida, tornando, a tarefa de traçar um perfil criminal bastante mais complexa, à semelhança dos estudos internacionais que referimos no primeiro capítulo. Para além de ser menos comum a referenciação isolada de um indivíduo por falsificação em massa, como acontece paralelamente noutros países (embora tenhamos já registo de alguma taxa de reincidência, nesta prática criminal, por parte de alguns burlões e criminosos), depois de identificados e apreendidos, a tutela destes bens pertence única e exclusivamente à Polícia Judiciária portuguesa. Neste sentido, e porque a maioria das instituições museológicas portuguesas continua sem mostrar interesse no aproveitamento das falsificações, encontradas nas suas coleções públicas ou privadas, só é possível construir uma história da falsificação artística em Portugal, em articulação com a ação da sua instituição tutelar, a Polícia Judiciária.

Para compreender este universo, no âmbito do nosso doutoramento, torna-se imperioso situar e contextualizar o aparecimento das brigadas especializadas na investigação de crimes contra o património, assim como realizar uma breve descrição dos seus percursos e principais resultados até à atualidade.

Posto isto, importa perceber sucintamente o caminho que estas equipas têm realizado até aos nossos dias, caracterizado por um acentuado volume de trabalho, com investigações e apreensões regulares de falsos, em Portugal.

Em reconhecimento da necessidade de preservação do património cultural e da importância diferenciada deste problema, a partir de 1977, por outorgação legal, a Polícia Judiciária passou a ser a única polícia com competência para investigar o furto de bens culturais a nível nacional.

Contudo, só dois anos mais tarde, assistimos à criação do primeiro grupo com algum grau de especialização no sector, sob a designação de BCIFOA- Brigada Central de Investigação de Obras de Arte, localizada em Lisboa, mas com competência de trabalho a nível nacional. Posteriormente, com as devidas adaptações, também se vieram a criar pequenos núcleos especializados no mesmo tipo de crime, em Coimbra e no Porto. Em 1990, fruto de uma alteração legal, aquela unidade deixou de ter competência a nível nacional e foi transferida para a área da Diretoria de Lisboa. Atualmente, também existe em Braga um inspetor destacado e vocacionado para a investigação do crime artístico, sobretudo devido à elevada quantidade de património religioso que existe nessa região do país.

Inicialmente, a sua grande preocupação centrou-se na investigação de situações respeitantes a furtos de bens com valor histórico/cultural, quase exclusivamente. A falsificação de arte não integrava especificamente o leque de competências destas equipas, nem o fenómeno revelava níveis que suscitasse especial atenção. Neste contexto, quase não tinha expressão a intervenção da Brigada de Obras de Arte no domínio dos "falsos". Ainda assim, não deixa de ser interessante consultar o primeiro relatório anual disponível desta Brigada, datado de 1980, onde surge espelhado o reconhecimento da especificidade do universo artístico, mencionando a importância de levar a cabo ações e investigações especializadas em crime contra o património, bem como a importância de conhecer os objetos e respetivos circuitos, apostando numa formação especializada, para a equipa poder melhorar os seus resultados.

Esta realidade alterou-se progressivamente, ao longo dos anos noventa, muito possivelmente devido à melhoria das condições económicas vigentes e ao consequente aumento da capacidade aquisitiva do colecionador português. Passou também a afirmar-se um olhar diferente e estratégico sobre a produção artística, reconhecendo o seu potencial como investimento, o que resultou no aumento do número de galerias, leiloeiras e *marchands* no país. A partir precisamente dessa década, o mercado nacional começou a denotar um maior número de casos problemáticos, com o envolvimento da Polícia Judiciária. Ainda em 1990, ocorreu uma primeira grande investigação que levou à apreensão de cinco óleos falsos numa leiloeira, atribuídos aos pintores José Malhoa (1855-1933), Carlos Botelho, José Campas (1888-1971) e Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918). Logo no ano seguinte, foi desenvolvido um trabalho, a partir do qual se reapreenderam vários falsos imitando Manuel Cargaleiro (1927-) e Mário Cesariny (1923-2006). Numa outra investigação coeva, apreenderam-se sete técnicas mistas falsas, de Amadeo de Souza Cardoso e, em 1993, a Polícia Judiciária identificava também

numa leiloeira, uma técnica mista de apreciáveis dimensões, falsamente atribuída a Vieira da Silva (1908-1992), proveniente do Brasil. Importa, neste contexto, destacar os anos noventa como uma década em que o fenómeno dos falsos "*Made in Brasil*" se afirmou particularmente expressivo (Oliveira, 2013). Em 1994, identificaram-se ainda sete trabalhos falsamente atribuídos aos artistas Sousa Pinto (1856-1939), Jorge Barradas (1894-1971), Bernardo Marques (1898-1962), Stuart Carvalhais (1887-1961) e Amadeo de Souza Cardoso.

Já com o aproximar da viragem do século, em 1999, a brigada encetou uma investigação que permitiu apreender um conjunto significativo de pintura falsa, mais uma vez associada a importantes nomes da História da Arte portuguesa. Estas obras, apreendidas numa galeria de Lisboa, seriam também, muito provavelmente, procedentes do Brasil e entraram em Portugal graças a um plano bem urdido, implicando justificações de posse muito convincentes, que invocavam o pretenso envolvimento de pessoas da realeza.

Na mesma cronologia, importa destacar simultaneamente a Lei da Organização da Investigação Criminal (Lei 21/2000) que, daí em diante, reservou exclusivamente para a Polícia Judiciária, a competência de investigar, em Portugal, crimes relacionados com o património cultural – na altura, designados por “criminalidade contra as Obras de Arte” e “furto, roubo, contrafação ou recetação de coisa móvel que tenha valor artístico, histórico ou para o património cultural”. A terminologia mais abrangente então adotada pelo legislador responsável permitiu que esta alteração legislativa viesse a contemplar os diferentes tipos de crime em torno das obra de arte, passando a Polícia Judiciária a ter um papel protagonista no quadro investigatório destes delitos (Farinha, 2003).

Neste início de século XXI, mais exatamente entre 2000 e 2002, importa referir ainda o acréscimo de falsificações em circulação registado, novamente provenientes do Brasil, muitas vezes exibindo assinaturas falsas de pintores portugueses conceituados. Iniciou-se precisamente neste período, um conjunto de investigações interligadas que permitiram a apreensão de um número significativo de objetos falsos mais tarde: cerca de vinte óleos, guaches e desenhos, associados aos nomes de Roberto Chichorro (1941-), Malangatana, Carlos Botelho (1899-1982), Mário Eloy (1900-1951), Artur Bual (1926-1999), José Escada (1934-1980), Bernardo Marques (1898-1962) e Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905). Pela primeira vez, e a uma escala já considerável, essa investigação, de importância singular em território nacional, possibilitou tanto a apreensão de falsos ainda em processo de execução,

acompanhados por material diverso utilizado para o efeito, como a identificação atípica do falsificador responsável.

Com o avançar do tempo, seguiram-se diversas investigações com frequentes apreensões de falsos, num trajeto de trabalho de investigação, cada vez mais consolidado no combate à problemática, evoluindo para apreensões a uma escala nunca antes vista em Portugal, no final da década, envolvendo a falsificação de grandes vultos da pintura mundial, simulando várias épocas artísticas. Simultaneamente, as rotas de circulação de falsificações, produzidas já com alguma qualidade no Brasil, foram-se sedimentando cada vez mais, chegando a várias galerias por Lisboa, circulação essa que se enraizou até aos nossos dias.

Em 2013, João Oliveira, então dirigente da Brigada de Obras de Arte da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo, referia que só entre 2008 e 2013 tinham sido apreendidas na região de Lisboa, cerca de trezentas pinturas falsificadas, contrastando drasticamente a estabilidade registada nos anos 2007 e 2008 com os anos imediatamente seguintes, de 2009 e 2010, nos quais se registou uma clara subida das transações desta natureza, bem como um pico atípico de falsificações, imitando autores estrangeiros. O mesmo autor admitiu a possibilidade de se ter estado perante um pico isolado, potenciado, sobretudo, pelas operações policiais desenvolvidas nesse período (Oliveira, 2013).

Exatamente entre 2010 e 2013, ocorreram, pelo menos, três investigações complexas levadas a cabo pela Polícia Judiciária, que culminaram em importantes operações, com a apreensão de falsificações associadas não só a grandes artistas nacionais, como também a grande autores internacionais: a Operação “Traço Fino”⁵⁷ (figura 3), em 2010, por nós estudada em contexto de mestrado (Ramos, 2012) ; a Operação “Caverna do Tesouro”⁵⁸ (figura 4), com a apreensão de mais de cem trabalhos falsos, imitando artistas de renome internacional como Leonardo da Vinci (1452-1519), Pablo Picasso (1881-1973), Amedeo Modigliani (1884-1920), Joan Miró, Marc Chagall, Henri Matisse e Claude Monet (1840-1926); e a Operação “Arco-íris”⁵⁹ (figura 5), de 2013, na qual se detetaram e apreenderam cerca de trezentos quadros presumivelmente falsos, imitando os estilos dos prestigiados pintores portugueses Paula Rego (1935-2022) e António Palolo (1946-2000). Tal como referido em comunicado pela Polícia Judiciária, esta última operação não teve precedentes em Portugal, quer pelo elevado número de obras

⁵⁷ (Operação “Traço Fino” – Apreensão de Pintura Falsificada E Detenção de Suspeito – Polícia Judiciária, n.d.)

⁵⁸ (Operação “Caverna Do Tesouro” – Maior Apreensão de Sempre de Pintura Falsificada – Polícia Judiciária, n.d.)

⁵⁹ (Operação “Arco-Íris” – Elevada Apreensão de Pintura Falsificada – Polícia Judiciária, n.d.).

falsificadas, quer pela concentração em apenas dois autores, ao contrário do que era recorrente nas operações anteriores (*Operação “Arco-Íris” – Elevada Apreensão de Pintura Falsificada – Polícia Judiciária*, n.d.). Até à data, continua a constar na história como a maior apreensão de falsificação de obras de arte, efetuada em território nacional.



Figura 3 – Operação “Traço Fino”, apresentação à imprensa, sede nacional PJ, © Correio da Manhã.

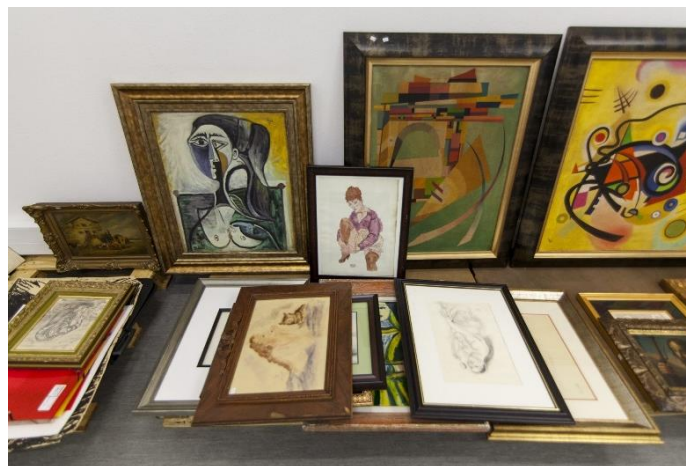


Figura 4 – Operação “Caverna do Tesouro”, apresentação à imprensa, sede nacional PJ, © Observador.



Figura 5 – Operação "Arco-Íris", apresentação à imprensa, sede nacional PJ, © Lusa.

Estas operações constituem exemplos práticos da mudança de realidade sentida em Portugal desde 2010, envolvendo o fenómeno da falsificação artística. Posteriormente, entre 2013 e 2015, registou-se pontualmente um decréscimo momentâneo de apreensões desta natureza, para voltarmos, de 2015 em diante, a um volume de trabalho crescente, que perdura até à redação da presente tese.

O esquema português, economicamente mais gravoso, envolvendo falsificações de obras de arte, remonta ao período entre 2007 e 2014 e lesou um investidor nacional em mais de um milhão e duzentos mil euros. Durante esse período, o empresário terá adquirido, um total de seis pinturas, produzidas pretensamente nas décadas de vinte e trinta do século XX, falsificando sobretudo a autoria e estilo de mestres modernistas associados ao movimento Bauhaus: Paul Klee, Josef Albers, Moholy-Nagy (1895-1946) e Lyonel Feininger (1871-1956), e ainda uma outra pintura imitando Jim Dine, precursor do movimento Pop Art.

O investimento considerável por si realizado outrora foi provavelmente motivado pela crise vigente na época, perspetivando já a valorização do conjunto de obras adquiridas e antecipando a sua futura venda, certamente por valores bem mais elevados e compensatórios, quando a economia recuperasse. Na altura, o investidor entrou em contato com um negociante e galerista de nacionalidade espanhola, com casas abertas em Barcelona e Milão, cuja reputação estava atestada em contexto artístico europeu, não havendo indícios de má conduta ou risco associado ao negócio em curso. No entanto, este negociante falsificava inclusivamente a proveniência das próprias obras, tendo apresentado ao investidor português várias provas que certificavam a

autenticidade do conjunto. Procedeu à manipulação digital de catálogos de leiloeiras e de monografias (onde incluía imagens das pinturas que comercializava) e até à falsificação de uma declaração de autenticidade, pretensamente assinada e datada por Jim Dine, destinada a atestar a autoria do único artista vivo, do conjunto de obras comercializado.

Anos mais tarde, de acordo com indicadores económicos mais prósperos, em finais de 2015, o investidor português tentou vender o conjunto previamente adquirido, tendo consultado para o efeito, a leiloeira Sotheby's. Posteriormente, a peritagem habitualmente realizada pela leiloeira nessas circunstâncias, atestou que o conjunto era assumidamente falso, bem como as provas de autenticidade que o acompanhavam (catálogos, declarações, fotografias, etc.). Consequentemente, o lesado denunciou todo o esquema fraudulento, tendo o Ministério Público emitido uma ordem internacional de detenção e interrogatório ainda em 2015, já que o suspeito deveria enfrentar uma pena mínima de oito anos de prisão, de acordo com o previsto para o crime de burla qualificada praticado. No entanto, o galerista e burlão faleceu em 2016, extinguindo-se assim o processo-crime e ficando o caso por resolver, à semelhança do sucedido com a operação “Arco-Íris” e outras anteriores. Importa destacar este caso nacional, por constituir até ao presente, a venda isolada mais cara de uma pintura falsa em Portugal – a falsificação ao estilo de Paul Klee –, comercializada por 337 590 euros (figura 6).



Figura 6 – Pintura falsa, imitando Paul Klee, © Diana Ramos.

Em fases anteriores da nossa investigação, tivemos a oportunidade de refletir sobre as diferentes tipologias de falsificações de obras de arte, bem como sobre as diferentes ações que podem adulterar a autenticidade de um objeto. Constatámos que para além da intenção assumida de usurpar a identidade, a produção artística e intelectual de determinado autor, visando o lucro fácil, também os atos de vandalismo, os restauros e repintes negligentes e até a manipulação de obras autênticas para futura sobrevalorização, podem afetar os diferentes valores de autenticidade, inerentes ao objeto artístico, comprometendo a sua legitimidade. É possível ilustrar esta última circunstância com dois casos nacionais em que obras autênticas de determinado artista, foram manipuladas e intervencionadas de formas diferentes, com propósito fraudulento, sem chegarem a poder ser considerados, na sua essência, objetos falsificados ou contrafeitos.

O primeiro caso remonta a 2012 e diz respeito a uma pintura da autoria de José de Guimarães (1939-), introduzida e comercializada no mercado de arte com um formato distinto da sua existência original: dois exemplares, ao invés de um. As duas pinturas foram adquiridas numa galeria em Paris, por uma galerista portuguesa, com casa aberta na zona do Porto, por 12 mil euros cada uma. Aparentemente, ambas pareciam ser autênticas e resultantes de processos criativos independentes. Um dos exemplares, posteriormente comercializado em território

nacional, em maio do mesmo ano, foi mostrado pelo novo proprietário ao próprio artista, que automaticamente reconheceu a peça como parte de uma composição maior e original da sua autoria. A pintura que lhe foi apresentada, consistia apenas na metade esquerda da obra original, sendo obrigatoriamente falsa a assinatura aí presente, já que o pintor sabia ter colocado a sua assinatura no lado direito da composição. José de Guimarães realizou, inclusivamente por escrito, um parecer onde expõe os factos, atestando a falsidade da assinatura e anexando a fotografia da obra original e completa, para que a Polícia Judiciária pudesse tomar as diligências necessárias (Júnior, 2018).

Perante a denúncia e a confirmação da inexistência física da galeria parisiense por morte recente do seu proprietário, responsável por comercializar as obras, num primeiro momento, a Polícia Judiciária não conseguiu apurar quem foi responsável pelo corte da pintura original em duas partes autónomas, nem o autor da falsificação da assinatura do pintor. Do julgamento resultou um acordo extrajudicial, em que a galerista portuense se comprometeu a indemnizar os compradores dos dois quadros, bem como a financiar o processo de restauro com o objetivo de devolver às obras a morfologia original da pintura. José de Guimarães não só concordou com este “resgate de autenticidade” como indicou o técnico de restauro que considerava competente para a realização desse trabalho. Após a intervenção de restauro, que restituiu ao objeto a forma original, um dos proprietários de uma das partes cortadas, manifestou interesse na aquisição total da obra completa, com a sua morfologia original (Júnior, 2018) (figura 7).



Figura 7 – Pintura original (em cima), pinturas cortadas (em baixo), de José de Guimarães, © Visão

O segundo caso diz respeito a um guache autêntico do pintor português Francis Smith (1881-1961), comprado pela quantia de 800 euros, num leilão em Paris, por um cidadão português (figura 8). Apesar das características plásticas e temáticas se integrarem perfeitamente no repertório desse artista e da obra estar até datada de 1958, a assinatura estava pouco legível e “esborratada”, o que fez com que o proprietário anterior quisesse reforçar a autenticidade da peça, rescrevendo a lápis a assinatura, para tornar mais evidente esse elemento – considerado essencial para a autenticação do objeto (figura 9). Mais tarde, no decorrer de uma fiscalização a uma leiloeira, o guache foi apreendido pela Polícia Judiciária por levantar precisamente algumas questões de autenticidade (Plácido, 2018). Mesmo após a confirmação em tribunal da autenticidade do objeto, o juiz achou por bem declarar a obra perdida a favor do estado, por se ter convertido numa falsificação, a partir do momento em que uma nova assinatura foi colocada por cima da inicial, independentemente da autenticidade plástica da obra não estar comprometida. Também aqui ficou comprovado como a intenção assumida de enganar alguém pode interferir diretamente com o estatuto e percurso do objeto artístico, seja este verdadeiro ou falso. Este caso evoca circunstâncias de exceção em que temos uma obra autêntica com uma assinatura falsa, inviabilizando judicialmente e, infelizmente, o valor económico e artístico final do objeto.

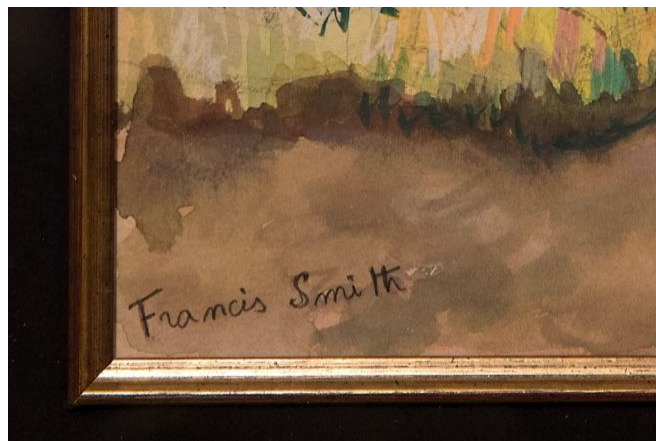
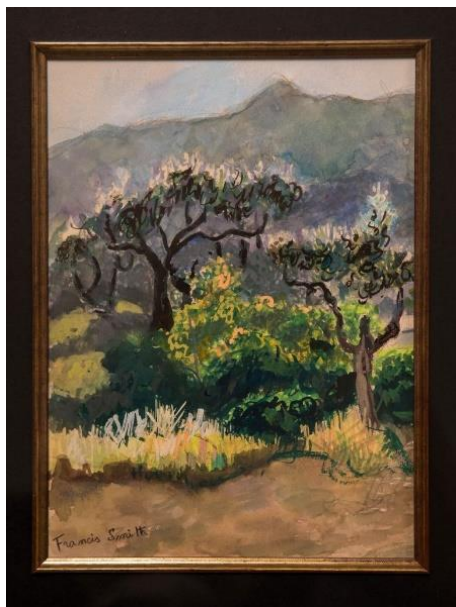


Figura 8 – (à esquerda) Pintura autêntica, de Francis Smith, acervo da PJ, © Visão

Figura 9 – (à direita) Assinatura falsa na pintura autêntica acervo da PJ, © Visão

Em 2017, por sua vez, a Diretoria do Norte identificou um esquema fraudulento levado a cabo continuamente por um funcionário público hospitalar, que enganava essencialmente a classe médica com quem trabalhava. O indivíduo vendia aguarelas falsas, por centenas de euros, recorrendo a um método de ampliação de exemplares autênticos do artista portuense Joaquim Costa, fazendo-as passar depois por verdadeiras. Alguns exemplares eram inclusivamente assinados pelo burlão, que chegou também a cortar as assinaturas originais das imagens ampliadas, por forma a disfarçar melhor o seu esquema. Das buscas realizadas à residência e local de trabalho do suspeito, resultou a apreensão de 76 aguarelas falsas (*Apreensão de Pintura Contrafeita – Polícia Judiciária*, n.d.).

A primeira condenação inédita por crimes desta natureza, na justiça portuguesa, aconteceu dois anos depois, em março de 2019 visando a punição de indivíduos responsáveis pela comercialização de obras de arte falsificadas no mercado português. Embora a moldura penal existente continue a não contemplar diretamente o crime de falsificação e contrafação de obras de arte, neste caso, registou-se pioneiramente a intenção de um conjunto de juízes em aplicar penas de prisão efetivas (ao invés de suspensas, como é habitual) a dois antiquários e comerciantes portuenses, sinalizados por tais práticas. Os criminosos receberam penas de prisão efetiva de seis e sete anos, sendo responsáveis pela manutenção desse esquema

fraudulento desde 2011, que envolvia, sobretudo, a comercialização de pinturas falsas atribuídas pretensamente ao pintor José de Guimarães. Foi o próprio artista que apresentou uma queixa-crime relativamente a estes indivíduos, por ter chegado ao seu conhecimento a comercialização de pelo menos uma pintura falsa imitando a sua autoria.

No âmbito desta operação, a investigação da Polícia Judiciária também apurou a comercialização de outras sete pinturas, imitando José de Guimarães e ainda um falso Cesariny, vendido intencionalmente, por duas vezes, a compradores distintos, por um dos condenados. O esquema terá rendido aos dois antiquários, cumulativamente, cerca de 150 mil euros, tendo o tribunal ordenado, para além das penas atribuídas, o pagamento direto de indemnizações ao artista José de Guimarães, por danos patrimoniais e morais, no valor total de cerca de 146 mil euros (Júnior, 2019).

Mais recentemente, durante o nosso período de maior interação com o contexto policial e criminal, o ano de 2021 veio a revelar-se o mais impactante na história do crime envolvendo obras de arte, em Portugal. Um dos casos mais polémicos, e com maior projeção até à atualidade, na sociedade civil e meios de comunicação social portugueses, diz respeito ao arresto dos bens e da coleção de arte pertencentes ao ex-bancário José Rendeiro, fundador e administrador do falido Banco Privado Português, cujo colapso, ocorrido em 2010, lesou milhares de clientes e causou perdas de centenas de milhões de euros ao Estado português. Nesse mesmo ano, foram apreendidas as 124 obras que integravam esta coleção, ficando na altura, cativas na sua residência pessoal, com a esposa do próprio como fiel depositária – circunstância habitual em Portugal, a propósito da ação de arresto de património particular (Gustavo, 2021). Ainda no mesmo ano, já que os respetivos bens deveriam estar intactos e em condições de ressarcir todos os lesados dos processos de fraude económica relacionados com o banco, durante a sua fiscalização constatou-se que tinha havido um desvio de pelo menos 15 obras da totalidade do conjunto, cuja localização era desconhecida. A investigação dessas circunstâncias, despoletou a Operação “D’Arte Asas”, afeta ao Departamento Central de Investigação e Ação Penal e executada pela Polícia Judiciária⁶⁰. Durante as investigações, apurou-se que oito das quinze obras desaparecidas foram vendidas por um total de 1,3 milhões de euros, entre as quais estava uma das pinturas mais procuradas no âmbito da mesma operação: “Piaski” por Frank Stella (1936-). Esta pintura foi localizada mais tarde, em outubro, numa

⁶⁰ Comunicados da Polícia Judiciária a propósito do caso Rendeiro (*Operação D’Arte Asas – Polícia Judiciária*, n.d; *Recuperação de Quadro Descaminhado – JOÃO RENDEIRO – Polícia Judiciária*, n.d.).

exposição temporária patente na galeria Charles Riva Collection, em Bruxelas, tendo sido vendida em março desse mesmo ano, pelo próprio Rendeiro, pela quantia de 106 250 dólares, através de uma leiloeira de Nova Iorque (figura 10).



Figura 10 – Pintura “Piaski”, de Frank Stella, coleção Rendeiro, © Público.

Nesse contexto inicial, houve suspeitas de falsificação de algumas das obras apreendidas, tanto desta pintura de Stella, como de outras pinturas da coleção de Rendeiro, igualmente por localizar, numa hipotética tentativa de substituir os originais por cópias, por forma a manter fraudulentamente a sua localização em depósito e, desviar para o mercado de arte os exemplares autênticos. Atualmente sabe-se que essa suspeita não se confirmou.

Independentemente da questão da falsificação de obras de arte, não confirmada – neste caso, articulada também com o crime de desvio – toda a circunstância evidencia uma problemática atual e transversal a outros casos (para além deste mais mediático), no panorama nacional: a falta de avaliação e peritagem de obras de arte, arrestadas por parte do Estado, no seu momento de apreensão, nunca havendo a confirmação da sua autenticidade. Esta é uma prática sistematizada em termos internacionais que continua por implementar em Portugal, resultando no protelar do desconhecimento da natureza dos bens que passam para a tutela do Estado por esta via. O caso Rendeiro apresenta contornos de exceção e denota a prática de um *modus operandi* criminal exigente, em concordância com alguns esquemas que se vão afirmando noutros países maiores, caracterizados sobretudo por misturar, no mesmo processo, vários crimes e burlas envolvendo obras de arte – falsificação, burla, desvio/desencaminhamento, à semelhança do sucedido com a “Lava-Jato” no Brasil.

Também em 2021, a Brigada de Obras de Arte, da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo, no seguimento de uma investigação realizada desde o ano anterior, desmantelou o trabalho em rede de três indivíduos, dois homens e uma mulher, respetivamente, com 79, 43 e 51 anos de idade, que foram detidos pela falsificação e disseminação, no mercado de arte, de dezenas de pinturas falsas, imitando o artista plástico moçambicano Malangatana Ngwenya (figura 11). O grupo, com ação criminosa e articulada pelo menos desde 2016 (segundo o que foi apurado no curso da investigação), era responsável pela venda fraudulenta e repetida, sobretudo em leiloeiras *on-line*, através das quais faziam circular os seus falsos a preços elevados, tendo essas transações lesado os seus compradores em milhares de euros (*Detidos Falsificadores de Obras de Arte – Polícia Judiciária*, n.d.).

Esta investigação teve origem num caso de estudo, despoletado pelo presente projeto doutoral, no âmbito do qual, um colecionador particular apresentou uma denúncia face a uma compra que realizou de uma pintura suspeita, atribuída a Malangatana, em 2015. O capítulo 3.2 da nossa tese, apresenta precisamente um enquadramento do estudo laboratorial desenvolvido, bem como a caracterização do estudo comparativo iniciado, a par de algumas das suas conclusões. No âmbito da operação, cuja investigação foi encetada a partir dessa primeira pintura, foram apreendidas 35 obras falsas imitando o artista moçambicano, assim como material que estaria afeto à sua produção e distribuição logística no mercado. Importa também referir que as perícias de assinatura realizadas pelo Laboratório de Polícia Científica, que permitiram a declaração de falsidade das dezenas de pinturas apreendidas, beneficiaram da base de assinaturas autênticas de Malangatana constituída por nós, e que permitiu a realização de um estudo comparativo mais completo e em subseqüentes operações concretizadas pela Polícia Judiciária. Simultaneamente, tivemos ainda a oportunidade de acompanhar internamente as perícias realizadas ao conjunto identificado.

O elevado número de pinturas falsas apreendidas nesta operação isolada, afetas à identidade de apenas um artista, não só equipara o *modus operandi* criminal registado na operação “Arco-Íris”, em 2013 – com a falsificação em massa do artista António Palolo –, como coloca Malangatana na posição de um dos artistas mais falsificados, em Portugal, na última década. Por se acreditar que o esquema possa ser ainda mais complexo, o processo de investigação continua em curso, com o fim de identificar e retirar do mercado outras obras de arte falsas, pretensamente atribuídas ao mesmo artista, que possam ter sido criadas e comercializadas, ao longo dos últimos anos por este mesmo grupo, de prática claramente contínua e reincidente.



*Figura 11 – Operação "Malangatana", apresentação à imprensa, sede nacional da Polícia Judiciária
© Nuno Ferreira Santos, Público.*

Ainda no outono de 2021, a Brigada de Obras de Arte com jurisdição no norte do país, foi responsável por outra grande operação, novamente com contornos absolutamente inéditos e pouco comuns na nossa realidade criminal. No contexto desta investigação ainda em curso, procedeu-se à apreensão de um total de 57 obras de arte falsas até ao presente, identificadas em domicílios e estabelecimentos do Grande Porto (*Detenção de Burlão E Apreensão de Pintura Contrafeita – Polícia Judiciária*, n.d.). Alguns destes exemplares provinham de um complexo e organizado esquema fraudulento, levado a cabo desde 2014, a partir do interior do estabelecimento prisional de alta segurança, de Paços de Ferreira. Durante 7 anos, um recluso a cumprir pena, foi responsável pela produção material de dezenas de falsificações, imitando o estilo de grandes mestres nacionais, tendo utilizado, para o efeito, o atelier de pintura e artesanato do próprio estabelecimento, destinado a aulas e à utilização pelos próprios reclusos. Este indivíduo, com algum conhecimento e formação técnica e artística, não se coibia, inclusivamente, de publicar nas suas redes sociais os trabalhos que ia produzindo nesta dinâmica oficinal, “ao estilo de” artistas conhecidos.

A rede então desmantelada era constituída pelo recluso – autor material das falsificações e de algumas das suas assinaturas – em parceria com outro conjunto de indivíduos que auxiliavam na introdução e comercialização das pinturas, a par de um grupo de particulares de boa-fé que desconheciam estar a contribuir para a concretização de tais esquemas. À cabeça deste grupo organizado, e a coordenar todas as ações ao longo dos anos, esteve um conhecido comerciante

de arte, já na altura largamente referenciado, responsável pela introdução repetida de obras problemáticas em galerias e no mercado leiloeiro nos últimos anos. Um familiar deste mesmo comerciante, com ligações a mais práticas criminosas no mundo da arte, encontrava-se a cumprir pena no mesmo estabelecimento por delitos envolvendo também o património, começando a privar com o falsificador e a frequentar precisamente o atelier de pintura aí existente.

Iniciou-se assim uma dinâmica de saída de falsificações da prisão e de entrada dos materiais necessários à sua execução como telas, pincéis, folhas de papel de desenho, tubos de tinta e óleo, frascos de óleo de linhaça, lápis de carvão, papel vegetal, papel químico; através de visitas autorizadas, em que as pinturas eram depois automaticamente escoadas no exterior, de forma repetida, para um circuito comercial composto, sobretudo, por particulares e duas ou três leiloeiras.

Tal dinâmica foi alimentada não só pelo comerciante principal, como por alguns familiares do falsificador e do cabecilha, com o levantamento das obras na prisão e a disponibilização de materiais artísticos por mais do que uma pessoa. Constatou-se também que as falsificações não estavam assinadas no momento de saída do estabelecimento, o que implica ter existido no exterior um terceiro elemento com essa responsabilidade, que as assinava antes de entrarem em circulação. Provou-se inclusive que chegou a entrar correspondência postal no estabelecimento prisional, dirigida ao falsificador, contendo uma imagem de parte de uma obra do pintor José Malhoa (1855-1933), que foi mais tarde copiada e desenhada pelo próprio e foi vendida numa leiloeira do Porto sem se conhecer atualmente o seu paradeiro.

A Polícia Judiciária chegou mesmo a conseguir intersetar algumas destas pinturas falsas em leiloeiras, antes de serem vendidas, mas também apreendeu exemplares que já estavam em pleno usufruto, em contexto particular. Por seu turno, os particulares foram uma peça-chave no decurso da investigação, já que foram largamente afetados por este esquema, que lesou alguns indivíduos em milhares de euros – o falso mais caro chegou a ser comercializado por 15 000 euros. Os artistas falsificados no âmbito deste esquema maior, foram Cruzeiro Seixas (1920-2020), Mário Cesariny (1923-2006), Noronha da Costa (1942-2020), José Malhoa, Cutileiro (1937-2021), Domingos Alvarez (1906-1942), Malangatana, Júlio Pomar (1926-2018), Mário Botas (1952-1983) e Almada Negreiros (1893-1970) (figuras 12, 13 e 14). A totalidade do esquema envolve as pinturas que foram falsificadas dentro da cadeia, que se vieram juntar a

outro conjunto que já tinha sido apreendido anteriormente, no âmbito da mesma investigação, relacionado com as operações do mesmo *marchand*, influente a norte do país.



Figura 12 – Operação "Estabelecimento prisional", apresentação à imprensa, sede DN da PJ © André Rolo, Jornal de Notícias.

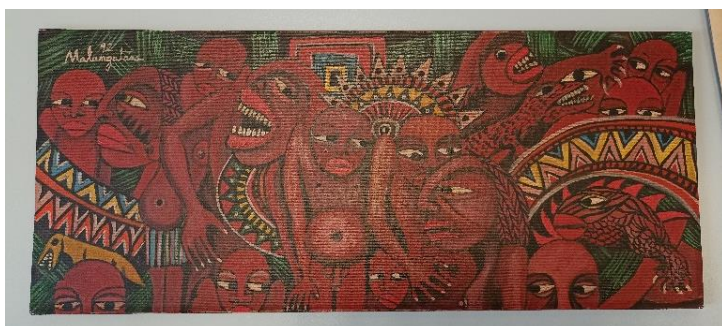


Figura 13 – (à direita) Pretensa pintura de Malangatana, apreendida nessa operação, LPC, © Diana Ramos

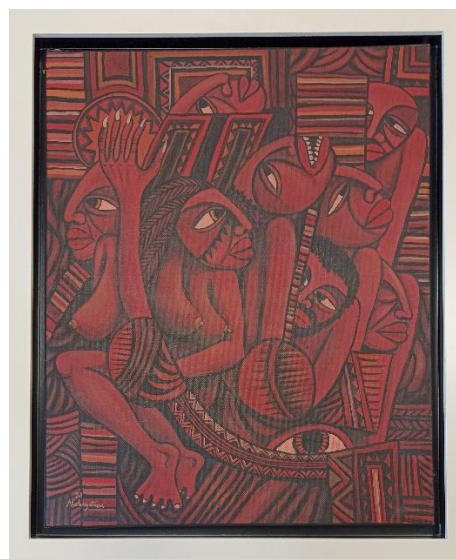


Figura 14 – (à esquerda) Pretensa pintura de Malangatana, apreendida nessa operação, LPC, © Diana Ramos.

O inspetor responsável desta investigação, explicou-nos que pela sua complexidade e elevada quantidade de obras então apreendidas, bem como da necessidade em se produzir prova consistente dos atos praticados por um indivíduo que há muito tempo a polícia suspeitava ser

o responsável pela introdução contínua de falsos no mercado, recorreu-se simultaneamente à peritagem laboratorial interna e à peritagem externa por parte de um perito.

A investigação em questão assume uma importância maior para a história da instituição e da identificação do falso artístico em Portugal, tanto do ponto de vista criminal, como do ponto de vista operativo e metodológico. Para além de estarmos perante uma estrutura pouco usual de crime organizado em rede, foi a primeira vez na história da Polícia Judiciária que se procedeu à análise de tintas, no âmbito de uma investigação relacionada com crime patrimonial e de falsificação de obras de arte, até então limitados a exames laboratoriais para o esclarecimento de crimes relacionados com peritagens a tintas de carros.

Partiu da iniciativa pioneira do inspetor responsável pelo caso, pedir ao laboratório interno desta polícia para fazer a relação química e material entre os materiais encontrados no atelier da prisão e os pigmentos utilizados e existentes em algumas das falsificações apreendidas ao longo deste processo no exterior, que levaram à confirmação da similaridade, sobretudo ao nível da compatibilidade de matéria e de marcas de produtos utilizados. Deste modo, recorreu-se a esta perícia forense com utilidade criminalística, não para comprovar a autenticidade das obras suspeitas, mas antes para correlacionar materiais utilizados no âmbito da produção e da disseminação de pinturas falsas; uma metodologia que vai ao encontro das propostas que apresentamos em capítulo próprio desta tese, que evidenciam a validade do estudo comparativo laboratorial não só entre obras autênticas, mas também entre exemplares assumidamente falsos.

É uma operação que deixa também a descoberto as lacunas legais existentes em torno do crime de falsificação no nosso país, já que o falsificador responsável pela produção material e fraudulenta das pinturas provenientes do interior da prisão, nunca poderá ser acusado pela prática de tal crime, dado os falsos terem saído do estabelecimento prisional, sem estarem assinados. Neste caso, o criminoso incorre apenas nos crimes de associação criminosa e aproveitamento de obra contrafeita ou usurpada, enquanto a responsabilidade pelo crime de falsificação das obras (documentos) recai sobre o *marchand* de arte, que estaria no exterior a distribuir essas mesmas falsificações.

Nesta operação, tivemos novamente oportunidade de acompanhar e auxiliar nas perícias de escrita manual e exames laboratoriais realizados pelo Laboratório de Polícia Científica ao conjunto identificado e apreendido, exames esses que foram realizados recorrendo à rede protocolar criada pelo nosso projeto doutoral, para os quais demos também o nosso parecer.

Atualmente, decorrem já exames periciais de tintas envolvendo outras investigações em curso da Polícia Judiciária, com o objetivo de interligar diferentes investigações e falsificações apreendidas no nosso país. Daqui em diante, será possivelmente desenvolvida com maior frequência este tipo de perícia, para apoio à investigação criminal, tal como aconteceu com a perícia de assinatura a partir de 2013, com a operação “Arco-Íris”.

Desta forma, o calendário do nosso projeto permitiu acompanhar com maior rigor e proximidade a ação destas brigadas, sobretudo as apreensões mais significativas dos últimos cinco anos, no âmbito das quais demos, sempre que possível, o nosso contributo histórico-artístico – tanto para o contexto da investigação criminal, como para a atividade pericial do Laboratório de Polícia Científica. Destacamos ainda o facto da maioria das apreensões mais recentes, terem despoletado perícias laboratoriais de escrita manual (assinatura), que por sua vez, integram a base de dados que apresentamos e analisamos no capítulo 3.1 e no âmbito das quais, contribuímos simultaneamente com pareceres histórico-artísticos (apresentados no Anexo 5) e com a investigação/recolha de assinaturas, por forma a agilizar e complementar os exames periciais.

A par da ação da Polícia Judiciária, é imperioso destacar também as operações recentes levadas a cabo por outra instituição nacional, a Autoridade de Segurança Alimentar e Económica (ASAE), no âmbito de crimes relacionados com a falsificação de obras de arte. Através da sua Unidade Nacional de Informações e Investigação Criminal (UNIIC), esta instituição tem vindo a desenvolver e concretizar investigações complexas, com vista à proteção dos direitos de autor e à proteção dos compradores nos últimos anos, a propósito de transações envolvendo obras de arte, lidando sobretudo com a prática de crimes de usurpação de direitos de autor, aproveitamento de obra contrafeita, burla e falsificação de documentos, no universo da comercialização de arte. No que concerne diretamente ao fenómeno da falsificação artística, importa destacar duas operações e apreensões ocorridas também no calendário do nosso projeto, em setembro de 2021 e em agosto de 2023, envolvendo ambas a falsificação de pinturas de artistas nacionais de renome.

A operação “Ilusão”, levada a cabo ao longo de quase um ano, culminou na constituição de dois arguidos e na apreensão de quinze pinturas falsas, onze, associadas ao pintor Cruzeiro Seixas e outras quatro, imitando o artista Malangatana, identificadas tanto em galerias de arte e em leiloeiras de Lisboa e Porto, como em leiloeiras *on-line* e respetivas plataformas digitais de comércio. As obras apreendidas foram transacionadas e licitadas cumulativamente por

milhares de euros, fazendo-se uma das falsificações acompanhar por um certificado de autenticidade, assinado pelo artista original, que era correspondente a um outro exemplar autêntico. Sem relação operativa aparente entre si, esta apreensão acontece precisamente poucos dias depois da referida operação da Polícia Judiciária, ocorrida também em agosto desse ano, envolvendo analogamente a apreensão de falsificações de Malangatana⁶¹, o que nos parece altamente representativo da fustigação que a obra autêntica deste artista tem sofrido no mercado recente nacional, independentemente das circunstâncias criminais associadas.

Em 2023, os mesmos artistas foram novamente sinalizados pela ASAE como alvo de esquema fraudulento, com a apreensão de mais quatro pinturas falsificadas, cujas transações ultrapassaram cumulativamente os 17 000 euros, novamente em contexto de galeria e de leiloeira de arte. Nesse seguimento, destacamos não só a postura ativa e atenta que esta unidade tem vindo a desenvolver para com a problemática crescente da falsificação de obras de arte no nosso país, estando essa preocupação e intenção de acompanhamento futuro patente nos seus comunicados oficiais. Destacamos também o contributo que realizámos para estas investigações em concreto, através das perícias de assinaturas, com recurso à base de autógrafos⁶² que temos vindo a constituir para o Laboratório de Polícia Científica e da consultoria externa e auxílio para concretização da peritagem humana, das obras suspeitas apreendidas pela ASAE.

De um ponto de vista criminológico, tendo em conta os mais recentes casos desmantelados e as apreensões feitas em Portugal, envolvendo a falsificação de obras de arte, podemos concluir que se assistiu à constituição de esquemas fraudulentos, cada vez mais complexos e sofisticados nos últimos dez anos, envolvendo atuações também mais estruturadas, que combinam diferentes tipologias de práticas criminosas. Conseguir chegar ao perfil do falsificador material da obra continua a ser desafiante e maioritariamente uma exceção, assumindo-se como extremamente difícil provar essa autoria direta, até em casos de suspeita agravada. Contudo, é imperioso salientar como tais identificações aumentaram consideravelmente, ao longo do nosso plano de trabalhos (2017-2024), nas diferentes

⁶¹ Consultar comunicados de imprensa das diferentes operações, apresentados no Anexo 1: apreensão da PJ de 21 de agosto 2021 (DNPJ, 2021) e operação ASAE de 29 de agosto de 2021 (ASAE, 2021).

⁶² Em âmbito forense e do exame de escrita manual a assinatura ou escrito autêntico recebe a designação de autógrafo. Ao longo desta tese utilizamos esta terminologia com base nessa distinção entre a assinatura autêntica e a assinatura falsa.

operações descritas, havendo claramente um contexto organizado transregional, com o envolvimento dos mesmos criminosos, em redes que atuam em diferentes zonas do país.

Para melhor compreendermos os dados apresentados, importa agora atentar diretamente na composição e ação contemporânea das brigadas policiais responsáveis por tais investigações e combate ao crime patrimonial em Portugal. Falamos, sobretudo, de equipas que estiveram durante largos anos, mais isoladas dentro da própria instituição, mas cuja forma como têm sido geridas e encaradas internamente, tem mudado substancialmente nos últimos anos, o que decorre claramente de uma sensibilidade institucional patrimonial, mais acurada e assertiva.

São equipas que investigam todo o tipo de crimes relacionados com obras de arte: burla, abuso de confiança, roubo, furto, falsificação e contrafação, usurpação, em que a problemática da falsificação acaba por representar uma percentagem substancialmente mais reduzida do seu trabalho face aos crimes relacionados com o roubo, o furto e o tráfico de bens culturais.

Atualmente, a brigada da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo é constituída por oito elementos, apesar de apenas quatro a cinco estarem em funções, enquanto a brigada da Diretoria do Norte é constituída por quatro elementos. Em ambas existe uma constituição mista entre inspetores com experiência superior a uma década na investigação de crimes desta natureza, e inspetores que integraram mais recentemente esta realidade. Regista-se também uma elevada aptidão e sensibilidade artística proporcional às áreas em questão, com a existência de alguns inspetores formados também nas áreas de História e da História da Arte, para além do Direito.

Estas equipas são muito pequenas, e pouco numerosas, para uma área de jurisdição tão extensa. O rotativismo agrava consideravelmente a dificuldade sentida na passagem de testemunho, bem como a experiência operativa entre equipas e gerações, sendo extremamente difícil articular toda essa informação, sobretudo pela carência de um maior número de elementos. Apesar de dificuldades irrefutáveis, perante a necessidade latente de passagem de testemunho e a crescente criminalidade neste sector, constatada na envergadura dos crimes praticados, há claramente uma preocupação, por parte dos elementos mais antigos, em dar continuidade ao seu legado, contribuindo para que haja uma escolha criteriosa dos novos elementos, sobretudo por ser uma área nem sempre valorizada, dentro da polícia. No entanto, continua a existir o mesmo problema registado já em décadas anteriores, em que alguns inspetores menosprezam e não valorizam a existência destas equipas, sobretudo pela tipologia de crimes em questão, vista hierarquicamente como menos impactante e prioritária.

A cifra negra do fenómeno gera poucos números visíveis no que concerne a apreensões e números para as chefias da instituição, o que pode conduzir a uma redução injustificada do número de elementos. Nesta área, existirem poucas denúncias não é sinónimo de pouca criminalidade e estas equipas são, muitas vezes, avaliadas ou consideradas, à semelhança de outras equipas operativas, consoante a taxa de apreensão visível ou mesmo número de indivíduos detidos. Este é inclusivamente um crime complexo que conduz, poucas vezes, à detenção de alguém, seja pela moldura penal inexistente ou inadequada, ou mesmo pela dificuldade na constituição de prova que permita concretizar a acusação desses criminosos. São também brigadas que vivem muito da sensibilidade dos seus elementos e, como em todas as áreas profissionais, registam-se ciclos muito proactivos, alternados com outras fases menos produtivas, decorrentes também do grau de sensibilidade, aptidão e vocação destes indivíduos para questões mais artísticas. Atualmente, as brigadas existentes em Portugal estão em momentos de charneira, com a entrada de novos elementos, cuja sensibilidade e aptidão para questões artísticas são tidas em conta, por forma a evitar a integração de elementos que não se identifiquem com crimes tão específicos.

Ao longo do nosso acompanhamento, constatámos que a maioria das falsificações, envolvendo o universo da produção artística, apreendidas por estas equipas, dizem respeito sobretudo, às categorias de pintura e desenho, embora, e de acordo com os inquéritos registados, esteja também a surgir um maior número de casos, no âmbito da falsificação de artefactos arqueológicos. Há simultaneamente a suspeita de que a problemática da falsificação artística afete severamente a categoria de escultura do nosso país, contudo, revela-se uma tipologia mais difícil de sinalizar, investigar e apreender pelas brigadas. Para esta realidade, seria necessário um maior número de recursos humanos e materiais, bem como maior conhecimento especialista. Parece também ter existido no passado uma maior apreensão de documentos falsificados com relação a uma realidade arqueológica e patrimonial, sendo esta uma prática usada em detrimento da falsificação massiva de obras pictóricas registada ao longo do nosso doutoramento.

Para um maior controlo e mitigação do fenómeno, assume-se crucial a articulação e comunicação destas equipas com os agentes da realidade artística nacional. Seja com a realidade mercantil, composta por leiloeiras, galerias e antiquários, seja com o universo da peritagem humana, por vezes necessário à identificação confirmada do falso, ou mesmo com a esfera particular e familiar dos artistas. Habitualmente, as leiloeiras principais estão incumbidas

de enviar mapas mensais dos lotes a leilão nos seus estabelecimentos, por forma a que as brigadas possam aceder a tais registos se necessário e, eventualmente, a circunstâncias mais problemáticas. A fiscalização regular de feiras de arte, de antiguidades ou cenários equiparados também constitui uma ação preventiva importante para o combate à falsificação.

Quando necessário, estas equipas recorrem à peritagem humana para esclarecimento de autenticidade, sendo para o efeito, criadas bolsas de peritos constituídas pela própria instituição, de acordo com as necessidades tipológicas dos objetos suspeitos que vão sendo identificados criminalmente (especialistas em pintura, desenho, escultura, etc.). Com o avançar dos anos, tem havido um cuidado acrescido na constituição destas carteiras de peritos de leque significativamente mais alargado do que anteriormente, consultando-se idealmente dois a três peritos por autor investigado, para evitar precisamente alguma viciação/corrupção que possa existir em torno dos seus pareceres. No passado institucional, registaram-se inclusivamente casos menos transparentes, primando-se no presente pela confirmação de várias opções certificadas, para o que obtém, sempre que possível, mais do que um parecer/opinião oficial por artista.

No decurso das investigações e do esclarecimento de suspeitas, as brigadas recorrem também às famílias, círculos próximos dos artistas já desaparecidos ou mesmo aos próprios artistas, ainda vivos, resultando também numa valiosa carteira de contatos de indivíduos e artistas cuja colaboração se revela determinante para a investigação criminal. Neste âmbito mais intimista, registam-se casos mais peculiares como os dos próprios artistas não reconhecerem como autênticas, obras da sua autoria, por não gostarem em particular de determinada obra que produziram, renegando esses exemplares e complicando o processo de autenticação da polícia. Nestes casos pontuais, a obra verdadeira circula erroneamente como falsa.

Outra ferramenta essencial que auxilia o trabalho diário de investigação destas brigadas, no contexto das falsificações, é o referido laboratório interno da Polícia Judiciária, o Laboratório de Polícia Científica. A última década do seu trabalho tem vindo a ser marcada por uma nova metodologia, com a interação e articulação constante entre a equipa de investigação criminal e a equipa do laboratório – comunicação que anteriormente não estava tão sedimentada. De facto, desde a operação “Arco-íris” em diante, inaugura-se um novo modelo comunicacional entre estas equipas, com o recurso frequente às ferramentas internas laboratoriais da instituição, sobretudo para a realização de perícias de assinaturas em obras de arte suspeitas. Esta é uma realidade evidenciada em outros capítulos da nossa tese, dedicados à interação entre a Arte e

as Ciências Naturais e à constituição da nossa base de dados, nos quais iremos caracterizar precisamente esta crescente articulação de meios internos dentro da Polícia Judiciária.

Durante a investigação de uma obra suspeita, o recurso aos exames laboratoriais, depende muito do tipo de falsificação em análise. Se a assinatura existente na pintura suspeita se afirmar notoriamente falsa, a par de um trabalho técnico parco e de qualidade inferior, as brigadas acabam por recorrer, em menor grau, à peritagem externa, já que o exame laboratorial interno poderá ser suficiente e conclusivo. Por outro lado, se tanto a assinatura como a execução da obra, levantarem dúvidas mais complexas, paralelamente aos exames periciais do laboratório da polícia, poderá recorrer-se à opinião complementar de um perito externo à instituição.

Assim sendo, por norma, em tais cenários investigativos, as brigadas de obras de arte em funções, recorrem primeiramente ao Laboratório de Polícia Científica e apenas quando se obtêm resultados inconclusivos e se esgotam os recursos internos é que se consideram soluções externas, como a peritagem humana⁶³, ou mesmo o recurso a outras metodologias científicas. Tal inversão da hierarquia habitual do processo de peritagem⁶⁴ justifica-se pela necessidade de rentabilizar e tornar ainda mais especialistas, as ferramentas existentes dentro da própria instituição, o equipamento de laboratório e os seus técnicos. A ordem pela qual esta utilização de recursos internos e externos acontece, poderá também estar condicionada pela metodologia de cada inspetor responsável ou pelas necessidades individuais de cada cenário investigado, com a agravante de nem todas as obras suspeitas estarem devidamente assinadas, inviabilizando a realização da perícia de assinatura por parte do Laboratório de Polícia Científica.

Depois de identificados como falsos e decorrendo os trâmites legais em tribunal, os objetos transitam em julgado e são declarados perdidos a favor do Estado, deixando de ter valor comercial e artístico. Em Portugal, há várias décadas que as falsificações apreendidas por estas brigadas revertem a favor da instituição, com o fim de serem integradas nas coleções museológicas, conservadas pela Polícia Judiciária, em reconhecimento do seu valor documental e patrimonial. Neste sentido, embora tenha acontecido no passado com frequência, já muito raramente se procede à destruição de falsificações de obras de arte, como acontece

⁶³ Importa esclarecer como o “modus operandi” das operações mais recentes tem sido um pouco alterado, já que pela apreensão em grande escala de obras falsas relacionadas com um autor só, tem-se justificado o recurso simultâneo à peritagem humana histórico-artística, externa à instituição.

⁶⁴ No capítulo desta tese, dedicado ao processo de peritagem de obras de arte, veremos como numa realidade civil, habitualmente os métodos laboratoriais complementam antes a falta de esclarecimento do parecer humano, sendo colocada em prática uma hierarquia distinta do recurso às diferentes peritagens.

ainda em alguns países – sendo sistemática a incorporação museológica de tais objetos nas coleções da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo ou da Diretoria do Norte, consoante a área de jurisdição em que os objetos foram apreendidos. Embora esta seja a prática comum, ainda se registam por parte dos proprietários alguns pedidos de restituição das falsificações apreendidas, por motivos sobretudo simbólicos que os ligam às obras em questão. Os inspetores, com os quais tivemos oportunidade de colaborar, confirmaram precisamente que é uma situação pontual, mas que acontece. Não obstante, para além da legislação em Portugal tornar esse processo de restituição praticamente impossível, é soberana a preocupação maior em retirar de circulação tais objetos fraudulentos, pelo risco agravado da sua reintrodução mal-intencionada no mercado.

No âmbito do controlo e investigação do crime patrimonial, as brigadas portuguesas estão em estrita articulação com outras unidades policiais com funções semelhantes em outros países, integrando, em simultâneo, a atividade de organizações maiores, como as já referidas INTERPOL e a EUROPOL. Podemos dar como exemplo a operação “Pandora”, levada a cabo pela INTERPOL, as brigadas portuguesas participam num trabalho conjunto de investigação e recuperação de património furtado e falsificado, com outras polícias estrangeiras, com uma frequência anual. A participação regular em operações desta natureza, assume importância capital por permitir a partilha de *know how* entre estas equipas internacionais, a realização de contatos de trabalho no universo operativo e artístico e ainda a sistematização e atualização de metodologias entre as unidades especiais de combate ao crime patrimonial e artístico.

A par da articulação internacional, estas brigadas têm pontualmente estabelecido algumas colaborações e parcerias com a Academia, procurando auxílio para o seu trabalho de investigação criminal, no âmbito das falsificações de obras de arte. Ao longo do nosso projeto doutoral, recolhemos relatos de algumas dessas colaborações passadas. Entre 11 e 29 de Maio de 1992, decorreu nas instalações da antiga Escola de Polícia Judiciária, um “Curso de Furto e Tráfico de Obras de Arte e Bens Culturais” destinado à abordagem de temas histórico-artísticos junto da comunidade policial, no âmbito do qual os inspetores das Brigadas de Obras de Arte em atividade terão visitado o Instituto José de Figueiredo. Cursos semelhantes terão ocorrido novamente em 2002/2003 e em 2011. Mais recentemente, precisamente por essa altura, registou-se a colaboração com o Laboratório de Conservação e Restauro da Universidade Nova de Lisboa, a propósito do estudo e apreensão de falsificações imitando o pintor Joaquim Rodrigo, cujo *corpus* autêntico tem sido muito estudado materialmente por essa faculdade

(Ferreira, 2011). Extrínseco ao universo artístico, houve ainda uma formação interna na Polícia Judiciária, sobre métodos laboratoriais aplicados ao estudo de moeda falsa, a propósito de um caso envolvendo moedas falsas, encontradas num navio em que estiveram técnicos de laboratórios externos à realidade forense, com vista a desmonstração de equipamentos mais vocacionados para estudos dessa natureza.

Relativamente a projetos científico-académicos que procuraram o contacto e o conhecimento interno da realidade operativa destas equipas, Lisboa tem recebido um maior número de abordagens, ainda que residuais⁶⁵. No Porto, registou-se apenas uma abordagem académica do núcleo museológico dessa Diretoria, sendo o nosso contato o pioneiro no âmbito da investigação criminal e identificação de falsificações de obras de arte, o que nos tornou na primeira investigadora/académica civil a recolher testemunhos junto da Brigada de Obras de Arte, aí em funções. Para a caracterização da realidade e ação dessa equipa, também o acompanhamento presencial foi crucial. Neste sentido, a par da ação da Brigada em funções na Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo e, existindo muitas questões operativas comuns, já mencionadas, importa destacar apenas algumas particulares da ação da brigada equiparada, existente na Direção do Norte, cuja ação se tem revelado igualmente essencial na mitigação deste tipo de crimes.

A articulação da equipa do norte com o trabalho do Laboratório de Polícia Científica e a requisição de perícias no âmbito das obras de arte, acabam por estar um pouco mais dificultadas, sobretudo por condicionantes geográficas e pela distância das instalações do laboratório de Lisboa. De facto, sempre que é necessário o trabalho pericial do Laboratório de Polícia Científica, as obras suspeitas apreendidas têm de fazer uma deslocação às instalações do sul, uma logística que, naturalmente, está dependente de vários calendários e disponibilidades. Para ultrapassar esta questão, os inspetores do norte, sempre que estão reunidas determinadas condições, fazem uma observação inicial mais cuidada das obras apreendidas, recorrendo a algumas ferramentas que estão disponíveis na secção mais pequena do Laboratório de Polícia Científica existente na Diretoria do Norte, por forma a despistar algum achado mais flagrante. Infelizmente, tais limitações de cariz geográfico, fazem com que a articulação e partilha de informação com a equipa de Lisboa nem sempre aconteça com a frequência desejável. À semelhança da brigada do sul, afirma-se a preocupação em requisitar,

⁶⁵ Até ao presente registaram-se poucos trabalhos que procuraram conhecer internamente a realidade destas equipas (incluindo o nosso): Ramos (2012); Alves (2013); Correia (2021) Fonseca (2022);

de forma cada vez mais sistemática, as perícias de assinaturas para o esclarecimento de autenticidade, tendo inclusivamente o pedido pioneiro de caracterização de estudo comparativo de tintas e materiais da operação afeta à rede que operava a partir do estabelecimento prisional de Paços de Ferreira, partido desta equipa de investigação criminal.

Em contexto policial importa ainda apontar o volume de trabalho registado no âmbito da investigação criminal no que diz respeito à quantidade de falsificações de obras de arte apreendidas em Portugal (independentemente das obras sujeitas a perícias no seu laboratório, objeto que analisaremos em outro capítulo da nossa investigação). No decorrer das nossas recolhas, apurámos que a Brigada de Obras de Arte da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo apreendeu, entre 2017 e 2023, um total de 174 falsificações de obras de arte⁶⁶, a par da Brigada de Obras de Arte da Diretoria do Norte, responsável por apreender um total de 137 falsificações de obras de arte⁶⁷, em período análogo. As autorias que foram mais afetadas por este fenómeno, nos anos do nosso projeto doutoral, independentemente da área de jurisdição do país da ocorrência, foram as de Malangatana, Cruzeiro Seixas, Almada Negreiros, entre outras, o que denota uma concordância criminal entre norte e sul, no que respeita aos artistas mais procurados e consequentemente falsificados. Apesar de num contexto mais recente, também se falsificarem artistas de calibre internacional em Portugal, os artistas nacionais ou de antigas colónias portuguesas, continuam naturalmente a ser os mais falsificados, seja por um maior conhecimento e proximidade dos exemplares autênticos e modelos originais, seja pela afinidade para com estes autores e a respetiva cotação no mercado de arte nacional (Oliveira, 2013).

A Polícia Judiciária tem ativamente tomado diligências, nos últimos vinte anos, para combater a falsificação artística. Durante esse período, tem alertado e sensibilizado potenciais interessados na aquisição de obras de arte sobre a importância de adotar medidas cautelosas e preventivas em relação a transações desse tipo, especialmente as que envolvem autores mais conceituados e de maior valor no mercado. Além de manter uma constante articulação com os mercados primário e secundário, assim como com unidades policiais internacionais, a Polícia Judiciária também realiza trabalhos comunitários de proximidade. Nesses esforços, destaca a importância da verificação prioritária da autenticidade e origem dos objetos adquiridos,

⁶⁶ Dados recolhidos na DLVT-PJ, ao abrigo do protocolo em vigor entre a Polícia Judiciária e o presente projeto doutoral. O último levantamento de número de apreensões desta diretoria, com divulgação no domínio público remonta a 2013.

⁶⁷ Dados recolhidos na DN-PJ, ao abrigo do protocolo em vigor entre a Polícia Judiciária e o presente projeto doutoral.

aconselhando a requisição do auxílio das suas brigadas especialistas perante qualquer dúvida ou suspeita. Fazem parte desta política de prevenção e combate à falsificação a organização de iniciativas com carácter formativo e pedagógico, tais como os artigos ou participação em congressos da área, a organização de importantes núcleos e iniciativas expositivas envolvendo objetos apreendidos (estas iniciativas serão desenvolvidas no próximo capítulo).

No que respeita às ferramentas e plataformas informáticas desenvolvidas ao longo dos anos para alicerçar a investigação criminal de crimes praticados contra o património, pela Polícia Judiciária, destacamos a criação, ainda na década de 2000, do programa “In Arte”, um banco de dados informatizado, exclusivamente português, adquirido e explorado pela Diretoria do Porto, cuja iniciativa foi também enaltecida numa comunicação realizada num seminário de Santiago de Compostela ocorrido em 2002 (Neto, 2002).

Atualmente, as equipas operam com uma base (SIIC – Sistema Integrado de Informação Criminal), que funciona em sistema de *intranet*, também da década de 2000. Esta plataforma permite a pesquisa interna de obras de arte pelos utilizadores exclusivos da rede, dispondo de uma base de dados de imagem e características formais dos objetos, privilegia a comparação visual entre exemplares. O programa discrimina vários campos de informação referentes a uma obra só, tais como a tipologia artística, o objetivo da investigação, o NAI (número de abertura de investigação), a data de investigação, o autor da obra, o número de série, o valor, os atributos, a situação (apreendido, fiscalizado, procurado, suspeito de contrafação/falsificação) e as características formais da peça em si (cores, técnicas, materiais e suportes). Por sua vez, o Laboratório de Polícia Científica utiliza desde 1996 uma solução informatizada de imagem que permite comparar eficazmente os diferentes exames de escrita manual, dispondo de uma base de imagens para estudo comparativo, o que lhe rentabilizar o desempenho desta perícia. Com exceção da própria base desenvolvida pela Polícia Judiciária, destinada ao registo dos crimes de roubo e falsificação de património cultural, ocorridos em território nacional, e do protocolo em vigor entre a Diretoria do Norte da Polícia Judiciária e a Cooperativa Árvore⁶⁸, não existem ferramentas nacionais extrínsecas ao universo policial para o combate à falsificação de obras de arte. Ainda assim, importa destacar alguns projetos isolados de referência na área da atribuição e caracterização material da obra de determinados artistas, que recorrem sobretudo,

⁶⁸ Em 2020 foi realizado um protocolo entre a Diretoria do Norte da Polícia Judiciária e a Árvore - Cooperativa de Atividades Artísticas, sediada no Porto, com vista a orientação de compradores de arte, em questões de autenticidade e de segurança nas transações realizadas (Fonseca, 2022). No entanto esta é uma solução que se encontra muito pouco divulgada, não existindo qualquer menção mais robusta à iniciativa, para além de apontamentos pontuais na comunicação social portuguesa.

ao estudo comparativo e apresentam considerável relevância no âmbito da autenticação e proteção desses conjuntos autorais – como são os casos dos projetos multidisciplinares associados ao estudo material do acervo dos pintores Amadeo de Souza Cardoso e Joaquim Rodrigo (1912-1997)⁶⁹. Neste contexto, destacamos ainda o projeto *ORION - Coleções e Colecionadores de Arte em Portugal* ⁷⁰, do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (ARTIS-IHA), cuja base contém relevante informação sobre coleções e colecionadores de Arte em Portugal, capital para uma melhor compreensão dos agentes e fatores do mercado nacional nos séculos XIX e XX – temáticas com relação direta com o nosso objeto de estudo. Em Portugal, não dispomos ainda de ferramentas oficiais que se assemelhem ao conceito internacional de comité, evocado anteriormente na análise realizada da realidade de outros países, sendo mais comum a emissão isolada de pareceres pelas entidades e instituições procuradas para esclarecimento.

Em 2020, decorrente da rede operativa multidisciplinar, potenciada ao longo do presente projeto (2017-2024), composta por laboratórios, pela polícia e pela academia e em reconhecimento da necessidade iminente de ferramentas científico-práticas nesta área do conhecimento, bem como da necessidade urgente em elaborar medidas para o controlo do fenómeno da falsificação artística, oficializou-se uma candidatura internacional para financiamento, da qual fizemos parte integrante. Aproveitando a rede protocolar conseguida com o atual projeto doutoral ⁷¹ e anexando as instituições brasileiras com funções e missões laborais equiparadas no Brasil⁷² foi proposta a criação de uma ferramenta de estudo e análise humana, laboratorial e de inteligência artificial de obras autênticas, destinada à constituição de bases de informação referencial para estudo comparativo, útil a processos de autenticação, envolvendo os acervos significativos de artes plásticas, afetos aos dois países⁷³.

⁶⁹ Ferreira (2011), Marques (2012), Montagner (2015), Pimentel (2018).

⁷⁰ Para mais informações sobre esta base consultar (Mariz et al., 2019) e *ORION—Art Collections and Collectors.*, disponível em <http://artis-orion.lettras.ulisboa.pt>.

⁷¹ Laboratório HERCULES, Laboratório José de Figueiredo, Laboratório de Polícia Científica, da Polícia Judiciária e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

⁷² Laboratório da Ciência e Conservação LACICOR, Universidade Federal de Minas Gerais e Polícia Federal brasileira.

⁷³ Projeto MAFIA, primeiro do seu género no país, cuja candidatura enquadrámos no capítulo 3.2, não tendo infelizmente recebido até à data nenhum financiamento que permita a sua viabilização. Consultar capa de proposta realizada no Anexo 6.

1.2.2.2. Criminalística e universo histórico-artístico

Os contributos da Criminalística para o universo histórico artístico ganham maior dimensão sobretudo, em contexto operativo, como vimos até ao momento, não invalidando a relação simbiótica que tem acontecido ao longo dos tempos, em contexto mais teórico e crítico, própria de uma necessária comunhão entre as áreas do Crime e da Arte. No âmbito da investigação criminal, as primeiras reflexões teóricas relativamente a falsificações de obras de arte, realizadas por indivíduos com formação e atividade policiais, remontam à década de sessenta do século XX, destacando-se uma monografia de criminalística, publicada em 1962, da autoria do professor Pierre Ceccaldi, antigo diretor do Laboratório de Polícia Científica de Paris, ainda hoje considerada como uma referência nesse campo (Ceccaldi, 1962). Importa salientar o pioneirismo desta publicação, na qual está já patenteado um discurso ciente da valiosa aliança entre as áreas e do papel crucial que o Laboratório pode ter na argumentação contra ou a favor da autenticidade do objeto, mencionando a valência da “peritagem científica dos quadros” (Ceccaldi, 1962).

Para além de estarem já aí discriminados os vários métodos laboratoriais (fotográficos, microscópicos e espectrométricos) que podem auxiliar em estudos de autenticidade, encontramos ainda uma utilização contextualizada de expressões próprias de um discurso histórico-artístico, tais como “escrita pictural” e “falsificação artística” (expressão que temos privilegiado desde o início das nossas investigações, sobre este objeto de estudo, e adotado nos nossos contributos para a temática,).

Ceccaldi destaca ainda o valor absoluto que as provas negativas, próprias da investigação criminalística, podem ter em contexto histórico-artístico, tais como a exclusão da época, da técnica, da escola e da autoria da obra suspeita em estudo, evidenciando como “na demonstração de uma falsificação ou de uma imitação, importa mais concluir pela não atribuição da obra a um determinado pintor do que atribuí-la a outro pintor qualquer” (Ceccaldi, 1962)

Mais recentemente, apesar de existirem algumas exceções a considerar face a contributos realizados por criminólogos, para esta área (Conklin, 1994 e Alder, Chappell, Polk, 2011), pode afirmar-se que, de uma maneira generalista, a falsificação nas artes visuais, não tem merecido

reflexões sustentadas por parte da criminologia – a qual se tem dedicado mais às reflexões em torno da falsificação de artefactos arqueológicos (Veiga, 2020).

Por sua vez, em 1996, em contexto nacional, a Polícia Judiciária portuguesa organizou pioneiramente um seminário sobre furto e tráfico internacional de obras de arte em Lisboa, com a participação de várias polícias estrangeiras, onde se debateu, embora de forma ainda sucinta, o problema da falsificação de obras de arte, evidente já em diferentes sítios do globo. Deste encontro resultou uma importante compilação de comunicações, nas quais encontramos testemunhos inéditos sobre práticas criminosas contra o património, em diferentes países (Seminário Furto e Tráfico..., 1997). Dos diferentes conteúdos apresentados por autores portugueses, destacamos as seguintes comunicações, pelo seu contributo direto para a teorização e o debate em torno do problema da falsificação artística: “As Obras de Arte no Direito Penal Português. A Lei Penal Portuguesa e o Direito Cultural” de Alfredo Esberard; “Furto e Tráfico de Obras de Arte: Perspetiva de Investigação Criminal, tendências do futuro” de Rui Fonseca e “Museu Nacional de Criminalística e da Polícia Judiciária: projetos para a salvaguarda do Património Cultural Móvel Português” de Leonor Sá.

Em 2002, participámos num seminário internacional sobre falsificação e tráfico ilícito de obras de arte e bens culturais em Santiago de Compostela, desta vez organizado pela Polícia Judiciária Espanhola, onde o coordenador de investigação criminal João Neto, realizou uma comunicação subordinada ao tema da “Contrafação e o tráfico de obras de arte em Portugal”, da qual resultou um relatório de importância maior para o entendimento das circunstâncias criminais existentes à época, em território nacional (Neto, 2002). Neste encontro, participaram igualmente elementos policiais de várias nacionalidades (portuguesa, espanhola, francesa, italiana, belga, eslovena e cipriota), tendo sido essencial a partilha de experiências e *modus operandi* para o traçar de estratégias futuras. É curioso notar como no âmbito deste último documento, João Neto afirmava já que os poucos autores das falsificações e de contrafações que se conseguiam identificar em Portugal, eram geralmente artistas frustrados que não conseguiam obter reconhecimento pela sua obra original, bem como a necessidade maior de alindar uma boa “estória de cobertura” em torno dos objetos falsos, envolvendo falsificação de proveniência e de certificados de autenticidade, de modo a que os compradores não desconfiassem da autenticidade dos bens colocados no mercado (Neto, 2002).

Para ilustrar mais objetivamente os diferentes contornos que o crime de falsificação estava a adquirir no nosso país, incluindo a adulteração de arte sacra (objetos habitualmente

relacionáveis, em maior grau, com as práticas de furto e tráfico), o coordenador apresentou dois exemplos nacionais representativos dessa realidade mais complexa. Um primeiro caso, registado em 1993, nas zonas de Braga e de Bragança, em que o pretense restaurador contratado para intervir na estatuária em madeira existente nas igrejas da região, copiava os originais, enquanto estes estavam na sua posse, através de pantógrafo. De seguida, entregava às paróquias uma falsificação em vez do original, de maneira a poder vender, quer o original, quer os restantes exemplares falsos que tinha conseguido produzir. Neste esquema, os párocos eram aliciados e persuadidos sobre a necessidade de intervenção urgente em determinadas peças que estariam em mau estado, para depois, durante o seu restauro, serem realizadas falsificações por cópia, em madeira envelhecida, sendo aplicadas inclusivamente ferragens antigas, para simular a antiguidade e atestar a autenticidade dos objetos⁷⁴.

O segundo caso apresentado foi detetado em 1999, durante uma fiscalização realizada num antiquário da zona de Lisboa, em que se veio a descobrir que uma das imagens de Santa Luzia aí existentes, já teria sido afinal uma Santa Quiteria, intencionalmente transformada com propósitos fraudulentos. A imagem de culto, anteriormente furtada de um templo religioso, foi posteriormente alterada por um restaurador, na tentativa de camuflar a sua existência, para dificultar a sua deteção pelas forças policiais (Neto, 2002).

João Neto frisou ainda as dificuldades de investigação inerentes aos crimes contra o património, destacando o importante papel dos exames periciais e do auxílio dos métodos laboratoriais que, pela sua complexidade e especificidade, nem sempre estão disponíveis em tempo útil. Além disso, alertou igualmente para as vantagens e a importância maior em desenvolver uma base de dados transversal, na qual pudessem ser inseridas obras de arte furtadas e/ou associadas a práticas criminosas, visando a constante partilha informática entre diferentes departamentos e até entidades policiais estrangeiras. À data desta comunicação, a Polícia Judiciária possuía já uma plataforma interna de partilha informática, onde constavam as cem obras de arte mais procuradas no país, assim como a legislação de referência em vigor para o património cultural.

No ano seguinte, em 2003, Carlos Farinha, escrevia um artigo pioneiro sobre a importância da Investigação Criminal e as Obras de Arte em Portugal (Farinha, 2003), no qual destacava já essa relação necessária e simbiótica. Aí encontramos um olhar otimista da relação entre áreas

⁷⁴ Estas falsificações de escultura integraram a exposição Arte do Falso, realizada em 2020, e são apresentadas no capítulo seguinte (figura 21).

operativas distintas, no qual se evidenciava já a consciência da importância da informação, formação e especialização das equipas policiais que trabalham com Património Cultural.

Ainda em contexto português, destacamos, mais recentemente, o contributo científico dado a esta área por João Oliveira, atual Diretor da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo, elemento da Polícia Judiciária com vasta experiência na investigação de crimes desta natureza, e que tem cruzado a sua experiência operativa com a produção/participação científico-académica nas áreas da proteção do património cultural (Oliveira, 2013).

No campo forense, das perícias de escrita manual, aplicadas à autenticação de assinaturas em obras de arte, fazemos menção ao contributo de Andreia Vieira, atual Chefe de Área Físico-Documental, do LPC, que tem abordado cientificamente a importância desta perícia no universo histórico-artístico, dando como exemplo alguns casos protagonizados no Laboratório de Polícia Científica. Já no campo museológico, por sua vez, Leonor Sá e Rute Dixo, têm sido autoras das principais reflexões e propostas, levando a ação dos núcleos museológicos desta polícia, ao encontro da realidade académica e científica nacional.

1.3. Impacto e valorização da falsificação artística no universo expositivo e museológico



Os métodos de deteção científica não só representaram um dispositivo valioso para os museus, mas também se revelaram armas poderosas para as unidades da polícia artística, que desempenhavam um papel importante na deteção e exibição de falsificações artísticas e arqueológicas [...] podemos dizer que a semiótica dos padrões de exposições de falsificações [...] lança luz não apenas sobre as reações e a recepção de museus, galerias e unidades de polícia de arte às falsificações ao longo do século, mas, nesta mise-en-abyme, tais narrativas de/sobre falsificações também fazem parte da história da cultura e da crítica de arte. (Bernard, 2020, p. 294).

No âmbito das várias reações possíveis à descoberta de uma falsificação, Thierry Lenain refere a do “amante de arte irritado” (Lenain, 2011 p. 21) como uma das mais radicais. Num claro ato de rejeição da realidade, este condena e marginaliza a ação de falsificar, manifestando a vontade de destruição material e total do objeto falso, se possível através do fogo, visto como um elemento purificador. A literatura do Modernismo Tardio descreve esta posição como recorrente na época, com a evocação da capacidade do fogo para neutralizar as propriedades infecciosas do crescente fenómeno. Embora esta seja uma prática antiga, revisitada cada vez mais pontualmente, a posição adotada ao longo dos últimos quarenta anos, tem vindo a variar entre a rejeição e o fascínio/admiração pelo falso artístico (Lenain, 2011).

O universo expositivo e museológico tem refletido a evolução desta problemática ao longo dos anos, enunciando, através da concretização de um número crescente de exposições e projetos, a importância e mais-valia em apresentar publicamente falsificações de obras de arte. Estas iniciativas afirmam-se simultaneamente como ferramenta ativa no combate e na mitigação do fenómeno, em concordância com as ferramentas e soluções que já mencionamos no capítulo anterior.

Por conseguinte, têm naturalmente surgido nas últimas décadas, questões inevitáveis e de charneira em contexto museológico, como: “Onde e como exhibir?” ou “Apresentar individualmente ou em conjunto com outros objetos autênticos?”, estando a principal questão ética relacionada com a legitimidade de apresentar o produto de uma atividade ilícita em instituições culturais/artísticas, onde se encontram expostas e valorizadas obras de arte legítimas e autênticas, sem que haja conflito com os valores e missões pré-existentes. Neste sentido, o fenómeno da falsificação artística e a sua indissociável complexidade, tornam-se difíceis de “encaixar” em universo museológico, exigindo soluções expositivas singulares e integrais, que tornam desejável a programação e a criação de abordagens e projetos personalizados, devidamente adaptados.

Acrescem ainda as complexas questões morais, envolvendo valores como o orgulho e a reputação das instituições e dos respetivos especialistas dos seus quadros, que maioritariamente preferem não estar relacionados com este tipo de objetos ou circunstâncias problemáticas por via alguma, pelo risco associado de prejuízo profissional e pessoal. Não raramente, quando tais dúvidas se colocam face a objetos já adquiridos e incorporados nas coleções, o Museu assume uma postura reativa e defensiva, em prol da manutenção da sua reputação, abstendo-se de esclarecer e investigar a questão. Esta postura tem-se vindo gradualmente a dissipar.

O falso artístico apresentará sempre uma existência dual perante a realidade museológica e o colecionismo, composta por dois momentos distintos, interligados entre si por comportamentos/posturas que podem divergir. São objetos que existem em grande parte das coleções e acervos⁷⁵, apesar de renegados, escondidos e, por vezes, intencionalmente esquecidos pela tutela. Contudo, havendo uma aceitação e reconhecimento dos seus problemas de autenticidade, pode passar a existir um novo enquadramento do objeto, com a apresentação honesta dessa condição e, inclusivamente, o seu aproveitamento para fins educativos e pedagógicos, como já acontece em várias instituições de referência da área.

No âmbito da nossa dissertação de mestrado (Ramos, 2012), partindo do reconhecimento das especificidades da obra de arte falsa, propusemos um conjunto de orientações adequadas às necessidades expositivas destas atípicas coleções, utilizando como estudo de caso, um conjunto de falsificações apreendido em Portugal, pela Polícia Judiciária, em 2010⁷⁶. Por essa ocasião, descrevemos as experiências expositivas, realizadas com falsificações ao longo da história, consideradas de referência à época. Mais de uma década depois, assumimos agora a pertinência de atualizar esse levantamento, composto também por exemplos de exceção, com iniciativas recentes que denotam um maior aproveitamento e validação das potencialidades expositivas dos falsos artísticos.

Numa primeira instância, elencamos brevemente os exemplos de cariz internacional, agrupados em exposições temporárias e em projetos permanentes, provenientes do universo policial e do universo artístico; para, numa segunda instância, fazermos a sua comparação com o contexto museológico e expositivo nacional, envolvendo sobretudo tipologias de falsificações de maior relevância científica para a presente dissertação. Neste seguimento, assumem particular expressão, exposições ou projetos em que foram claramente evidenciados a validade e o contributo dos métodos laboratoriais para o estudo e resolução desta problemática.

Ao fazermos um levantamento deste tipo de iniciativas ao longo da história⁷⁷, podemos distinguir os projetos e iniciativas de carácter maioritariamente generalista – que abordam a

⁷⁵ Têm existido várias percentagens apresentadas pela comunidade especialista neste campo, Hoving (1997) 40%, Maldonado (2014) 10%, entre outros. Face a tais estimativas Charney (2017) diz que, para si, 97 % das estatísticas são enganadoras, preferindo afirmar que certamente uma percentagem considerável das obras existentes em todos os museus, têm atribuições alteradas e incertas.

⁷⁶No âmbito da nossa dissertação de mestrado apresentámos uma proposta de musealização do conjunto de obras apreendido pela PJ, na Operação Traço Fino, propondo e organizando a apresentação expositiva dessas falsificações.

⁷⁷Recolha que teremos já iniciado no âmbito do mestrado (Ramos, 2012).

questão da falsificação e da contrafação, nos mais variados objetos e produtos – daqueles que tratam e expõem diretamente o fenómeno da falsificação, nas artes visuais. São também iniciativas que podem apresentar um calendário expositivo temporário, por vezes de carácter itinerante, bem como existir com um carácter totalmente permanente, resultando em projetos museológicos singulares e definitivos. Paralelamente, denotamos que este tipo de iniciativas têm sido sobretudo organizadas por duas grandes tipologias institucionais: por um lado, projetos expositivos criados por ou em parceria com unidades/organizações policiais, responsáveis legalmente pela apreensão de falsos e pelo combate à problemática, e, por outro lado, projetos expositivos organizados por instituições com ação museológica e cultural continuada.

1.3.1. Exposições e museus internacionais

Principalmente de um ponto de vista museológico, a mudança de atitude relativamente aos falsos artísticos deu-se ao longo de todo o século XX. Durante a primeira metade deste período, marcada por um aumento significativo da produção e circulação de falsificações⁷⁸ (Hoving, 1997), registaram-se ainda poucas iniciativas apresentando ao público este tipo de objetos. Na segunda metade do século, assiste-se ao proliferar de projetos dessa natureza, tendência crescente que transitou para o século atual, com ênfase para os últimos vinte anos.

1.3.1.1. Exposições temporárias

No âmbito deste trabalho, não pretendemos abordar ou analisar individualmente cada uma das iniciativas internacionais listadas, mas antes ter presente a cronologia associada, com uma notável tendência globalizante e crescente para a realização deste tipo de projetos⁷⁹. O catálogo internacional e digital WorldCat, apresenta atualmente mais de cento e cinquenta entradas de catálogos listados na sua base, especificamente afetos a exposições relacionadas com a

⁷⁸A partir da década de vinte, cada ano que passava eram ultrapassados os números recorde, produzindo-se mais falsificações em doze meses que numa década inteira dos séculos anteriores (Hoving, 1997).

⁷⁹ Para um maior esclarecimento sobre os projetos expositivos de algumas das exposições listadas, consultar Ramos (2012).

falsificação artística, reconhecendo inclusivamente a possibilidade de existirem outros tantos que não chegaram a ser listados ou editados (Casement, 2022).

No âmbito das exposições pioneiras de cronologia mais distante, destacamos algumas iniciativas temporárias com maior impacto no seu tempo, sendo possível consultar uma lista mais extensa e pormenorizada quer através do arquivo digital da associação Authentication in Art – AiA (*AiA Literature & Exhibitions*, n.d.) ou da consulta do levantamento mais recente e completo, feito por Elisa Bernard em 2020 (Bernard, 2020). Em contexto nacional, destacamos a cronologia realizada na dissertação de mestrado de Clarisse Fonseca, de certa forma análoga ao presente plano doutoral, onde é apresentado um extenso levantamento destas iniciativas em contexto internacional, a par das fontes principais que reúnem essa recolha (Fonseca, 2022)⁸⁰.

No contexto do nosso projeto, a primeira exposição que assinalamos foi organizada em 1924 pela Academia Real de Londres, na Burlington House, tendo como principal objetivo divulgar ao público métodos e estratégias para não se ser enganado pela crescente tendência no mercado. Para o efeito, expuseram-se obras de arte autênticas e falsificadas lado a lado, visando a sua comparação⁸¹ (Hoving, 1997).

Na viragem para a segunda metade do século XX, realizou-se um conjunto de projetos expositivos que vieram inaugurar uma nova perspetiva sobre esta questão. Os mesmos tiveram origem em contextos e tutelas de diferentes naturezas, o que parecia ser já sintomático do impacto crescente e globalizante que tal problemática passou a apresentar na sociedade civil. Em 1952, o Stedelijk Museum em Amesterdão, inaugurou uma exposição itinerante (mais tarde apresentada na Suíça, Alemanha e Estados Unidos), onde se exibiram obras verdadeiras e falsas, novamente lado a lado. No entanto, a mostra foi realizada sem se revelar ao público a

⁸⁰ Clarisse Fonseca (2022) realiza também uma abordagem das iniciativas nacionais em âmbito policial (com enfoque na exposição *Arte do Falso*), sendo a sua dissertação o primeiro trabalho exclusivo sobre a ação museológica e patrimonial da Diretoria do Norte da Polícia Judiciária, responsável por desenvolver importantes iniciativas expositivas desde 2008. Dez anos depois da nossa primeira proposta e abordagem desta problemática em âmbito museológico, Clarisse realizou uma completa e necessária atualização do estado da arte, assim como a análise cuidada, em primeira mão, dos projetos expositivos mais recentes da Delegação do Norte da PJ, fruto da sua experiência de estágio nesse núcleo museológico. A leitura do seu trabalho assume-se obrigatória para a reflexão e construção de conhecimento coevo em torno do objeto falso, com potencialidades expositivas em contexto policial. Revela-se um importante contributo para o caminho que temos tentado também trilhar, incentivando a aproximação ao longo dos últimos quinze anos entre Academia e Universo Policial, em consonância com aquele que tem sido um dos objetivos maiores das nossas investigações em torno da falsificação artística.

⁸¹ É possível fazer uma comparação cronológica, com o debate em torno destas questões, exposto noutras vias e plataformas, como por exemplo: na revista *Mouseion*, em 1931, nos volumes 14-15, 16 e 17 onde se apresentaram várias comunicações relacionadas com a deteção de falsos artísticos e sobre novos métodos de exame e análise.

autenticidade dos respetivos objetos, ficando o acesso ao veredito apenas disponível no catálogo da exposição, o que potenciou o jogo da peritagem e do olho treinado no observador, que era convidado a decidir, sem informação prévia, o estatuto do objeto que observava (Prisco, 2019).

Por sua vez, o ano de 1954 teve absoluta importância neste contexto, com a realização de três iniciativas distintas de referência:

- A exposição *Take care*, do Brooklyn Museum, em Nova Iorque, organizada por um químico veterano do Laboratório de Restauro aí existente, em conjunto com a sua esposa, na qual se apresentavam as potencialidades dos métodos laboratoriais para a caracterização material, restauro e autenticação de pinturas, fazendo menção à aplicabilidade de técnicas com recurso a raios-X e infravermelhos, microscopias e espectroscopias⁸²;
- O *Salon de Faux*, do Museu do Louvre, onde foram expostas algumas das falsificações do seu acervo, entre as quais oito falsificações do *ex-libris* da coleção permanente, o *Retrato de Lisa Gherardini* (1503 – 1506), mais conhecido como «Mona Lisa». A exposição ao público, das “irmãs” da Gioconda, constitui a primeira apresentação intencional de um conjunto de pinturas falsas, por parte de uma grande instituição museológica;
- A exposição temporária *Musée des faux artistiques - Salon Artistique de la Police de France et d'Outre-Mer*, organizada pelas forças policiais francesas responsáveis pela mitigação desse crime. Aí, foram apresentadas peças falsas e autênticas, lado a lado, dispostas por secções temáticas, entre as quais, um núcleo exclusivamente dedicado à falsificação de pintura, onde esteve também evidenciado o contributo dos métodos laboratoriais para a resolução de problemas de atribuição e autenticação. A repercussão internacional desta iniciativa foi de tal forma significativa, que a edição seguinte do mesmo *salon*, em 1955, teve já lugar na conceituada galeria do *Grand Palais des Champs-Élysées*, em colaboração com a Prefeitura da Polícia de Paris e da INTERPOL. O impacto da iniciativa chegou também à comunicação social portuguesa, tendo o *Diário de Notícias*, na edição de 30 de março de 1954, dedicado uma notícia de vários parágrafos (figura 15), na qual salienta o carácter “interessantíssimo” e “curioso” desta

⁸² Em consonância com o estreitar da proximidade registada precisamente a partir dessa década, entre o processo de autenticação e a realização de análises químicas e físicas para o efeito (Flemming, 1975; Cradock, 2009).

exposição, bem como os seus objetivos de “revelar a fraude, pôr de atalaia o público perante as suas perfeições e, principalmente, estigmatizar os falsificadores”, apontando ainda como “de falsificações de quadros antigos então está cheia a Europa e cheio o Novo Mundo. O Mundo inteiro pode-se bem dizer” (Person, 1954)⁸³.



Figura 15 – Verdadeiras Falsificações e Falsificações Verdadeiras – Coluna Arte e Polícia. [Recorte do jornal Diário de Notícias]. Cópia disponível nos livros legados por Barros de Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, © Diana Ramos.

Ainda que os exemplos anteriores, sejam de menção obrigatória, com o aproximar do final do século, vieram também mudanças mais significativas na história das exposições de falsos. A diminuição da “malignidade” do tema, registada sobretudo, a partir da década de oitenta (Lenain, 2012), auxiliou no desbravar do caminho, contribuindo para a concretização daquela que viria a ser a maior e mais eclética exposição de falsificações realizada até à data: *Fake? The Art of Deception*, no British Museum, em 1990. Nesta exposição, foram apresentadas ao público mais de seiscentas falsificações produzidas em vários períodos históricos, abrangendo um intervalo cronológico inédito, desde o Antigo Egipto até ao final do século XX.

Os objetos aí expostos, foram diretamente adquiridos pelo próprio British Museum, pela National Gallery e também pelo Victoria and Albert Museum, sem que originalmente se colocassem questões de proveniência ou autenticidade em seu torno. O conjunto apresentado ao público era composto tanto por exemplares de produção artística – escritos, escultóricos,

⁸³ A fonte para esta informação constitui um recorte físico de uma notícia de jornal, recolhido e guardado por Barros e Sá, em conjunto com outros exemplares, nos seus livros pessoais, por nós encontrados e consultados no seu legado, por ocasião da sua doação à Biblioteca do MNAA, em 2019. Esta notícia pode ser consultada na íntegra no Anexo 2, documento 4. Importa ainda destacar como o autor, o jornalista Maurice de Person, usa indistintamente, ao longo do texto, os três termos - falsificador, falsário e farsante - para designar o mesmo agente.

gráficos e pictóricos – como por outro tipo de falsificações relacionadas com o universo comercial, documental e até científico. Mark Jones, curador da exposição, manifestou como objetivo maior desta iniciativa uma mudança de perspetiva na interpretação de falsificações, vistas não só como fruto de intenções fraudulentas, mas também como documentos históricos de importante valor (Jones, 1990). Desta forma, foi trabalhada uma exploração museológica consciente das potencialidades duplas do falso: a de fascinar e enganar e, simultaneamente, a de atrair e repelir.

Após 1990, a conotação negativa comumente associada ao tema, foi cedendo lugar a uma nova postura, mais interessada e receptiva, claramente manifestada no discurso museológico das décadas seguintes. Todavia, só vinte anos mais tarde, a partir de 2010, voltamos a encontrar projetos expositivos com maior expressão, relacionados com temas de autoria e de autenticidade. A encabeçar esta nova tendência, como primeira exposição de grande envergadura do século XXI, tivemos a iniciativa *Close Examination: fakes, mistakes and discoveries*, organizada pela National Gallery, na qual se apresentaram os grandes avanços técnicos, conseguidos pelo laboratório e equipa residentes, no exame científico, conservação e investigação das propriedades físicas das pinturas acolhidas pela instituição, algumas com problemas de autenticidade.

O público pôde acompanhar as descobertas científicas ocorridas ao longo de mais de setenta e cinco anos de trabalho, em trinta e sete pinturas da coleção, todas elas apresentando alguma questão relacionada com autenticidade, atribuição ou alteração do objeto. Enquanto esteve patente, incentivou-se também a participação ativa do público na contribuição para o juízo de valores individualizado, expondo-se novamente falso e verdadeiro, lado a lado. Enquanto projeto expositivo, *Close Examination* serviu sobretudo para mostrar como os métodos laboratoriais e a respetiva peritagem se afirmavam já como importantes peças do puzzle naquela instituição, não só para os processos de atribuição e autenticação⁸⁴, como para o estudo completo, técnico e material das suas coleções.

Foi também em 2010, que assistimos à concretização de outro grande projeto expositivo, desta vez, em parceria com a Metropolitan Police e realizado em duas edições distintas: uma primeira, no Victoria and Albert Museum e uma segunda, no Bolton Museum, no ano seguinte, devido ao *feedback* positivo da primeira iniciativa. A realização desta mostra surgiu integrada

⁸⁴Para mais informações sobre esta exposição consultar o website da National Gallery (The National Gallery, 2010 abril).

na ação da Brigada de Arte e Antiguidades da Polícia Metropolitana que, por essa vez, pôde apresentar algum do seu material criminal, nomeadamente falsificações de obras de arte apreendidas no decurso das suas investigações, habitualmente guardadas e inacessíveis nas instalações da polícia. A iniciativa teve como principal objetivo sensibilizar e alertar o público para a facilidade com que se introduzem objetos destes no mercado de arte, a par de uma constante mutação de estratégias dos falsificadores, face às investigações criminais.

A exposição dividiu-se em sete secções, propondo as primeiras três um esclarecimento da terminologia associada ao tema (falso, falsificação, cópia, fraude, erro de atribuição), especificando-se também a importância e o porquê de investigar a falsificação de arte, assim como a necessidade de confirmar a proveniência das peças e de se incentivar a colaboração constante entre peritos e investigadores policiais. Estiveram também em análise a natureza e o impacto deste tipo de crime no mercado londrino e, na realidade coeva, sendo aí discriminados os atos considerados crime, bem como destacado o papel que a *internet* pode assumir para a problemática. As restantes quatro secções, evocavam uma série de casos de estudo, apresentando objetos falsos de diferentes técnicas e suportes, outrora considerados verdadeiros e até pertencentes a coleções de museus de renome, por forma a ilustrar o jogo, muitas vezes cíclico, entre os falsificadores e os peritos.

O Victoria and Albert Museum, responsável por acolher a primeira edição desta exposição temática, chegou a ter, em tempos, uma galeria de falsos, onde estiveram também expostas algumas falsificações históricas pertencentes à coleção permanente, sendo absolutamente pioneira esta concretização partilhada de exposições envolvendo falsos de diferentes proveniências: os existentes na própria coleção permanente do museu e os provenientes do âmbito policial⁸⁵. Em termos expositivos, os falsos da Polícia Metropolitana Londrina e os falsos da coleção do Victoria and Albert, foram apresentados respeitando os mesmos critérios, seguindo uma abordagem propositadamente científica e documental, diferente da utilizada nas obras de arte autênticas. Como exemplo desta mesma receptividade e valorização do objeto falso, enquanto testemunho e portador de autenticidade histórica, temos o episódio em que a instituição adquiriu assumidamente falsificações para integrar o seu acervo permanente,

⁸⁵ Para mais informações sobre o V&A consultar Ramos (2012). No âmbito do nosso trabalho, recebemos o depoimento de Sarah Grant, à época curadora da secção de Ornamentos, Desenho e Pintura, que nos facultou valiosas informações sobre estratégias museológicas e museográficas face a objetos falsos expostos nessa instituição.

comprando no ano anterior, em 2009, cinco miniaturas “medievais” da autoria de um falsificador do séc. XIX, conhecido como *Spanish forger* (XIX-XX) (Baley, M, 2009).

Ainda em 2011, mas do outro lado do Atlântico, o Detroit Institute of Arts organizou a exposição *Fakes, Forgeries and Mysteries*, patente entre novembro e abril do ano seguinte. Esta iniciativa surgiu como prova do habitual registo “vanguardista” dessa instituição, quer em termos de conteúdos, quer em termos de estratégias de apresentação. A extensão e antiguidade desta coleção, permitiu a apresentação de uma grande variedade de peças problemáticas, refletindo o seu acervo variado, naturalmente em constante reavaliação e investigação.

Com um objetivo idêntico ao da exposição *Close Examination*, organizada pela National Gallery no ano anterior, esta iniciativa teve como intuito revelar ao público uma faceta, raramente divulgada, do trabalho museológico das equipas residentes. O Detroit Institute of Arts quis salientar como a análise e o veredito de uma obra de arte, podem ser instáveis, sobretudo, quando a evolução da tecnologia e dos métodos científicos permitem chegar a novas conclusões, nunca antes imaginadas no passado. Através da apresentação de sessenta peças, entre as quais pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, fotografias e artes decorativas, de origens variadas (europeia, africana, americana, asiática e islâmica), foi possível transmitir a diversidade de descobertas, realizadas pelos profissionais do instituto, ao longo dos últimos anos.

Os objetos estavam dispostos ao longo de três secções. Na primeira, figuravam casos de atribuições alteradas ao longo da história; na segunda, algumas falsificações encontradas na própria coleção permanente, com apresentação dos processos de investigação inerentes e achados que permitiram tais conclusões; na terceira, apresentavam-se casos de estudo ainda em aberto, mistérios por solucionar para os quais o instituto continuava com investigações em aberto. Também aqui, se proporcionou o confronto entre exemplares autênticos e falsos, para que o observador tivesse a oportunidade de encontrar semelhanças e diferenças. Entre os exemplares mais populares de falsificações existentes na coleção do Detroit Institute of Arts que ali estiveram expostos, encontramos uma pintura falsa de Rembrandt do século XIX, um relevo egípcio com a cabeça de um faraó e uma pintura original, convertida em falsificação, pelo acrescento de uma assinatura de Monet falsa.

O sucesso desta iniciativa deveu-se também ao facto de a exposição integrar uma série de atividades interativas, que possibilitavam o envolvimento do público, com a recriação *in loco*

do ambiente laboratorial e de investigação vivido pelas equipas residentes. A apresentação deste assumido vínculo institucional entre Ciência e Arte denota uma das mais valiosas características do Detroit Institute of Arts até ao presente: a manutenção de um laboratório interno associado, dedicado à investigação material das suas coleções e frequentado inclusivamente, não só por conservadores, mas também por cientistas⁸⁶.

No ano seguinte, assistimos à organização da primeira exposição do seu género, organizada em território russo, pelo Icon House Museum de Moscovo, patente entre abril e junho de 2012, na qual estiveram expostas nove pinturas falsas imitando importantes mestres russos do final do século XIX e início do seguinte. *Masterpieces of Forgery or N/A* surgiu da necessidade em alertar o público russo para a realidade preocupante existente no mercado de arte nacional, insistindo na necessidade de uma transparência cada vez maior no processo de autenticação, para contornar os múltiplos problemas que vão surgindo ao longo da peritagem de obras suspeitas.

A iniciativa surgiu em consequência dos achados ocorridos durante a planificação de uma exposição para o verão desse mesmo ano, envolvendo pinturas de importantes artistas russos e adquiridas pelo museu no início dos anos noventa, tendo-se descoberto que mais de metade do conjunto apresentava problemas de autenticidade. A peritagem e as análises em laboratório permitiram concluir que nove das quinze pinturas incluídas no projeto expositivo, teriam origem fraudulenta, tendo essa descoberta lesado o museu em dez milhões de dólares. Posteriormente, a direção decidiu apresentar museologicamente as conclusões decorrentes desses processos de investigação, expondo falsos e opiniões/declarações dos peritos, como estratégia preventiva e pedagógica.

Seguiram-se duas exposições significativas envolvendo falsificações provenientes do universo policial. Em 2013, o FBI mostrava, pela primeira vez, algum do trabalho da sua Art Squad na Fordham University, em Nova Iorque, enquanto em 2016, foi a vez da INTERPOL realizar uma exposição na Argentina, subordinada ao tema da falsificação artística, patente no Ministério das Finanças, em Buenos Aires, onde estiveram expostas cerca de 40 pinturas falsas imitando artistas sul americanos conceituados.

⁸⁶ No âmbito desta iniciativa expositiva aconselhamos a visualização das seis visitas guiadas on-line realizadas para que o público pudesse visitar remotamente a exposição (Detroit Institute of Arts, 2011).

Mais recentemente, em 2018, ainda no contexto de projetos com duração temporária, a já referida empresa *ArtFraudInsights* coproduziu a exposição *Treasures on Trial: The Art and Science of Detecting Fakes*, no Winterthur Museum, com a co-curadoria de Collette Loll. Aí, foram apresentadas diferentes falsificações, pertencentes à coleção permanente do museu, bem como algumas das formas mais viáveis para a sua deteção. Entre os quatro núcleos temáticos constituintes – Intenção, Evidência, Prova e Sê tu o perito – existiu precisamente uma secção dedicada às valências dos métodos laboratoriais, tendo como missão maior, expor como a ciência deve unir esforços aos estudos de proveniência e à peritagem humana, no âmbito de estudos de autenticidade e de processos de autenticação (*Treasures on Trial: The Art and Science of Detecting Fakes*, n.d.). Precisamente na secção expositiva “Evidência”, foram apresentadas essas valências em diferentes casos de estudo, com a análise de tipologias completamente distintas, para efeitos de autenticidade e apresentação dos resultados conseguidos em candeeiros da Tiffany, vinho, fotografia, manuscritos decorativos alemães, cataventos, pinturas de Jackson Pollock, mobiliário, selos, pinturas falsas de Elmyr De Hory, porcelana e ourivesaria. Neste núcleo, destacamos a abordagem laboratorial do material proveniente do atelier de Elmyr De Hory, utilizado para a produção de centenas de falsificações (figura 16). A paleta e pincéis deste falsificador, foram analisados pelas técnicas de XRF, SEM-EDS, FTIR, XRD, GC-MS e RAMAN, conhecendo-se assim, mais objetivamente, os materiais utilizados por este falsificador – tinta de óleo, sobretudo existente entre a década de trinta e a década de setenta, e vernizes industriais comuns. A identificação química aí conseguida assumiu-se como um complemento muito importante à caracterização estilística e histórico-artística que já se vinha a fazer, por peritos, dos falsos produzidas em massa por este falsificador, constituindo uma importante ferramenta futura para processos de autenticação e identificação de falsificações artísticas.

A exposição esteve patente entre abril de 2017 e janeiro de 2018 e constitui, até à contemporaneidade, o programa expositivo temático de carácter internacional com maior relevância e proximidade de conteúdos para com o nosso atual objeto de estudo: os métodos laboratoriais para a identificação de falsificações. O Winterthur Museum afirma-se como outro importante testemunho institucional do reaproveitamento de objetos problemáticos, já que a sua coleção de falsos – designada *study collection* – é regularmente utilizada para exercícios de peritagem humana e analítica entre os seus curadores.



Figura 16 – Núcleo expositivo Elmyr De Hory, © Treasures on Trial: The Art and Science of Detecting Fakes.

O último exemplo de iniciativa temporária, cuja menção achamos oportuna, reconduz-nos a território europeu e apresenta um carácter novamente mais generalista, ainda que diretamente relacionado com o ato da falsificação e o engendrar de processos fraudulentos, ao longo da história. A exposição *Fake for Real - A history of forgery and falsification*, começou por ser programada ainda em período pré-pandemia pela instituição House of European History, sediada em Bruxelas, em 2020. Contudo, toda a conjuntura relacionada com a pandemia de COVID 19, obrigou a uma redefinição do projeto, que se converteu numa iniciativa material, mas de acesso digital, com a disponibilização de uma visita virtual⁸⁷, até ao retomar das circunstâncias normais, vindo esta a ser inaugurada presencialmente apenas em 2022.

O percurso expositivo apresentava tematicamente diferentes tipos de falsificações, realizadas ao longo da história europeia, dispostas ao longo de seis núcleos distintos e acompanhadas pela descrição das circunstâncias específicas envolvendo a sua criação. Estavam também apresentados os interesses e motivações em torno destes falsos, o impacto por si gerados na sociedade, a par da sua descoberta e exposição ao mundo. O percurso iniciava-se com a apresentação de um núcleo antigo e medieval, composto por falsificações, sobretudo associadas a um contexto religioso e de poder governamental, do qual se destacava o falso documento “Doação de Constantino”. O segundo núcleo era composto pela apresentação de mapas e de histórias de terras e personagens fantásticos, inventadas e nunca existentes. Apresentava ainda uma outra parte dedicada à ascensão das falsificações científicas e de esquemas fraudulentos

⁸⁷ Recurso disponível no website da exposição (*Exhibitions & Events | Temporary Exhibitions | Fake for Real | House of European History Museum*, n.d.).

do século XIX, que beneficiaram da evolução do conhecimento e da ciência. No núcleo seguinte, destacava-se o proliferar de falsificações documentais e materiais de teor patriótico, algumas responsáveis por alimentar teorias da conspiração ao longo da história, outras destinadas a enganar o inimigo durante as grandes guerras do XX, mas que permitiram, cumulativamente, salvar muitos civis durante tais processos adulterados. Seguiu-se um quarto núcleo, com maior tradução para o nosso objeto de estudo, onde foram compilados casos sob a temática “Fama e Fortuna”. Dessa secção fazia parte uma pintura falsa de Van Meegeren, com a apresentação da história de vida desse prolífico e mediático falsificador, seguida pela apresentação de marcas comerciais, muito desejadas pelo público e, consequentemente, falsificadas e contrafeitas e, ainda, um conjunto com a apresentação de dinheiro falso e dos contornos antigos dessa atividade, referida como “a segunda profissão mais antiga do mundo”. As secções finais dedicavam-se à apresentação e experimentação de uma série de ferramentas multimédia, destinadas a exercitar no público a capacidade em sinalizar, compreender e gerir com sucesso, circunstâncias de desinformação e de adulteração intencional de dados.

Esta iniciativa foi a mais recente do seu género, no universo expositivo internacional, e teve como principal intuito, salientar a longa tradição e o percurso do objeto falso, evidenciando, através dos seus núcleos expositivos, como cada época falsifica precisamente o que mais valoriza, e instigando a reflexão do público em torno da construção de respostas resilientes perante tais fraudes que acompanharam e acompanharão sempre a humanidade.

No seguimento de exposições com este carácter maioritariamente temporário e temático, importa ainda mencionar algumas iniciativas realizadas que optaram por focar diretamente a vida e a produção de determinados falsificadores, quer pela sua individualidade, quer pelo impacto singular gerado na indústria artística e no mercado de arte, em que operaram. Do ponto de vista da história das exposições, assumem-se iniciativas de menção obrigatória, já que constituem exemplares globais únicos a incidir, em exclusivo, sobre uma só personalidade da falsificação artística.

Nesta linha, o falsificador Elmyr de Hory parece ter sido a personalidade que mereceu maior destaque nesse enquadramento até ao presente, tendo o Hillstroom Museum of Art, museu universitário situado no Minnesota, EUA, realizado duas apresentações expositivas em torno do seu percurso, com dez anos de diferença entre si: *Elmyr de Hory, Artist and Faker*, 2010 e *The Secret World of Art Forger Elmyr de Hory: His Portraiture on Ibiza*, 2020.

Foram exposições de carácter singular que abordaram exclusivamente a vida e obra de um dos maiores falsificadores da história. Em ambas as ocasiões, estiveram expostas ao público mais de 70 obras da autoria de Elmyr de Hory, tanto falsificações ao estilo de, como autênticos de De Hory, entre pinturas, desenhos e impressões, grande parte provenientes da coleção de Mark Forgy – antigo amigo e assistente pessoal do falsificador. Nestes percursos expositivos foram ainda incluídas algumas obras autênticas de artistas falsificados em grande escala por este falsificador, tais como Henri Matisse (1869-1954) e Amadeo Modigliani.

Elmyr de Hory foi também um dos falsificadores destacados na exposição itinerante *Intent to Deceive*, organizada novamente pela empresa *Artfraudinsights*, em várias localidades dos EUA, entre 2013 e 2015 (Art Fraud Insights, 2021). O projeto assentou na obra e nas circunstâncias de vida de cinco falsificadores: Han van Meegeren, Elmyr de Hory, Eric Hebborn, John Myatt e Mark Landis, sendo apresentadas falsificações da autoria de cada um, contrapostas intencionalmente com exemplares verdadeiros. Esta abordagem teve como intuito desconstruir a imagem-tipo disseminada pelos *media* nos últimos anos, de falsificador carismático e inofensivo, sensibilizando o público para a necessidade quer da proteção do património autêntico, quer de educação e advertência sobre os perigos de tais personagens, agentes maiores do fenómeno da falsificação artística.

Por fim, ainda a propósito de acervos ou iniciativas relacionadas com um falsificador em particular, devemos mencionar o exemplo do Laboratório de Conservação do Rijksmuseum (uma das instituições internacionais de referência no estudo material de património cultural). Nas suas instalações, é conservado um importante conjunto relacionado com o popular falsificador Van Meegeren, constituído por material plástico, proveniente do seu atelier, apreendido em 1945, o qual foi utilizado para a produção das suas falsificações (pincéis, tintas, etc.) Sem assumido carácter expositivo, embora possa ser visitado pelo público especialista, para além de pedagógica, a importância deste núcleo também é preventiva, permitindo a sua existência, o estudo comparativo químico, face a outras possíveis falsificações de Van Meegeren, ainda em circulação (como ficou evidente no episódio do *Fake or Fortune*, mencionado no primeiro capítulo). A obra falsificada de Van Meegeren, tem inclusivamente, sido cada vez mais procurada e valorizada no mercado, devido ao mediatismo em torno das suas circunstâncias de produção, chegando a ser mais procurada que certas produções autênticas de época.

1.3.1.2. Museus

Até aqui, descrevemos exposições temporárias, organizadas em instituições museológicas/culturais ou universitárias, sediadas em diferentes países. Estas instituições, conscientes da verdadeira natureza de algumas falsificações ou de objetos suspeitos, identificados ao longo dos tempos, nas suas coleções permanentes, parecem ter vindo a optar gradualmente pela sua investigação e apresentação. A circulação em massa de falsificações nas últimas décadas, a par de um crescente fascínio pelo mundo do crime e da investigação criminal, justifica a existência de alguns projetos museológicos de carácter permanente, exclusivamente dedicados ao tema, para além dos temporários mencionados.

Em termos globais, embora as iniciativas temporárias se realizem em número consideravelmente mais elevado, existem alguns exemplos institucionais, exclusivamente dedicados a coleções desta natureza. O seu número ainda reduzido prende-se, em parte, com as especificidades associadas a objetos com problemas de autenticidade, quase sempre envolvidos em dificuldades legais e tutelares, que podem trazer algumas circunstâncias mais problemáticas às instituições e respetivas equipas.

Neste sentido, torna-se imperioso elencar brevemente, os projetos permanentes que se dedicam de forma singular à coleção, salvaguarda, estudo e divulgação de falsificações na contemporaneidade. O projeto mais antigo que podemos identificar, com tais características, é o *Musée de la Contrefaçon*, criado em Paris, em 1951. Este museu é o único exemplar mundial do seu género, apresentando ao público mais de quinhentos objetos contrafeitos com maior incidência para as realidades mercantil e comercial, embora disponha também de uma secção de obras de arte falsificadas.

Fundado por Gaston-Louis Vuitton, Presidente da Union des Fabricants (associação francesa destinada ao combate à falsificação), e neto do emblemático costureiro, o museu tem como missão educar públicos sobre a diferença entre o real e o falso, a partir dos objetos apreendidos, existentes nas coleções dessa associação. Ao se apresentar o objeto falso contraposto ao objeto autêntico, promovia-se a importância do processo de peritagem, educando-se o observador, por forma a prevenir contra o fenómeno da contrafação⁸⁸.

⁸⁸ Para mais informações sobre este projeto, consultar o seu *website* (Musée de la Contrefaçon, 2022).

O segundo exemplo que podemos incluir nesta lista mais reduzida, foi criado em 1990, sob a designação de *Museo d'Arte e Scienza*, em Milão, e encontra-se igualmente em funcionamento. Também ele fruto de um projeto singular, sem exemplos equiparados e de maior relevância para o nosso objeto de estudo atual, por ter como missão evidenciar precisamente, através do seu percurso visitável, a importante aliança entre Ciência e Arte, para a resolução de problemas de autenticidade.

Este museu foi criado pelo físico Gottfried Matthaes, com o intuito de mostrar ao público a importância do processo de autenticação de obras de arte e o respetivo funcionamento, sendo o único exemplo mundial de projeto dedicado exclusivamente à questão da verificação da autenticidade na arte⁸⁹. O seu fundador já se dedicava, há largos anos, à investigação e desenvolvimento dos métodos de datação mais eficientes existentes, ainda antes da fundação do próprio museu.

O percurso expositivo encontra-se organizado por secções temáticas, nas quais são apresentadas várias peças verdadeiras e falsas, entre pintura, cerâmica, mobiliário e tapeçaria, acompanhadas sempre por estações de teste e exercícios laboratoriais. À medida que o público vai fazendo a visita, pode aprender como reconhecer características de autenticidade e falsidade nos objetos aí expostos, com o recurso a lupas e microscópios.

O museu alberga ainda o laboratório científico "Arte Autêntica", especializado na técnica de datação espectroscópica de madeira (pela técnica de espectroscopia de infravermelho), útil à análise científica de pinturas antigas e à verificação material de objetos em marfim, bronze e cerâmica (Museo Arte Scienza Milano, n.d.). É também um instituto reconhecido nacional e internacionalmente, com trabalho de referência desenvolvido nos últimos vinte anos, cujos serviços estão disponíveis para particulares, colecionadores, especialistas em arte, conservadores-restauradores e outras instituições museológicas.

No que concerne à sua ação pedagógica e educativa, o museu dinamiza programação especificamente relacionada com os métodos laboratoriais e respetiva aplicabilidade, disponibilizando ao público visitas/percursos temáticos com vista à exploração dessas realidades. No âmbito escolar, existe o programa “Escola Secundária de Detetives de Arte”, com um percurso que dá a conhecer aos jovens a importância da abordagem científica no universo artístico.

⁸⁹ Para mais informações sobre este museu consultar o seu *website* (Museo Arte Scienza Milano, n.d).

Outro dos exemplos que queremos destacar encontra-se em funcionamento na Holanda, desde 1998, enquanto pequeno museu particular de falsificações, pertencente ao aglomerado de Museus da cidade de Vledder: o *Museum Valse Kunst*. As falsificações artísticas aí expostas, constituem uma fatia maior do seu acervo e resultam, sobretudo, do colecionismo de arte autêntica, levado a cabo pelos seus fundadores, Henk e Erna Plenter, que optam por aí expor também alguns objetos resultantes de episódios problemáticos de aquisição por si protagonizados, ao longo dos anos. Para além dessa coleção inicial, o museu recebe ainda falsos de outros colecionadores enganados, bem como doações de público variado e de leiloeiras que desejam ceder para exposição objetos fraudulentos.

Nas suas instalações, é dado a conhecer o trabalho de dezenas de falsificadores, com particular destaque para as falsificações produzidas por Han Van Meegeren (1889-1947) e Geert Jan Jansen (1943-), cujas histórias de vida são muito populares nesse país. Tais pinturas falsas estão expostas em conjunto com outras peças que evocam nomes de artistas de renome internacional, destacando-se uma falsa Mona Lisa, uma pintura imitando o artista argentino Francisco Botero e uma escultura imitando o *Pensador* de Rodin, como os objetos mais mediáticos da coleção.

A compilação e apresentação desta coleção tem como principal objetivo alertar para os perigos inerentes à circulação dos falsos artísticos nos mercados de arte, enfatizando a complexidade da sua deteção. A ação deste museu tem sido desenvolvida sempre em estrita articulação com a Equipa de Arte e Antiguidades da Polícia Nacional Holandesa⁹⁰.

O último e mais recente exemplo que destacamos, no âmbito de projetos com carácter permanente é o Fälschermuseum - *Museum of Art Fakes*, situado em Viena de Áustria, aberto ao público desde 2005. Este projeto, também fruto de investimento privado, assume-se como um museu de arte criminal, tendo já acolhido cerca de cem cópias e falsificações, número crescente, ano após ano.

Os objetos e conteúdos aí expostos, estão museograficamente divididos por quatro secções: falsificações à maneira de, falsificações idênticas, cópias e curiosidades. Os falsificadores destacados ao longo do percurso expositivo, são Van Meegeren, Lothar Malskat (1913-1988), Tom Keating, Eric Hebborn, Elmyr de Hory, David Stein (1935-1999), Edgar Mrugalla (1938-2016) e John Myatt. O museu expõe ainda cópias de conhecidas pinturas, maioritariamente provenientes do Palácio Belvedere e do *Kunsthistorisches Museum*. Por fim, existe uma

⁹⁰ Para mais informações sobre este museu consultar o seu *website* (Fake art – Museum Valse Kunst, n.d.).

categoria reservada à divulgação de curiosidades afetas ao universo da falsificação artística, onde é abordada a produção técnica de falsificações de desenho e de pintura, contando ainda com a presença de falsificações extrínsecas ao universo artístico, tais como alguns selos, moedas da Segunda Guerra Mundial e cartas do diário de Hitler. Os conteúdos apresentados, denotam simultaneamente uma preocupação em esclarecer o observador sobre questões mais teóricas, sendo fornecidas ao público as definições de cópia e de falsificação, assim como é realizada a diferenciação entre ação legal e ação ilegal.

Diane Grobe, Diretora do *Fälschermuseum*, em depoimento prestado, no âmbito da nossa dissertação de mestrado (Ramos, 2012), lembrava-nos a extrema importância em preservar estes testemunhos, mantendo vivas a vida e as técnicas destes “mestres da falsificação” ao longo da história, bem como da necessária articulação daquela instituição, quer com os grupos escolares e académicos, quer com outros museus, aos quais emprestavam também algumas das suas falsificações⁹¹.

1.3.2. Exposições e núcleos museológicos no âmbito policial

Se a nível mundial, a exposição e musealização de falsificações de obras de arte iniciou já o trilhar de um caminho que parece gerar progressivamente cada vez mais frutos, em Portugal, a realidade existente, embora em análoga evolução, não deixa de ser proporcional à dimensão geográfica do país. Apesar de estarmos perante projetos considerados de exceção, a importância da sua realização para o desenvolvimento das práticas existentes no nosso país e para a evolução do pensamento vigente, não deve ser menosprezada, com particular atenção para o progresso registado nos últimos dez anos.

Também em território nacional, podemos constatar uma dupla tendência organizacional destas iniciativas, com um conjunto de projetos maioritariamente associados à tutela policial, a par de um outro associado a tutelas de origem museológica e cultural. Neste enquadramento, o caso português tem-se caracterizado pela ação de duas instituições maiores: a Polícia Judiciária e o Museu Nacional de Arte Antiga, ambas responsáveis por protagonizar projetos pioneiros e singulares, relacionados, direta ou indiretamente, com a problemática da falsificação nas artes

⁹¹ Para mais informações sobre este museu consultar o seu *website* (Fälschermuseum, 2020).

visuais. Como tal, será este o critério escolhido para organizar e abordar a informação compilada, sobre as iniciativas nacionais com maior relevância para o nosso projeto de investigação, as quais têm também denotado o contributo crescente dos métodos laboratoriais para a resolução de problemas de autenticidade.

1.3.2.1. Exposições temporárias da Polícia Judiciária

Exposição *O Verdadeiro Falso* – 2008

A primeira iniciativa temporária nacional registada, envolvendo a apresentação pública de falsos artísticos provenientes de contexto policial, foi a exposição *O Verdadeiro Falso*, organizada pela Diretoria do Norte da Polícia Judiciária, e patente ao público entre 24 de outubro e 14 de novembro de 2008, no Porto, nas suas instalações. As falsificações aí expostas resultaram do trabalho desenvolvido pela Brigada de Obras de Arte desta Diretoria ao longo de dez anos, e imitam o estilo de importantes artistas portugueses, dos séculos XIX, XX e XXI. Silva Porto (1850-1893), Bordalo Pinheiro, Abel Manta (1888-1982), Souza-Cardozo (1887-1918), José Malhoa, Júlio Resende (1917-2011) e Cargaleiro, são alguns dos nomes que podíamos encontrar entre as várias pinturas e desenhos falsos, expostos neste contexto.

Dos quarenta e nove falsos participantes na iniciativa, cinco foram apreendidos enquanto circulavam no mercado, como obras do pintor Cruzeiro Seixas e nove, como obras da pintora Aurélia de Sousa, sendo estes os nomes com maior número de exemplares presentes. De acordo com o inspetor responsável à época, as duas pinturas falsas mais bem cotadas aí existentes, imitando o pintor José Malhoa, foram apresentadas em leilão, com bases de licitação entre os 150 000 euros. Dos artistas ainda vivos naquela altura, o mais falsificado com cinco exemplares presentes na exposição foi Manuel Cargaleiro, seguindo-se José de Guimarães e Júlio Resende.

O coordenador Delfim Torres e o inspetor Lemos Gonçalves, responsáveis pela ação da Brigada nesses anos, explicaram, aos *media*, que o objetivo da mostra, consistiu na sensibilização do público para esta realidade emergente, alertando para o fato de haver uma necessidade crescente de confirmação da autenticidade das peças existentes no mercado, seja através de certificação ou de outros meios legítimos.



Figura 17 - Cartaz da exposição "O Verdadeiro Falso", 2008, © Polícia Judiciária.

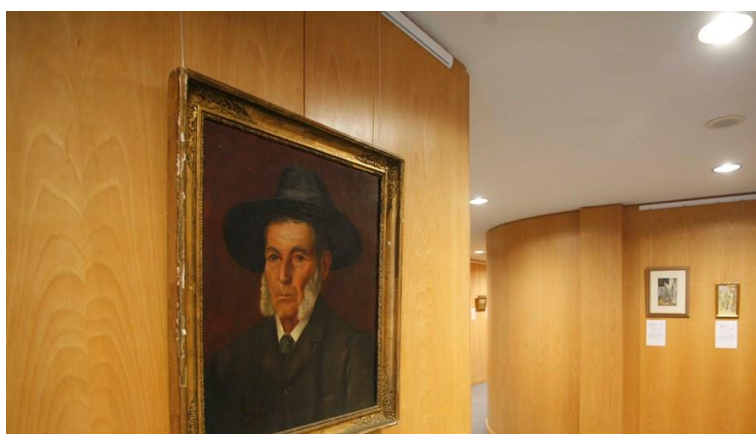


Figura 18 – Exposição "O Verdadeiro Falso", 2008, Diretoria do Norte da PJ, © Correio da Manhã.

Depois da primeira edição no norte do país, o *Verdadeiro Falso* foi apresentado a sul em diferentes formatos: um cinematográfico ainda em 2010, com a exibição de um filme sobre a iniciativa, no Ministério da Justiça e na Feira Internacional de Lisboa (FIL) e uma segunda edição expositiva, na capital, no Espaço Justiça, decorrida entre 19 de janeiro e 10 de abril de 2011. Este projeto resultou da colaboração entre a Secretaria-geral do Ministério da Justiça com a Diretoria do Norte da Polícia Judiciária e serviu para ampliar o objetivo que já tinha sido proposto três anos antes: divulgar a ação desta Polícia contra a falsificação de obras de arte e ajudar na prevenção deste crime, cada vez mais comum e transversal à totalidade do território

nacional. Mais tarde, já em 2014, é realizada uma terceira edição na sala de exposições da sede nacional de Polícia Judiciária, projeto realizado em parceria com o Museu de Polícia Judiciária.

Quando comparada com iniciativas suas contemporâneas, como a exposição *Fakes and Forgeries* no Victoria and Albert museum, na qual foi apresentado material similar, também apreendido por uma polícia nacional, a exposição *O Verdadeiro Falso*, espelhava claramente as dificuldades expositivas que subsistiam ainda em Portugal. A dimensão e o mediatismo dos casos apresentados, diferiam bastante de país para país, assim como as soluções expositivas então utilizadas para apresentar museologicamente esta problemática (soluções que vieram a ser melhoradas e adaptadas à evolução do panorama nacional nos anos seguintes).

Passada quase uma década, a partir de 2020, inaugura-se uma nova dinâmica expositiva na Polícia Judiciária, responsável por levar a cabo várias iniciativas de carácter temporário, envolvendo os acervos quer da Diretoria do Norte, quer da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo. A primeira iniciativa do ano consistiu na exposição *O falso na Pintura*, realizada pela Cooperativa Árvore em parceria com a Diretoria do Norte da Polícia Judiciária, patente no Porto, entre 9 e 25 de janeiro de 2020. Nesta pequena mostra, estiveram expostas pinturas falsas imitando vários artistas nacionais de renome, tais como Júlio Pomar (1926-2018), Cesariny, Aurélia de Souza, Amadeo de Souza Cardoso, Cargaleiro e Cruzeiro Seixas. Os exemplares aí apresentados, pertencem ao núcleo museológico da Diretoria do Norte e foram apreendidos ao longo de vários anos, pela sua Brigada de Obras de Arte, enquanto circulavam no mercado nacional.

Exposição *A Arte do Falso* – 2020

Foi em 2020 que se realizou também o maior projeto expositivo de carácter temporário na história da instituição. Concebido em parceria com a Alfândega do Porto e apresentado nas suas instalações, a exposição *A Arte do Falso* esteve patente entre 9 de outubro de 2020 e 29 de agosto de 2021, a propósito da comemoração dos 75 anos da Polícia Judiciária e dos 150 anos da Alfândega do Porto. A iniciativa sofreu alterações significativas de calendário devido a condicionantes relacionadas com o quadro pandémico, acabando por se realizar com acesso condicionado por questões de segurança, em dois períodos distintos.

O projeto expositivo incidiu sobre um leque variado de objetos e material alvo de falsificação, apreendido por esta Polícia ao longo da história, estando distribuído por vários setores temáticos, entre os quais um núcleo exclusivamente dedicado a falsificações de obras de arte. Foi a primeira e maior exposição do seu género em território nacional, abrangendo diferentes dimensões do fenómeno da fraude e da falsificação de bens, muito para além do fenómeno nas artes plásticas. Tivemos a oportunidade de visitar esta iniciativa, onde nos foi possibilitado um acolhimento e esclarecimento sobre a execução do projeto, pela Dr.^a Adriana Almeida, técnica dos serviços educativos, da Alfândega do Porto, cujo depoimento foi crucial para um melhor entendimento da sua organização⁹².

O projeto expositivo foi realizado com a participação das partes envolvidas, tendo a equipa da Alfândega assegurado sobretudo o espaço, a montagem e a manutenção da exposição, enquanto a Polícia Judiciária realizou uma seleção prévia dos objetos a expor, para depois se definir conjuntamente o discurso expositivo e a formação dos núcleos apresentados. Houve inclusivamente uma adaptação do projeto expositivo anterior, patente no mesmo espaço, com vista ao aproveitamento de algumas estruturas e mobiliário expositivo já existente. O grafismo e os setores de comunicação e de educação da exposição foram assegurados por elementos da equipa da Alfândega, enquanto a produção e seleção de textos, foram realizados por elementos da Polícia Judiciária, resultando uma iniciativa com vários contributos e *nuances*, com a contribuição de comissários, inspetores e dirigentes e de alguns agentes do mundo da arte, como artistas e peritos.

⁹² Visita e acolhimento realizados no dia 30 de Dezembro de 2020.

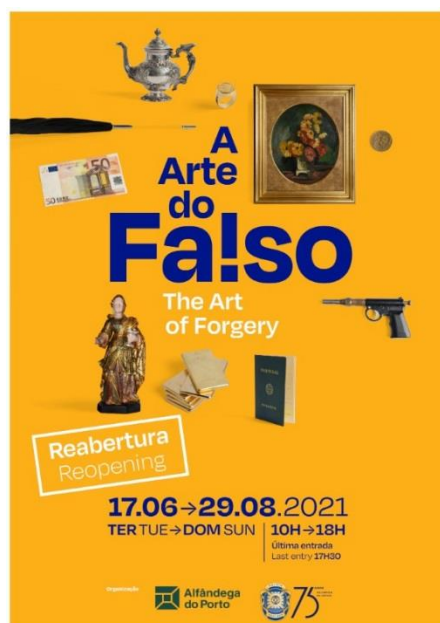


Figura 19 – Cartaz da Exposição “A Arte do Falso”, 2020/2021, © Polícia Judiciária

O percurso expositivo estendia-se ao longo de vários núcleos temáticos, afirmando-se sempre a fraude como fio condutor entre os objetos e as circunstâncias apresentados. Faziam parte dessa organização, secções sobre a falsificação de dinheiro e a falsificação de documentos; uma secção de Arte Sacra falsa, com a recriação de ambiente religioso, onde se apresentava o caso das falsificações de Braga (figura 21)⁹³; um núcleo dedicado a ourivesaria falsa; um outro sobre dissimulação de droga, com espólio proveniente das duas instituições organizadoras; uma secção só dedicada à temática das profissões e identidades falsas; uma área destinada à apresentação dos diferentes métodos utilizados pela Polícia Judiciária na identificação dos suspeitos; uma recriação espacial de um laboratório forense; uma galeria com a apresentação só de obras de arte falsas e ainda uma área final dedicada à viciação de automóveis e à problemática das *fake news*. Cada núcleo tinha o apoio de elementos multimédia e audiovisuais de maneira a oferecer uma visita mais dinâmica e interativa, sendo incluída também uma visita virtual à sede da Polícia Judiciária do Porto. Por sua vez, as cores utilizadas no projeto expositivo, o azul e o amarelo, foram inspiradas no logotipo da Polícia Judiciária.

⁹³ Caso referido no capítulo anterior desta tese. Nesta exposição, tomando como exemplo este caso nacional, foram apresentadas as três fases do processo de cópia fraudulenta de esculturas, com recurso ao pantógrafo.



Figura 20 – Entrada da exposição “A Arte do Falso”, Alfândega do Porto, 2020/2021, © Diana Ramos.



Figura 21 – Núcleo de Escultura falsa, Exposição “A Arte do Falso”, Alfândega do Porto, 2020/2021, © Diana Ramos.

Para a recriação do laboratório forense existente no percurso expositivo, foram trazidos diretamente da unidade do Laboratório de Polícia Científica do Porto equipamentos e ferramentas mais específicas, que podiam ser manuseados presencialmente pelos visitantes, com o apoio de um especialista da polícia Judiciária, exemplificando-se as perícias habitualmente realizadas. Embora a demonstração estivesse mais vocacionada para a identificação de criminosos e de perícias de criminalística aplicada a outro tipo de crimes, no que concerne à aplicabilidade das ferramentas do Laboratório de Polícia Científica para o estudo de obras de arte, quando ocorriam visitas de grupos relacionados com o universo histórico-artístico, era dado o exemplo concreto de uma perícia realizada a uma pretensa obra de Aurélia de Souza, que se veio a revelar falsa⁹⁴. Na nossa visita à exposição, tivemos a oportunidade de acompanhar uma dessas oficinas de grupo.

Existiu, desde o início da conceção do projeto, uma consciência do destaque e extensão associados à secção de falsificações de obras de arte, a qual ocupava grande parte do percurso expositivo. No início deste núcleo, era possível visualizar um excerto do filme *F for Fake* (Welles, 1973) (uma referência para a área da falsificação artística), a par de alguns textos de parede, onde se apresentavam ao público definições e esclarecimentos, na visão dos curadores, sobre os diferentes tipos de falsos e cópias existentes no nosso mercado de arte. O tema da peritagem também surgia aí em destaque, distinguindo-se as fases da observação a olho nu, da análise técnica, com a nomeação de algumas das técnicas laboratoriais mais utilizadas para o esclarecimento da autenticidade em pinturas (UV, IV, RX e análise química dos diferentes

⁹⁴ Processo nº 2200/17.5JAPRT, exame pericial nº 201717753, da base de dados apresentada no Anexo 7. Existia *in situ* uma impressão da imagem da obra falsa de Aurélia de Sousa, para mostrar ao público a título de exemplo das perícias de assinatura realizadas pela PJ, com vista o esclarecimento de autenticidade de obras de arte.

componentes materiais da obra). Nesta área introdutória do núcleo dedicado à arte falsa, eram ainda disponibilizadas algumas recomendações operativas da polícia Judiciária, destinadas ao colecionador/comprador de obras de arte, promovendo uma postura segura e preventiva face ao mercado de arte.

Destacamos a novidade da inclusão de informação sobre a peritagem laboratorial de uma obra de arte em contexto expositivo, tendo sido criada uma câmara escura com luz ultravioleta, onde o visitante podia observar reproduções de várias assinaturas autênticas dos artistas mais falsificados em Portugal (entre as quais estava também a de Malangatana – figura 22), com a possibilidade de constatar ainda, através desse método de laboratório, as diferenças existentes em duas pinturas aí expostas, alteradas intencionalmente na zona das assinaturas.



Figura 22 – Assinatura Malangatana UV, exposição “A Arte do Falso”, Alfândega do Porto, 2020/2021, © Diana Ramos.

Seguia-se uma passagem teatral entre a câmara escura e uma galeria de falsos, maioritariamente vermelha, sendo necessário abrir uma cortina para realizar essa transição no espaço. As diferentes falsificações surgiam estrategicamente dispostas e acumuladas verticalmente neste novo salão, ao estilo dos gabinetes de pintura do século XIX e provinham de várias apreensões da Polícia Judiciária, realizadas de norte a sul do país (figura 23). As peças foram organizadas seguindo o critério da autoria imitada, por ordem cronológica, com indicação tipológica das falsificações ao longo do espaço expositivo e ainda pequenos apontamentos factuais sobre a conjuntura de algumas dessas investigações. O público também tinha acesso a alguns esclarecimentos sobre materiais e técnicas utilizadas no processo de falsificação, bem como podia ler, numa das paredes expositivas do salão, alguns excertos de notícias de apreensões nacionais mediáticas.



Figura 23 – Galeria de falsos, exposição “A Arte do Falso”, Alfândega do Porto, 2020/2021, © Diana Ramos.

Os objetos expostos espelhavam precisamente a realidade do mercado de arte nacional e a sua geografia: a norte do país, uma preferência maior pela falsificação de autores nacionais, enquanto na região de Lisboa e no sul, para além dos autores nacionais, opta-se também pela falsificação de autores internacionais, realidade que temos vindo a constatar ao longo das nossas diferentes investigações e levantamentos. Importa ainda referir como nesta exposição havia já um pequeno conjunto de falsificações imitando Malangatana, circunstância que vai ao encontro do que temos constatado por vários prismas, podendo concluir-se que este tem sido um dos artistas mais falsificados no nosso país, inclusivamente, antes das apreensões de 2021, descritas no capítulo anterior.

Por fim, a galeria terminava com uma estrutura tridimensional, baseada nas falsificações de António Palolo, apreendidas em 2013, na Operação “Arco-Íris”, servindo a linguagem plástica e Pop deste artista, visualmente impactante, para a criação de um momento mais interativo, onde o visitante podia entrar e circular espacialmente, numa pintura falsa em grande escala (figura 24).



Figura 24 – Estrutura 3D, exposição “A Arte do Falso”, Alfândega do Porto, 2020/2021, © Diana Ramos.

Apesar do modelo de visitas ser bastante condicionado devido à pandemia, o público regular e já habitual das iniciativas expositivas da Alfândega, em conjunto com a curiosidade e popularidade, naturalmente afetas aos temas da falsificação, possibilitaram uma dinâmica assídua de visitas locais, entre escolas, centros de estudo, universidades e ainda algumas pessoas de passagem pelo Porto. A planificação de visitas guiadas foi sempre muito específica e adaptada às necessidades de cada grupo visitante, escolhendo-se o técnico mais indicado, entre a equipa da alfândega e a Polícia Judiciária, consoante o objetivo pretendido. A exposição obteve repercussão tal na comunicação social que durante o seu período de mostra, alguns colecionadores particulares, em processo de aquisição, procuravam a Alfândega no sentido de obter esclarecimento sobre os objetos expostos e outros, ainda em circulação – possivelmente na esperança de dissipar algumas dúvidas de autenticidade.

Ainda neste âmbito, realizou-se também um colóquio, a 17 de junho de 2021, que reuniu a comunidade especialista a norte do país sobre estas temáticas, com a participação de Nicolas Descharnes, perito internacional da obra de Salvador Dalí, de Carlos Evaristo, perito em relíquias e títulos nobiliárquicos, e ainda de Pedro Silva, coordenador de investigação criminal da Diretoria do Norte, com uma vasta experiência de investigação, em crimes contra obras de arte⁹⁵.

⁹⁵ Para mais informação sobre este projeto expositivo em particular, e sobre a totalidade do trabalho desenvolvido pelo núcleo museológico da Diretoria do Norte em geral, aconselha-se a leitura do Relatório de estágio de Clarisse Rangel Pamplona Coelho da Fonseca, no qual a autora realiza uma análise profunda e necessária das dinâmicas

Exposição *Arte Falsa: Quadros Forjados* – 2021

Em 2021, ocorreu ainda outra importante iniciativa temporária, envolvendo a apresentação de obras de arte falsas, desta vez exclusivamente provenientes da coleção do Museu de Polícia Judiciária, cujo núcleo é constituído pelos objetos apreendidos pela Brigada de Obras de Arte da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo. A exposição, sob o título *Arte Falsa: Quadros Forjados*, visitável entre 21 junho a 29 agosto, foi realizada pelo Museu Regional da Guarda, em parceria com o Instituto da Polícia Judiciária e Ciências Criminais e a Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo da PJ, a propósito do 5.º *Simpósio Internacional de Arte Contemporânea* (SIAC), ocorrido anualmente nessa cidade. Nesse contexto, mostraram-se ao público cerca de 65 obras falsas, entre exemplares de pintura e de desenho, com autorias pretensas em maior número dos artistas Malangatana, Cargaleiro, Almada Negreiros, Artur Bual, Escada, Amadeo Souza-Cardoso, António Palolo e Joaquim Rodrigo.

Até ao presente, esta foi a única iniciativa expositiva dedicada em exclusivo à apresentação de falsificações de obras de arte, provenientes das coleções museológicas da Polícia Judiciária, realizada num museu civil nacional. Ao longo do percurso expositivo, para além de falsificações imitando artistas de renome nacional, estiveram também expostos dois exemplares absolutamente exclusivos e de contexto internacional: uma pintura falsa imitando Kandinsky e uma outra imitando Paul Klee. Esta última corresponde ao exemplar apreendido na operação de 2015 considerada, até aos nossos dias, como a falsificação mais cara vendida em Portugal, o valor mais alto alguma vez registado (figura 26). Foi também a primeira e única vez que esta pintura falsa esteve exposta ao público, fora de contexto confidencial e policial.

expositivas e museológicas existentes na Diretoria do Norte, com aplicabilidade nesta iniciativa em concreto (Fonseca, 2022).



Figura 25 – Cartaz da exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Câmara Municipal da Guarda



Figura 26 – Pintura falsa, assinada Klee, exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Diana Ramos.



Figura 27 – Sala da exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Diana Ramos.

Os exemplares aí expostos foram apreendidos no âmbito das diferentes operações nacionais da Polícia Judiciária dos últimos anos, grande parte elencada precisamente no capítulo anterior, tendo algumas dessas falsificações sido sujeitas a peritagem laboratorial no LPC, cujos processos posteriormente discriminamos e documentamos na base por nós criada, apresentada no capítulo 3.1 (criação de uma base de dados) e consultável no Anexo 7. Nesta iniciativa, marcou presença também a pintura falsa de Malangatana, pertencente ao acervo do Museu de Polícia Judiciária, que integra o estudo comparativo laboratorial por nós desenvolvido durante o doutoramento e que apresentamos no capítulo 3.2 – caso de estudo *Malangatana* (figura 28).

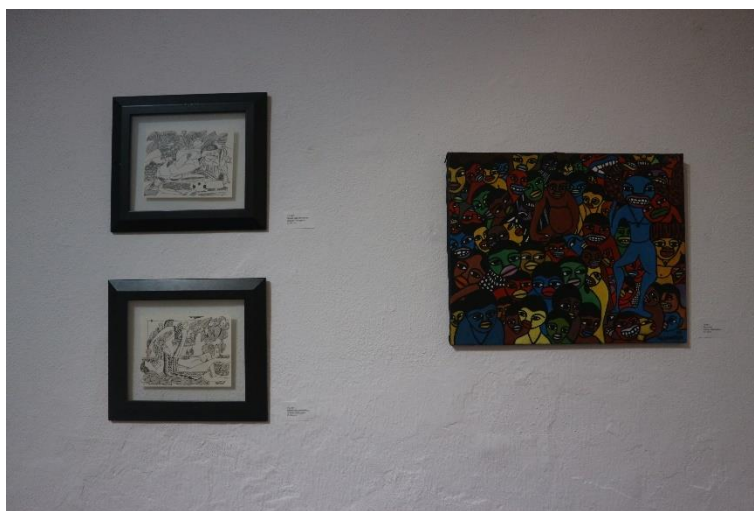


Figura 28 – Pintura falsa, assinada Malangatana, exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Diana Ramos

A propósito desta iniciativa expositiva, fomos convidados pela Polícia Judiciária a participar na sua conferência inaugural, em conjunto com o então Diretor do Instituto da Polícia Judiciária, Dr. João Oliveira, e com a participação do Diretor do Museu Regional da Guarda, Dr. Thierry dos Santos, tendo a instituição requisitado o nosso contributo, com base na experiência de investigação desenvolvida (Anexo 6).

Nessa mesma data, realizámos ainda uma apresentação pública e remota, desde o interior desse espaço expositivo, para o congresso/workshop internacional *Fakes in the Art Market. Il Falso*, organizado pelo Departamento de Artes da Universidade de Bolonha, no qual participaram remotamente vários investigadores e especialistas internacionais, na problemática da falsificação (Fakes in the Art Market, s.d.). Nesse contexto, contribuímos com uma comunicação sobre a pertinência da peritagem laboratorial para a identificação de falsificações de obras de arte no nosso país, apresentando precisamente o panorama contemporâneo da falsificação artística em Portugal, com menção do nosso caso de estudo, recorrendo à pintura falsa de Malangatana aí existente e ao percurso expositivo, *in loco*, para ilustrar a nossa apresentação (figura 29).



Figura 29 – Sala da exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Diana Ramos

No texto de parede desta exposição, João Oliveira, curador da iniciativa, deixava claro como a apresentação destes “objetos crime” – inevitavelmente associados ao fascínio pelo proibido, enquanto exemplares de “coleção do ilícito” – parte de uma intenção assumidamente pedagógica, constituindo tal solução expositiva uma importante ferramenta para alertar os públicos sobre esta problemática em particular. Ao longo do seu curto calendário, a exposição veio a revelar-se bastante popular.



Figura 30 – Sala da exposição “Arte falsa: quadros forjados”, Museu Regional da Guarda, 2021, © Diana Ramos

1.3.2.1.1. Núcleos museológicos permanentes da Polícia Judiciária

Núcleo museológico da Diretoria do Norte

O núcleo atual da Diretoria do Norte da Polícia Judiciária, existe desde 2015 e consiste num projeto que resultou da intenção em ampliar a ação museológica desenvolvida desde 2000, na sede da Diretoria, no Porto, nomeadamente na moradia de Pereira Reis, um edifício classificado de interesse municipal em 2006, na dependência da instituição, de onde partiu um primeiro exercício expositivo.

Atualmente, a Diretoria do Norte da Polícia Judiciária dispõe de dois espaços expositivos na sua sede: esta moradia, na qual se encontra grande parte do acervo relacionado com obras de arte falsas (sobretudo pintura e desenho), a par de um fundo documental, e uma outra sala-museu visitável, onde estão reunidos vários objetos com interesse histórico, artístico e museológico, associados à ação das suas equipas. Aí, encontramos expostas várias categorias de objetos, que remetem também para diferentes campos operativos da Polícia Judiciária: arte sacra furtada, obras de arte e moeda falsa, documentos e fotografias antigas e algum material utilizado pela polícia ao longo da história, durante o exercício de funções, tal como armas e ferramentas para auxílio da investigação criminal. Este núcleo apresenta ainda uma recriação de um antigo gabinete de inspetor, durante a segunda metade do século XX, bem como as histórias de alguns casos e operações mediáticas encetados por essas equipas.



Figura 31 – Entrada do Núcleo Museológico da Diretoria do Norte da PJ, 2023, © Diana Ramos.



Figura 32 – Arte sacra no Núcleo Museológico da Diretoria do Norte da PJ, 2023, © Diana Ramos.

No âmbito da prevenção criminal e da própria museologia, têm sido vários os projetos e ações desenvolvidas por esta Diretoria, que tem batalhado insistentemente para a conservação e divulgação da história da instituição, pela formação contínua dos seus funcionários e por uma permanente comunicação com as populações, no sentido de as sensibilizar para uma série de particularidades do universo da investigação criminal. Como testemunho de uma postura museologicamente ativa e precoce, temos precisamente a já mencionada exposição de *O Verdadeiro falso*, organizada em 1996, na qual marcou presença parte do espólio atualmente existente neste núcleo e que obteve grande repercussão na comunicação social e no sistema artístico da época.

Em 2020, este núcleo museológico tinha a seu cargo mais de 400 obras (Lusa, 2017), nas categorias que já referimos, cuja diversidade depois se traduziu, evidentemente, no material apresentado, em conjunto com o acervo proveniente das apreensões de Lisboa, na mencionada exposição *A Arte do Falso*, realizada nesse mesmo ano, pela Polícia Judiciária.

Face à crescente preocupação com material de interesse patrimonial e museológico, a Diretoria do Norte tem alargado, sempre que possível, a sua ação extramuros, realizando iniciativas temporárias e comunicando cada vez mais com a população e com os grupos escolares. Em complemento da ação do Museu de Polícia Judiciária, afeto à DLVT, esta Diretoria trabalha paralelamente no sentido de conseguir criar as melhores condições possíveis para conservar não só as coleções aí existentes, como também para acolher o material apreendido e a ser incorporado futuramente.



Figura 33 – Núcleo Museológico da Diretoria do Norte da PJ, 2023, © Diana Ramos.

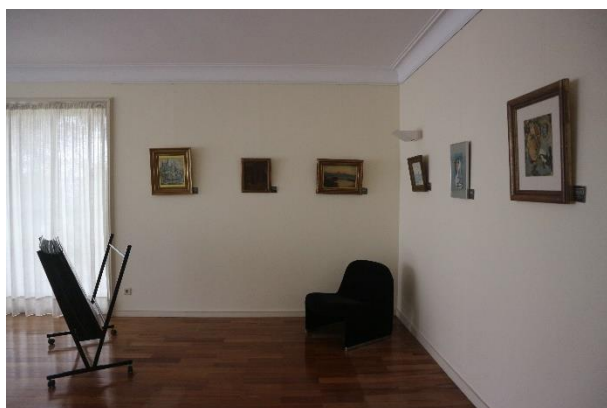


Figura 34 – (à esquerda) sala com exposição de obras falsas, moradia Pereira Reis, Núcleo Museológico da Diretoria do Norte da PJ, 2023, © Diana Ramos.



Figura 35 – Obra falsa, assinada Malangatana, moradia Pereira Reis, Núcleo Museológico da Diretoria do Norte da PJ, 2023, © Diana Ramos.

Museu de Polícia Judiciária – Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo

O Museu de Polícia Judiciária, afeto à ação da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo, insere-se num tipo de instituição museológica que ascendeu e foi implantada um pouco por todo o mundo, desde o século XIX até à atualidade. Os museus criminológicos, ligados intrinsecamente à temática criminal e ao universo das forças policiais e respetivas investigações, integravam as perspetivas museológicas nacionais desde o início do século XX. Contudo, é só a partir de 1978, com o reconhecimento efetivo de um Museu da Polícia Judiciária, funcionando como órgão da então Escola de Polícia Judiciária, que se assiste ao materializar desse antigo objetivo no nosso país.

Da necessidade de organizar e preservar, pelo menos, parte do imenso material resultante do trabalho policial, levado a cabo pela Polícia Judiciária e pela antiga Polícia de Investigação Criminal (PIC), ao longo dos tempos (sobretudo documentos, fotografias, equipamento policial e material apreendido), emergiu o objetivo de criar um novo espaço para acolher tais conjuntos. Para o efeito, importava pensar um espaço complementar ao existente na sede nacional, na rua Gomes Freire, (onde esses objetos eram habitualmente guardados) com as condições mínimas de segurança e conservação, atribuindo-lhes, assim, o justo valor criminalístico, pedagógico e museológico.

Consequentemente, procedeu-se à instalação do museu em espaço considerado provisório, ainda hoje integrado nas estruturas físicas e administrativas da antiga Escola de Polícia Judiciária, em Loures, atual Instituto de Polícia Judiciária e Ciências Criminais. Na prática, embora exista um pequeno núcleo expositivo mais recente no novo edifício da sede nacional, o museu continua a carecer de um espaço adequado e de um projeto expositivo, composto por instalações definitivas, sendo esta uma intenção já antiga da instituição.

De acordo com o estipulado no Decreto-Lei n.º 42/2009, de 12 de fevereiro, entre as principais competências do Museu de Polícia Judiciária, está a de “Organizar e administrar o museu da PJ, assegurando a recolha, conservação, estudo e divulgação dos objetos que possuam interesse criminalístico, histórico, documental e museológico existentes na PJ e dos apreendidos que venham a ser declarados perdidos a favor do Estado” (DL 42/2009). Esta função primordial do museu, surge em articulação com um conjunto de diretrizes, a partir das quais se rege a missão e conduta da sua equipa.

Com base nessas premissas, o museu deve recolher, conservar, estudar e divulgar, em contexto nacional, testemunhos da história da Polícia Judiciária, assim como testemunhos anteriores a 1945, que remetem para a história do organismo que a antecedeu, a Polícia de Investigação Criminal; reforçar a ligação entre Polícia Judiciária e as comunidades através da sua sensibilização, levando a cabo ações de prevenção criminal e disponibilizando acesso a alguns sectores dos seus arquivos, quer para efeitos de investigação científica, quer para efeitos lúdicos; expor e explicar os avanços científicos e tecnológicos atingidos em áreas como a identificação judiciária e criminal, contextualizando-os no quadro evolutivo do Sistema de Justiça Criminal Português; acolher público em geral, incluindo o infantil (com exceção de uma área reservada a Operadores do Sistema de Justiça Criminal), abordando os objetos ligados à temática criminal, de um ponto de vista histórico e científico e realçando e aproveitando o seu potencial pedagógico e interativo; contribuir para o reforço da imagem interna e externa do museu, enquanto instituição museológica e apoiar a formação oferecida e ministrada na Escola de Polícia Judiciária (Museu de Polícia Judiciária, 2017).

Como resultado desta intenção em reunir e preservar acervos concretos ligados ao universo da investigação criminal e aos percursos da Polícia Judiciária e da Polícia de Investigação Criminal a nível nacional, resulta um conjunto numeroso e heterogéneo de testemunhos, composto por objetos das mais variadas naturezas. Tal diversidade obriga à organização destas reservas visitáveis por coleções/núcleos temáticos, com o intuito de melhor corresponder às necessidades individuais, com um tratamento especializado de acordo com as suas particularidades de conservação e apresentação de cada conjunto.

A organização destas coleções traduz-se, atualmente, numa divisão em três sectores distintos visitáveis/consultáveis: o Arquivo Histórico Fotográfico, o Arquivo Histórico Documental e o Núcleo Central (museu), subdividido por um núcleo policial e outro núcleo criminal. O Arquivo Histórico Fotográfico é constituído por cerca de 30 000 imagens fotográficas da primeira metade do século XX, sendo a maior parte delas, negativos em vidro. O Arquivo Histórico Documental consiste num fundo documental cujo conteúdo abrange o período entre os finais do século XIX e a primeira metade do século seguinte, tendo este sector 250 metros lineares, com a documentação subdividida em duas secções e dezassete séries. O Núcleo Central (museu) é a secção mais procurada do acervo e reúne cerca de cinco mil objetos, divididos em dois conjuntos temáticos: um destinado à conservação de equipamento policial ligado à história da investigação criminal e que se tornou obsoleto em função de novos

contextos operativos; e um segundo, destinado a material criminal, apreendido ao longo dos trabalhos policiais, no âmbito de ações e operações levadas a cabo pela Polícia de Investigação Criminal e pela Polícia Judiciária. Este último conjunto engloba material ainda mais diverso, datado desde o princípio do século XX até à atualidade, onde encontramos armas, testemunhos de *modus operandi* criminais específicos, material associado a crimes mediáticos, desenho, pintura e moeda falsa e ainda arte sacra e azulejo furtados, de origem não identificada.

O acervo integra numerosas pinturas e desenhos falsos, não sendo possível ter em exposição todos os exemplares pelas condicionantes espaciais existentes. À semelhança dos modelos museológicos internacionais, também aí são apresentadas tipologias distintas de falsificações: quer de obras contrafeitas, imitando composições já existentes, ou obras ao estilo de, com a recriação da linguagem de determinado artista numa nova composição.

Nesse contexto, encontramos a menção de nomes incontornáveis da História da Arte portuguesa e referência a artistas de renome e projeção internacional. Decorrente de frequentes apreensões realizadas pela Brigada de Obras de Arte da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo, resulta um extenso acervo de obras falsas, entre pintura, desenho e escultura, atualmente constituído por 267 exemplares⁹⁶. Amadeo de Sousa Cardoso, Cesariny, Cargaleiro, José Malhoa, Mário Eloy, Almada Negreiros e Vieira da Silva são apenas alguns dos artistas evocados neste conjunto. Entre os artistas mais falsificados, temos António Palolo, Artur Bual, Bernardo Marques, Cargaleiro e Amadeo de Souza Cardoso, sendo possível comparar os dados recentemente recolhidos, com o levantamento que referimos em 2012 (Ramos, 2012). A estatística então apresentada, datada de junho de 2011, apontava que o museu conservava no seu acervo 79 falsificações, tendo esse número mais do que triplicado, até ao presente, num período de treze anos⁹⁷. Importa ter também em conta a existência de um número elevado de obras falsas, que nem sempre podem ser contabilizadas objetivamente do ponto de vista estatístico, por aguardarem ser transitadas em julgado – o que as coloca num limbo logístico entre o momento da apreensão pela Brigada de Obras de Arte e a incorporação na coleção do Museu de Polícia Judiciária.

Para além de organizar e tratar um acervo específico relacionado com a história da sua instituição tutelar, o museu apresenta inquestionavelmente uma importante função social,

⁹⁶ Dados registados em Fevereiro de 2024, ao abrigo do protocolo em vigor entre o projeto doutoral e a Polícia Judiciária. Neste levantamento incluímos as tipologias de pintura, desenho e escultura falsa. O Museu de Polícia Judiciária conserva ainda outras coleções de falsos, nomeadamente de cerâmica, joalharia, ourivesaria e moeda.

⁹⁷ Levantamento estatístico, realizado pelo museu, publicado em tese de mestrado (Ramos, 2012).

aliando-se à própria Polícia Judiciária numa das suas competências maiores: a prevenção criminal, desempenhando ativamente o papel de intermediário entre as autoridades e as populações. As exposições temporárias organizadas com as suas coleções e a dinamização de projetos de referência internacional, dos quais *SOS Azulejo* e *Igreja segura Igreja aberta* são valiosos exemplos, traduzem precisamente esse papel maior do museu na construção de ferramentas que permitam combater comunitariamente o crime contra o património nacional.

Apesar de conhecidas as antigas dificuldades em torno da manutenção do museu de Lisboa e do núcleo museológico da Diretoria do Norte, assistimos a uma conduta notável por parte das suas pequenas equipas e dirigentes responsáveis, que lutam diariamente pela valorização destas coleções únicas, contribuindo, dentro e fora dos limites da sua instituição, para o sedimentar de uma identidade museológica cada mais atualizada e consciente.



Figura 36 – (à esquerda) Entrada Museu de Polícia Judiciária, Instituto de Polícia Judiciária e Ciências Criminais, 2011, © Diana Ramos.

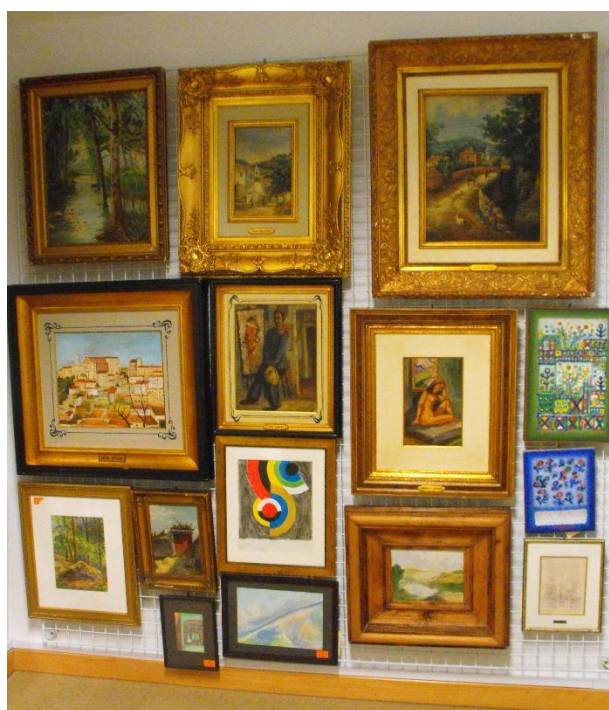


Figura 37 – (à direita) Secção de pintura falsa, Museu de Polícia Judiciária, Instituto de Polícia Judiciária e Ciências Criminais, 2011, © Diana Ramos.



Figura 38 – Sala do Museu de Polícia Judiciária, Instituto de Polícia Judiciária e Ciências Criminais, 2011, © Diana Ramos.

1.3.2.2. O pioneirismo do Museu Nacional de Arte Antiga

A vertente pioneira do Museu Nacional de Arte Antiga na sociedade portuguesa e o seu papel incontornável para a História da Arte, para a Museologia e para o estudo do património cultural nacional, são consensualmente reconhecidos e aceites. Não só estamos perante a primeira grande coleção nacional, como também é na sua dependência que surge o primeiro laboratório nacional para o estudo de obras de arte⁹⁸ (Valadares, 1939), seguido pelo primeiro edifício de laboratório de arte no mundo, funcionando ainda sob a sua alçada uma importante biblioteca de Arte e o seu arquivo documental - ferramentas cruciais para o estudo e investigação de grande parte das circunstâncias histórico-artísticas em Portugal, independentemente da cronologia em foco.

É também no seio deste museu que surgem as primeiras reflexões especialistas e experiências expositivas, relacionadas com a falsificação artística – documentadas em primeira mão nesta dissertação – resultantes quer da conexão constante do museu e respetivo laboratório com o panorama artístico e museológico internacional, quer das fontes e estudos pioneiros que eram

⁹⁸ Equipamento cuja história e percurso são de importância maior para o presente projeto e que serão abordados e desenvolvidos em capítulo próprio da presente dissertação.

precocemente integrados no acervo da já existente biblioteca de Arte (aí colocados à disposição da comunidade), ou mesmo pela passagem de figuras e especialistas ímpares pela rotina laboral do museu, ao longo do século XX. Continuou a ser neste museu que se registaram, e continuam a ser registadas, as únicas abordagens assumidas de objetos com problemas de autenticidade, totalmente extrínsecas à realidade policial, em consonância com os já mencionados projetos internacionais de cronologia análoga, nos quais denotamos similarmente ou em maior grau uma postura mais transparente e renovada do objeto falso nas coleções.

Devido a contributos profissionais prévios que antecederam o nosso projeto de doutoramento, a proximidade com esta instituição, enquanto técnica de serviço educativo e assistente das exposições temporárias aí realizadas entre 2015 e 2017, permitiu-nos não só confirmar, ano após ano, o papel pioneiro do museu nesta temática, como participar ativamente em algumas destas exposições de referência. Por essa razão, à medida que íamos paralelamente desenvolvendo as nossas investigações de espectro alargado sobre a falsificação artística em Portugal, foi possível acompanhar exclusivamente, *in loco*, a evolução destas abordagens e discursos museológicos do falso.

Em seguida, elencamos por ordem cronológica os diferentes contributos expositivos, provenientes desta instituição, os quais consideramos serem de elevada pertinência para a caracterização do fenómeno da falsificação artística, em contexto nacional.

Microexposição *Imitações, Cópias e Falsos no Museu Nacional de Arte Antiga – 1955*

Para uma melhor caracterização da ação do museu ao longo da história, fizemos uma revisão integral de toda a informação/conteúdo existente nos Boletins do Museu Nacional de Arte Antiga, editados entre 1944 e 1966⁹⁹. Estas publicações periódicas realizadas, são exemplares de considerável riqueza científica, considerados atualmente uma fonte primordial para os estudos museológicos nacionais, por apresentarem uma caracterização muito completa e globalizante da operatividade e realidade laboral, desse museu, entre as décadas de quarenta e sessenta.

⁹⁹ A totalidade dos volumes dos Boletins do MNAA podem ser consultados no *website* da Hemeroteca Digital (Boletim Do Museu Nacional de Arte Antiga [1944-1966]).

Durante as nossas pesquisas, focadas em sinalizar a informação relacionada com a temática das exposições aí realizadas, com menção da importância ou com o recurso aos métodos laboratoriais para o estudo material de obras de arte ou para estudos de autenticidade, encontramos referência à realização de uma microexposição realizada em 1955, subordinada ao tema *Imitações, Cópias e Falsos no Museu Nacional de Arte Antiga*¹⁰⁰ (figura 39). Esta mostra foi uma iniciativa da autoria do historiador da arte, investigador e professor Carlos de Azevedo¹⁰¹, no contexto da sua frequência do Curso de Conservadores entre 1953-1955¹⁰². Essa pequena exposição, em conjunto com outros elementos como testes e trabalhos finais, fazia parte do sistema obrigatório de avaliação, a cumprir pelos alunos que frequentavam esse ciclo.

¹⁰⁰ Menção encontrada no volume III, do fascículo 2, de janeiro 1954 a dezembro 1955, na página 103, do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga. Este excerto em particular pode ser consultado no Anexo 2, documento 1. O Boletim do museu apresentava em cada edição uma secção destinada aos nomes e títulos dos trabalhos desenvolvidos pelos finalistas do Curso de Conservadores, lecionado no MNAA.

¹⁰¹ Carlos Manuel de Azevedo foi um investigador-chave para a História da Arte portuguesa, com trabalho documentado e de referência no estudo e inventário dos solares portugueses (Azevedo, 1969) e da investigação sobre o Convento de Cristo, tendo também integrado a Comissão do Ultramar para o Estudo de Património Arquitetónico e desempenhado funções tanto no Museu Nacional de Arte Antiga, como no Museu Nacional de Arte Contemporânea. Até ao nosso levantamento, desconhecia-se este seu contributo e interesse pela área das falsificações de obras de arte, confirmando a já documentada faceta multifacetada deste investigador, que desenvolveu vários estudos importantes ao longo do seu percurso, com enfoque nas áreas da História da Arte, da Museologia e da Musicologia nacionais, também com importantes contributos para a história da arquitetura civil no país, a história do património português no Oriente e história dos órgãos de igreja. Para mais informações sobre o seu versátil percurso consultar a entrada que lhe é dedicada no Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa (Pinto & Falcão, 2009).

¹⁰² Para uma melhor perceção da importância e pioneirismo do Curso de Conservadores lecionado entre 1932 e 1972, consultar a dissertação de Rocha (2013).



Figura 39 – Microexposição Imitações, Cópias e Falsos no Museu Nacional de Arte Antiga – 1955, © Mário Novais.

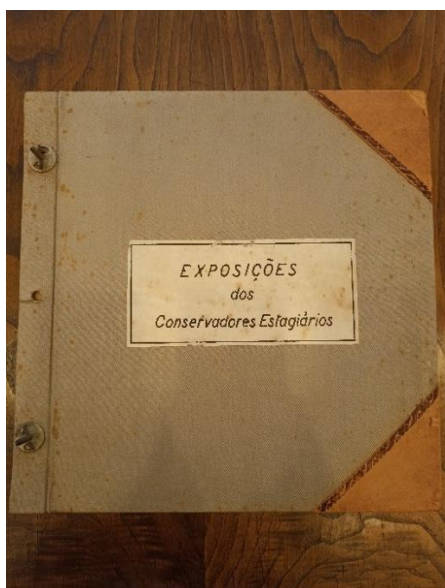


Figura 40 – (à esquerda) Catálogo Fotográfico das Exposições dos Conservadores Estagiários, Arquivo MNA, 2023, © Diana Ramos.

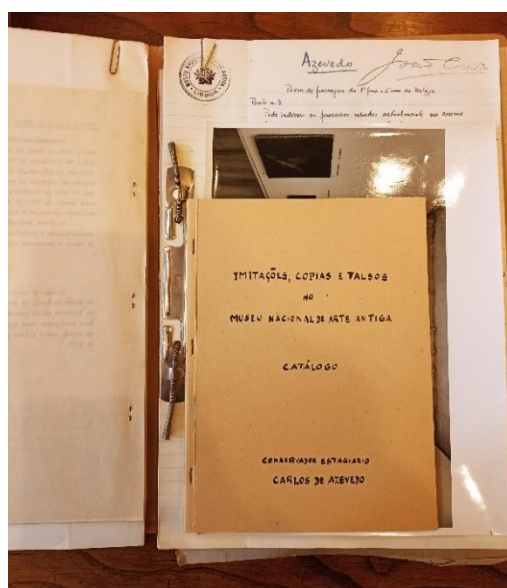


Figura 41 – (à direita) Pasta de aluno de Carlos de Azevedo, Arquivo MNA, 2023, © Diana Ramos.

Ao consultarmos o catálogo fotográfico das “Exposições dos Conservadores Estagiários” (Dossier Exposições dos Conservadores Estagiários, s.d.), existente no arquivo do museu, anteriormente documentado por Ema Rocha no âmbito da sua dissertação de mestrado (Rocha, 2013), confirmámos que, no biénio de 1953-1955, o estagiário Carlos Manuel de Azevedo

realizava a dita microexposição, quiçá a primeira do seu gênero na história expositiva do nosso país (figura 40). Segundo Rocha (2013), tais microexposições, realizadas em contexto de avaliação, eram acompanhadas pela produção de um pequeno catálogo parcialmente manuscrito, ilustrativo e complementar da iniciativa (Rocha, 2013). Neste sentido, achou-se pertinente não só a consulta do referido catálogo, existente na pasta física do processo deste aluno, como a consulta da restante documentação associada a Carlos de Azevedo, existente no arquivo do museu, nunca antes consultada à luz destas novas questões.

No decorrer da consulta integral dessa informação, apurámos, sobretudo, a existência de duas dimensões relacionadas com Carlos de Azevedo, as quais importa agora mencionar e individualizar: uma primeira, ligada à temática dos métodos laboratoriais em geral, e com o entendimento/fascínio que o próprio parece ter desenvolvido face às falsificações, em particular, correspondente ao primeiro ano do Curso de Conservadores; uma segunda, relacionada com a execução prática de uma microexposição subordinada a esses temas, pioneiramente colocados em confronto em espaço expositivo – correspondente à prova de exame do 2.º ano do estágio do Curso de Conservadores.

A consulta que realizámos da documentação correspondente ao primeiro ano desse curso, ocorrido em 1953-1954, composta por testes escritos para avaliação e pelo relatório que se elaborava, antes da passagem para o segundo, permitiu constatar como os métodos laboratoriais para o estudo das obras de arte do museu eram uma componente pedagógica absolutamente importante e integrada na formação/aulas administradas sobre o restauro. O relatório elaborado por Carlos de Azevedo menciona precisamente que, no seu ano, tinham sido lecionadas cinco aulas, pelo conservador Abel de Moura, exclusivamente dedicadas à reflexão em torno dos processos científicos e respetiva aplicabilidade para o estudo e tratamento de pinturas, nas quais também era destacado o papel importante de outros laboratórios de museus europeus e americanos, a par do progresso que se ia registando simultaneamente no laboratório de restauro do museu. Nesse ano do curso, realizaram-se visitas às suas instalações, onde os estagiários puderam observar a aplicação desses mesmos métodos a pinturas *in situ* (radiografias, fotografias por ultravioletas, luz de sódio e luz rasante), resultado da coordenação entre o laboratório e museu, bem como a documentação técnica resultante dessa ponte se assumia

indispensável e “contribuia poderosamente para esclarecer problemas de história da arte”¹⁰³ (Azevedo, 1953/1955).

Paralelamente, analisámos as respostas dadas por Carlos de Azevedo no teste/prova de passagem do 1.º ano e, quando questionado sobre “os processos atualmente usados no exame prévio de uma pintura a restaurar”, o próprio não só discrimina os métodos científicos indicados para o efeito, como refere a sua importância acrescida para a descoberta das falsificações, dando como exemplo, o caso de um falso identificado no laboratório do museu, recorrendo à técnica de fotografia de infravermelhos. Na mesma prova, volta ainda à questão das falsificações, destacando a importância maior dos métodos científicos para estudos de autenticidade, referindo o então recente e pioneiro estudo técnico das falsificações de Vermeer, realizado por Coremans, através do qual se chegou à conclusão da falsidade de um conjunto de pinturas imitando esse mestre, com recurso a tais ferramentas inovadoras (Coremans, 1949).

Ao consultarmos a bibliografia utilizada pelo aluno para a redação do relatório do 1.º ano, confirmamos que terá recorrido precisamente a esse estudo de Coremans, existente na biblioteca nessa época¹⁰⁴. Para além desta obra deste autor, a biblioteca de Arte dispunha ainda de uma pioneira listagem bibliográfica sobre falsos, editada em 1950 (Reisner, 1950) e de outra monografia com carácter mais generalista (Tietze H., 1948). Mais de sessenta anos depois, em 2019, com a incorporação e tratamento do legado bibliográfico do colecionador e bibliófilo Francisco Barros e Sá nesta biblioteca, foram incorporadas outras monografias especialistas sobre a falsificação de obras de arte.

O próprio Barros e Sá, contemporâneo de Carlos de Azevedo e, igualmente associado ao universo artístico erudito daquela época, parece também ter alimentado um interesse significativo pela problemática da falsificação artística no seu tempo, a avaliar pelas duas monografias que adquiriu em vida para a sua biblioteca pessoal¹⁰⁵. Só em 2019, quando o MNAA conseguiu reunir condições para tratar o seu legado bibliográfico, data que coincidiu com o calendário do nosso doutoramento, tivemos a possibilidade de consultar, pela primeira

¹⁰³ No Anexo 2, documento 3, reproduzimos pioneiramente e integralmente toda a documentação que consultámos, relacionada com métodos científicos e falsificações, afetas ao processo do estagiário Carlos de Azevedo: prova de avaliação, relatório do 1º ano, fotografia e catálogo da microexposição *Imitações, Cópias e Falsos no Museu Nacional de Arte Antiga*.

¹⁰⁴ Exemplar ainda hoje existente nessa coleção e que temos utilizado no âmbito da presente investigação, já que à época existiam poucas monografias/publicações relacionadas com falsificações nas coleções bibliográficas do Museu Nacional de Arte Antiga.

¹⁰⁵ Monografias que eram de Francisco Barros e Sá e tinham os recortes no seu interior: Isnard (1959-60) e Arnau F. (1960).

vez, em contexto científico e académico, essas mesmas monografias, já que esses exemplares estiveram indisponíveis durante largos anos. Para além desses livros, Barros e Sá tinha o hábito de realizar essa prática, existindo no seu interior vários recortes de notícias sobre falsificações dos principais periódicos nacionais da época.

Por essa via, encontrámos onze notícias relacionadas com esta temática, editadas entre 1946 e 1970, no *Diário de Notícias*, no *Diário de Lisboa*, no *Diário Popular*, no *Século*, na *Vida Mundial* e no *Jornal do Comércio*, noticiando casos mediáticos internacionais da época e exposições internacionais com a apresentação de falsos¹⁰⁶ (figura 41). Um dos casos mais destacados e noticiados nestes recortes prendia-se novamente com o popular esquema das falsificações de Vermeer. De facto, da totalidade das doze notícias, cinco eram dedicadas em exclusivo a este episódio. Paralelamente, em 1950, realizava-se no museu, por iniciativa do Círculo dos Amigos Holanda, uma pioneira conferência sobre “Restauro e Falsificação da Pintura Antiga”, na qual Luís Reis Santos, aflorou também essa temática, utilizando como exemplo o caso dos falsos Vermeers.

Na segunda conferência, o Sr. Luís Reis Santos ocupou-se das técnicas da pintura e do restauro dos painéis antigos, tratando também de algumas falsificações que nos últimos tempos causaram mais sensação, como as de Vermeer de Delft, pelo pintor Megereen (Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, Vol.II, Fasc.4, p. 61).

Apesar de frequentar o Curso de Conservadores, no período de 1953-1955, Carlos de Azevedo foi voluntário do museu durante cinco anos, a partir de 1949, tendo contribuído também para a rotina laboral da instituição, nesse período, auxiliando na realização de alguns eventos e congressos (Pinto & Falcão, 2009). A sua saída para integrar a Brigada de Estudos dos Monumentos da Índia Portuguesa, a convite do seu antigo professor Mário Tavares Chicó (1905-1966), acontece apenas em 1951, significando que, em 1950, Carlos de Azevedo estaria ligado ao quotidiano do MNAA e, porventura, poderá ter assistido e participado na conferência dada por Luís Reis Santos.

¹⁰⁶ No Anexo 2, documento 4, podem ser consultados, na íntegra, todos os recortes de notícias sobre falsificações, encontrados em 2021, no interior de livros pertencentes ao legado bibliográfico de Barros e Sá. É curioso notar como Barros e Sá guardou recortes de cronologia muito anterior à data de edição das monografias em questão, onde veio posteriormente a guardar esses mesmos elementos. A recolha de notícias deve ter começado nos anos quarenta, sendo as obras consultadas editadas apenas 15 anos depois. Barros e Sá guardou também esses exemplares de forma temática. Por exemplo, as notícias recortadas sobre Van Meegeren e os falsos Vermeers estavam precisamente guardadas num dos capítulos do livro que abordava a história desse falsificador (fig. 28).

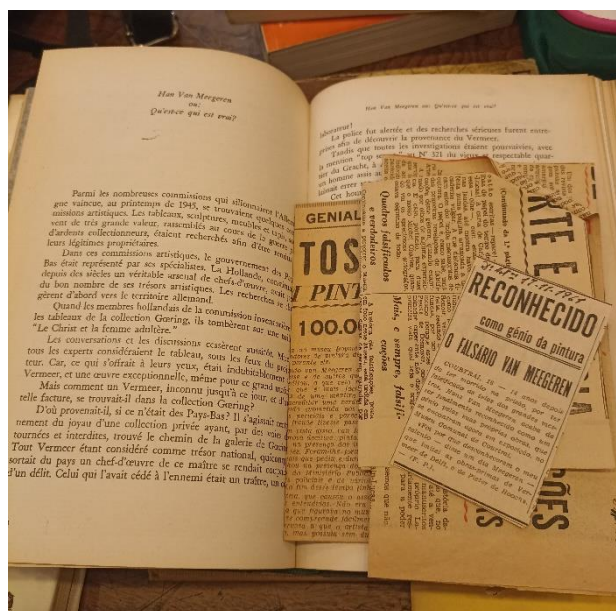


Figura 42 – Recortes de jornais com notícias sobre falsos, livros do legado Barros e Sá, Biblioteca de Arte MNAA, 2021, © Diana Ramos.

Tendo em consideração os aspetos focados, parece-nos evidente que Carlos de Azevedo contactou com a problemática dos falsos por diferentes vias, fosse através das aulas do Curso de Conservadores ou através da consulta de monografias especialistas e raras – disponibilizadas pelo museu durante o período em que colaborou com a instituição e, no seu ciclo de estudos –, fosse pelos ecos da problemática em domínio público, dos quais as notícias encontradas nos livros de Barros e Sá, correspondentes à mesma cronologia, são inquestionavelmente comprovativo. Acresce ainda o facto de precisamente em novembro de 1954, paralelamente ao Curso de Conservadores, ter sido realizada no museu, uma *Exposição de Documentos sobre as Actividades do Laboratório do Museu do Louvre*, em que o museu português promoveu a vinda de Magdeleine Hours, à época, chefe dos serviços do laboratório do Museu do Louvre, para realizar o projeto expositivo e um ciclo de palestras, dedicado à sua divulgação. Nesta iniciativa, estiveram expostas fotografias referentes às atividades do laboratório por si dirigido, com vista à explicação das vantagens dos métodos científicos utilizados antes e durante o restauro de pinturas de Leonardo da Vinci e de outros mestres maiores¹⁰⁷.

¹⁰⁷ O Laboratório do MNAA manteve um importante programa de intercâmbio de conhecimentos e recursos com o Laboratório do Museu do Louvre. Consultar excertos do Boletim no Anexo 2, documento 1 (Vol. III, Fasc. 2, Jan 1954 a Dez 1955 - p.88,89,90 Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga).

Foi inegável o interesse destes trabalhos que revelaram ao público português as intervenções dos agentes físicos, realizadas antes e durante a beneficiação das pinturas do grande Mestre do Renascimento, e puseram em relevo o valor da utilização desses mesmos agentes físicos nos trabalhos preparatórios do restauro de qualquer pintura. O trabalho de Madame Hours foi particularmente interessante para o Museu de Lisboa onde, se bem que em menor escala, se trabalha utilizando os métodos e processos que são empregados no Laboratório daquela Galeria francesa (Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, p. 90).

Tal conjuntura, ocorrida entre os anos de 1950 e 1954, poderá ter impactado de tal forma o interesse e curiosidade de Carlos de Azevedo, sobre a importância dos métodos laboratoriais para a identificação de falsificações, ao ponto de determinar a sua escolha temática para a microexposição que deveria realizar, em 1955, com vista à avaliação e conclusão do Curso de Conservadores.

Nesse seguimento, Carlos de Azevedo apresenta a exposição *Imitações, cópias e falsos no Museu Nacional de Arte Antiga*, em 1955, onde surgem contrapostas tipologias diferentes de reproduções, legais e ilegais, e métodos laboratoriais utilizados para o seu esclarecimento. A exposição encontrava-se dividida em três secções/paredes expositivas: uma primeira reservada a “imitações”, com a apresentação de duas pinturas e uma fotografia de infravermelho, cujos achados permitiram concluir não se tratar de um original; uma segunda, destinada a “cópias”, com a apresentação de dois originais e respetivas cópias pertencentes à coleção do museu, associadas aos artistas Vieira Lusitano, Vieira Portuense e Francesco Romanelli; e uma terceira, reservada a “falsos”, com a apresentação de dois exemplares, fraudulentamente assinados Lawrence e Ribera (figura 43)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Para mais informações sobre as características das obras utilizadas na exposição, consultar o Anexo 2, documento 3, onde disponibilizamos na íntegra o catálogo manuscrito realizado por Carlos de Azevedo para a dita exposição.

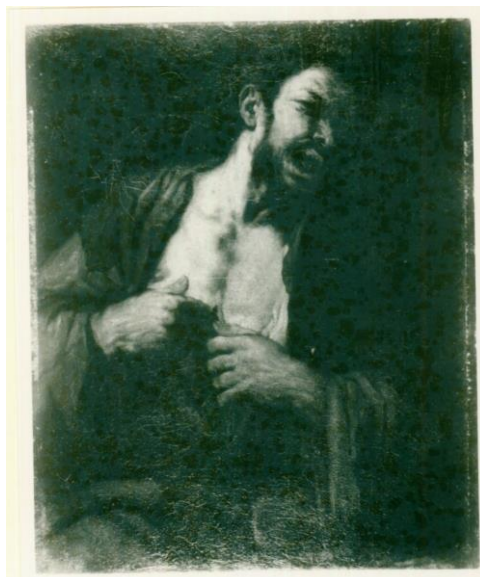


Figura 43 – Pintura falso Ribera, catálogo microexposição Imitações, cópias e falsos no Museu Nacional de Arte Antiga, 1955, © Diana Ramos.

Outro elemento que importa analisar ao pormenor, consiste no pequeno catálogo elaborado por Carlos de Azevedo, a propósito dessa microexposição. O breve texto escrito pelo estagiário, fornece um precioso testemunho sobre o enquadramento da falsificação artística à época, contrapondo a ideia afirmada algumas décadas mais tarde (e que perdurou até não há muito tempo) de que a problemática da falsificação, estaria cientificamente pouco estudada e documentada¹⁰⁹.

A existência de grande número de falsificações de pinturas tem sido amplamente posta em relevo nos últimos anos em vários estudos científicos. A bibliografia sobre o assunto é já hoje muito extensa. Impõe-se, porém, levar ao conhecimento do público alguns resultados da investigação do pessoal que nos museus se ocupa da pintura, particularmente dos que trabalham nos serviços de restauro. Será mesmo para desejar que tais exposições se façam periodicamente. O colecionador particular poderá por meio destas exposições, tirar úteis ensinamentos que o tornarão cauteloso nas suas compras em mercados nacionais ou estrangeiros (Azevedo, 1953/1955).

¹⁰⁹ Esta foi uma das maiores dificuldades que sentimos durante o nosso projeto de mestrado, concluído em 2012 e que na prática ainda sentimos durante o presente projeto, no âmbito dos quais nos vimos obrigados a investir muitos recursos materiais e temporais para o acesso a estudos e monografias que até já podem ser antigos, mas continuam a estar pouco acessíveis pelas vias mais comuns. De facto, parece-nos evidente agora que tais condicionantes bibliográficas se relacionam com questões de acessibilidade e não de produtividade, sendo este um tema abordado em produções especialistas ao longo de todo o século XX.

O pioneirismo desta pequena iniciativa expositiva está evidente em todas as suas facetas, seja na intenção de expor, lado a lado, métodos laboratoriais aplicados ao estudo do objeto suspeito ou problemático, seja na necessidade de esclarecer conceitos operativos, associados a este universo, cuja definição é crucial para a interpretação correta do fenómeno. Neste sentido, Carlos de Azevedo não só esclarece e distingue entre falsos, cópias e imitações no seu pequeno texto, como ainda alerta para o facto de existirem imitações honestas que podem converter-se em falsificações, pela tentativa de alguém as fazer passar por genuínas. Refere ainda o problema em torno dos autênticos medíocres, que recebem assinaturas falsas, imitando artistas de renome, para enganar os compradores, não se devendo nunca descartar a hipótese de uma produção honesta se transformar numa falsificação. Ou seja, Carlos de Azevedo reconhecia já a fronteira ténue existente entre estes diferentes objetos e os erros de atribuição, dando ênfase a uma necessária distinção entre os vários conceitos e tipologias, o que vai ao encontro da caracterização que temos realizado ao longo das nossas investigações, dos diferentes processos miméticos e categorias afetas ao universo das falsificações de obras de arte.

O catálogo evidencia também o contributo importante que os métodos científicos prestavam já ao estudo dos falsos naquela época, fosse através de exames de área, como a aplicação de raios-X e radiação infravermelha, fosse através de exames de ponto, com a validação da análise química dos pigmentos. Apesar do triunfo crescente destas novas técnicas, admitia-se que existiriam sempre falsos capazes de “resistir a tais exames”.

Na medida em que grande parte dos objetos utilizados na microexposição de 1955, pertencem ainda à coleção permanente do museu¹¹⁰, através do seu número de inventário e com o auxílio da conservadora de Pintura Marta Carvalho, demos seguimento à localização dessas pinturas nas reservas atuais, com o fim de confirmar a sua atribuição/classificação no presente e o seu estado atual de conservação. Até à data da conclusão da tese, conseguimos localizar as obras em questão, tendo inclusivamente a oportunidade de constatar que o “falso” Lawrence veio a receber, em data posterior e desconhecida para a equipa do museu, uma nova atribuição ao artista Nicolas Lavreince/Niklas Lafrensen (Suécia, 1737-1807), contrariando o parecer realizado por Carlos de Azevedo, que a refere no catálogo da microexposição como “certamente de escola francesa”. O exemplar em questão, para além de apresentar identificações na moldura e numa etiqueta existente no verso da pintura, com o nome “Lawrence”, denota ainda levemente uma assinatura no braço da cadeira que integra a

¹¹⁰ As pinturas que participaram na secção das “cópias” estão atualmente depositadas noutras instituições.

composição, que poderá ter sido realizada com intenções fraudulentas (figuras 44 e 45). Já o falso Ribera, também guardado nas reservas deste museu, carece igualmente de um estudo mais aprofundado, encontrando-se com a sua atribuição em aberto.



Figura 44 – Pintura falso Lawrence, reservas MNAA, 2023, © Diana Ramos.

Figura 45 – Pintura falso Lawrence, reservas MNAA, 2023, © Diana Ramos.

Os casos das obras pertencentes à secção das “Imitações”, uma *Cena de Interior*, atribuída a Joan Olis e o *Retrato de Homem*, atribuído a um seguidor de Francisco Bayeu y Subias (1734-1795), mantiveram as respetivas atribuições, ao longo das décadas e encontram-se também em reserva, carecendo similarmente, no futuro, de maior investigação. A *Cena de Interior* e respetiva fotografia de infravermelho, apresentadas na exposição de 1955 (exame que deixou a descoberto a ausência do estalado, segundo a legenda colocada na parede expositiva “infravermelhos ausência de estalado”), poderão ter relação direta com a falsificação que Carlos de Azevedo refere no ano anterior, na sua prova escrita.

Também os raios infravermelhos, por uma acção semelhante, permitem chegar a conclusões valiosíssimas, como se verificou já várias vezes na Oficina de Lisboa, particularmente num caso de falsificação em que o exame pelos infra-vermelhos não acusou o estalado que o verniz apresentava (Azevedo, 1953/1955).

Posto isto, consideramos a hipótese de Carlos de Azevedo ter contactado com este caso em concreto, ainda durante as aulas do 1.º ano (1953/54), para depois utilizar esse exemplo na sua microexposição, já que os achados e metodologia descritos na prova escrita e nas legendas da exposição são coincidentes: ausência de estalados e fotografia de infravermelho. Curiosamente, não há no catálogo qualquer menção à pintura *Cena de Interior*, com exceção das suas características gerais.

Na tentativa de obter um maior esclarecimento sobre os métodos laboratoriais aplicados nessa circunstância e a respetiva data de realização, procurámos estes processos no arquivo do Laboratório José de Figueiredo, pois sabemos que obrigatoriamente foi realizada, pelo menos, a fotografia de infravermelho à pintura *Cena de Interior* - visível no catálogo e na fotografia tirada à microexposição (Fig.39 e 46). Apesar de termos confirmado a existência de processos antigos de restauro das referidas obras – *Cena de Interior* em 1919 e *Retrato de Homem* em 1934 – as pastas processuais encontram-se sem fotografias ou relatórios associados¹¹¹, o que deixa em aberto a localização e data de realização da fotografia de infravermelho (obrigatoriamente posterior a tais intervenções de restauro)¹¹². Neste sentido, pode colocar-se a hipótese de o estudo por fotografia de infravermelho existir já em 1954 e Carlos de Azevedo ter contacto com este caso particular através das ditas aulas de campo – experiência que terá merecido depois a menção no teste escrito e, possivelmente, gerado interesse ao ponto de querer integrar esse exemplo de peritagem laboratorial, na exposição que conceptualiza no ano seguinte.

¹¹¹ Tal como muitos dos processos que fomos realizando para o levantamento e base que apresentamos no capítulo 3.1.

¹¹² Veremos mais à frente como muito do material laboratorial se encontra fora dos seus processos documentais e aguarda devido tratamento e organização no Forte de Sacavém, existindo a possibilidade da fotografia de infravermelhos estar aí guardada, junto com o restante material de laboratório.



Figura 46 – Fotografia a raios infravermelhos da pintura *Cena de Interior*, catálogo microexposição *Imitações, cópias e falsos* no Museu Nacional de Arte Antiga, 1955, © Diana Ramos

Constituindo esta microexposição um exemplar inédito de abordagem às falsificações com recurso ao esclarecimento laboratorial, em contexto expositivo nacional, num futuro próximo será pertinente não só dar seguimento à investigação sobre os métodos laboratoriais então aplicados, como realizar novas abordagens às mesmas pinturas, recorrendo a tecnologias mais recentes. Paralelamente, urge também aprofundar questões de proveniência e atribuição/designação destas peças, ao longo do seu percurso fora e dentro do museu, verificando a sua presença em catálogos de exposições passadas e as designações atribuídas¹¹³. Reunida essa informação e, realizadas novas aquisições laboratoriais e estudos comparativos, que permitam um novo e necessário enquadramento histórico-artístico, será possível sugerir uma nova proposta de exposição, com base no pequeno ensaio expositivo de 1955, dando continuidade à vontade que o próprio Carlos de Azevedo manifestou na conclusão do seu pequeno catálogo:

¹¹³ De acordo com a informação facultada pela equipa de conservação de pintura, nenhum dos exemplares, sejam os participantes na secção de “imitações” ou os apresentados como “falsos” por Carlos de Azevedo, recebem em momento algum, anterior ou posterior à microexposição, ao longo da história do museu, classificações ou designações, que os relacione com “falsos”, “cópias” ou “imitações”, nem se levantam questões relacionadas com a sua autenticidade ou com circunstâncias de fraude. Futuramente será pertinente contextualizar melhor as obras em questão e esclarecer os motivos que levaram, à época, a tais classificações – sustentadas pela documentação apresentada no Anexo 2, documento 3, associada á pasta de aluno de Carlos de Azevedo.

A presente exposição pretende, pois, ser o ponto de partida para futuras exposições deste género. Com os elementos já hoje existentes nos Arquivos de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga e com a pesquisa em outros museus e colecções particulares do País, poderá conseguir-se um dia uma grande exposição. O trabalho será extremamente proveitoso para os conservadores dos Museus e simultaneamente, da maior utilidade para os amadores de arte (Azevedo, 1953/1955).

Em conclusão, importa destacar como as fontes antigas que consultámos no Museu Nacional de Arte Antiga permitem constatar que a problemática da falsificação artística tem ecos e impactos simultâneos em universos totalmente diferentes (museológico e civil), com reflexo num imaginário comum da sociedade da época. Se, por um lado, temos a primeira publicação exclusivamente dedicada a falsificações e métodos científicos (Coremans, 1945) a integrar precocemente o acervo da biblioteca de arte do museu, por outro, temos Carlos de Azevedo a criar uma iniciativa expositiva pioneira na mesma instituição, envolvendo essa mesma ponte entre Arte e Ciência para a apresentação de falsos, à medida que a comunicação social da época noticiava regularmente esquemas e acontecimentos, sintomáticos de uma problemática crescente. Por sua vez, essas notícias chamam a atenção, gerando fascínio e interesse num público mais erudito e instruído, do qual faziam parte perfis como os de Barros e Sá e Luís Reis Santos. Simultaneamente, as conferências e palestras que aconteceram neste museu, exatamente no mesmo intervalo temporal, denotam precisamente a importância maior que os métodos científicos tinham para o estudo material das obras de arte.

Tais simbioses sociais, intra e extramuros, parecem-nos inquestionavelmente representativas de como entre os anos quarenta e os anos sessenta do século XX, as falsificações e a sua relação com os métodos laboratoriais foram assuntos na ordem do dia em Portugal, em contextos tanto comunitários, menos institucionais, como em contextos mais eruditos e histórico-artísticos.

Exposição *Obras em Reserva, Museu que não se vê* – 2016

Mais recentemente, o segundo projeto expositivo no Museu Nacional de Arte Antiga, onde voltaram a marcar presença obras ditas problemáticas, realizou-se em 2016 e trouxe ao encontro do público cerca de trezentas obras pertencentes à coleção, maioritariamente desconhecidas, por se encontrarem guardadas em reserva, habitualmente inacessíveis ao visitante. Nesta exposição, foram apresentadas obras de natureza mais controversa, que por norma não integram iniciativas ditas visíveis ou permanentes da instituição, precisamente porque a sua autoria e a sua autenticidade foram colocadas em causa em algum momento.

No âmbito do nosso objeto de estudo, importa sobretudo destacar o núcleo III do percurso expositivo aí existente – *A reserva enquanto limbo* – ao qual pertenciam conjuntamente objetos mal atribuídos, objetos declaradamente falsos e, objetos em avançado estado de degradação (obras cujo estado de conservação também despoletava algumas reflexões sobre autenticidade) (figura 47). Todos os exemplares aí expostos, apesar de apresentarem circunstâncias materiais e históricas individuais, denotavam um comprometimento comum dos seus valores originais, responsável pela sua conversão em objetos menos autênticos. Esta secção era composta por um conjunto de prata dourada produzido no século XIX, mas intencionalmente feita ao estilo do século XVII¹¹⁴; por uma escultura *Ecce Homo*, em avançado estado de decomposição e ruína e ainda por duas pinturas com problemas de autoria: um primeiro óleo sobre tábuas, representando Santa Catarina de Alexandria, doado por Calouste Gulbenkian, como sendo uma obra de Lucas Cranach, e um segundo óleo, assumidamente falso, imitando o estilo e assinatura de David Teniers, proveniente também de uma doação do Conde de Carvalhido.

No caso da primeira pintura, levantaram-se dúvidas autorais pela ausência de elementos-chave da obra de Cranach, como o colorido vibrante e aveludado, e a inexistência da típica rede de fissuração natural das obras dos séculos XV e XVI. Recorreu-se inclusivamente aos métodos laboratoriais para descortinar tais anomalias, confirmando-se o fraco contraste da matéria pictural em questão, quando comparado com radiografias de outras obras de Cranach, e ainda a ausência de desenho preparatório ou subjacente na fotografia de infravermelho, outro achado recorrente na obra do mestre (Carvalho, 2016). Ainda assim, o museu descartou a sua classificação enquanto falsificação assumida e moderna, já que estamos perante um objeto de antiguidade comprovada, apresentando uma relação compositiva com um pequeno desenho

¹¹⁴ Incongruências formais, estilísticas e temáticas denunciaram a intenção fraudulenta.

pertencente à coleção, proveniente da oficina de Lucas Cranach, que se encontra picotado e terá claramente servido como base para outras obras. Neste sentido, apesar do museu ter, na altura, referido a pertinência em se dar continuidade a uma investigação laboratorial mais profunda com o objetivo de conhecer ainda melhor a pintura incorporada, foi considerada a hipótese de estarmos perante uma cópia oficial tardia de um original de Cranach desaparecido, ao invés de uma falsificação.

O segundo exemplar, oferecido com a intenção de integrar, na época, a coleção do antigo Museu Nacional de Belas-Artes, embora assinado *D. Teniers*, estava assinalado como falso, há muitas décadas, no inventário correspondente. A associação deste artista a diferentes processos de imitação, fosse por questões oficiais ou sociais, pela mestria que apresentava em imitar outros contemporâneos ou mesmo pelo hábito de assinar obras realizadas por colaboradores ou discípulos seus, tornaram a obra de Teniers francamente apetecível à falsificação, ao longo da história. Apesar dos seus diversos estilos, este artista tornou-se conhecido sobretudo, pelas suas pequenas pinturas jocosas e de género, assim como pela forma particular como trabalhava a cor, as texturas e o imediatismo, elementos ausentes da pintura em questão e que a distanciou da atribuição pré-existente.

Apesar da sua assumida natureza fraudulenta, apenas uma investigação mais profunda poderá vir a revelar qual a época de produção desta falsificação, podendo dar-se o caso de estarmos perante um falsificador da época, como de um falsificador de cronologia mais recente; questões em que os métodos laboratoriais podem dar o seu contributo, uma vez que existem vários elementos passíveis de analisar (assinatura, pigmentos, suporte, etc.)¹¹⁵.

Enquanto técnica de visitas guiadas, na presente exposição, tivemos oportunidade de acompanhar os diferentes públicos e de ouvir os respetivos juízos face a estas questões, pouco habituais em contexto expositivo, tendo ficado evidente o interesse acrescido do público por objetos que permanecem habitualmente depositados em reserva. A saída temporária desse espaço sombra do museu, conseguida através desta exposição, potenciou uma valiosa oportunidade para a educação e esclarecimento sobre o impacto da falsificação de obras de arte no sistema artístico. Durante os percursos que guiámos, aproveitámos para elucidar o público sobre diferentes questões relacionadas com tal universo, já que a diversidade de obras existentes nesse núcleo permitia a abordagem de diferentes vertentes deste fenómeno, tais

¹¹⁵ Poderia analisar-se em concreto em que camada cromática está a assinatura, por forma a perceber se a mesma terá sido realizada aquando a falsificação ou se foi adicionada posteriormente.

como a importância dos métodos laboratoriais, as tipologias de assinaturas falsas, de falsificações ou dos diferentes processos de mimetização e, ainda, os valores que podem conferir autenticidade a determinado objeto.

No âmbito da presente iniciativa, assume-se ainda pertinente refletir sobre os contornos das doações realizadas por particulares para coleções públicas ao longo dos tempos, podendo esta via legitimar a entrada de objetos em acervos importantes, cujas proveniência e autoria nem sempre estão totalmente esclarecidas – à semelhança da cópia de Cranach e do falso Teinier expostos nesta mostra. Embora devesse idealmente existir uma obrigatoriedade de investigação face a tais incorporações, as instituições, sobretudo as públicas, lidam com várias adversidades orçamentais e, dificilmente dispõem de recursos suficientes, para concretizar estas tarefas, sobretudo porque receberam coleções e legados numerosos ao longo do século XX.

Obras em Reserva, Museu que não se vê também constitui como um exemplo expositivo pioneiro em território nacional, por ser totalmente extrínseco à tutela ou a alguma parceria com a Polícia Judiciária, a única instituição nacional que também organiza iniciativas com a apresentação de objetos falsos ou suspeitos. A apresentação inédita das diferentes particularidades associadas a objetos que circulam entre limbos de autenticidade surge em consonância com a já referida e internacional “nova cultura da falsificação”, adotada por outras instituições museológicas de renome nacional, em que se estudam e apresentam falsificações, ao invés de as guardar e ocultar¹¹⁶.



Figura 47 – Exposição *Obras em Reserva - O museu que não se vê*, 2016, © MNAA, Paulo Alexandrino.

¹¹⁶ Para mais informações sobre esta exposição temporária, consultar o respetivo catálogo (VV. AA. 2016).

Exposição *A Cidade Global – Lisboa no Renascimento* – 2017

A exposição *Cidade Global* esteve patente no Museu Nacional de Arte Antiga entre 24 de fevereiro e 9 de abril de 2017 e incidiu sobre a realidade comercial lisboeta e as respetivas trocas e dinâmicas comerciais aí existentes ao longo do século XVI. O projeto expositivo partia de duas pinturas inéditas (em tempos um objeto único, que foi dividido em dois exemplares no século XIX), apresentando uma vista daquela que veio a ser identificada como a rua Nova dos Mercadores, a principal artéria comercial da Lisboa renascentista, posteriormente destruída pelo terramoto de 1755 (figura 48).

Nesta exposição, apresentou-se precisamente uma proposta de reconstituição da Lisboa de então, ilustrada por objetos e obras de arte da mesma época, por forma a reproduzir o ambiente vivido nesse período: o de uma cidade, da qual não só se partia para descobrir outros lugares, mas também onde se acolhia e se recebia todas as novidades e identidades “descobertas” - uma novidade na investigação especialista. “Reconstituir o coração da cidade mais global da Europa do Renascimento” era o objetivo final da mostra (Museu Nacional de Arte Antiga, 2017).

Sendo uma das exposições temporárias mais visitadas, foi também uma das mais polémicas na história do Museu Nacional de Arte Antiga. A menção desta iniciativa, na presente tese, assume importância não só pelo conteúdo original do projeto, mas, sobretudo, pelo desenrolar das circunstâncias ao longo do seu calendário expositivo. De facto, algumas insinuações realizadas na comunicação social por críticos especialistas e historiadores, sobre a possível natureza fraudulenta das pinturas principais¹¹⁷, originaram todo um ciclo de opinião e contra-argumentação em torno do tema, por vários especialistas de renome e idoneidade, que vieram publicamente dar o seu parecer sobre a questão, com base nos seus conhecimentos e experiência histórico-artística. Para além de ter sido um processo que ganhou notoriedade enquanto a exposição estava aberta ao público – o que naturalmente impactou o volume de visitas e a procura da iniciativa, colocando a problemática da falsificação na ordem do dia – veio a revelar-se como um caso prático sobre a forma como os métodos laboratoriais podem alicerçar e fornecer respostas no âmbito da autenticação, na falta de consenso entre os pareceres/opiniões emitidos pelos peritos ou investigadores.

¹¹⁷ A 18 de fevereiro o Expresso editou um artigo, no qual o jornalista Miguel Cadete, com base em teorias proferidas pelos historiadores João Alves Dias e Diogo Ramada Curto, colocava em causa a autenticidade das pinturas participantes nesta iniciativa expositiva (Cadete, 2017).

Uma vez que já estavam instaladas na opinião pública várias dúvidas sobre a proveniência e a autenticidade das pinturas presentes na exposição, o museu optou por requisitar o esclarecimento laboratorial, relativamente às obras ditas suspeitas. A pintura do *Chafariz D’el Rei*, emprestada por Joe Berardo, já tinha sido alvo de estudo laboratorial em 2009, primeiramente realizado por um laboratório espanhol, repetindo-se agora essa peritagem e caracterização material, cujos resultados foram posteriormente e publicamente revelados¹¹⁸. As pinturas da rua Nova dos Mercadores, por falta de autorização por parte da tutela – a Society of Antiquaries of London, Kelmscott Manor –, não chegaram a ser estudadas à luz dessas novas ferramentas. O processo laboratorial em questão foi levado a cabo em parceria pelos laboratórios que integram o nosso levantamento (HERCULES e José de Figueiredo) e constam precisamente na base que desenvolvemos e apresentamos no capítulo 3.1, pela sua relação direta com estudos de autenticidade. Os resultados obtidos, permitiram corroborar a autenticidade material da pintura através da datação dos pigmentos, balizando assim, a sua produção e comprovando a sua realização nos períodos propostos, o que permitiu refutar as suspeitas públicas de falsificação¹¹⁹.

Neste âmbito, tal como sempre mencionámos, durante as visitas que orientámos na respetiva exposição, a par do que foi publicamente defendido pelo professor Vítor Serrão, importava esclarecer sobre a alta improbabilidade de se conseguir falsificar uma realidade histórica e operativa dessa Lisboa Global do século XVI, desconhecida até então e, pouco ou nada documentada ao longo da história, da qual as pinturas de Kelmscott constituem raro e valioso testemunho pictórico. Neste caso em concreto, dificilmente seria possível estar perante um caso de falsificação de autoria, já que se desconhece quem foi o autor concreto destas pinturas, colocando-se apenas a hipótese de falsificação material, com vista à simulação de um imaginário e do estilo da época. Consequentemente, a falsificação intencional desse contexto seria absolutamente incongruente, já que falamos de um contexto mercantil apenas recentemente comprovado e atribuído a essa cronologia e localização e sustentado, sobretudo, pela investigação original das historiadoras Annemarie Jordan Gschwend e Kate Lowe (2015), comissárias da exposição em 2017.

¹¹⁸ Comunicado à imprensa realizado pelo MNAA a 6 de abril de 2017, com a divulgação dos resultados da peritagem laboratorial realizada à pintura Chafariz D’el Rei (Comunicado de Imprensa, 2017), (Relatório sumário, 2017).

¹¹⁹ Este caso originou um processo de peritagem laboratorial desenvolvido conjuntamente pelo Laboratório HERCULES e Laboratório José de Figueiredo, o qual se encontra também documentado na base de dados, apresentada no Anexo X (Processo nº 24-07).

Enquanto técnica de visitas guiadas, em funções durante todo o ciclo expositivo, pudemos acompanhar, em primeira mão, a forma como o público foi acolhendo e rececionando tais argumentações, a par da fortuna crítica especialista, em torno da respetiva mostra. Constatámos como tais circunstâncias impactaram consideravelmente a popularidade da exposição, reconfirmando o interesse maior e o fascínio que tais problemáticas sobre autenticidade, despoletam nos diferentes públicos. Neste sentido, foi evidente como se afirmaram oportunidades-chave para desmistificar e educar sobre este tipo de questões, esclarecimentos que realizámos ao longo das nossas visitas, sempre que possível, tanto sobre a importância generalizada dos estudos de proveniência e do estudo material do património cultural, como sobre o universo da falsificação de obras de arte e o respetivo contributo dos métodos laboratoriais para o seu entendimento.

Ao longo do seu curto calendário expositivo de apenas dois meses, a exposição recebeu cerca de 41 mil visitantes, perfazendo uma média de mais de 1000 visitantes por dia, o que a faz constar como um dos projetos expositivos mais importantes e visitados na história do Museu Nacional de Arte Antiga¹²⁰. De salientar ainda a postura do museu, de total transparência e esclarecimento face às circunstâncias que se foram instalando, agindo em prol de tais valores durante e após o calendário expositivo da iniciativa¹²¹, procurando o esclarecimento através de todos os meios possíveis, dos quais fizeram parte a estratégia da abordagem laboratorial para a obtenção de um parecer objetivo.

Importa também apontar a forma como a comunidade académica e científica histórico-artística se mobilizou e reuniu para emitir um parecer positivo e congruente, contrapondo o parecer negativo e infundado do historiador Diogo Ramada Curto, que terá inclusivamente participado em outras iniciativas e publicações de data anterior, onde a pintura do *Chafariz D'el Rey*, pertencente à Fundação Berardo, já teria marcado presença (Direção, 2017). Este episódio acabou por ter repercussões na comunidade académica internacional, sendo ainda hoje considerado pouco ético por outros especialistas e historiadores, no que concerne à conduta que deve existir na prática da investigação e construção comum do conhecimento (Biederman, 2018).

¹²⁰ Para mais informação sobre esta exposição consultar o seu catálogo (Gschwend & Lowe, 2017).

¹²¹ A 22 de fevereiro de 2017 a Direção do Museu fez um comunicado à imprensa, com o objetivo de esclarecer questões de proveniência e autenticidade em torno das pinturas participantes na exposição, com o fim de dissipar as suspeitas e dúvidas levantadas por Diogo Ramada Curto, em vésperas da inauguração da iniciativa, no seu artigo do Expresso (Cadete, 2017). O comunicado está disponível no *website* da exposição (Direção, 2017).



Figura 48 – Vistas da Rua Nova dos Mercadores, autor flamengo desconhecido, (1570-1619), exposição *A Cidade Global - Lisboa no Renascimento*, 2017, © MNAA, Paulo Alexandrino.



Figura 49 – Exposição *A Cidade Global - Lisboa no Renascimento*, 2017, © MNAA, Paulo Alexandrino.

Exposição Museu das Descobertas – 2019

Tido como um dos projetos temporários mais marcantes do Museu Nacional de Arte Antiga, e também de maior complexidade de realização, o *Museu das Descobertas* (título escolhido intencionalmente, em alusão ao polémico debate que por essa altura acontecia na sociedade civil), esteve patente entre 31 de maio e 29 de setembro de 2019. Novamente inédita na sua génese, a proposta apresentada deu a oportunidade ao visitante de conhecer este museu nacional em todas as suas dimensões, inclusivamente as que tantas vezes são indispensáveis à rotina da instituição, mas que, por norma, são inacessíveis ou menos evidentes para o público geral. Neste sentido, durante o calendário mencionado, foi possível descobrir dimensões pouco expostas ou abordadas da instituição, destacando as equipas que operam em dimensões

variadas para que as obras possam ser usufruídas, bem como dando acesso a locais dentro do próprio museu, habitualmente não visitáveis, como foi o caso da Capela das Albertas.



Figura 50 – Cartaz Exposição Museu das Descobertas, 2019, © MNAA.

Pela primeira vez na história da instituição, a sacristia da capela pôde ser visitada, realizando-se inclusivamente o restauro desse espaço durante o calendário da exposição, em que o público teve a possibilidade inédita de acompanhar o trabalho desenvolvido, *in loco*, pelos técnicos responsáveis.

O percurso apresentado, composto por 117 peças, entre pintura, escultura, tecidos, mobiliário, joalharia, munido de várias soluções mais tecnológicas e audiovisuais, dividiu-se em dez núcleos¹²² e permitia realizar uma viagem pelas diferentes funções da instituição, responsável por exhibir, preservar, estudar, comunicar, restaurar e salvaguardar as obras de arte da sua coleção. Estas obras foram aí recontextualizadas e “descobertas” segundo um olhar diferente, sendo feito o convite assumido à reflexão em torno do papel daquele museu, feito por pessoas e para pessoas há largas décadas, numa relação simbiótica entre quem investiga /apresenta e quem contempla/usufrui.

No âmbito do nosso objeto de estudo, assumiram particular interesse os casos de obras aí apresentadas cujo percurso nem sempre foi linear, havendo a necessidade de investigação/atualização permanente de contextos, em que os métodos laboratoriais potenciaram um valioso contributo. Neste seguimento, destacamos algumas obras e respetivas investigações afetas aos núcleos *Preservar*, *Estudar*, *Comunicar* e *Restaurar*, onde se apresentaram precisamente

¹²² Contemplar; Preservar, estudar, comunicar; Religar; Desvendar; Restaurar; Salvaguardar; Doar; Circular; Projetar; Rastrear.

estudos materiais e técnicos relevantes, determinantes para novas interpretações e atribuições, envolvendo restauro ou intenções fraudulentas, associados a questões de autenticidade.

A propósito do primeiro núcleo mencionado, o diretor do museu, Joaquim Caetano refere-se ao “museu como laboratório aberto aos seus visitantes, onde se cruzam múltiplos saberes e onde a maior parte dos seus cientistas não veste, habitualmente, bata branca” (Caetano, 2019, p.23). Nele é possível ver o invisível, descobrir o desconhecido, reinterpretar, para depois comunicar as boas novas ao público. Para o efeito, os métodos laboratoriais revelam-se muitas vezes cruciais para elucidar tanto investigadores como observadores sobre estas questões. Essa mais-valia estava evidenciada na exposição através da apresentação de dois casos de estudo de referência nacional, envolvendo obras maiores da coleção do museu. Um primeiro, sobre o tríptico de Santo Antão de Hieronymus Bosch, com a apresentação de uma campanha antiga de estudos técnicos, realizada em 1969, com coberturas radiográfica e fotográfica de infravermelho, em confronto com uma campanha analítica mais recente, composta por macrofotografia e reflectografia de infravermelho, realizada aquando da participação desse tríptico na exposição do prado, por ocasião do V centenário da morte do pintor. Um segundo, sobre os retratos dos Vice-reis da Índia (figura 51)., cuja história e percurso está repleta de reviravoltas iconográficas e documentais, com o recurso sistemático aos métodos laboratoriais para apurar as reais circunstâncias de produção da Galeria dos Vice-reis da Índia¹²³. A galeria de retratos dos Vice-Reis e Governadores do Estado da Índia constitui um caso de estudo de importância maior, no âmbito da validade de tais ferramentas para o esclarecimento de questões de autoria e de autenticidade do património nacional, por envolver a alteração deliberada e fraudulenta de pintura (falso histórico ou falso de época).

No segundo núcleo mencionado, destinado à apresentação de casos de estudo de conservação e restauro realizados ao acervo do museu, ficou evidente a importância do trabalho especialista de diagnóstico que é feito diariamente na instituição pelos técnicos competentes, com recurso a tecnologia de ponta, e que deve acompanhar todas as campanhas de conservação e restauro. Para ilustrar essa mesma realidade laboral e a demanda pela obra/matéria original, com vista também a um maior conhecimento do processo criativo, foram aí revelados achados em quatro pinturas distintas e os respetivos processos de investigação e contextualização dos novos dados recolhidos (refletografia de infravermelhos, radiografia, macrofotografia e fotografia por

¹²³ Para mais informações sobre este complexo caso de estudo laboratorial consultar a tese de doutoramento de Ana Teresa Reis (Reis, 2023).

ultravioleta). Esse conjunto era constituído por dois painéis flamengos de Gortizius Geldorp, por um *Descanso na Fuga para o Egito*, da autoria de Alessandro Allori, e por uma *Sagrada Família*, de recente atribuição a Ludovico Mazzolino (no passado erroneamente atribuída a Perugino e a Fra Agostino Paolo), em que os novos exames técnicos permitiram corroborar a nova atribuição¹²⁴.



Figura 51 – Núcleo Preservar, Estudar, Comunicar, Exposição Museu das Descobertas, 2019, © MNAA, Paulo Alexandrino.

Exposição Louise Mauduit: uma nova pintora no MNAA – 2022

O aflorar expositivo mais recentemente realizado por este museu, relacionado com questões de atribuição e autenticidade, diz respeito a uma pequena mostra isolada, de carácter temporário, de um *Retrato de Senhora*, a óleo, proveniente do Legado Maria Luisa Dilley Pina Moutinho, outrora atribuído ao pintor neoclássico francês Pierre-Narcisse Baron Guérin e incorporado na coleção do Museu Nacional de Arte Antiga em 1987 (figura 52).

A intervenção de conservação e restauro realizada à pintura em 2021, no Laboratório José de Figueiredo, permitiu identificar um repinte intencional que encobriu fraudulentamente a assinatura original da artista Louise Mauduit, durante largas décadas. A assinatura revelada pela intervenção, permitiu realizar esta nova atribuição à pintora francesa, contemporânea de Baron Guérin, e de papel assumidamente vanguardista na sua época de produção. Integrada numa participativa geração de mulheres artistas, Louise Mauduit foi inclusivamente

¹²⁴ Para mais informação sobre os exames técnicos e respetivos processos de intervenção, consultar páginas 77 a 89, do Catálogo da Exposição (Carvalho & Soromenho, 2019), onde os mesmos se encontram discriminados.

responsável pela criação de uma escola de pintura, destinada em exclusivo a mulheres na sua residência (Caetano, 2022).

De acordo com o museu, na base do encobrimento intencional da assinatura original, estiveram motivos comerciais, em que a obra circulou no mercado e no mundo da arte como tendo sido realizada por outro artista mais popular e reconhecido do seu tempo. A intenção fraudulenta associada a esta pintura em particular constitui um exemplo claro de como um objeto autêntico, criado com intenções honestas, pode ver os seus valores de autenticidade comprometidos por responsabilidade de terceiros e, conseqüentemente, converter-se numa falsificação. Durante muito tempo mal classificada e atribuída, esta pintura, convertida temporariamente num assumido falso de época, viu assim a sua autenticidade e identidade originais resgatadas, recebendo a justa oportunidade para ser exposta como objeto dual que é, e será sempre, testemunho das possíveis viagens entre o verdadeiro e o falso.

A pintura esteve exposta na sala 60 da Galeria de Pintura Europeia do museu, entre janeiro e março de 2022 (figura 53), sendo também o seu tema redefinido à luz dos novos achados, cuja figura representada passou a ser classificada como uma ninfa, daí em diante. Desta forma, o museu foi novamente responsável por facultar ao público a oportunidade de debate e de contemplação em torno de obras da sua coleção com problemas de autenticidade¹²⁵.

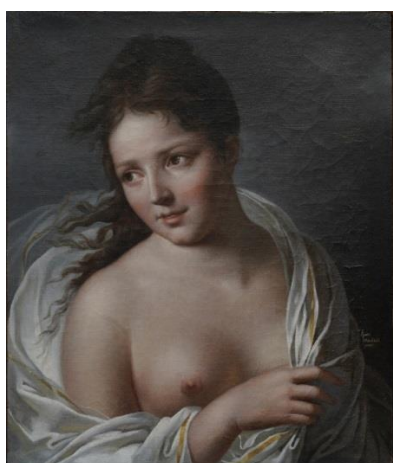


Figura 52 – (à esquerda) Óleo sobre tela, *Ninfa*, Louise Mauduit, séc. XIX, 2022, © MNAA/Susana Campos.

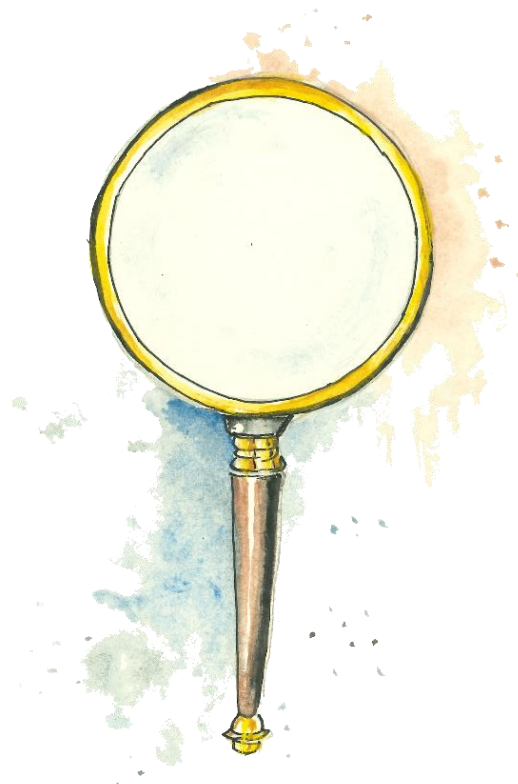


Figura 53 – (à direita) Exposição Louise Mauduit - Uma nova pintora no MNAA, 2022, ® Arquivo MNAA.

¹²⁵ Para mais informações sobre esta exposição, consultar a folha de sala disponibilizada pelo museu (Caetano, 2022).

2. Identificação e estudo científico de falsificações

2.1. Peritagem de obras de arte



A peritagem de obras de arte encontra-se, na atualidade, numa situação complicada. Por um lado, vê-se afetada pelas anomalias que sofre a prova pericial em geral, como são a falta de uma regulação clara, a falta de critérios que homogeneizem a atuação do perito e a progressiva perda de efetividade e eficácia da própria prova pericial [...] Por outro lado, vê-se também afetada pelos problemas que existem no próprio estudo das obras de arte, causados principalmente pela alarmante falta de transparência do próprio mercado de arte, que se materializam numa falta de objetividade e rigor técnico e na falta de consciência da responsabilidade possível dos agentes de mercado (Tercero, 2019, p. 369).

O fenómeno da identificação da falsificação artística está intrinsecamente ligado a diferentes campos operativos, sendo o da peritagem de obras de arte praticamente indissociável do objeto falso. Nem todos os casos necessitam de passar por um processo de peritagem completo, já que podem ser identificados precocemente, por outra via. Contudo, importa ter presente que apurar a verdade sobre uma obra de arte, ou seja, distinguir entre o verdadeiro e o falso, pode até não ser a única razão de ser do perito de arte, mas é inquestionavelmente a sua principal razão de existir (Maket, 2004).

De facto, a clássica conceção de peritagem e do respetivo agente, o perito, como meros taxadores e avaliadores de um bem com interesse cultural e patrimonial deve ser substituída, por uma visão mais ampla, em que os estudos de autenticidade devem ser a base para os juízos e considerações seguintes, independentemente da sua natureza (Tercero, 2019). Para além das questões mais previsíveis, como a autoria, um amplo conhecimento e reconhecimento das características únicas de uma obra de arte (antiguidade, raridade, excentricidade, novidade, etc.), que lhe conferem autenticidade e valor científico, podem contribuir para o simplificar de um processo cuja base já é de considerável complexidade. Da mesma forma que o manancial de características a considerar num só objeto, apresenta as suas naturais dificuldades, o quadro dinâmico afeto ao mundo da peritagem, com a evolução constante de conhecimentos humanos e científicos e a emissão de diferentes pareceres por peritos distintos sobre a mesma obra, pode originar avanços e retrocessos, nas conclusões apresentadas. Neste sentido, há que ter em conta o afirmar constante de processos “em aberto”, cujas conclusões resultam precisamente das circunstâncias existentes à data dessa mesma investigação, e que se podem alterar ao longo dos tempos (Moncada, 2012).

2.1.1. Conceitos de autenticação, atribuição e datação – três problemáticas distintas

No primeiro capítulo da presente dissertação, mencionámos a importância em se definir conceitos operativos associados ao objeto de estudo afluído, sobretudo, quando parece não existir consenso científico sobre as questões envolvidas, dando lugar a usos confusos e indistintos da terminologia disponível. No universo da peritagem, encontramos um quadro análogo, na medida em que são vários os processos e caminhos relacionáveis com o ato de peritar. Neste quadro globalizante, a suspeita de uma intenção fraudulenta não é o único motivo

que determina o recurso à peritagem de obras de arte, sendo a falsificação apenas um dos rumos passíveis de identificar. Numa primeira instância, a peritagem, surge da necessidade de se identificar um bem, podendo decorrer dessa identificação primária outras problemáticas distintas, cujo esclarecimento urge agora realizar. Por sua vez, a génese do objeto artístico, com características e necessidades de maior complexidade quando comparado com outros bens provenientes de realidade operativa e quotidiana, também obriga a que dentro da ação da peritagem se equacionem e organizem ferramentas e soluções exclusivas de um universo histórico-artístico. Neste sentido, peritar uma obra de arte será sempre um exercício individual e personalizado em maior grau, exatamente porque, ao contrário de outros bens utilitários, como veículos e casas, dificilmente existem duas produções artísticas iguais.

Ainda que a peritagem de uma obra de arte obrigue, de forma generalizada, ao debruçar e olhar isolado sobre um objeto unitário e às dúvidas por si levantadas, tal atividade pode ser realizada em contextos de diferentes naturezas, com maior ou menor teor profissional. Se por um lado, temos processos de peritagem oficiais, requeridos formalmente enquanto serviço, dos quais resultam pareceres e relatórios estruturados e devidamente assinados, por outro, temos processos de maior informalidade, muito similares aos anteriores, e que integram frequentemente as dinâmicas de investigação do nosso património, com vista o seu estudo, conservação e divulgação. Consequentemente, recorre-se com maior frequência à peritagem oficial por necessidade de esclarecimento de circunstâncias mercantis, comerciais e judiciais, tornando-se mais comum a peritagem informal em contexto institucional e museológico.

No âmbito do universo artístico, independentemente do contexto em que esta venha a acontecer, a peritagem procura chegar à declaração/conclusão de autenticidade ou falsidade relativamente a um objeto. Por vezes, no trilhar desse caminho em busca de um veredicto de autenticidade, também se solucionam outras questões ou se concretizam outros processos distintos, como são os exemplos da atribuição de autoria ou da datação do objeto.

Nem sempre obrigatória ou inerente ao processo de autenticação, temos a identificação de determinado artista enquanto autor da peça/objeto investigado, sendo relativamente comum a circulação de obras mal atribuídas, o que gera inevitavelmente instabilidade no mercado de arte. Não raras vezes, mais do que obras produzidas com intenções fraudulentas, temos a existência de objetos mal atribuídos ou de autoria desconhecida, carecendo de investigações mais completas.

Por seu turno, independentemente quer da autenticação, quer da atribuição, a datação da obra de arte diz respeito ao balizar cronológico do objeto questionado, requerendo uma contextualização material e estilística, considerando que tanto os materiais empregues como o estilo e plasticidade evidentes, serão essenciais para apurar com maior objetividade o momento ou período exatos de produção.

Por outras palavras, uma obra autêntica pode não estar necessariamente atribuída ou datada, podendo um objeto ser autêntico e, ainda assim, desconhecer-se quem foi o seu autor ou a data concreta em que foi realizado, e o valor de autenticidade ser conferido por outro critério. Similarmente, a datação pode não ser suficiente para conferir perentoriamente autenticidade, visto que um objeto pode apresentar os materiais e técnicas de determinado período e ter sido realizado com intenções fraudulentas¹²⁶. Com exceção de casos mais pontuais em que o falsificador é também o artista original, adulterando o processo e a cronologia de produção em prol de interesses económicos¹²⁷, o processo de atribuição pode oferecer maiores garantias de autenticidade, sobretudo no âmbito da produção das artes visuais, com forte componente autoral ao longo da história.

Após a autenticação de uma obra de arte, em que a atribuição e a datação nem sempre se revelam obrigatórias, como vimos, poderão estar reunidas as condições para proceder também à sua avaliação económica, visando a taxação para efeitos de comercialização no mercado de arte com base nas características apresentadas¹²⁸. Naturalmente que o grau de autenticidade de um objeto artístico condicionará também a sua avaliação e a sua procura no mercado. Neste sentido, a taxação e a avaliação de um bem artístico idealmente devem surgir na sequência de uma correta peritagem e identificação (Tercero, 2019), mas não é obrigatório que o perito e o avaliador estejam reunidos na mesma figura ou que partilhem as mesmas tarefas.

Durante a realização de uma peritagem do objeto artístico, existem várias questões que podem ser levantadas: o que é (identificação), feito por quem (atribuição), feito quando (datação), com

¹²⁶ Veja-se o exemplo extremo dos artistas que se chegam a falsificar a si mesmos, trocando períodos menos populares de produção, por períodos áureos com maior cotação em mercado, em que estamos perante objetos feitos pela mesma mão-de-obra e utilizando até a mesma matéria-prima.

¹²⁷ Um dos conhecidos exemplos de artista que falsificava temporalmente a sua própria obra diz respeito ao caso de Giorgio De Chirico (1888-1978), em que o próprio falsificou a sua obra mais tardia, fazendo-a passar por períodos anteriores, mais bem cotados no mercado, colocando-lhes assinaturas e datas falsas (Lenain, 2011). O mesmo artista chegou ainda a negar deliberadamente a autenticidade de pinturas feitas por si, correspondentes a uma fase que ele próprio menos apreciava.

¹²⁸ A avaliação de obras de arte e respetivos contornos, agentes e características constituem por si só um objeto de estudo distinto. A peritagem de obras de arte pode ser realizada visando também, em exclusivo, um maior esclarecimento sobre a peça que permita posteriormente uma avaliação ajustada.

que intenções (autenticação), e com que valor no mercado (avaliação). Tais perguntas apresentam evidente relação entre si, contudo remetem para processos e procedimentos individuais, que podem ser aplicados conjuntamente no estudo da mesma peça.

Da mesma forma que o processo de peritagem de obra de arte, visando a sua autenticação pode, por vezes, apoiar-se em mais do que uma metodologia, carecendo de uma abordagem multidisciplinar (cuja dinâmica merecerá a nossa atenção em seguida), também a datação e a atribuição podem requisitar, em menor ou maior grau, a mesma abordagem: o recurso individual ou conjunto à peritagem humana, aos métodos laboratoriais, aos estudos de proveniência e às perícias de assinatura. Neste sentido, podemos chegar à conclusão de que determinado objeto foi realizado pelo artista A, B ou C, seja com base no olho e experiência humana, seja com base num método laboratorial que potenciou algum achado ou incongruência, seja pela descoberta de documentação que vem relacionar a peça com determinada autoria, ou mesmo com o recurso conjunto a todas as hipóteses. Não obstante, por vezes, uma evidência isolada pode ser suficiente para chegar a uma conclusão sustentada. O mesmo princípio pode também ser aplicado no âmbito da datação de objetos artísticos.

2.1.2. O perito

No âmbito das diferentes peritagens e perícias passíveis de se realizar a um objeto artístico, culminem estas num processo de autenticação, de atribuição, de datação ou mesmo de avaliação, existe sempre uma figura-chave, transversal a várias tarefas e procedimentos: o perito com as suas valências exclusivamente humanas.

Para Cabral Moncada, professor, perito e agente de arte que se tem dedicado ao estudo e ensino de temas afetos à peritagem de obras de arte em território nacional, o perito é “alguém a quem se recorre para resolver os problemas suscitados na identificação de um bem artístico e cultural, devendo dar-nos uma resposta conclusiva sobre as matérias em dúvida” (Moncada, 2012, p. 180)., em prol do esclarecimento, transparência e segurança do mercado de arte. É também “um profissional que alia reconhecidos e inegáveis conhecimentos científicos (teóricos) sobre determinada matéria a uma longa experiência adquirida pela prática de lidar com tais matérias sendo essas duas realidades reconhecidas pela comunidade interessada na matéria” (Moncada, 2006, p.42 e 43).

Mais do que evocarmos a figura do convencional do *connoisseur*, descrita em grande parte da historiografia de referência¹²⁹, importa caracterizar, de forma mais ampla, a contribuição humana que é dada em ações de peritagem, na maior parte das tarefas e fases sob a sua alçada. A intervenção do perito revela-se capital na aplicação dos diferentes procedimentos associados a esta atividade, extrapolando em muito as gavetas da “peritagem humana” ou da “observação ótica” iniciais, já que a totalidade dos restantes recursos carece sempre da mão-de-obra e contributo de um ser humano. Da mesma forma que o olho e mente humanas se assumem incontornáveis numa fase inicial de observação e caracterização do objeto, também a sua assessoria é crucial para a aplicação de métodos laboratoriais e a interpretação dos respetivos achados, bem como para a investigação de documentação e pessoas, no âmbito de estudos de proveniência e, inclusivamente, para a realização de perícias e estudos comparativos de assinaturas, envolvendo autógrafos autênticos ou falsos.

Ao referirmo-nos ao perito de obras de arte neste enquadramento, devemos considerar uma classe profissional muito mais abrangente do que é habitual, pois podemos incluir, a par dos *connoisseurs*, os técnicos de laboratório, especializados na investigação material de património cultural, os especialistas em estudos de proveniência que podem apresentar percursos vários e, ainda, os técnicos especialistas em escrita manual, habitualmente responsáveis por realizar perícias de assinatura de forma isolada e sistemática.

Tal abrangência parece encontrar paralelo com a hierarquização que Moncada (2012) apresenta no âmbito desta atividade, agrupando os seus agentes precisamente em dois conjuntos: os peritos de arte, responsáveis não só pela observação inicial, mas também por liderar as metodologias e equipas multidisciplinares constituídas pelos restantes especialistas já mencionados; e os peritos históricos e técnicos, que auxiliam os anteriores no processo de peritagem e nas suas diferentes fases. Ou seja, ainda que a peritagem de uma obra dependa de estrutura multidisciplinar, o papel do perito de arte deve tutelar os restantes contributos, por ser o especialista com maior proximidade e conhecimento de circunstâncias histórico-artísticas, conseguindo avaliar melhor a validade ou pertinência dos contributos de outras áreas do conhecimento. A importância do regresso à base-histórico artística e ao estudo preliminar, realizado no primeiro momento de peritagem, tem sido evidenciada desde os primórdios do

¹²⁹ Termo cunhado no séc. XVIII, do francês *connoisseur*, que deriva do verbo *connoître* (ato de conhecer) e do arcaico *conoistre* (saber). Enquanto o idioma inglês adaptou termo original à ação (*connoisseurship*), em França encontraram-se soluções terminologicamente mais adequadas (*expertise* e *expert*), que influenciaram, por sua vez, e fizeram surgir em Portugal a *peritagem* e *perito* (Lopes, I. & Solé, G., 2015).

reconhecimento das potencialidades dos contributos científicos para o estudo de obras de arte, devendo a interpretação e a discussão de novos achados ser realizadas à luz do campo de que partiu a dúvida inicial: o da História da Arte (Mouseion, 1931).

A propósito da importância do perito de arte, cuja fiabilidade está relacionada com questões morais e de credibilidade profissional, Thomas Hoving, traz-nos ainda uma outra perspetiva do mesmo agente, enquanto caçador de falsos, o *fakebuster*, como alguém insubstituível, é certo, mas também indissociável do universo dos métodos de deteção (Hoving, 1997). Este indivíduo, dotado de perfil e de conduta próprios do seu estatuto, apresenta uma espécie de sexto sentido que lhe permite a identificação praticamente instantânea de circunstâncias suspeitas e de falsificações. Com o passar dos anos, esta personagem-tipo híbrida, de perito, criminólogo e historiador da arte, tornou-se cada vez mais difícil de encontrar, tendo diminuído em número considerável desde a primeira metade do século XX (Hoving, 1996); muito possivelmente porque tal atividade especialista tem-se dividido por, e alicerçado simultaneamente, em outras áreas do conhecimento, em prol de uma identificação mais célere e científica do falso.

O facto desse perfil ser visto ainda, na atualidade, como uma “espécie rara”, tem que ver precisamente com a difícil junção, numa figura única, tanto de características pessoais e profissionais, como de aptidões nem sempre convencionais ou abundantes na sociedade civil. A própria profissão de perito ou o estatuto de *connaissanceur* continuam sem estar devidamente regulamentados, constituindo atividades desempenhadas normalmente por académicos especializados em determinado período ou autor da História da Arte, com recurso às ferramentas e metodologias especialistas dessa área

Em teoria, o caminho para se ser perito constitui-se (ou pelo menos deveria) como naturalmente longo, pautado pelas próprias circunstâncias afetas ao mercado de arte, em que o tempo e a experiência se assumem como fatores cruciais para o entendimento e entrosamento com uma realidade tão específica (Alves, 2013). Contudo, numa realidade prática, acaba por vigorar uma atividade pouco reconhecida, pouco regulamentada e, consequentemente, pouco protegida e fiscalizada. A inexistência de uma formação específica padrão para o efeito, bem como a falta de reconhecimento científico e autónomo da disciplina em si, potenciam a falta de transparência da atividade e até propiciam índices mais elevados de corrupção na sua prática.

Afeta à condicionante de não existirem programas escolares e académicos oficiais onde se possa transmitir a arte de peritar, está o acesso dificultado a contextos reais por parte de futuros

peritos, onde se possa treinar e aperfeiçoar tais ferramentas - exercício, no âmbito do qual, deveriam ser precisamente utilizados exemplares autênticos e falsos, para ensaiar o mais precocemente possível o desenvolvimento de tais habilidades (Curry, 2016). Tal lacuna é exatamente o que potencia a afirmação do falsificador ao longo da história, mais especialista e conhecedor da obra autêntica de determinado artista, do que os próprios peritos ou acadêmicos que a investigam para efeitos de peritagem e autenticação.

Desta forma, são várias as problemáticas passíveis de identificar durante o desenvolvimento desta atividade. Se, por um lado, perante situações fraudulentas e polémicas (pouco seguras), se afirma a perda de credibilidade de certos peritos, no âmbito da indústria artística e do mundo da arte, por outro, resiste a dificuldade em aceitar e constituir como prova pericial unânime e consensual, os pareceres oficialmente emitidos por estes especialistas, devido à falta de transparência do universo legislativo em torno do atividade de peritar (Charney, 2009).

Para além da elevada subjetividade de grande parte dos processos de autenticação no presente, também se pode registar algum facilitismo, nesta área de ação. O empirismo do meio chega a ser propício ao aproveitamento dessa atividade para o serviço de interesses particulares e menos honestos de alguns peritos em particular, dando azo, inclusivamente, à manipulação de relatórios e pareceres onde constam dados que apenas interessam aos próprios (Ragai, p.202, data). São exemplo dessa conduta manipulada, casos em que os peritos não têm interesse algum em que determinadas peças sejam declaradas falsas ou problemáticas, por estarem eles próprios associados à tutela do objeto em si, por colaborarem com instituições, museus ou entidades responsáveis pela obra em estudo – ou mesmo, por estarem em conluio com os próprios criminosos. Nada garante também que os peritos que se tornam mais mediáticos e conhecidos na sua área de especialidade, sejam efetivamente os melhores nesse domínio e que desempenhem uma atividade rigorosa, com qualidade (Bolz, 2023).

Neste sentido, ao papel do falsificador, responsável por adulterar uma série de circunstâncias e documentos em prol do seu esquema fraudulento, e ao papel dos negociantes e agentes de mercado menos honestos, inerentes a qualquer mercado artístico, pode juntar-se ainda a ação deliberada do perito corrupto, que falsifica elementos determinantes, tais como documentação de proveniência, os certificados de autenticidade ou mesmo os resultados/dados provenientes da peritagem laboratorial (Charney, 2009 p. 108).

Existe precisamente um ponto de vista exclusivamente económico e até perverso que condiciona em muito o processo de peritagem, em que todos beneficiam, quando uma “nova” obra entra em mercado: o proprietário ganha dinheiro, o negociante recebe uma boa comissão, o colecionador adiciona uma obra ao seu conjunto e até os académicos e investigadores ganham uma nova investigação para desenvolver. Tudo isto pode contribuir para que haja uma grande vontade em legitimar e autenticar novos objetos no mercado de arte (Charney, 2012). Os falsificadores e burlões acabam por obter vantagens deste enquadramento, o qual pode dar margem para que peritos mais corruptíveis sucumbam à pressão e ao jogo de interesses, indissociáveis da maior parte das transações de obras de arte.

2.1.3. Fases e tipos de peritagem

A autenticação de obras de arte e a deteção de falsos artísticos continuam sem obter consenso relativamente à metodologia mais correta a utilizar. Parte desta instabilidade, está presente logo desde o início do processo de identificação, sendo múltiplas as circunstâncias que originam problemas de autenticidade. Entre as mais comuns, encontramos a criação e a atualização de catálogos *raisonné*, a produção de exposições individuais retrospectivas ou com a participação de um número elevado de obras de um mesmo autor; os pedidos de autenticação dirigidos a comités, os leilões de obras de arte, a avaliação económica de peças e ainda as publicações e comentários realizados por peritos sem requisição prévia (Spencer, 2004). Na prática, a autenticidade de uma obra de arte é pouco questionada ou colocada em causa até se querer novamente vender ou expor à comunidade (Prowda, 2013).

Se podemos evocar as circunstâncias que conduzem, com maior frequência, a dúvidas relacionadas com questões de autenticidade, também podemos elencar os principais fatores sintomáticos da presença de falsificações. Para além do mercado de arte assentar maioritariamente em círculos e comunidades de modesta dimensão, onde os rumores correm rapidamente, a repetição de circunstâncias e de comportamentos específicos, pode levantar suspeitas, tais como o uso recorrente da mesma proveniência ou o aparecimento repentino de várias obras do mesmo artista, até então desconhecidas.

Quando o mesmo indivíduo produz falsificações em número considerável, embora se desenvolva uma capacidade técnica mais veloz, começam também a surgir naturalmente mais

erros por parte do falsificador. Perante tal prática reincidente, os peritos, para além de especialistas em determinada linguagem autêntica, passam também a conseguir identificar com maior certeza a mão e “assinatura plástica” do próprio falsificador (Chappell D. & Polk K. 2009, p.83). Tal como na produção autêntica, o autor acaba por incorporar, mesmo inconscientemente, uma série de maneirismos altamente pessoais, muitas vezes de carácter exclusivo e irrepetível e, por isso, detetáveis com maior facilidade durante a peritagem e análise de uma obra suspeita. Este maneirismo autoral acontece não só no universo das artes visuais, como também em termos manuscritos, afirmando-se precisamente o mesmo tipo de “contaminação” com a escrita manual e com a produção de assinaturas, como veremos ainda neste capítulo. Do ponto de vista dos mecanismos motores, a mão que pinta é também a mão que assina, logo o traço, seja plástico ou manuscrito, feito pelo artista ou pelo falsificador assume-se como algo irrepetível. Pode ser complexo falsificar determinado artista, mas camuflar a impressão digital plástica, existente em qualquer ser humano, inclusivamente no falsificador, também pode ser desafiante.

Pode ainda acrescer a falta de espontaneidade do falsificador face à naturalidade impressa nos autênticos dos artistas originais, a par de outros fatores de natureza temporal, sobretudo quando alguns destes esquemas apresentam um *modus operandi* condicionado pelas expectativas e critérios visuais próprios da época em que foram engendrados, apenas detetáveis mais tarde, à luz de novas mentalidades e ferramentas (Casement, 2022). Não obstante, nos casos em que o falsificador é contemporâneo dos artistas e linguagens que falsifica, pode afirmar-se uma maior dificuldade por parte dos peritos na identificação futura dessas fraudes, exatamente porque o falso e verdadeiro são produto do mesmo conjunto social.

Paralelamente, importa ter em conta como algumas falsificações permanecem de tal forma indetetáveis por períodos muito longos, ao ponto dos próprios maneirismos do falsificador serem integrados como parâmetros da obra autêntica do artista original, condicionando, automaticamente, a referência visual que serve de base para as peritagens e identificações seguintes e, consequentemente, também os pareceres emitidos daí em diante, pelo perito em atividade.

Perante a circulação de obras suspeitas e, uma vez desencadeado o processo de peritagem visando o esclarecimento da sua autenticidade, a bibliografia especialista defende há largos anos que essa confirmação pode conseguir-se com recurso a três vetores principais, complementares entre si: a verificação da proveniência, a observação e avaliação das

propriedades por um perito e a aplicação de métodos laboratoriais (Spencer, 2004). Ragai defende igualmente o caminho da multidisciplinaridade como a solução para o problema, já que a autenticação coloca automaticamente em confronto um conjunto de provas internas da obra suspeita, composto por propriedades técnicas e físico-materiais, com um conjunto de provas externas, constituído pela aparência estética e por elementos estilísticos, carecendo ambos de diferentes interpretações, abordagens e metodologias (Ragai, 2015).

Ao longo do nosso trabalho em estudos de autenticidade e processos de autenticação, a par das três linhas de trabalho mencionadas, tem ficado evidente a afirmação de um quarto elemento, de contributo absolutamente individual, que se autonomiza em metodologia e resultados face aos demais: a perícia de assinatura dos artistas¹³⁰. Neste sentido, perante a referida dinâmica triangular, defendida popularmente por vários autores, no âmbito da peritagem de obras de arte, propomos uma nova organização multidisciplinar, na qual se integra, de igual forma, o contributo individual de cada um destes quatro parâmetros (figura 54).



Figura 54 – Processo de peritagem de uma obra de arte, *Dinâmica em quadrado*, 2024, © Diana Ramos.

¹³⁰ Naturalmente que tal parâmetro só pode ser tido em conta para efeitos de peritagem quando existe uma assinatura. No entanto, a assinatura manuscrita nas artes visuais é regular funcionando como um importante elemento de autenticação, como podemos constatar nas falsificações apreendidas em território nacional.

No entanto, estas componentes articuladas em permanência em prol de uma visão mais globalizante e de soluções mais conclusivas para o processo de peritagem, não devem deixar de ser consideradas individualmente, sobretudo porque nenhuma das quatro se assume infalível, raramente oferecendo, em isolado, a garantia de autenticidade. O parecer final torna-se, sem dúvida, mais tangível através da sua complementaridade, não deixando de reconhecer tanto as valências, como as limitações de cada vértice deste quadrado. Tal como a proveniência de uma obra de arte pode ser falsificada, com a adulteração da documentação existente ou o forjar de circunstâncias e testemunhos, também os métodos laboratoriais de exame e análise apresentam as suas próprias vulnerabilidades, a par de olhos de peritos que se enganam (ou corrompem), acrescentando ainda assinaturas que podem ser falsificadas de raiz, rasuradas ou alteradas.

Para um maior esclarecimento, importa reconhecer e caracterizar resumidamente cada um destes parâmetros, por forma a situar o seu papel na equação complexa em que se pode converter uma peritagem da obra de arte. O primeiro momento de abordagem do objeto suspeito passa, frequentemente, pelo recurso à experiência do olho humano, com a realização de uma observação ótica cuidada pelo perito, constituindo uma fase crucial para o encadeamento (ou não) com os procedimentos seguintes. Não raras vezes, fruto da experiência acumulada neste tipo de procedimentos, resulta daqui a identificação precoce e treinada de *redflags* que sugerem a existência de problemas. A concretização desta tarefa afirma-se sob vários parâmetros, com menor ou maior recurso a instrumentos de ampliação e manipulação como lupas ou iluminação, podendo também seguir diferentes metodologias comparativas das quais é exemplo a análise *morelliana*¹³¹. Nesta primeira abordagem, são realizadas sobretudo apreciações artísticas, uma observação do estado generalizado de conservação, procurando-se eventuais danos na matéria pictural e nos vernizes, a identificação de intervenções e repintes visíveis a olho nu e, ainda, a tipologia e estado do suporte utilizado (Mouseion, 1931)¹³².

Na sequência da abordagem que já realizámos no primeiro capítulo, com a interpretação da fruição artística de acordo com uma psicologia do observador, o olho do perito e o seu parecer

¹³¹ O método Morelli é visto com primeiro grande passo para o processo de peritagem de obras de arte (Morelli 1900).

¹³² A importância da peritagem humana e da observação direta tem assumido no processo de autenticação uma constância metodológica ao longo dos últimos cem anos, cuja importância enquanto fase primária e obrigatória do processo surge frequentemente destacada também na bibliografia especialista mais recente: (Spencer, 2004), (Moncada, 2006), (Tercero, 2019), (Peñuelas I Reixach, 2018). Utilizamos, neste âmbito, uma referência antiga precisamente para denotar como esta é uma questão que tem sido colocada sempre a par da evolução entre arte e ciência e ainda crucial ao processo contemporâneo da peritagem da obra de arte.

têm uma faceta absolutamente insubstituível na totalidade do processo. A opinião formulada resulta de um conjunto de experiências, processos cognitivos e sensoriais, absolutamente individuais e exclusivos, de alguém que construiu um conhecimento especialista, por sua vez, dificilmente equiparado ao conhecimento proveniente dos restantes elementos, existentes na figura 54 - mais sistemáticos e automatizados. Como tal, o perito desempenha, antes de qualquer outro papel, o do observador que vai formular um juízo sobre características externas, utilizando uma estrutura única de ferramentas internas.

A par de falsos indetetéveis, circularam as falsificações grosseiras, facilmente identificáveis nas primeiras instâncias, não havendo necessidade de aliar outras ferramentas ou metodologias, para se obter uma conclusão nesses casos. Tal obriga a que se afirme uma estrutura naturalmente hierárquica do processo em si, pois só quando uma primeira observação não é esclarecedora o suficiente para emitir um parecer ou conclusão, há a necessidade de se recorrer a outros tipos de estudos/análise de dados do mesmo objeto, utilizando outras especialidades e abordagens para o efeito. Neste sentido, o exame preliminar completo e cuidadoso revela-se capital para a construção de uma opinião sobre a obra visível (Mouseion, 1931), que vai determinar, por sua vez, se se justifica recorrer posteriormente a soluções que permitam o conhecimento da obra invisível.

Paralelamente à peritagem humana, durante o processo poderá também afirmar-se a necessidade de realização de estudos de proveniência, logo numa fase inicial, com vista à investigação do percurso do objeto, desde a sua produção até ao momento presente. Definida por Darraby (2008) como uma história cronológica da obra de arte, a proveniência de uma obra de arte vai muito para além da intenção de confirmação de *pedigree* da peça, já que permite também entender gostos artísticos e padrões de colecionismo, testemunhos de determinado contexto social e político, bem como de particularidades económicas associadas aos diferentes mercados em que a obra vai transitando (IFAR n.d.)

Segundo Ragai, no âmbito de processos de peritagem e autenticação, a proveniência assume-se como o elemento mais crítico do conjunto de metodologias passíveis de utilizar, já que implica investigações arquivísticas muito criteriosas, em busca de informações que possam atestar, de alguma forma, a existência do objeto estudado, em determinados contextos e circunstâncias passadas, sem a garantia de alguma vez se encontrarem tais comprovativos (Ragai, 2013). Na prática, são poucas as obras que apresentam registos documentais contínuos do seu percurso, sendo comum encontrar-se períodos bem documentados, intercalados por

lacunas documentais que dificultam consideravelmente este tipo de investigação. Seja a incorporação em coleções, a passagem por exposições ou leilões, o registo de proprietários, transições e encomendas ou mesmo documentação da esfera privada, como cartas ou fotografias pessoais, passando pela análise e recolha de testemunhos orais que se possam relacionar com a obra ou com o pretenso autor investigado, todos são domínios dos estudos de proveniência. Resumidamente, a proveniência de uma obra pode dividir-se em elementos orais e documentais, que raramente são estáticos, já que vão sendo interpretados à luz de novas mentalidades e investigações, com o avançar dos anos.

Neste sentido, da mesma forma que a peritagem humana e a laboratorial apresentam estruturas autónomas operativas, também o apurar de proveniência deve ser realizado por alguém com competências para tal, sendo um campo de especialidade em pleno desenvolvimento nos últimos anos, com técnicos que se especializam precisamente neste tipo de investigação. Estes estudos de proveniência são cruciais não só para o esclarecimento de autenticidade, como também para a sedimentação de atribuições já realizadas e para a investigação contínua de obras já autenticadas.

São exemplos do desenvolvimento sentido nesta especialidade, já com contornos de disciplina autónoma, a edição crescente de monografias em torno do tema¹³³, bem como a sua prática constante quer em contextos académico-científicos, quer em contextos mais operativos e institucionais. Naturalmente interdisciplinar, a sua afinidade com a própria metodologia de investigação histórico-artística acaba por capacitar o historiador da arte como especialista em estudos de proveniência, em que o aliar de conhecimentos se pode traduzir num importante contributo; apesar de coexistirem também algumas características muito similares às utilizadas em investigações de natureza forense e criminal (podendo ser uma atividade equiparada ao trabalho de detetive, pelo detalhe e persistência que requer). O desenrolar desse processo deve ser feito, sobretudo, em três frentes: as fontes de natureza histórico-artística (bibliografia, catálogos, exposições, arquivos fotográficos, artigos jornais, etc.), os registos relacionados com colecionadores e negociantes de arte que possam ter sido proprietários ou transacionado a obra e ainda os registos de leilões acontecidos, por onde a obra possa ter passado (IFAR, n.d.).

¹³³ Estudos e monografias mais recentes neste campo: International Foundation for Art Research. (2000), Yeide, N. H et. Al (2001), Feigenbaum G. & Reist I. J. (2013), Milosch, J et. Al (2019), Tompkins A. (2020.) Gáldy et. al. (2021).

No que concerne ao contributo direto dos estudos de proveniência para a autenticação de obras de arte, os seus achados podem sobretudo ajudar no reforço de autenticidade, já que a descoberta de comprovativos que coloquem o objeto suspeito em determinada circunstância relacionada diretamente com o artista, com colecionadores ou instituições idóneas pode constituir prova sólida do seu carácter genuíno. Contudo, exatamente por haver um reconhecimento geral do peso que a proveniência pode obter num processo de autenticação, também os falsificadores acabam por manipular e forjar algum material em torno do objeto, como por exemplo, os certificados de autenticidade, recibos e registos de vendas, marcas e selos de leiloeiras e proprietários e até catálogos de exposições (IFAR, n.d.).

O mercado contemporâneo apresenta uma percentagem alta de falsificações em circulação, composta por várias tipologias de objetos suspeitos, nos quais encontramos também diferentes graus de execução e qualidade. Se nos chegam exemplos bastante medíocres, facilmente identificáveis por peritos ou até mesmo por alguns perfis menos especialistas, mas conhecedores do sistema artístico, também temos falsificações tecnicamente sofisticadas em que a aplicação de uma ou duas metodologias poderá não ser suficiente para se chegar a um parecer final com segurança.

Nesse enquadramento, a peritagem laboratorial com recurso a métodos e técnicas de laboratório para investigar materialmente as obras suspeitas e as perícias de assinatura surgem, como soluções complementares de importância maior. Os novos achados e dados possibilitados por estas metodologias, quando conjugados e interpretados em conjunto com a informação prévia, conseguida pela observação ótica e os estudos de proveniência, poderão trazer novas dimensões da mesma problemática.

Na realidade, os métodos laboratoriais não provam diretamente a autenticidade ou falsidade objetiva da obra analisada, mas permitem antes sinalizar incongruências e anacronismos materiais, que auxiliam na emissão de pareceres e podem pontualmente ser suficientes para se chegar a um veredicto. Indiscutivelmente, são recursos que permitem a descoberta de numerosa informação adicional sobre a obra, o autor e a sua época, muitas vezes não perceptível a olho nu e camufladas inclusivamente por repintes, restauros ou pela própria patina conferida pelo tempo. Atualmente, é vasta a lista de métodos e exames que podem ser aplicados neste âmbito e auxiliar o campo dos estudos de autenticidade, existindo já uma consideração e aplicação sistemática deste tipo de ferramentas em vários países desenvolvidos. São métodos que merecerão uma abordagem mais pormenorizada no próximo capítulo, já que a sua

aplicabilidade, na investigação de falsificações, consiste numa das principais linhas de investigação do presente projeto.

Apesar do esclarecimento potenciado por tais técnicas aplicadas ao estudo do património cultural, existem algumas circunstâncias mais sensíveis e de maior risco associadas à sua operatividade que nos compete destacar. Seja num contexto global, ou num local, persistem ainda técnicos indevidamente formados, incapazes de levar a cabo o processo de peritagem laboratorial de forma competente, com a agravante da inexistência tanto de protocolos que permitam desenvolver o trabalho em rede e contínuo, como de fiscalizações que permitam verificar o correto funcionamento dessas equipas e laboratórios (Ragai, 2015).

Não obstante a peritagem laboratorial surgir mais comumente no encadeamento de peritagens humanas que não foram suficientemente esclarecedoras, alguns autores relatam a existência de casos, ao longo da história, em que o próprio recurso aos métodos laboratoriais de exame e análise, também não foi suficiente para se conseguir uma solução, havendo inclusivamente a necessidade de retornar ao parecer humano. Por vezes, este pode revelar-se soberano na obtenção de conclusão, como foi o exemplo do processo de peritagem em torno da cópia da Mona Lisa, pertencente ao Museu do Prado, em que os métodos laboratoriais não foram suficientes para se obter um veredicto. Neste exemplo, afirmaram-se grandes semelhanças materiais e dos repintes com a pintura do Louvre, sendo necessário regressar ao olho de perito, pois o laboratório pouco poderia ajudar a solucionar esse caso (Ragai, 2015)

Para além dos exemplos em que não se consegue uma resposta objetiva da complementaridade das ferramentas disponíveis, acrescem ainda os casos em que se regista desacordo evidente entre peritagem humana e peritagem laboratorial (Casement, 2022). Daí a importância em se recorrer a outras ferramentas diferentes precisamente para auxiliar e complementar o que não funcionou numa primeira fase ou em isolado. Neste enquadramento, as perícias de assinatura, quando existentes, podem assumir um papel absolutamente valioso, podendo a especificidade dos seus resultados desbloquear ou ultrapassar algumas contradições que existam noutros recursos mais comuns, como a observação a olho nu e os métodos laboratoriais.

Nesse sentido, resultam algumas vezes, obras sobre as quais não se consegue chegar por via alguma – humana, documental, laboratorial – a uma conclusão, e que permanecem décadas numa realidade-limbo no universo da peritagem, convertendo-se numa espécie de pinturas purgatório. A inexistência de consenso entre as diferentes partes coloca o objeto numa posição

bastante ingrata e, por consequência, também o seu proprietário, em que os únicos caminhos possíveis são o investimento para obtenção de maior esclarecimento ou a inevitável desvalorização e o consequente esquecimento. Apesar do conjunto de provas reunido, tal objeto acaba por existir na sombra porque, não havendo concordância, carece de um corpo físico que o assegure e legitime, já que as diferentes peritagens referidas não têm autonomia para atestar individualmente a sua autenticidade (Murphy, 2016).

Nesses contextos, os comités oficiais dos artistas constituem uma ferramenta essencial para o processo de autenticação, sobretudo para a resolução de casos mais desafiantes, sendo considerados a autoridade máxima em condições de emitir um parecer ou opinião sobre determinado bem, desde que esteja na dependência do seu conhecimento especialista. No entanto, um comité oficial nada mais é do que um conjunto de especialistas e peritos que emite um parecer final, face às provas que lhe são apresentadas. Peritos cuja atividade profissional não está regulamentada ou protegida, na qual se afirma sempre um risco associado à emissão dessas mesmas opiniões. Atualmente, são vários os casos de instituições e peritos que optam por não se manifestar, quando procurados. Nas últimas décadas, tem-se inclusivamente assistido à extinção de comités de artistas maiores, sobretudo porque muitos dos peritos dos painéis não querem de todo assumir responsabilidade de opinião perante contextos mais polémicos, com receio de processos judiciais que possam advir posteriormente, como foram os casos dos comités de Andy Warhol e Lichtenstein, que deixaram de autenticar obras de arte ou sinalizar obras suspeitas, precisamente devido ao envolvimento em episódios mais controversos (Cohen, 2012).

2.1.4. Perícias de assinatura como elemento de autenticação

Nenhum falsificador quer que o seu trabalho passe despercebido ou como exemplo de menor importância da era cultural que escolheu “simular”. Por esta razão, a adição de algum tipo de “identificador”, por norma, revela-se irresistível. As assinaturas falsas têm uma longa história e só delas (Fleming, 1975, p.14)

As artes de escrever, desenhar, pintar – e o ato de assinar um nome – todos expressam a individualidade do artista. O movimento do autor cria formas na estrutura espacial de uma assinatura, ao ponto de refletir os hábitos e propensões deste. Cada assinatura

desvia-se da anterior, mas a avaliação de múltiplas assinaturas revela padrões associados a uma variação natural, que são unicamente de quem as produz. Seja a linha de uma caneta, seja a pincelada de um pincel, é a individualidade dos movimentos repetidos e os motivos [...] Que providenciam uma base para a comparação. [...] Em conclusão, a assinatura é uma expressão do artista, independente da produção artística em si (Siegel, 2004, p. 89)

Dentro do universo das diferentes perícias humanas e laboratoriais que podem ser realizadas a uma obra de arte, com problemas de autenticidade, as perícias da assinatura do seu autor revelam-se uma ferramenta de grande utilidade na obtenção de um veredicto. A assinatura, voluntariamente deixada pelo artista, num ato de reconhecimento da sua própria peça, desempenha um papel-chave pelo seu carácter único e identitário. Da mesma forma que a técnica de um artista é exclusiva, estando ligada à sua personalidade, sendo possível o seu estudo e identificação, também a assinatura é fruto de um sistema neuromuscular próprio, sujeito a hábitos psicomotores, que a tornam altamente personalizada (Tercero, 2019). Neste sentido, à semelhança do ADN e das impressões digitais, a escrita pode ser utilizada como característica forense identificadora.

É certo que a autenticação de obras de arte, apesar da sua índole multidisciplinar, acaba por depender com maior frequência do parecer do historiador da arte, do conservador-restaurador, ou mesmo do técnico de laboratório. Contudo, no âmbito da falsificação artística, o contributo do criminólogo ou técnico forense assume-se de elevada importância, quer pela relação natural entre a lei e o delito cometido, quer pela existência de laboratórios de criminalística aptos a realizar procedimentos particularmente úteis ao estudo material de obras de arte. É sobretudo no domínio da criminalística que encontramos o exame de escrita documental e manuscrita, cuja metodologia pode ser aplicada ao exame das assinaturas e inscrições existentes nas obras de arte, assim como é aplicável à documentação que se destina a atestar a sua autenticidade (certificados, atestados de proveniência, selos, carimbos, estampas, etc.).

No passado, a comparação entre escritas parece ter acompanhado praticamente em simultâneo o próprio desenvolvimento da escrita em si. Remontam ao Império Romano esses primeiros exercícios, em que eram questionados escritos de difamação encontrados em alguns documentos e, por isso, sujeitos a uma investigação criminal (Vieira, 2008). Contudo, parece que a figura do falsificador terá antecedido a do perito em escrita manual, a avaliar pela quantidade de escritas fraudulentamente alteradas existentes em monumentos antigos, com o

objetivo de dar vitórias a líderes que tinham sido derrotados (Mendes, 2010). Como marcos iniciais da consciência em torno destas questões, temos precisamente a existência do crime de falsificação no Direito Romano (*Lex Cornelia de Falsis*), bem como a integração da comparação de escritas no processo penal, enquanto disciplina criminalística, pelo Imperador Constantino.

Ao longo dos séculos, França teve sempre um papel pioneiro para o desenvolvimento destas perícias, tendo sido o país onde surgiram as primeiras notícias oficiais de falsificações manuscritas e também onde foi criada, em 1570, a *Communauté d'écrivains experts vérificateurs*, primeira associação de peritos da história¹³⁴. Outro contributo marcante para a evolução destas perícias, foi o modelo de classificação criado em 1901 por Meyer, analista de escritas, atualmente conhecido por sistema Mally e que se manteve em uso até à contemporaneidade, quer a nível nacional, quer internacional, assentando a maioria dos laboratórios forenses governamentais europeus, neste modelo teórico. Neste sistema, são tidas em conta a análise as várias características da escrita, consideradas de um ponto de vista geral (extensão, largura, ângulo de inclinação, grau de ligação, formas de ligação, alinhamento, regularidade, orientação, arranjo espacial), a par das de aspeto isolado, sendo precisamente estas, as individuais, que dão maior contributo para o processo de identificação da autenticidade do autógrafo. Por sua vez, os técnicos têm realizado estas perícias com o auxílio de métodos de ampliação, como a lupa e o microscópico, também recorrendo a métodos de iluminação com vários comprimentos de onda e ainda com o auxílio de métodos químicos e da fotografia (Vieira, 2008).

De acordo com os autores consultados (Morris, 2000; Vieira, 2008; Mendes, 2010; Ellen, 2014; Branco & Santos, 2019) a comparação de escritas e a realização deste exame forense são feitas com base nas seguintes premissas:

- Não existem duas pessoas que escrevam e assinem da mesma forma, porque a escrita regular de uma pessoa é única;
- O mesmo indivíduo não consegue escrever da mesma forma duas vezes, mas apesar da variabilidade, a escrita mantém-se relativamente constante ao longo do tempo;
- É impossível imitar todas as características de uma escrita mantendo a fluência e perícia do autor que se imita;

¹³⁴ Para um apontamento histórico mais completo da evolução das perícias de escrita manual consultar: (Vieira, 2005, 2008, 2015), (Pereira, 2010), (Mendes, 2010), (Ellen, 2014).

- A identificação da autoria da escrita imitada é complexa, uma vez que no processo de imitação, o falsificador assume hábitos de escrita de outra pessoa, camuflando os seus próprios.

Com base em normativas mais vocacionadas para a fraude documental, importa também ter presente as diferentes tipologias de assinaturas identificadas pela bibliografia nesse âmbito; ainda que algumas não tenham aplicabilidade no universo das artes visuais, o seu conhecimento prévio assume-se útil. Mendes (2010) distingue oito tipos de ações fraudulentas na falsificação de assinatura: sem imitação de modelo prévio, com recurso à memória, com imitação servil à vista de um modelo existente exercitada previamente (considerada a tipologia mais perigosa), por decalque direto ou indireto, por recorte (*découpage*), a falsificação ideológica de assinatura, com utilização fraudulenta de uma assinatura verdadeira em documento pré-existente e a falsificação por assinatura à mão guiada, que pode ser inerte, ajudada ou forçada.

Contrastando com o cenário anteriormente delineado, no qual se afirmam, como vimos, diversas fontes relacionadas com o exame pericial de escrita manual com o propósito de autenticar documentos de diversas origens – amplamente desenvolvidas ao longo de todo o século XX (Tercero, 2019) – existe pouca literatura ou reflexão científica em torno deste procedimento aplicado às artes visuais, não se conhecendo uma metodologia oficial a seguir para o estudo comparativo de assinaturas realizadas em obras de arte. São ainda poucos os autores que propuseram determinados procedimentos com o objetivo de guiar o perito no desempenho desta atividade, na tentativa de colmatar as lacunas identificadas; tendo estas matérias sido superficialmente debatidas e apenas afloradas em alguma bibliografia generalista sobre peritagem de documentos, com um reconhecimento individual desta perícia em específico, sem refletir sobre os exames a realizar, o *modus operandi* adequado e quais os objetivos a atingir¹³⁵. A necessidade de abordar, de uma forma cada vez mais científica e abrangente, a autenticação de obras de arte, acompanhada por uma circulação aumentada de objetos fraudulentos, impõe hoje uma reflexão mais cuidada sobre os moldes em que o exame de assinaturas é praticado nas artes visuais, seja em contexto forense ou em contexto de laboratório de arte.

¹³⁵ A nossa polícia científica da Polícia Judiciária, que realiza o exame de escrita manual e perícias de assinatura em Portugal, tem como referência nesta área, entre outras, as seguintes monografias, de carácter generalista: (Mendes, 2010), (Ellen, 2014).

Face à perícia generalizada de escrita manual em documentos, as principais condicionantes associadas a este tipo de perícia, estão relacionadas com a diferente especificidade das assinaturas patentes nas obras de arte, faltando um estudo sistemático e aprofundado focado apenas na assinatura do artista e não tanto nos aspetos técnicos e materiais do objeto, como se faz na metodologia de peritagem mais comum. Apesar de encontrarmos uma base comum de princípios e métodos em perícias distintas ao longo dos tempos, existem particularidades inerentes e exclusivas à assinatura da obra de arte, seja o instrumento utilizado para assinar, a matéria da escrita ou mesmo o suporte sob o qual a assinatura é realizada. Próprias de um universo plástico e inexistentes numa realidade unicamente documental, estas características obrigam a procedimentos e soluções exclusivas.

Desejavelmente, numa realidade artística e mercantil, a assinatura deve garantir a autenticidade do objeto que acompanha, imprimindo neste um selo de paternidade. Para alguns artistas, tornou-se indissociável do seu registo plástico, quer pelo conceito de “marca” inerente (afirmando-se, por vezes, um culto maior relativamente ao indivíduo em si, do que à sua própria produção), quer pela adição de mais um elemento estético, passível de ser trabalhado e estrategicamente integrado numa composição maior. No entanto, a existência deste elemento por si só não garante, evidentemente, a autenticidade da obra de arte. A sua execução pode ser da responsabilidade de outro indivíduo que não o autor da peça, o que contrasta totalmente com os juízos elaborados e provenientes atualmente do mercado de arte, em que colecionadores e *marchands* atribuem automaticamente mais valor económico e de autenticidade a obras visivelmente assinadas, ainda que desconhecendo a sua real classificação.

Por consequência, não só assistimos a uma circulação de obras de arte falsas maioritariamente assinadas, como acabam por circular nestas rotas mercantis outros tantos objetos, nem sempre realizados com uma intenção ardilosa, mas que ostentam assinaturas, fruto de diferentes intenções fraudulentas. Como espelho desta sede por autenticidade, o mercado acaba por acolher falsificações de diferentes tipologias, onde a assinatura desempenha um papel determinante.

No primeiro capítulo, tivemos a oportunidade de definir precisamente as tipologias do falso, segundo um critério compositivo e também segundo um critério operativo criminal. Tendo em conta as diferentes possibilidades inerentes a uma utilização fraudulenta de assinaturas, é-nos agora possível nomear, com base em Ionescu (1985), as seguintes categorias do objeto com problemas de autenticidade:

- Objeto autêntico, com assinatura falsa – Colocação intencional de uma assinatura, por um terceiro, numa obra verdadeira não assinada para garantir a sua autenticação;
- Objeto autêntico de um artista diferente, com assinatura falsa – Reaproveitamento de uma obra verdadeira, com menos valor, de um artista menos conceituado, substituindo ou rasurando a assinatura existente e colocando a assinatura de um artista maior, com vista à sobrevalorização no mercado. Dentro desta categoria, Ionescu enumerou ainda as diferentes formas como uma assinatura pode ser colocada num “lugar vazio” da obra já existente:
 - Cobrir com uma camada a assinatura original, aplicando por cima a assinatura de um artista mais valioso;
 - Raspar a assinatura original, executando-a novamente, à semelhança da primeira, mas com maior perfeccionismo;
 - Camuflar a assinatura original existente, integrando-a plasticamente em algum elemento da composição, para que se possa depois colocar uma nova assinatura, em diferente localização da obra;
 - Modificar a assinatura inicial, alterando a morfologia existente e/ou acrescentando novos elementos caligráficos.
- Objeto falso com assinatura falsa – Ambos fruto de um esquema integral, pensados de raiz para defraudar;
- Objeto falso com assinaturas autênticas – O caso de alguns artistas de renome que ao longo da história assinaram trabalhos executados por terceiros ao seu modo e estilo, normalmente discípulos ou outros artistas menores, potenciando assim a sua venda a preços mais elevados.

Importa ainda ter presente que, ao aplicar este exame pericial, o perito é frequentemente confrontado com duas hipóteses maiores: a da assinatura ser autêntica, realizada pela mão do próprio artista, ou seja, de execução naturalmente mais espontânea; e a da assinatura ser

simulada por outro indivíduo, apresentando particularidades que a distinguem de uma assinatura verdadeira. Neste sentido, a avaliação é naturalmente feita com base numa relação de verossimilhança, identificando-se particularidades associadas que resultam no desenvolvimento de um estudo comparativo.

Apesar de existirem poucas reflexões em torno da metodologia a aplicar, o reconhecimento do estudo da assinatura como processo pertinente para o processo de autenticação de obras de arte é um ponto assente desde a primeira metade do século XX, com reflexões na bibliografia especializada da época (Mouseion, 1931). Isto acontece porque a assinatura em si, pode potenciar duas linhas de interpretações e achados distintos: por um lado, a análise direta e comparativa do corpo manuscrito, composto por caracteres, e a sua relação direta com a autoria e o encadeamento desses elementos, por outro lado, a forma como tal parte manuscrita surge materialmente integrada no restante suporte, sendo possível relacionar o seu posicionamento com outras camadas pictóricas ou redes de fissuras (uma assinatura sem fissuras, numa pintura que apresente esta característica, pode ser sintomática de intenções fraudulentas, já que ficam evidentes cronologias diferentes dos elementos avaliados)¹³⁶.

Rybak-Karkoz (2022) chama ainda atenção para as várias particularidades em torno da assinatura do artista plástico e para as diferentes formas adotadas ao longo da história, que condiciona as perícias desta natureza. São numerosas as possibilidades apontadas: autores que preferem assinar apenas com o seu primeiro nome, autores que preferem assinar com o último nome isolado ou acumular ambos, outros que recorrem a alcunhas ou a monogramas e, inclusivamente, autores que misturam assinatura manuscrita e monograma, no mesmo suporte. Acrescem ainda as assinaturas que surgem acompanhadas por datas e locais de execução, bem como algumas atividades profissionais ou frases acessórias, habitualmente sob a forma de manifestos ou dedicatórias, por norma destinadas a quem recebia o trabalho desse artista (encomendantes, colegas artistas, amigos, etc.). Por fim, pode ainda ser considerado o recurso a acrónimos, abreviaturas e alguns ícones/símbolos, associados a contextos específicos, para identificação do próprio artista, da sua oficina ou mesmo dos encomendantes, dos quais são exemplo os métodos adotados por Gauguin e Cranach (Rybak-Karkoz, 2022). Tal como na assinatura realizada em documentos, a existência de assinaturas mais longas, a par de uma maior quantidade de elementos manuscritos, permitirá um estudo comparativo mais profundo

¹³⁶ Destaque ainda para a análise e estudo das fissuras como um procedimento importante para a datação e autenticação das obras de arte.

e, conseqüentemente, um maior número de conclusões não só sobre a sua autenticidade, como sobre o estado de saúde do próprio artista.

Como já vimos, e ainda que realizada pelo artista, a assinatura ou o procedimento equiparado constitui um elemento independente do objeto artístico em si. Como tal, coloca-se sobretudo, a problemática do sistema atual de penalização, cuja ação legal impacta a totalidade do conjunto, com a declaração de uma assinatura falsa, realizada em obra autêntica e perdendo esta última o seu direito à existência genuína¹³⁷. Neste sentido, no âmbito das perícias de assinaturas em obras de arte, urge a necessidade de considerar a obra e a assinatura, como dois elementos independentes (Rybak-Karkoz, 2022).

Relativamente às metodologias passíveis de colocar em prática neste tipo de perícias aplicadas em exclusivo à autenticação de obras de arte e às artes visuais, destacamos e colocamos em confronto duas propostas de referência neste campo, provenientes de contexto criminalístico. A mais antiga, elaborada em 1985 por Lucian Ionescu, defende procedimentos mais convencionais; a segunda, apresentada em 2009 por Isabel Montani, recorre a soluções tecnologicamente mais modernas.

Ionescu apresenta uma metodologia dividida em duas etapas de trabalho: a primeira é constituída pela identificação total da assinatura, apreendendo as suas principais características, delimitando a sua configuração e tornando-a o mais evidente possível, recorrendo, para o efeito e se necessário, a ferramentas e procedimentos científicos; a segunda, consiste num estudo comparativo entre a assinatura suspeita existente e um corpo de assinaturas inquestionavelmente autênticas, feitas pela mão do próprio artista.

A propósito da primeira etapa, Ionescu valida tanto a utilização de lupa, do microscópio, de pontos de luz e de filtros distintos para acentuar contrastes cromáticos, como o emprego de raios ultravioletas e infravermelhos, ou o registo das cores em macro e microfotografias. Segundo o autor, é ainda nesta primeira etapa, que surge um dos problemas principais ao qual o perito deve dar resposta: a determinação do momento de execução da assinatura, confirmando se este coincide com o de execução da obra. Em caso de resposta afirmativa, existe uma probabilidade acentuada da obra ter sido executada e assinada pela mesma pessoa, contudo, tal

¹³⁷ Exemplo do caso nacional mencionado no capítulo 1.2, da pintura autêntica de Francis Smith, que foi declarada perdida a favor do estado, por ter recebido uma assinatura falsa, perdendo assim o seu estatuto de objeto verdadeiro - precisamente porque não há um enquadramento individual de cada elemento (assinatura e obra de arte).

não é sinónimo de autenticidade inquestionável, já que a perícia em si não permite identificar concretamente o autor.

Tendo em conta os achados decorrentes do processo de datação mencionado, Ionescu aponta a possibilidade de existirem três variantes de execução: a execução simultânea ou com pouco tempo de diferença da assinatura e da camada pictórica ainda por secar (o pincel imprime na superfície relevo e marcas muito características, de difícil simulação); a execução com um objeto pontiagudo, como o cabo de um pincel, em que se deve atentar na existência de fissuras ou irregularidades nos contornos da assinatura (sintomáticas do ato de forçar uma camada pictórica já endurecida e, por isso, cronologicamente distante); ou o tipo mais frequente de execução, em que a assinatura é escrita na camada pictórica com pigmento/matéria distinta, sendo possível a observação microscópica da mistura de cores, consoante o tempo de secagem (se a execução acontecer com a superfície bem seca, dá-se a estratificação das duas matérias distintas, volumetricamente situadas em planos distintos: o da assinatura e o do fundo). Neste campo, a observação das fissuras torna-se particularmente útil, pois confirmando-se a sua existência em grande parte do suporte, uma execução simultânea ou cronologicamente próxima da assinatura, resultará na apresentação de marcas semelhantes.

A segunda etapa apresentada por Ionescu propõe um estudo comparativo, desejavelmente reunindo para o efeito um número significativo de assinaturas autênticas, por forma a isolar as constantes e as variáveis desses mesmos elementos gráficos. No entanto, não é de todo fácil alcançar as condições ideais para realizar um estudo desta natureza, cujo processo está consideravelmente mais facilitado na comparação de documentos. São várias as condicionantes associadas a esta metodologia, desde a dispersão geográfica das obras do artista, à inacessibilidade de certos museus e coleções, passando pela necessidade da sua deslocação para serem analisadas em laboratório e até à existência de problemas de autenticidade, no *corpus* autêntico que se pretende consultar.

Acresce ainda a agravante de ser um estudo comparativo que deve idealmente ser realizado com assinaturas autênticas, provenientes da mesma fase de trabalho do artista. As grandes exposições retrospectivas são eventos ideais para alicerçar este tipo de investigação, por reunirem num espaço único obras de um artista, habitualmente dispersas. Contudo, seria necessário o calendário de tais iniciativas estar em concordância com o calendário dos estudos forenses comparativos.

Assume-se ainda a importância de se destacar para a realização destas tarefas, não só um especialista da escrita, mas também alguém que seja conhecedor do artista em questão, capaz de datar e catalogar assinaturas autênticas, consoante as particularidades do traço. Embora o exame tenha por base as regras e os princípios da perícia criminalística de escrita manual, a exigência do procedimento requer um olho mais atento e instruído por parte do perito, habitualmente inserido em programas de estudo intensivo e de observação constantes. A complexidade inerente à função, limita também o perito no seu campo de ação, tornando-se, por norma, especialista num número reduzido de artistas, para poder memorizar um maior número de assinaturas relacionáveis entre si.

No exame comparativo propriamente dito, devem ser avaliadas particularidades exclusivas do universo plástico, tais como a cursividade conseguida através do pincel – uma ferramenta diferente da habitualmente utilizada na escrita manual – sendo pertinentes também as dimensões e o formato do exemplar utilizado. Importam simultaneamente tanto as características do suporte que recebe a assinatura, como a consistência das tintas utilizadas na sua execução. Todos estes elementos serão úteis no estabelecimento de um fio condutor entre as obras assinadas.

As interrupções de traço que podem estar presentes nas assinaturas comparadas também podem ajudar no diagnóstico da sua falsidade, visto que os autógrafos mais acidentais e espontâneos, são associados a um maior grau de autenticidade e, por consequência, formalmente discerníveis dos autógrafos identificados nas contrafações e falsificações, habitualmente de aparência mais retocada. A identificação de elementos estranhos aos demais exemplares originais, tais como ilegibilidade das letras ou fragmentações injustificadas dos caracteres, podem denotar a presença de uma imitação. Contudo, o cenário oposto, de semelhança exagerada com uma assinatura verdadeira também pode constituir sinal de alarme, sobretudo, se for semelhante à assinatura de uma obra conhecida, dado que os falsificadores copiam sobretudo, exemplares com os quais contactam em exposições ou através da consulta de monografias e catálogos. Inclusivamente, consegue-se apurar que a imitação mais fidedigna de uma assinatura, é conseguida logo nos primeiros caracteres com a escrita de maiúsculas, para depois se perder essa sensibilidade numa escrita mais descontraída, à medida que as letras se vão simplificando, consistindo a imitação da rubrica um dos maiores desafios para o falsificador.

Ainda assim, independentemente da complexidade associada a um contexto que envolva um falsificador hábil e conhecedor do repertório que imita, até as assinaturas falsas mais bem

conseguidas, acabam por estar envoltas numa certa aura de artificialidade, desprovidas do toque genuíno e intuitivo do artista. Por mais constante que seja a forma de assinar de determinado artista, existirão sempre fatores voláteis e imprevisíveis que condicionarão o grafismo das diferentes assinaturas por si realizadas ao longo da vida (também aqui se regista uma maior variabilidade das assinaturas, em obras de arte, face às assinaturas realizadas em documentos). Por todas as condicionantes metodológicas apresentadas, Ionescu insiste no risco associado ao facto do perito se pronunciar com base num estudo comparativo do qual façam parte poucos e casuais exemplos de assinaturas autênticas, daí resultando a importância em se constituir uma base sólida e representativa, associada a determinados artistas, tal como propomos no desenvolvimento do nosso caso de estudo.

Passando para a proposta metodológica de Isabel Montani (2009), não só mais sucinta na sua apresentação de tarefas, como inovadora por integrar tecnologias recentes, encontramos igualmente uma ordem de trabalhos dividida em duas fases. Esta metodologia também tem na sua base procedimentos já existentes para a perícia de assinaturas realizadas em papel, recorrendo ao estudo comparativo. No entanto, segundo uma perspectiva autónoma da anterior, Montani defende que num primeiro momento, é essencial identificar, isolar e estudar um lote de particularidades existentes na assinatura, que pode oscilar entre elementos mais óbvios, como comprimento ou altura, e elementos mais discretos. Com o fim de sinalizar características que poderão ser determinantes para o processo de autenticação, Montani sugere a medição dessas particularidades com o auxílio de algoritmos de extração de caracteres, utilizando, para o efeito, um *software* apropriado, que permitirá apurar a variação e a distribuição desses elementos num conjunto de assinaturas autênticas do mesmo artista (fator definido pela autora como “intravariabilidade”).

Nesta primeira fase, devem ser eleitas as características que apresentem menores variações para o estudo comparativo, ou seja, que apresentem uma melhor reprodutibilidade. Num segundo momento, Montani propõe a criação de raiz de um *corpus* de assinaturas imitadas, executado por um conjunto de artistas, que desempenham aqui o papel de falsificadores. Neste segundo grupo de assinaturas, serão, por sua vez, identificadas as características das assinaturas que apresentem maior taxa de variabilidade entre imitadores (fator definido pela autora como “intervariabilidade”), bem como serão estudadas e medidas as capacidades de observação e reprodução por parte destes indivíduos. Posteriormente, a distribuição calculada para cada característica do conjunto de imitações, será confrontada com a distribuição previamente

calculada para as características do conjunto das assinaturas autênticas. O confronto da variação intraescretores (assinaturas autênticas) e interescretores (assinaturas imitadas) para cada característica permitirá, por fim, calcular a importância e o peso de cada um desses elementos, para o processo de autenticação de uma assinatura do artista estudado. Esta proposta introduziu uma abordagem inovadora a um problema que tem sido debatido há alguns anos, ainda assim, pouco explorado na contemporaneidade. Deste exercício, resulta uma ferramenta que poderá guiar de forma bastante útil o perito no desempenho de perícias de assinaturas existentes em obras de arte.

No âmbito da nossa investigação, encontrámos a realização de forma sistemática e quase exclusiva desta perícia no Laboratório de Polícia Científica da Polícia Judiciária, estando qualquer um dos seus onze técnicos especializados, apto a realizar exames desta natureza, fazendo parte das suas competências e aptidões enquanto técnicos superiores especialistas desse laboratório. A esta equipa compete analisar a totalidade da escrita manual afeta a diferentes tipologias de documentos apreendidos, uma vez que a falsificação de assinatura é uma prática que se pode revelar em vários suportes, entre os quais encontramos também a secção de obras de arte, com a assinatura fraudulenta, sobretudo de pintura, desenho, aguarela e técnica-mista.

Com o avançar do nosso plano de tarefas, tivemos oportunidade de identificar metodologias de trabalho destes estudos comparativos, constatando em que moldes os diferentes laboratórios afetos ao nosso projeto doutoral, desenvolvem este tipo de exames e perícias. Desta forma, foi possível compreender como os seus resultados têm auxiliado as restantes vertentes já mencionadas da peritagem, na identificação de falsificações artísticas em Portugal.

2.1.5. Estado da peritagem de obras de arte em Portugal

No nosso país encontramos um cenário em consonância com as circunstâncias internacionais mencionadas até ao momento: a existência de uma profissão não oficial do perito, pouco regulamentada, protegida e fiscalizada, acompanhada por um processo/atividade de peritagem sem metodologia unânime ou protocolar. Perante dúvidas de autenticidade e de autoria face a obras em circulação no mercado nacional, tanto a Polícia, como particulares ou outros agentes do mercado de arte parecem tentar recorrer, em diferentes fases do processo, a académicos e

especialistas afetos a centros de investigação e museus de referência. Se ao longo do século XX, a população leiga frequentemente procurava o parecer dos conservadores das coleções nacionais sobre peças suspeitas que levantavam dúvidas, na atualidade e, sobretudo, com o decorrer da presente investigação, constatamos serem ainda poucas as ferramentas para a gestão deste tipo de “dúvida”, continuando sem estar disseminadas soluções vocacionadas em exclusivo para a autenticação de obras de arte e a identificação de falsificações artísticas.

Na realidade corporativa nacional, são praticamente inexistentes os exemplos de empresas a operar nesta área, com exceção da empresa Selo Branco, que se apresenta sobretudo, como solução mediadora entre partes e não tanto como gabinete de peritagem, solução que já vamos encontrando em outros países¹³⁸. A Selo Branco afirma que não garante nem confere pelos seus meios a autenticidade de obras de arte, atuando apenas como mediador entre a entidade certificadora e o cliente que a procura, para emissão de certificação de obras de arte. Por disponibilizar nos seus serviços à comunidade os estudos laboratoriais, esta tem sido uma das poucas empresas que recorreu aos laboratórios do nosso projeto para esclarecimento de autenticidade durante o nosso plano de trabalhos¹³⁹. A título de exemplo do modelo internacional de gabinete de peritagem, ainda inexistente em Portugal, mas um pouco já disseminado por vários sítios do mundo, mencionamos o projeto espanhol Art Value Project - Gabinete de Peritaje Artístico¹⁴⁰, sediado em Madrid, que constitui uma unidade multidisciplinar ao serviço da investigação e autenticação de obras de arte, com a utilização tanto de ferramentas analíticas, como jurídicas. Para o efeito, este gabinete desenvolve as suas investigações com recurso a tecnologia de ponta, a par de uma colaboração sistemática com historiadores da arte, biólogos, químicos, peritos em escrita manual, conservadores-restauradores e advogados, com vista à formação de equipas idóneas e multidisciplinares para uma peritagem de cada objeto estudado o mais completa possível.

No nosso país, o principal contributo para o universo da peritagem das obras de arte tem decorrido, sobretudo, da realidade operativa proveniente das leiloeiras, na qual encontramos práticas cada vez mais especializadas, mas cuja metodologia fica quase sempre confinada à

¹³⁸ Para mais informações sobre esta empresa, consultar o seu *website* (Selo Branco, 2018).

¹³⁹ Consultar base de dados, Anexo 7.

¹⁴⁰ Para mais informações sobre a ação deste gabinete, consultar o seu *website* (Art Value Project – Gabinete de Peritaje Artístico, n.d.). Em Janeiro de 2020 tivemos oportunidade de conhecer presencialmente a ação deste pioneiro Gabinete em Espanha, tendo recebido em primeira mão o acolhimento dos investigadores Luciano Delgado e Andrés Sánchez, fundadores do projeto, com quem participamos no *I Encontro de Peritaje da Universidad Nebrija*. Destacamos ainda o importante contributo académico e científico destes dois autores para o desenvolvimento e teorização da atividade da peritagem de obras de arte em Espanha.

ação e às paredes destas casas. No âmbito da peritagem em contexto leiloeiro, destacamos o papel absolutamente crucial que tem sido desempenhado, por Miguel Cabral Moncada, nos últimos 25 anos, fundador da casa Cabral Moncada Leilões, responsável também pela teorização e reflexão científica em torno desta problemática, não só dentro da sua empresa, reconhecida como uma das leiloeiras nacionais de referência, como em projetos e iniciativas “extra muros”, de natureza não mercantil¹⁴¹.

Para além da disponibilização de diretrizes operativas através de monografias que se revelam como autênticos manuais para a realização de processos de peritagem (Moncada, 2009, 2012), Miguel Cabral Moncada tem garantido uma valiosa ponte entre a realidade mercantil e a realidade académica e científica, não raras vezes com agentes e investigadores distanciados pelas particularidades de cada meio. Destacamos ainda o funcionamento da Academia de Peritagem, no âmbito da ação da Leiloeira Cabral Moncada Leilões, em funcionamento desde 2022, com o objetivo de colmatar esta lacuna, no sistema de ensino formal português. Os seus cursos livres disponibilizam à comunidade a possibilidade de aquisição de conhecimentos especialistas sobre diferentes temáticas centradas, sobretudo, no universo das artes decorativas portuguesas, com base na operatividade e experiência do corpo laboral da casa leiloeira¹⁴².

Numa tentativa de construção nacional do caminho da Peritagem de Arte enquanto disciplina independente, nos planos de estudos académicos afetos às Artes Visuais e ao ensino da História da Arte, encontram-se precisamente alguns dos contributos que Cabral Moncada tem dado ao ensino superior nos últimos anos na disciplina de “Peritagem de Obras de Arte” no mestrado em História da Arte e Património da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; na disciplina de “Peritagem e Avaliação” no mestrado em Gestão de Mercados de Arte do ISCTE/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e na disciplina de “Peritagem em Arte” no mestrado de Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar. Acrescem ainda exemplos isolados, assegurados por outros docentes, na pós-graduação em Mercado de Arte e Colecionismo, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e na Escola das Artes, da Universidade Católica do Porto, no âmbito da pós-graduação em Curadoria e Mercados de Arte. Registou-se ainda, em 2009, uma pós-graduação pontual, em Peritagem de Arte, na extensão de Lisboa da Escola das Artes da Universidade Católica

¹⁴¹ A Cabral Moncada Leilões, para além da sua linha principal de ação envolvendo leilões e avaliações, tem desenvolvido também outra linha complementar, disponibilizando à comunidade os serviços de peritagem e consultoria no âmbito das obras de arte.

¹⁴² Para mais informações sobre esta solução formativa visitar o *website* da Academia de Peritagem (Cabral Moncada Leilões, n.d.).

Portuguesa, com os contributos de um corpo docente com vasta experiência profissional nesta área do conhecimento, do qual faziam parte, entre outros investigadores, Miguel Cabral Moncada e João Oliveira, como a visão especialista e operativa do então Coordenador de Investigação Criminal, à época responsável pela Brigada de Obras de Arte da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo. Neste campo, importa ainda referir o exemplo da Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo e do seu contributo para a peritagem de Mobiliário, responsável por ministrar, nos anos noventa, um conjunto de formações inéditas na área (entre 1993 e 1997, o Curso de Estudos Superiores Especializados em Peritos em Arte/Mobiliário, equiparado a licenciatura e em 1999/2000, um curso pós-graduado em Peritagem e Conservação de Mobiliário). A partir de 2009, a mesma entidade desenvolveu, com base na experiência prévia de ensino prático, uma nova pós-graduação em peritagem de mobiliário, com recurso a ferramentas teóricas e práticas em simultâneo.

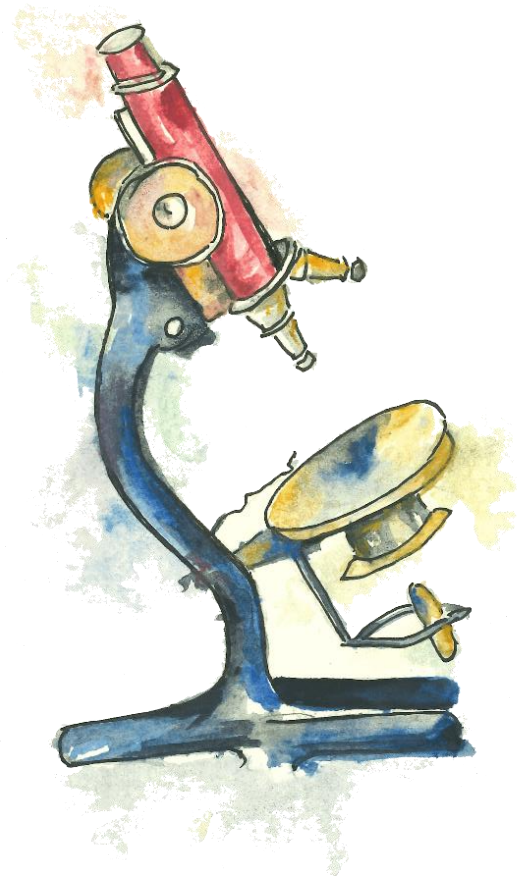
De um ponto de vista estatístico, embora os conhecimentos nesta área ainda sejam, em parte, transmitidos de maneira empírica, carecendo de uma abordagem mais rigorosa e criteriosa no seu ensino e subsequente aplicação prática no mundo da arte, os exemplos mencionados ilustram bem o progresso e consolidação desta área de formação, ao longo dos últimos anos, em Portugal. Desta evolução tem resultado a formação de um grupo de especialistas nacionais, mais capacitados para desempenhar efetivamente a atividade da peritagem. À passagem um tanto desregulamentada de conhecimento já previamente descrita, acresce também a despreocupação e até negligência do colecionador e comprador português – sobretudo dos particulares – muitas vezes leigo e pouco conhecedor do que negoceia, quando comparado a instituições e fundações, ao ponto de desvalorizar a validade ou necessidade da certificação de autenticidade (Simões, 2016).

Por seu turno, a morosidade associada aos processos de investigação de obras problemáticas, em Portugal, assim como ao processo da deteção de falsificações, também acentua a complexidade do fenómeno, já que frequentemente resultam transtornos de vária ordem para os diferentes intervenientes, seja para o proprietário da peça, para o perito que realiza a sua investigação, para o agente que realiza a venda (antiquário, leiloeira ou galeria), para o potencial comprador e, em última instância, até para o próprio artista, que vê a sua produção autêntica ser observada com maior desconfiança (Simões, 2016). Consequentemente, os níveis de confiança associados aos diferentes agentes podem sofrer alterações, o que a nosso ver,

contribui para uma cultura do silêncio, desprovida de denúncia, a qual condiciona totalmente a atividade da peritagem de obras de arte no nosso país.

Posto isto, seja em território nacional, seja na realidade internacional, a peritagem e a autenticação de obras de arte dificilmente serão alguma vez praticadas como atividades de ciência exata (Tercero, 2019). Os objetivos e processos difíceis a que se propõem e a complexidade associada a cada caso investigado, fazem com que seja difícil emitir, numa base regular, pareceres com um grau máximo de segurança. Neste sentido, o perito, consciente destas mesmas condicionantes e, ciente de que raramente terá em mãos tarefas lineares, para além de reunir o máximo de informação possível, deve desenvolver um trabalho colaborativo com as diferentes áreas do conhecimento, aliando-se à Ciência, sempre que necessário.

2.2. Arte e Ciência: métodos laboratoriais para a identificação de falsificações e autenticação de obras de arte



[...] os termos conservação preventiva, análise de materiais e técnicas artísticas, atribuição, datação e investimento financeiro afirmam-se como elementos moduladores da relação que se procura produzir entre historiadores da arte, museólogos, *connaisseurs* e cientistas e as formas de pesquisa postas pela arqueometria e história da arte técnica. É através da prática da Arqueometria e da História da Arte Técnica que tal metodologia busca, nos processos de autenticação de obras de arte reivindicar para as ciências naturais e humanas a tarefa de analisarem conjuntamente a obra de arte. (Rosado & Sousa, 2007, pp. 1735-1736)

2.2.1. História dos métodos laboratoriais para o estudo de obras de arte

O desenvolvimento do exame científico de bens culturais e o emprego de um leque, cada vez mais alargado, de métodos e recursos, ocorridos ao longo do último século, têm impactado substancialmente o nosso relacionamento para com o objeto artístico e a valorização do trabalho multidisciplinar para a sua interpretação e conservação. Desde a década de setenta do século XX, os outrora “estudos técnicos” que alicerçavam a história da arte e a conservação ganharam terreno num cenário colaborativo, originando um recente e ascendente campo de estudo designado por História Técnica da Arte (Ainsworth, 2005).

O termo “technical art history” teve origem em 1998 e está associado a uma área atualmente vista como campo de estudo plenamente estabelecido, com programas de formação académica associados, com o desenvolvimento regular de projetos de investigação também no âmbito operativo. A sua prática prevê a utilização de meios técnicos e analíticos para estudar obras de arte, com recurso a procedimentos sobretudo laboratoriais, que permitem, por sua vez, uma melhor compreensão da materialidade da obra de arte (Yonan, 2021). A partir de um acolhimento gradual das Ciências Humanas, às quais se encontra mais frequentemente associado o estudo das obras de arte, aos recursos das Ciências da Natureza para o seu desenvolvimento, esta área tem gerado contributo sobretudo ao nível de três campos de atuação no universo histórico-artístico: a Conservação e Restauro, o conhecimento dos materiais e das técnicas utilizadas pelos artistas, ao longo da história, e a autenticação de obras de arte (Rosado, 2014) No desenvolvimento dessas linhas de trabalho, os laboratórios e respetivas equipas têm desempenhado um papel essencial, para o percorrer de um trilha comum entre arte e ciência.

2.2.1.1. Grandes laboratórios internacionais

Para melhor compreendermos a relevância do laboratório no processo de autenticação de obras de arte, importa situar historicamente o aparecimento dos métodos laboratoriais, bem como ter presente a sua evolução ao longo dos tempos e a forma como foram sendo explorados e adaptados a uma realidade cultural e patrimonial. Tal contributo tornou-se cada vez mais evidente com o aparecimento de importantes laboratórios vocacionados para o estudo do

património cultural, fundados a partir do final do século XIX um pouco por todo o mundo, com grande incremento ao longo do século XX.

Face à extensa lista de métodos de exame e análise, cujas potencialidades têm sido exploradas nos últimos cem anos, faz sentido destacar a descoberta da radiação X e da radiografia, na medida em que este método se afirmou como um dos mais utilizados e, consequentemente, documentados, quer no âmbito da medicina convencional, quer no do diagnóstico material de objetos de natureza vária. Neste contexto, assume-se de menção obrigatória o facto de ter existido um período célere entre a primeira radiografia obtida por Wilhelm Röntgen, à mão da sua esposa, em 1895, e a primeira radiografia realizada a uma pintura, em 1896, por W. Koning, um professor que lecionava por essa altura em Frankfurt (Bridgman, 1964).

Com a viragem para o século seguinte, encontramos Alexander Faber, um médico radiologista, em Weimar, igualmente interessado nesta inovadora aplicação dos raios-X, expondo várias pinturas ao procedimento. Em 1914, ciente das experiências de Koning, Faber acabou por patentear a técnica, sucedendo uma visível ascensão deste recurso, cada vez mais essencial para a deteção de estruturas não visíveis, para o diagnóstico do estado de conservação dos objetos e até para alguns estudos, já na altura relacionados com a autoria e a autenticidade de obras de arte (Bridgman, 1964).

Apesar das experiências pioneiras mencionadas, a utilização dos raios-X só assumiu um papel significativo a partir da Grande Guerra Mundial, conflito durante o qual se recorreu regularmente a esta técnica com propósitos médicos, originando o posterior reaproveitamento dos equipamentos por parte de curiosos, mas também de alguns museus. Neste sentido, não podemos dissociar a evolução dos métodos laboratoriais da própria história da fundação dos grandes laboratórios de arte.

O primeiro laboratório de museu surgiu ainda no século XIX, em 1888, associado à atividade dos Museus Reais de Berlim. Contudo, só passados cerca de trinta anos, voltamos a ter acontecimentos significativos neste campo com a instalação do primeiro aparelho de raios-X em ambiente de museu, no Bayerische Staatsgemäldesammlungen em Munique, em 1925, possivelmente já com o conhecimento da patente registada anos antes por Faber. Só em 1931, a empresa Philips e Siemens-Reiniger-Veifa compra diretamente os direitos da técnica à Faber e lança oficialmente no mercado a primeira máquina de raios-X, concebida exclusivamente para radiografar pinturas.

A partir de 1925, também no Fogg Art Museum da Universidade de Harvard, começaram a ser ensaiadas as primeiras experiências envolvendo a radiografia de pintura, com o desenvolvimento de um arquivo inédito de radiografia de pinturas, pelo historiador de arte Alan Burroughs, não só de coleções americanas, como de obras-primas pertencentes a museus europeus, com o objetivo de servir como referência estilística, no âmbito de processos de atribuição e autenticação de obras de arte. O próprio Burroughs foi recolhendo diferentes exemplares radiográficos enquanto realizava algumas expedições à Europa e assim ia aumentando o arquivo do projeto (Johnson, 2017). Apenas três anos depois, em 1928, era fundado o departamento científico do Fogg Art Museum, *Department for Conservation and Technical Research*, onde se deu continuidade a investigações de natureza laboratorial, com o desenvolvimento de abordagens interdisciplinares, para as quais contribuíam historiadores da arte, curadores e cientistas. Edward Forbes (1873-1969) foi um grande impulsionador dos trabalhos ali realizados, os quais incidiam sobretudo na investigação dos materiais e técnicas artísticas, bem como nos estudos de proveniência (Aisworth, 2005). Posteriormente, em 1935, ainda nos Estados Unidos, o cientista Pertsing desenvolvia, com auxílio do raio X, um método de exame das pinturas sobre tela pertencentes ao acervo residente no Museu Brooklyn de Nova York (Mancia, 1944).

Verificou-se o mesmo encadeamento de acontecimentos no continente europeu, em duas outras instituições museológicas de renome. As primeiras utilizações de raios-X na National Gallery, em Londres, remontam ainda a 1929-30 e o seu laboratório de física foi criado na década seguinte, em 1934 (Rawlins, 1935). Por seu turno, em 1926, foram realizadas as primeiras radiografias no Museu do Louvre, em Paris, tendo nessa data a instituição conseguido adquirir o seu próprio equipamento, por reconhecer as suas potencialidades inovadoras, para em 1931 formalizar o seu primeiro laboratório – o Instituto Manini. No ano seguinte, era fundado também o Courtauld Institute of Art em Londres, importante unidade de investigação e museu para a história da arte. Desde os primeiros anos que este instituto contou com um departamento tecnológico para o exame científico de obras de arte, em funcionamento a partir de 1934-35, sob a direção de Stephen Rees-Jones, explicitamente focado na pesquisa técnica de pinturas ao invés do seu tratamento prático para efeitos de conservação. Ao longo das décadas seguintes tornou-se um dos departamentos científicos de maior importância do seu género, cujos trabalhos eram, inclusivamente, realizados em conjunto com o Instituto Manini e o Laboratório da National Gallery, uma referência para o nosso panorama científico português.

A propósito desta cronologia e dos contributos para o desenvolvimento da História Técnica da Arte, importa ainda mencionar a *Conferenza internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte* - “Conferência Internacional para o Estudo dos Métodos Científicos Aplicados ao Exame e à Conservação das Obras de Arte”, realizada em Roma, em 1930 e levada a cabo pelo Office International des Musées, entidade antecessora do atual ICOM. Nesta conferência, acessível apenas a profissionais das áreas da conservação e dos museus, foram apresentados vários estudos e comunicações vanguardistas da autoria de conservadores e cientistas reconhecidos que na época se dedicavam ao estudo material de obras de arte. Foi um evento determinante quer no âmbito de estudos sobre conservação, quer para o estudo laboratorial de pintura antiga (Ruhemann, 1965). As comunicações do encontro foram publicadas parcialmente na revista *Mouseon*, nos dois anos seguintes e apresentavam várias referências às potencialidades das técnicas de exame para a deteção de problemas de autenticidade, já com a menção da importância de tais soluções para a identificação de falsificações e atribuições incorretas. Esta fonte foi crucial ao longo do nosso projeto de doutoramento, por permitir fazer uma comparação entre o panorama artístico internacional, com o nosso contexto português que analisaremos em seguida¹⁴³.

A conferência de 1930 marcou o início do acolhimento institucional e académico da história da arte técnica enquanto disciplina que vai ser sedimentada e desenvolvida ao longo de todo o século XX. A sua multiplicidade de contributos valiosos acabou por ser explorada e analisada só muito mais tarde, com o reconhecimento dos importantes legados para o desenvolvimento de estudos de proveniência e validação do exame científico dos materiais e da composição das obras de arte no âmbito não só da conservação, mas também da atribuição e autenticação (Cardinali, 2017).

A crescente publicação de estudos técnicos e investigações especialistas na área da conservação denotavam também uma preocupação crescente dos cientistas em atualizar o seu conhecimento sobre técnicas pictóricas antigas, com uma compilação e consulta cada vez mais frequente de fontes coevas às obras antigas (Rosado & Sousa, 2007). Após a década de trinta, para além do

¹⁴³ Os assuntos abordados durante a conferência incidiram nas seguintes temáticas: apresentação e discussão dos variados métodos científicos para o exame de obras de arte; achados potenciados por cada um destes métodos relativamente ao estudo material de obras de arte, para efeitos de conservação e autenticação; investigação dos principais danos às obras de arte; avaliação de medidas preventivas de proteção de obras de arte; cuidados e normas no transporte de obras de arte; estabelecimento de um manual de práticas para a identificação e conservação de obras de arte (Cardinali, 2017).

desenvolvimento dos equipamentos anteriormente mencionados, o aparecimento de grandes laboratórios de referência continuou quase sempre associado a instituições museológicas, a entidades estatais, a centros de investigação e, também, a universidades.

Posteriormente, ao longo da segunda metade do século XX, foram surgindo as versões elementares das técnicas que ainda hoje desempenham um importante papel no âmbito da autenticação de obras de arte. Enquanto a reflectografia de infravermelhos foi desenvolvida por J.R.J. van Asperen de Boer, um físico da Universidade de Groningen, na Holanda, no final da década de 1960, a dendrocronologia apareceu na década de oitenta e foi introduzida por Peter Klein, biólogo madeireiro da Universidade de Hamburgo. As análises microscópicas e químicas, com recurso aos cortes transversais de amostras para a identificação de pigmentos, começaram a ser realizadas na década de 1950, com a ação de Joyce Plesters, cientista pertencente ao departamento científico da National Gallery, e especialista neste novo método de pesquisa, que foi implementado gradualmente, um pouco por todos os principais museus em funcionamento (Aisworth, 2005; Hermens, 2012).

Apesar de alguns cientistas batalharem por associar os seus avanços científicos e estudos sobre materiais e técnicas como suporte às análises de historiadores da arte, até aos anos setenta, tal metodologia interdisciplinar não vingou, sendo pouco difundida entre as instituições universitárias e museológicas. Esta circunstância prendia-se também com o parco número de conservadores restauradores que trabalhavam em museus, cujo quadro de funcionários sempre foi formado, durante décadas, quase exclusivamente por indivíduos da área histórico-artística (Lasko & Lodwijks, 1982).

No final dos anos setenta, a National Gallery, novamente vanguardista na divulgação do contributo científico às obras de arte, iniciou a publicação do *National Gallery Technical Bulletin*, tentando estreitar o caminho entre arte e ciência, apresentando nas duas edições investigações conjuntas entre curadores, conservadores e cientistas da conservação no estudo de pinturas (Rosado & Sousa, 2007). Ainda que as novas tecnologias estivessem à disposição de investigações histórico-artísticas, desde a primeira metade do século, só a partir dos anos oitenta, assistimos a um aumento significativo de técnicos especializados em laboratórios desta natureza e, progressivamente, a uma maior divulgação dos resultados obtidos, através da produção de artigos, comunicações, periódicos e até exposições em contexto museológico. Dos anos setenta em diante, cientes da importância dos estudos científicos das obras artísticas, outras grandes instituições museológicas decidem criar os seus próprios laboratórios de

pesquisa a par de alguns outros laboratórios de universidades, que passam também a desenvolver projetos de investigação sobre objetos artísticos, visando o seu estudo técnico e material e a determinação da sua proveniência.

Atualmente, são vários os países que dispõem de tecnologia de ponta vocacionada para o estudo material e para a peritagem laboratorial de bens culturais em todo o mundo (Gómez, 2014), incluindo Portugal, com mais do que um laboratório a participar, nos últimos anos, em importantes investigações de cariz artístico e cultural.

2.2.1.2. Laboratórios nacionais

Em território nacional, tivemos uma realidade laboratorial em consonância com as experiências que se iam realizando no estrangeiro, registando-se, sobretudo a partir da década de 1920, um interesse acrescido pelas potencialidades dos métodos de exame e análise aplicadas ao estudo de pintura. Em 1923 o pintor e restaurador Carlos Bonvalot requisitou as primeiras radiografias de pintura em Portugal, a propósito do processo de restauro das quatro pinturas do século XVI da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, ou Igreja Matriz, de Cascais, da autoria do Mestre da Lourinhã (Bonvalot, 1981). As imagens então obtidas, captadas pelo médico radiologista Luís Quintela, permitiram identificar várias alterações compositivas face à disposição original das obras (Cruz, 2010). Importa ainda referir que também se procedeu à identificação material de componentes das pinturas, nomeadamente de alguns pigmentos, analisados pelo químico Herculano de Carvalho, do Instituto Superior Técnico (Cruz, 2010).

O estudo de Bonvalot acabou por se revelar uma iniciativa isolada, tendo apenas encontrado continuidade em 1928, na zona norte do país, com os médicos Pedro de Carvalho (também conservador do Museu Municipal do Porto) e Pedro Vitorino, responsáveis, nesse mesmo ano, pela criação de um «programa de estudo de pinturas de coleções nacionais através de métodos físicos», durante o qual a radiografia foi aplicada de forma sistemática (Cruz, 2010). Embora os resultados deste projeto tenham sido divulgados pelos seus autores apenas em três breves publicações, duas de 1934 e a outra de 1937, nas revistas *Portucale* e na *Revista de Guimarães*, atualmente, sabe-se que o conjunto de radiografias reunido se assumia bem mais volumoso, sendo constituído por numerosos exemplares nunca divulgados, salvo algumas radiografias que

foram publicamente apresentadas pelo historiador de arte português Luís Reis Santos, nas suas conferências sobre os processos científicos no estudo de pintura (Cruz, 2010).

Em 1935, o programa de Carvalho e Vitorino terminou contra a vontade dos próprios, como resultado de uma proibição estatal de radiografar qualquer obra pertencente a coleções públicas, tendo ficado comprometido o curso do seu programa radiográfico.

Na sequência deste impedimento, Luís Reis Santos, que já desempenhava um papel chave na divulgação do referido projeto, assumiu uma postura ainda mais ativa na defesa do importante contributo que os estudos laboratoriais e científicos podiam dar à sua disciplina, a História da Arte. Consequentemente, foram várias as reflexões por si elaboradas, retomando o tema sempre que possível em várias comunicações, publicações e conferências na década de trinta. A figura deste historiador da arte foi essencial para a aceitação dos métodos laboratoriais em universo museológico português, protagonizando o próprio várias manifestações públicas, por vezes em tom bastante crítico, condenando ativamente a forma negligente como as novas ferramentas científicas estavam a ser utilizadas e aproveitadas em território nacional.

Possivelmente, por reconhecer as limitações da sua própria ciência e, inclusivamente, da realidade histórico-artística em Portugal, em 1934, rumou a Paris, onde frequentou o Instituto Manini do Museu do Louvre. Aí, pôde presenciar, em primeira mão, a aplicação sistemática dos métodos laboratoriais no estudo de obras de arte, rotina que mais tarde veio a comparar com a parca situação que se afirmava no seu país. Posteriormente, as aprendizagens que realizou no Louvre foram essenciais para fundamentar as suas intervenções públicas, assim como a apresentação de novas metodologias de investigação em Portugal, em detrimento das praticadas. As metodologias em vigor foram fortemente por si criticadas, tal como sua tutela, na figura de José de Figueiredo, à data diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, indivíduo com forte influência na gestão do património português, com quem Luís Reis Santos se incompatibilizou publicamente, por nele depositar responsabilidades pela crise de valores vivida (Cruz, 2010).

Através dos métodos laboratoriais em geral, e da radiografia em particular, colocaram-se a descoberto problemas vários que existiam na gestão do património português, inclusivamente condutas duvidosas que se praticavam em museus públicos, fossem os restauros negligentes, fosse a desconsideração de problemas autorais ou as incorretas peritagens com erros de atribuição e datação (Cruz, 2010).

Em setembro de 1936, surge o «Laboratório para o Exame das Obras de Arte», no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (Valadares, 1939), destinado a uma abordagem mais científica, até então pouco praticada em território português de forma institucional (figura 55). Os primeiros passos do recém-criado laboratório e os estudos nele desenvolvidos parecem também ter potenciado, ainda nesse ano, a aquisição e instalação do primeiro equipamento de raios-X nas Janelas Verdes, pela mão de João Couto, à época conservador do museu, aconselhado por Manuel Valadares, professor de Física na Faculdade de Ciências de Lisboa (Cruz, 2010). A organização inicial deste equipamento laboratorial seguiu o modelo do laboratório já em funcionamento, na National Gallery, sendo munido com aparelhagem que permitia para além do estudo com recurso a raios-X, o exame por infravermelhos e ultravioletas, a par de um tintómetro destinado à realização de micro-fotografias (Leandro, 2007).

Ao consultarmos uma carta de João Couto, dirigida em 1937 ao diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, constatamos como havia já a intenção de explorar as potencialidades do recém-criado gabinete científico, disponibilizando à comunidade, mediante o pagamento de valores tabelados, o recurso às novas tecnologias analíticas, por forma a rentabilizar os equipamentos dispendiosos recentemente adquiridos. Apesar de reconhecer as necessidades científicas mais modestas face à realidade de departamentos internacionais equiparados, João Couto sugere um preçário de serviço à comunidade e uma rentabilização desses mesmos métodos, em consonância com o que era feito nos restantes laboratórios de arte de referência, tomando como exemplo as normativas e o funcionamento do Courtauld Institute of Art, em Londres, cujo regulamento coloca em anexo. No preçário proposto, estavam contempladas não só as radiografias de obras de arte, como o exame por luz rasante, a macrofotografia e o exame por raios ultravioletas, com a possibilidade de realizar também relatórios dactilografados para o requerente (Couto, 1937)¹⁴⁴.

Assim que o Museu Nacional de Arte Antiga adquiriu o equipamento de raios-X, iniciou os seus estudos radiográficos neste novo gabinete. Em poucos anos, várias obras de importância maior da coleção residente tiveram oportunidade de ser radiografadas e, consequentemente, reinterpretadas à luz de novos achados, identificando-se repintes, desenhos subjacentes, etc. A instauração desta nova dinâmica laboral e, sobretudo, do novo equipamento tiveram como objetivo permitir ao restaurador que ali trabalhava «abordar com segurança uma série de

¹⁴⁴ Consultar correspondência reproduzida no Anexo 2, documento 2.

complicados problemas; esclarecer certos problemas de autoria; identificar sobreposições de pinturas, hesitações de desenho» (Couto, J. & Valadares, M. 1938, pp. 44 - 45), e, ainda, avaliar materialmente o estado dos suportes, por vezes contaminados e degradados¹⁴⁵ (Cruz, 2010).



Figura 55 – Laboratório para o Exame das Obras de Arte, Museu Nacional de Arte Antiga, c. 1938, © MNAA.

António João Cruz, antigo colaborador do Instituto José de Figueiredo, tem sido responsável por elencar nos seus textos e artigos os casos de estudo pioneiros aí ocorridos, fazendo referência a vários processos significativos que ocorreram nesses primeiros anos. Contudo, neste contexto, não podemos deixar de destacar o processo de avaliação e peritagem laboratorial do políptico de São Vicente, porque ainda hoje constitui um dos casos mais icónicos e polémicos, que muita atenção tem merecido a respeito da sua composição material. Neste sentido, importa salientar que logo nos primeiros meses de funcionamento do equipamento de raios-X do museu foram obtidas mais de meia centena de radiografias aos painéis (mais tarde complementadas por quase três dezenas de novos exemplares, obtidos a partir de 1939) (Cruz, 2010) – na aquisição das primeiras radiografias foi possível verificar o minucioso e “ponderado” restauro realizado aos painéis, por Luciano Freire¹⁴⁶, alguns anos antes (Cruz, 1994). Facilmente se conclui que os raios-X foram, certamente, o método de observação mais utilizado no estudo destas pinturas até à atualidade, já que a utilização de luz

¹⁴⁵ Para um melhor entendimento dos antecedentes dos métodos laboratoriais em Portugal consultar a seguinte fonte: Alves, 2015.

¹⁴⁶ Para esclarecimento sobre a metodologia de restauro de Luciano Freire consultar Alves (2015).

rasante, radiação infravermelha e radiação ultravioleta aconteceu, mas significativamente em menor escala, merecendo menos divulgação (Cruz, 1994).

Decorrente da intenção em agregar num espaço único todos os trabalhos laboratoriais prévios e paralelos, destinados a apoiar o estudo e intervenção nas obras de arte, entre 1938 e 1940, construiu-se o novo “hospital de obra de arte” (Couto, 1952, p. 12) – edifício anexo ao Museu Nacional de Arte Antiga, concebido especialmente para o diagnóstico do património cultural (figuras 56 e 57). Em 1946, os serviços de oficina e laboratório, até então afetos ao edifício do museu, começaram a funcionar em pleno nas novas instalações, as quais teriam sido idealizadas por João Couto, Manuel Valadares e Fernando Mardel, resultando o primeiro projeto arquitetónico de laboratório de arte do mundo, exclusivamente destinado a esse fim (Leandro, 2007). Apesar de uma melhoria evidente nas condições em que as técnicas laboratoriais eram aplicadas, continuou a verificar-se, nessa nova realidade, a impossibilidade de realizar estudos químicos a obras de arte.

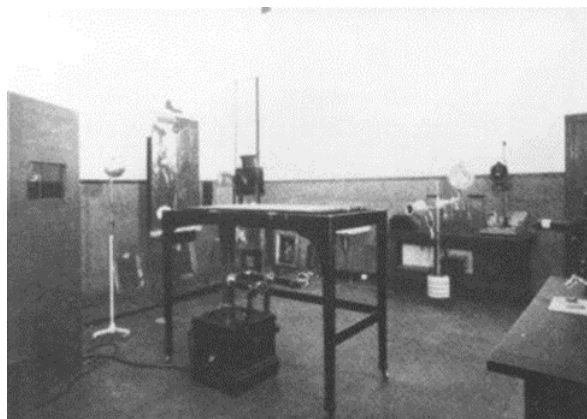


Figura 56 – (à esquerda) Novo edifício anexo ao Museu Nacional de Arte Antiga, anos 40, © MNAA.

Figura 57 – (à direita) Laboratório para o Exame das Obras de Arte, do Museu Nacional de Arte Antiga, instalações no novo edifício, anos 50, © MNAA.

Só em 1965, após a emancipação tutelar desses departamentos laboratoriais face ao Museu Nacional de Arte Antiga, no novo Instituto José de Figueiredo, foi possível implementar exames pontuais e de natureza química, com ação sobretudo, a partir do final da década de sessenta. De 1969 em diante o novo instituto conta com um Laboratório de Física e Química, inicialmente a funcionar em instalações provisórias e com instalações próprias a partir de 1972. Consequentemente, ficaram reunidas as condições para realizar daí em diante, a análise

química dos materiais constituintes das obras estudadas, realizando-se estudos ao nível dos pigmentos, dos aglutinantes, das preparações e do suporte, inclusivamente de obras que já tinham sido analisadas no passado, por outros métodos de imagem mais acessíveis (Cruz, 1994).

Apesar do desenvolvimento científico conseguido no Instituto José de Figueiredo ao longo das décadas, o facto de essa aplicabilidade estar afeta a uma instituição nacional isolada, sem que outros equipamentos portugueses de renome reconhecessem a ciência como caminho obrigatório e necessário para o estudo patrimonial, fez com que se vivesse nos anos setenta e oitenta a imagem de que a área da conservação vivia de conhecimentos empíricos e artesanais (Alarcão, 1987).

[...] a tecnologia é condição prévia para a existência de uma obra de arte, e ninguém pode levar muito a sério uma história da Arte unicamente baseada nas observações e raciocínio dos historiadores ou nas indicações das fontes literárias, mesmo contemporâneas. Com efeito, o Laboratório pode revelar mais, à posteriori, sobre os materiais e as técnicas de produção de uma obra do que o seu autor enquanto está a executá-la. A falta de conhecimentos tecnológicos é igualmente grave para o avanço dos estudos arqueológicos e para a detecção de falsos nas colecções dos museus. [...] A falta de acesso às possibilidades actuais da investigação científica e a consciência dos progressos quase diários que nela se operam, não podem lançar os arqueólogos, conservadores de museus e técnicos de conservação num estado de dúvida permanente e de paralisação, mas devem constituir um alerta para as consequências eventualmente negativas e irreversíveis das nossas actuações sobre o Património. (Alarcão, 1987, pp. 43-44)

Em 1987, a sociedade portuguesa de química dedicava um dos seus boletins trimestrais desse ano, ao tema “A Química e a Arte”, com a apresentação de vários exemplos nacionais de contributos desta disciplina para estudos patrimoniais. Contudo, se por um lado temos o elencar de uma série de soluções e técnicas de laboratório que podiam ser aplicadas, por essa altura, no Instituto José de Figueiredo, por outro, temos o constatar da sua inacessibilidade e um descontentamento generalizado da comunidade artística e científica face a uma ponte que ainda não acontecia entre o historiador da arte e as áreas laboratorial e experimental – opinião que ganhou particular expressão no artigo da então Diretora do Museu Monográfico de Coimbra, Adília Alarcão (Alarcão, 1987).

O antigo Instituto, atual Laboratório José de Figueiredo, na dependência do Estado Português, herdava todo o conhecimento e experiência dos seus antecessores, constituindo, naturalmente, um dos locais-chave para a recolha de processos de peritagem realizada no âmbito do nosso projeto de investigação. Acreditamos que os estudos materiais levados a cabo neste laboratório são indispensáveis à caracterização do fenómeno da falsificação artística em Portugal, quer pela sua antiguidade e exclusividade de ação ao longo de quase todo o século XX, quer pelo importante papel que ainda hoje desempenha na «salvaguarda, investigação e conservação dos bens culturais móveis e integrados, propriedade do Estado, de outras entidades e particulares».

Contudo, uma vez que os serviços laboratoriais prestados à comunidade deixaram de ser exclusivos a partir dos anos noventa, existem outras realidades laboratoriais que devem ser contempladas pela presente investigação, por forma a caracterizar o nosso objeto de estudo segundo uma visão descentralizada e multidisciplinar (não esquecendo, para o efeito, o crescente número de falsificações artísticas em circulação registado nos últimos trinta anos). Cientes desta mesma alteração, importa ter em conta a ação de mais três laboratórios de fundação posterior ao antigo Laboratório para o Exame de Obras de Arte: o Laboratório de Polícia Científica, da Polícia Judiciária portuguesa, o Laboratório do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa e o Laboratório HERCULES, da Universidade de Évora.

Nos últimos anos, estes equipamentos portugueses têm dado um valioso contributo para a peritagem de obras de arte e para o solucionar de problemas de atribuição e autenticação. São instituições muitas vezes responsáveis por acolher e dar resposta a vários pedidos de avaliação técnica e material de objetos problemáticos, provenientes quer de entidades públicas, quer de organizações privadas, ou mesmo de colecionadores particulares. A própria Polícia Judiciária portuguesa, perante o volume acentuado de apreensões desta natureza, registado nos últimos trinta anos, tem estabelecido e sedimentado protocolos com alguns dos laboratórios nacionais mencionados, em complemento da ação do seu laboratório de Polícia Científica, vocacionado para perícias forenses – nem sempre munido dos recursos humanos e materiais necessários à peritagem de obras de arte.

2.2.2. Ferramentas laboratoriais para estudos de autenticidade

2.2.2.1. Métodos laboratoriais de exame e análise

No estudo de obras de arte recorre-se, cada vez mais, a métodos químicos e físicos. A aplicação destes métodos no exame de pinturas tem levado a desvendar segredos irrelatáveis por outros meios, cujo conhecimento permite, em geral, reconstituir as técnicas utilizadas pelos pintores, conhecer, por vezes, fases intermédias da elaboração das referidas obras, testar a sua autenticidade, e, por consequência, definir convenientemente os tratamentos mais adequados à sua conservação e restauro, assim como promover o desenvolvimento da história da arte. (Cabral, 1995, p.1)

Ao longo do nosso trabalho, tivemos a oportunidade de mencionar como os métodos laboratoriais não provam a autenticidade de um objeto, conseguindo antes apurar a ausência desta, em diferentes quantidades e prismas. Como tal, o resultado que deles advém nem sempre pode ser considerado isoladamente, como veredicto final, ficando sempre a investigação em aberto, - essencial para o conhecimento do objeto autêntico, mas também para a interpretação do objeto falso.

Nesta coreografia mercantil entre o objeto verdadeiro, o mal classificado ou o falso, por vezes circulam no universo artístico falsificações artísticas de execução e qualidade tão duvidosas que a sua identificação se torna possível e, quase imediata, numa primeira abordagem, exclusivamente humana, por parte do perito responsável, como já vimos. Em casos desta natureza, os métodos laboratoriais não chegam sequer a entrar em cena, já que o objeto não apresenta qualidade técnica suficiente para rivalizar com o *corpus* autêntico de determinado artista. Neste seguimento, deve existir uma hierarquização do processo de autenticação, com o recurso à peritagem humana, num primeiro momento, para se passar, posteriormente – apenas se necessário – à peritagem laboratorial, economizando e evitando o desperdício de recursos analíticos e a proliferação de dados sem contexto histórico-artístico. Simultaneamente, importa ainda relembrar o facto de ser imperioso o bom estado material do objeto investigado para

aplicação destes métodos, nem sempre se reunindo as condições de conservação necessárias à testagem da obra suspeita.

Ao mencionado, acresce ainda o facto de nem todos os objetos artísticos e culturais com problemas de autenticidade serem obrigatoriamente fruto de processos fraudulentos, com a intenção de usurpar a produção criativa de outro artista. Infelizmente, a atribuição de autoria incorreta foi uma realidade frequente no passado, podendo hoje descobrir-se tais erros de atribuição com o auxílio do laboratório, através da datação dos materiais e do estudo da técnica de produção do objeto. A par da falsificação artística, o erro de atribuição também carece, em algumas circunstâncias, de um parecer laboratorial que permita clarificar dúvidas, quando os restantes recursos não obtiveram sucesso. Outro fator importante associado à materialidade de uma obra de arte e à sua avaliação em laboratório, está relacionado com algumas operações de limpeza que são realizadas nas suas superfícies e que podem ter impacto em questões de autenticidade e até de avaliação. Uma obra por limpar chega a valer mais em mercado do que uma obra limpa, já que apresenta também mais possibilidades de investigação, sobretudo em laboratório, revelando um maior grau de valores artísticos do passado, bem como um maior número de processos vividos pela obra em si, sendo considerada como mais íntegra e autêntica (Schávelzon, 2009).

Apesar da evidência do papel crucial do laboratório na contemporaneidade para a resolução de problemáticas globais de identificação, no que concerne à metodologia laboratorial a aplicar em casos de suspeita de autenticidade, não existe ainda uma posição consensual, verificando-se amiudamente conjunturas labirínticas, com os métodos de exame e análise em constante evolução, a par das técnicas que visam a fraude e a falsificação nas artes visuais. Neste contexto, ainda que afetos a uma visão estritamente histórico-artística e das ciências da arte, impõe-se um apontamento sobre os métodos disponíveis e os contributos para a resolução da problemática da falsificação artística.

Numa fase inicial, estes métodos apresentaram uma designação um pouco redutora, entre destrutivos e não destrutivos (Cabral, 1995). Ainda que essa diferenciação continue a fazer sentido, no contexto da nossa investigação utilizamos a terminologia mais abrangente e atualizada de “métodos laboratoriais de exame e análise”. Estes recursos apresentam duas naturezas distintas e podem, em contexto operativo, e na bibliografia especialista, receber as seguintes designações: os métodos de exame não destrutivos, traduzidos no registo de imagens resultantes da interação entre radiação eletromagnética e o corpo material da obra, sem entrar

em contacto como objeto, e os métodos de análise, por norma (embora não seja obrigatório) com a recolha pontual e microscópica de amostras, que permitem, por sua vez, a identificação química da matéria constituinte do objeto, através da aplicação de uma vasta gama de métodos mais analíticos. Em ambas as categorias podemos incluir os principais métodos de datação de uma obra de arte, essenciais para os estudos de autenticidade, realizados através da aplicação da radiografia, da reflectografia de infravermelho e da fotografia com luz rasante ou de técnicas microscópicas relativamente simples, como a observação direta da matéria (Cruz, 2017)

A datação do objeto constitui uma das principais formas de percebermos se ele é realmente o que aparenta ser. Para chegarmos a um veredito, as técnicas para datação, mais concretamente as aplicadas na pintura, baseiam-se, sobretudo, na identificação e comparação de pigmentos, procurando apurar a sua origem e perceber se são compatíveis com a pretensa época da obra peritada. Outro aspeto importante consiste na identificação da técnica de aplicação da matéria/tinta, que busca apurar se é compatível com a metodologia de trabalho/*modus operandi* do pretenso artista ou com os métodos de execução e de mistura de materiais usados à época. Simultaneamente, destaca-se a datação do próprio suporte, cuja técnica varia consoante a sua natureza material (tábua de madeira, tela, folha de papel, etc.).

O manancial de métodos laboratoriais existentes atualmente, ao serviço da caracterização material e da autenticação de obras de arte, pode afigurar-se de interpretação complexa no âmbito de discursos e estudos histórico-artísticos. Ainda que o presente trabalho não tenha como objetivo a caracterização exata das soluções disponíveis, importa elencar, com base nos diferentes *modus operandi* com os quais fomos contactando ao longo do nosso projeto, os métodos mais utilizados atualmente, no âmbito de estudos de autenticidade, destacando o seu contributo objetivo para achados e conclusões, na identificação de falsificações de obras de arte. Para o efeito, apresentamos sucintamente os recursos e seus respetivos contributos para a autenticação, com base na conjugação das fontes pioneiras sobre a sua aplicabilidade (Coremans, 1945, Fleming, 1975) – época em que a radiografia, a fotografia por fluorescência de ultravioleta, a fotografia de infravermelho e a observação microscópica de amostras eram as soluções mais comuns – com as fontes disponíveis mais recentes, nas quais se encontra já um leque vastíssimo de técnicas (Craddock, 2009; Charney, 2015; Ragai, 2015; Authentication in Art Foundation, 2019; Ragai & Shoeib, 2021).

No que respeita às abordagens e potencialidades destes métodos para o estudo de falsos, podem ser organizados nos seguintes conjuntos:

- As técnicas que dizem respeito ao exame visual da obra de arte, sob diferentes luzes e radiações, com recurso ao estudo de imagens. Permitem uma melhor perceção da técnica de execução e do processo criativo presentes na obra, assim como das especificidades relacionadas tanto com alterações posteriores, como com a aplicação e distribuição de matéria realizadas pelo artista, na obra e no respetivo suporte;
- As técnicas que permitem a análise dos materiais constituintes da obra, para confirmação de correspondência com os elementos e compostos químicos originais, utilizados na mesma época de produção, potenciando a identificação de adições materiais posteriores. Com a análise de materiais, consegue-se a correspondência ou não com esse contexto original, a par da análise de elementos orgânicos que permitem caracterizar melhor a sua fonte e perceber, por sua vez, a compatibilidade desta com o referido contexto original. É possível ainda avaliar mudanças físicas e químicas ocorridas nos materiais, que poderão ser indicativas de antiguidade ou do seu tratamento ao longo dos tempos;
- Técnicas várias de datação física que permitem apurar data ou intervalo cronológico de produção da obra, possibilitando a sua comparação e integração no período histórico e artístico ao qual pretensamente estão atribuídas, existindo também soluções de datação nos dois primeiros conjuntos.

Do primeiro conjunto apontado, as técnicas que mais destacamos são as da fotografia a luz rasante, a radiografia, a reflectografia de infravermelho, a fotografia de ultravioleta e a imagem multi/hiper-espectral. As diferentes radiações associadas a estes métodos são absorvidas de uma forma particular pelo objeto e posteriormente refletidas pelos materiais componentes, resultando assim a obtenção de dados individuais e específicos. A documentação desses achados em imagens contribui para um maior conhecimento do objeto estudado, tanto ao nível da sua caracterização material e do seu estado de conservação, como das suas técnicas de execução e de eventuais intervenções de restauro às quais possa ter sido submetido ao longo do seu percurso (Ragai, 2015).

Neste seguimento, cada uma das radiações possibilita conclusões distintas. A radiografia permite, através do poder penetrante da radiação X e da interação dos materiais ao feixe de luz aplicado, encontrar formas e achados subjacentes que não estejam visíveis a olho nu e que se encontrem em camadas menos superficiais. Permite igualmente uma caracterização mais apurada da técnica do artista e da forma como este procedeu à aplicação de matéria.

As técnicas de fotografia / refletografia de infravermelhos, por seu turno, são um recurso que permite visualizar a resposta de determinada obra de arte a um feixe do espectro infravermelho invisível para o olho humano. A imagem obtida nesse contexto, permite observar se existem desenhos ou traços subjacentes à superfície visível, se existem indícios de algum trabalho preparatório pelo artista e quais as técnicas empregues para o fazer – desde que o material utilizado pelo artista, para esse efeito, absorva esta radiação, como é o caso do desenho a carvão. Na observação por infravermelhos podem ainda ficar evidenciados arrependimentos que existam na composição analisada ou planos/formas anteriores que o artista ensaiou antes da execução final.

Já o recurso aos raios ultravioleta permite tanto a identificação de retoques e acrescentos posteriores à criação da obra, como a distinção material de elementos que à vista desarmada parecem semelhantes, delimitando melhor a fronteira entre componentes originais, presentes desde a produção inicial, e componentes fruto de manipulações posteriores. Neste sentido, todo o tipo de inscrição ou assinatura, adicionados num segundo momento à obra de arte, com intenções fraudulentas ou não, pode ser detetado por esta via, já que a fluorescência, no visível, do elemento acrescentado será sempre distinta da fluorescência da matéria original. Como tal, afirma-se como técnica bastante útil à identificação de práticas recorrentes no âmbito da falsificação, como o é, por exemplo, o repinte de assinaturas falsas (caso estas estejam por cima do verniz).

Por fim, a imagem multiespectral acaba por agregar em si as vantagens associadas a todos os feixes anteriores. Esta técnica consiste num sistema de aquisição de imagens múltiplas em comprimentos de onda variados, com recurso a equipamento fotográfico contendo múltiplos filtros, do qual resulta um cubo de imagens, abrangendo diferentes comprimentos de onda. Cada filtro, por sua vez, pode revelar achados diferentes, em que a sobreposição das imagens repetidas do mesmo objeto, possibilitam a identificação simultânea tanto de questões texturais e plásticas (pinceladas características, repintes ou o formato das fissuras), como questões mais composicionais (linhas ou motivos menos evidentes) ou ainda questões materiais (identificação de pigmentos e dos diferentes elementos utilizados na obra) (Ragai, 2015).

No segundo conjunto de técnicas, figuram os métodos de microscopia e microanálise com recurso frequente à microamostragem tais como a microscopia ótica com luz polarizada (PLM), a microscopia de fluorescência (FM), a microscopia eletrónica de varrimento com espectrometria de raios-X por dispersão de energias (SEM-EDX), a microscopia confocal de

varrimento a laser (CLSM) e a microscopia digital aplicada ao estudo de superfícies (DM). Os microscópios utilizados no âmbito destas técnicas constituem uma ferramenta fundamental para a caracterização de uma grande diversidade de materiais constituintes das obras de arte, dos quais são exemplo os pigmentos, as madeiras, as peles, os fungos, os líquenes, as ervas, os insetos, os papéis e os metais. São assim técnicas que permitem a análise pormenorizada da composição, localização e distribuição de elementos numa obra, de relevância maior para o processo de autenticação.

Neste grupo, podemos também incluir as técnicas cromatográficas, tais como a cromatografia de gases acoplada à espectrometria de massa com ou sem pirolisador ((Py)-GC-MS), que permite a identificação de produtos orgânicos não solúveis nos solventes mais comuns (água, etanol, etc.) ou que apresentem ponto de ebulição elevado, tais como: óleos, resinas, vernizes, lacas e ceras. A cromatografia líquida de alta resolução (HPLC), empregue na caracterização de materiais orgânicos e inorgânicos solúveis num solvente ou numa mistura de solventes, tais como: corantes, mordentes e aglutinantes aquosos (têmperas).

Fazem parte ainda deste segundo conjunto as técnicas espectroscópicas e difractométricas acopladas a microscópio ou com sistema para análise *insitu*, tais como (micro)espectroscopia transformada de Fourier (FTIR), a (micro)espectroscopia Raman e a difração de raios-X (DRX), que possibilitam, simultaneamente, a identificação exata de compostos materiais da obra, orgânicos e inorgânicos, cujo conhecimento permite apontar materiais de produção e o respetivo estado de conservação, com vista o estudo material mais completo, facilitando a autenticação. São técnicas particularmente úteis para a identificação da composição química dos materiais cristalinos, de aglutinantes, certos sais e de alguns pigmentos.

No terceiro conjunto destacamos a datação por radiocarbono, uma das técnicas mais conhecidas e estudadas até ao presente, desenvolvida a partir da medição da quantidade de radioatividade existente no elemento Carbono-14, presente em toda a matéria orgânica. Consegue calcular-se a idade com base nos níveis de carbono 14, existentes em menor grau na matéria a partir do momento em que abandonou o seu crescimento ou começou a morrer. É uma técnica passível de ser usada em materiais orgânicos até há 50 000 anos atrás e que apresenta um intervalo de erro associado que pode ir até aos 200 anos. Tem maior tradução no campo da arqueometria, possibilitando achados e conclusões com maior frequência em peritagens de objetos

arqueológicos¹⁴⁷ Existem vários fatores que influenciam a interpretação de tais resultados: há o efeito de Suess ou de reservatório, há o efeito de diluição pela queima de combustíveis fósseis na revolução industrial e, mais recentemente, em sentido oposto, o efeito dos testes nucleares responsável por duplicar a quantidade de Carbono 14 na atmosfera. Consequentemente, o material orgânico de 1950 em diante, deve ser analisado seguindo normas analíticas diferentes, já que os testes nucleares realizados a partir dessa década, tem influenciado substancialmente a carga nuclear presente nos objetos.

Por fim, destacamos também a dendrocronologia, que praticamente não requisita o recurso a métodos de laboratório de ponta, já que tem mantido a sua metodologia de observação ao longo da sua evolução. É uma técnica que consiste na observação com recurso a uma lupa /microscópio digital ou fotografia digital, para o estudo comparativo do espaçamento dos diferentes anéis de crescimento presentes na madeira e que permite realizar a datação desse mesmo suporte – utilizado muitas vezes em pintura ou escultura antigas. Para algumas espécies de árvores é possível, por comparação com linhas temporais de crescimento padrão, datar a árvore, de onde foi retirado o material analisado e estabelecer o *terminus post quem*¹⁴⁸.

Concluindo, na contemporaneidade as técnicas científicas que permitem a datação absoluta mais utilizadas nos laboratórios de arte ou que estudam património cultural, para efeitos de autenticação, consistem na dendrocronologia, nas medições de radiocarbono (Carbono 14) e na termoluminescência (para materiais cerâmicos)¹⁴⁹.

Consciente destes procedimentos de despiste e de tal leque cada vez mais alargado, inclusivamente em território nacional, o falsificador contemporâneo tende a ser também, mais cuidadoso e astuto, optando por suportes e instrumentos de época, de forma a reduzir substancialmente a hipótese de o falso ser identificado, inviabilizando, assim, a utilidade de alguns dos métodos de datação descritos. Na realidade, os métodos laboratoriais tentam acompanhar tanto o estudo dos novos processos criativos, como a evolução das técnicas de falsificação de obras de arte, por se reconhecer que existe um universo técnico e material comum às duas realidades. Com relação a tais circunstâncias, não se deve menosprezar ainda a existência generalizada de técnicos de laboratório indevidamente formados, pouco

¹⁴⁸ Por exemplo, as tábuas de carvalho foram popularmente utilizadas para a execução de pintura antiga na Europa do Norte, o que torna este método particularmente viável para a sua datação.

¹⁴⁹ Exemplo da China, com um problema agravado da falsificação de cerâmica, em que os falsificadores injetam isótopos radioativos em exemplares falsos realizados numa época moderna, por forma a alterar o seu resultado laboratorial, fazendo-os acusar uma datação adulterada quando utilizada esta técnica (Charney, 2012).

preparados para lidar diretamente com questões de autenticação, com a agravante de um experiente e eficiente químico ou físico, pelos conhecimentos que tem em sua posse, poder converter-se num notável falsificador da autenticidade material.

Citando o professor António João Cruz, no seu artigo «Autêntico ou falso? Podem os métodos laboratoriais ajudar», “Não há métodos de deteção de falsos, mas sim métodos que dão informação sobre os materiais e as técnicas» (Cruz, 2017). Ainda assim, a conclusão sobre a veracidade ou a falsidade de uma obra de arte poderá ser potenciada pelos métodos laboratoriais em questão, sobretudo nas seguintes circunstâncias: quando a aplicação da técnica é direcionada para a identificação da falsificação, e não apenas para a caracterização material, permitindo a identificação de elementos anacrónicos no objeto¹⁵⁰; quando a técnica é aceite como ferramenta para a autenticação, alicerçando a ação da peritagem humana e permitindo encontrar soluções mais consensuais; e quando os achados provenientes de métodos analíticos são sustentados por provas histórico-artísticas ou por estudos de proveniência bem documentados (Ragai, 2015).

2.2.2.2. Outras ferramentas

Para além dos métodos descritos, existem ainda outras ferramentas e metodologias de aplicação menos regular no contexto da autenticação de obras de arte, cuja menção se revela obrigatória, seja pela sua exclusividade de achados ou pelo desenvolvimento cada vez mais significativo de tais soluções, passíveis de integrar futuramente as metodologias mais regulares.

Entre estas, podemos referir ferramentas de engenharia informática e de inteligência artificial, que têm sido utilizadas em projetos de vários sítios do globo e em múltiplas frentes do combate ao fenómeno, com o desenvolvimento de soluções exploratórias para estudo de assinaturas manuscritas e assinaturas plásticas dos artistas, com recurso à produção de algoritmos de imagem. Deste processo, têm resultado propostas de contributo significativo seja para a

¹⁵⁰ Veja-se o exemplo de certas «incompatibilidades laboratoriais», como a identificação de pigmentos modernos e industriais em pretensas obras de época, o que pode resultar num parecer definitivo de falsificação.

proteção da obra autêntica dos artistas e da atribuição de autoria, seja para a identificação de objetos problemáticos¹⁵¹.

Já referimos como as diferentes proveniências, as fotografias, certos depoimentos de peritos e documentos escritos de diferentes naturezas podem ser falsificados no âmbito do processo de investigação de uma obra suspeita e do processo de autenticação, representando um real problema para os agentes artísticos e para as autoridades. Neste contexto, destacamos uma tecnologia europeia desenvolvida nos últimos quinze anos, com base na medição sem contato da microrrugosidade que um objeto pode apresentar num determinado ponto da sua superfície. Este parâmetro pode ser medido numa escala inferior a um micrómetro (milésimo de milímetro – menor que o tamanho de uma partícula de pigmento), sendo a rugosidade aí identificada única e dificilmente falsificável, podendo servir como uma espécie de impressão digital do objeto em si. Tal micro-achado é apresentado como elemento-chave para a constituição de um “passaporte” plástico, útil quer nos processos de autenticação e identificação de falsos, quer como ferramenta de combate ao tráfico cultural. O projeto *FINGaRtPRINT* e a sua respetiva metodologia, com bastante potencial de aplicação sistemática, procura no presente, a parceria com investidores privados, colecionadores e museus no sentido de se desenvolver um sistema internacional de impressões digitais/passaportes de obras de arte (Wei, 2012, 2016).

A análise forense da impressão digital e de amostras de ADN tem também ganho algum terreno no campo da autenticação, sobretudo porque são técnicas que já estão amplamente desenvolvidas e testadas em diversas áreas do conhecimento, cujo contributo pode agora ser anexado ao vasto leque de opções analíticas, referido neste capítulo. Tendo em conta que as obras de arte são objetos materiais em primeira instância, não só produzidos por alguém, como manuseados e transacionados ao longo dos tempos, por diferentes indivíduos, a identificação e análise de tais vestígios torna-se pertinente, seja no âmbito da atribuição de autoria, seja no do estabelecimento de proveniência ou mesmo para avaliação de *modus operandi* criminal. Os investigadores têm inclusivamente relatado casos em que os falsificadores chegaram ao ponto de depositar intencionalmente impressões digitais ou material genético em obras falsas, com o

¹⁵¹ Como exemplos concretos de projetos, estudos e ferramentas desenvolvidos nesta área, com contributo de investigadores/equipamentos nacionais, elencamos as seguintes referências: candidatura Projeto Mafia (Anexo 6), projeto de análise informática da obra de Amadeo de Souza-Cardoso (Almeida, 2012) e o estudo da pintura *The Woodman* pelo The Cortauld Institute, em conjunto com a Universidade Federal de Minas Gerais, o qual recebeu contributos do Laboratório HERCULES, contando também com a participação de Nicholas Eastaugh e de Investigadores de Inteligência Artificial (Doucete & Wilda, 2019-20; Veloso & Sousa, 2023).

intuito direto de esses vestígios serem mais tarde descobertos por perícias, de maneira a forjar o contexto envolvente, criando uma “armadilha forense” (Charney, 2012).

2.2.3. Os laboratórios do projeto

Apesar do laboratório ser um espaço para o diagnóstico material de um objeto com interesse patrimonial, é inegável o seu contributo para o processo de peritagem e autenticação não só na contemporaneidade, como ao longo do século XX. Neste sentido, perante o objetivo maior de caracterizar o fenómeno da falsificação artística em Portugal e dos contributos dos métodos laboratoriais para a identificação de falsos nessa cronologia, realizámos o levantamento de processos para estudos de autenticidade realizados nos equipamentos nacionais especialistas, desde 1936 até 2022. Antes de apresentarmos o resultado dessa recolha e de explicarmos a documentação e compilação dos dados, numa base que criámos para o efeito, importa caracterizar individualmente os laboratórios nacionais consultados nesse contexto, tendo em conta a sua formação, equipas residentes, *modus operandi* e tecnologia utilizada, bem como as linhas de trabalho e os principais projetos desenvolvidos com relação ao nosso objeto de estudo.

2.2.3.1. Laboratório José de Figueiredo – Estado português

Como tivemos já oportunidade de descrever, o Laboratório José de Figueiredo é o equipamento mais antigo do nosso estudo, remontando os seus primórdios ao antigo “Laboratório para o Exame de Obras de Arte”, fundado em 1936, sendo uma estrutura analítica e de investigação do Estado Português, atualmente na dependência da Entidade Pública Empresarial Museus e Monumentos. Com localização anexa ao Museu Nacional de Arte Antiga, nas Janelas Verdes, em Lisboa, a criação formal do instituto propriamente dito, data de 1965 (Decreto de Lei nº46758)¹⁵², tendo este equipamento recebido diferentes designações ao longo da sua história. Entre 1965 e 2000, existiu sob a designação de “Instituto José de Figueiredo”, tendo este sido sucedido, em 2000, pelo “Instituto Português de Conservação e Restauro” (IPCR). Tirando partido de um enquadramento económico favorável, e de uma maior autonomia, o IPCR

¹⁵² Decreto de Lei nº46758, Diário da República, I Série, Nº 212, 18 de Dezembro de 1965.

renovou a infraestrutura analítica e laboratorial, adquirindo equipamento científico que o igualou aos laboratórios congéneres europeus e lhe permitiu uma mudança metodológica no estudo de bens patrimoniais, da análise microquímica por via húmida para a análise química instrumental, com recurso a técnicas espectrofotométricas e de análise química de alta resolução. Em 2007, o IPCR funde-se com o Instituto Português de Museus e é criado o Instituto dos Museus e da Conservação que irá integrar este equipamento, sendo criados dois departamentos, o “Departamento de Conservação e Restauro” e o “Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo”. Nesta fase, estabelece parcerias com diversas entidades e centros de investigação de onde se destacam o Laboratório HERCULES da Universidade de Évora, o Centro de Física Atómica e o Instituto de História de Arte da Universidade de Lisboa, o Instituto Superior Técnico e o Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa. Em 2012, com o aparecimento da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) recebe a designação atual de “Laboratório José de Figueiredo” e passa a ser uma divisão do Departamento de Museus e Conservação. Mais recentemente, em 2024, com a criação da Empresa Pública Museus e Monumentos, é integrado neste novo organismo como uma Direção de Serviços.

É um equipamento que se tem destinado à salvaguarda, investigação e conservação de bens culturais móveis e integrados, sejam propriedade do Estado, de outras entidades ou mesmo de particulares, cujas principais linhas de trabalho passamos a apresentar:

- Realização de propostas de conservação e restauro, de intervenções em bens culturais móveis classificados ou em vias de classificação, assim como em outros bens com valor histórico, artístico, técnico ou científico;
- Realização, individual ou em colaboração com outras entidades, de projetos de investigação e de estudos que contribuam para a área da conservação e restauro, para um melhor conhecimento das técnicas de produção artística e para a ciência dos materiais; a proposta de medidas e de diretrizes relativamente às práticas de conservação e restauro, da conservação preventiva e da avaliação e gestão de riscos associados a bens culturais;
- Realização de estudos de peritagem técnica em bens culturais provenientes de diferentes tutelas; o fomento da realização de ações de conservação preventiva e de sensibilização para as boas práticas, na conservação e restauro de bens culturais; a promoção da realização de estágios curriculares e profissionais em diferentes graus

académicos e ciclos de estudos, associados às áreas de especialização existentes no laboratório;

- Atribuição de creditação a outras entidades que exerçam paralelamente atividades de conservação e restauro do património cultural; a criação de uma rede de parcerias necessárias com diferentes estabelecimentos de ensino superior, centros de investigação e laboratórios públicos e privados, nacionais ou estrangeiros e ainda, a disponibilização de assessoria e assistência técnica e científica a outras entidades e profissionais nas suas áreas de especialidade.

O laboratório integra atualmente uma estrutura humana multidisciplinar, composta por conservadores-restauradores, físicos, químicos, biólogos e técnicos de fotografia e radiografia, de acordo com as necessidades e especificidades de cada área de atuação distinta. Na sua dependência existem o Arquivo Técnico de Conservação e Restauro, onde são arquivados sistematicamente os processos com a documentação individual de todas as intervenções realizadas por estas equipas, e a Biblioteca de Conservação e Museus, com um acervo bibliográfico especialista, capital para o estudo da prática e da teoria do Restauro, possibilitando uma melhor compreensão das intervenções desta natureza, ambos fontes essenciais para o desenvolvimento da presente investigação.

As principais áreas de atuação dividem-se pelo laboratório analítico, o laboratório fotográfico e radiográfico, as secções de escultura, de metal e ourivesaria, de mobiliário, de papel, de pintura, de pintura mural, de talha e de têxteis. O recurso a métodos de exame e análise variados permite a investigação sobre os materiais e as suas patologias, resultando em achados importantes quer para a decisão face aos métodos de conservação e restauro mais adequados a aplicar, quer para esclarecimento de problemáticas relacionadas com autoria e autenticidade. Os maiores contributos nesta área provêm do laboratório analítico de Fotografia e Radiografia, que trabalham em áreas de ação exclusivamente destinadas ao estudo científico do património cultural, responsáveis por desenvolver estudos sobre materiais constituintes e técnicas de produção de obras de arte, recorrendo à peritagem laboratorial e à aplicação de metodologias especialistas

As principais técnicas de caracterização aí disponíveis são a microdifracção de raios-X (micro-DRX), a microespectroscopia de Infravermelho (micro-FTIR), a pirólise seguida de cromatografia gasosa acoplada a espectrometria de massa (py-GC/MS), e a cromatografia

líquida de alta resolução com espectrometria de massa (LC-MS). Complementarmente, o laboratório possui ainda um conjunto de técnicas analíticas portáteis para análise não invasiva, de onde se destaca a espectrometria de fluorescência de raios-X e a espectrofotocolorimetria. São ainda áreas equipadas com câmaras de ensaios acelerados, espaços que permitem o envelhecimento artificial acelerado de objetos, para testar nestes o impacto de certas condições específicas, e equipadas ainda, com microscópios óticos, ferramentas fundamentais para a caracterização material – já que grande parte do trabalho aí desenvolvido, é com base em microamostragem.

No Laboratório José de Figueiredo exploram-se ainda as várias técnicas fotográficas associadas aos diferentes comprimentos de onda do espectro eletromagnético, que permitem obter diferentes achados na região do visível e invisível. No campo do visível são aí realizadas fotografias de luz visível, de luz rasante, de luz transmitida e com luz monocromática de sódio, enquanto no campo do invisível, são realizadas fotografias de radiação x, de radiação ultravioleta refletida e fotografia de fluorescência da radiação ultravioleta, fotografia de infravermelhos e reflectografia de infravermelhos, esta última, realizada atualmente com uma câmara de alta resolução com detetor de InGaAs. Em 2023, o Laboratório adquiriu ainda uma câmara multiespectral que permite a obtenção de um hipercubo de imagens do UV próximo ao IV próximo. A documentação radiográfica e fotográfica resultante dos diferentes estudos e processos de peritagem é depois arquivada no Arquivo Técnico de Conservação e Restauro, em suportes analógicos ou digitais. O registo documental e o estudo laboratorial aqui realizados, assumem-se como a mais-valia principal destes laboratórios internos, que frequentemente auxiliam tanto as áreas vizinhas de ação, mais vocacionadas para a conservação e restauro, como outros serviços e estudos do Estado Português e ainda solicitações externas de outras entidades.

Nesta instituição estatal, são também realizados, sempre que possível, estudos comparativos e projetos colaborativos, com vista à produção de novos caminhos e contributos científicos especialistas. Neste contexto, é essencial a manutenção de uma rede parceira com a academia, com a realidade operativa e também com os programas financiados, que vão permitindo a concretização de alguns desses projetos mais inovadores. Para além da especificidade de cada uma das áreas de ação nomeadas, o laboratório tem sempre em conta os princípios éticos internacionalmente aceites na sua operatividade e realidade laboral, que lhe servem como modelo nas metodologias e condutas a seguir.

Desde 2010, o Laboratório José de Figueiredo tem ainda desenvolvido uma parceria estratégica com o Laboratório HERCULES, complementando e reforçando a sua capacidade analítica e que se consolidou, com a criação, em 2016, conjuntamente com o Laboratório Nacional de Engenharia Civil, do consórcio ERIHS.pt (Plataforma Portuguesa da Infraestrutura Europeia em Ciências do Património) que integra o Roteiro Nacional de Infraestruturas de Interesse Estratégico criado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Desde 2022, que está em curso uma modernização técnica, visando tanto a integração de novos técnicos especialistas nos seus quadros, como a renovação e atualização de equipamentos, no âmbito dos métodos laboratoriais para o estudo de património cultural. Destaca-se a recente contratação de 20 novos técnicos, incluindo 3 para o laboratório analítico (áreas de Química, Física e Biologia) e 2 para o Laboratório fotográfico. No âmbito do Plano de Recuperação e Resiliência (PRR), está previsto, durante os anos de 2024 e 2025, um forte investimento com a aquisição de equipamento científico que irá reforçar as valências do Laboratório e reforçar o seu papel de laboratório de referência do estado.

2.2.3.2. Laboratório HERCULES – Universidade de Évora

O Laboratório HERCULES foi criado em 2009, em Évora, cidade classificada como património mundial da UNESCO. É uma infraestrutura de investigação na dependência da Universidade de Évora, de abordagem interdisciplinar, vocacionado para o estudo e conservação do património cultural, com recurso a metodologias e ferramentas das ciências físicas e dos materiais. É um equipamento composto por diferentes laboratórios, equipados com tecnologia de ponta na área da investigação patrimonial, onde os seus cerca de 40 investigadores doutorados desenvolvem estudos materiais e históricos sobre três tipologias maiores do património cultural: os objetos arqueológicos, tais como a cerâmica, o vidro, os metais e os materiais orgânicos; os objetos de arte, incluindo a pintura e a escultura policromada, os metais, os têxteis históricos e os manuscritos antigos; e o património edificado, com o estudo de argamassas, de materiais pétreos, de pinturas murais e de azulejos, entre outros.

O Laboratório HERCULES tem sido responsável pela conceção de novas abordagens à investigação patrimonial, colocando Portugal a par da investigação internacional em património. A sua atividade desenvolve-se essencialmente em quatro linhas de investigação:

- Estudos arqueométricos de culturas passadas, para esclarecimento de questões de proveniência, tecnologias de produção e comportamentos socioeconómicos das civilizações do Passado;
- Ciência para as Artes, com recurso a abordagens históricas e artísticas inovadoras, de natureza colaborativa, visando um maior conhecimento das técnicas artísticas e tradicionais, a par das tecnologias de construção;
- Ciência para a Conservação do Património, para uma melhor compreensão e estudo dos mecanismos de degradação – biodegradação e agentes ambientais – que impactam o património, com o desenvolvimento de soluções para a sua mitigação/tratamento e aplicação de novas ferramentas e tecnologias para o diagnóstico desses agentes.
- Novos materiais e ferramentas para o Património Cultural, com a criação e aplicação de novos produtos e recursos digitais para a conservação, baseados em soluções biotecnológicas e de ciências dos materiais e implementação de recursos digitais para diagnóstico e divulgação do património estudado.

Sediado em Évora, cidade Património Mundial da UNESCO, é composto por vários laboratórios com equipamentos de última geração com capacidade para desenvolver investigação inovadora que inclui análise e imagiologia não invasiva *in-situ*, microanálise laboratorial, análise química de alta resolução e desenvolvimento de materiais e produtos inovadores, do bio ao nano, tornando-o único, e um dos mais avançados do género na Europa. As instalações do Laboratório HERCULES foram remodeladas em 2021 e a sua infraestrutura analítica tem sido frequentemente atualizada com equipamento de última geração. Os serviços/equipamentos aí existentes são disponibilizados sobretudo, de acordo com duas modalidades: equipamento residente, utilizado para analisar artefactos que venham a Évora ou (micro)amostras recolhidas destes, e o laboratório móvel, HERCULES Mobile, com equipamentos transportáveis que estão aptos para realizar análises *in situ* não invasivas, de objetos e património edificado. Com base na infraestrutura analítica e no *know-how* dos seus investigadores, desde 2010, o Laboratório HERCULES tem desenvolvido estudos de peritagem e análise de obras de arte e bens patrimoniais, em grande medida em colaboração com o Laboratório José de Figueiredo. A infraestrutura analítica do Laboratório HERCULES é composta pelos seguintes laboratórios e equipamentos:

1. Laboratório de Microscopia e Microanálise

Neste laboratório, desenvolvem-se todas as análises que requerem o estudo de microamostras ou a análise de objetos à escala microscópica. Este laboratório compreende:

- um microscópio eletrónico de varrimento de pressão variável, acoplado a espectrómetro de raios-X de dispersão de energias;
- um microscópio eletrónico de varrimento de alta resolução, acoplado a diferentes detectores incluindo espectrómetro de raios-X, cátodo luminescência e difração de electrões;
- um microespectrómetro Raman HORIBA Xplora, equipado com três lasers;
- um microespetrómetro de infravermelhos com capacidade de imagem química
- diversos microscópios óticos e microscópios estereoscópicos
- um microscópio digital 3D de alta-resolução

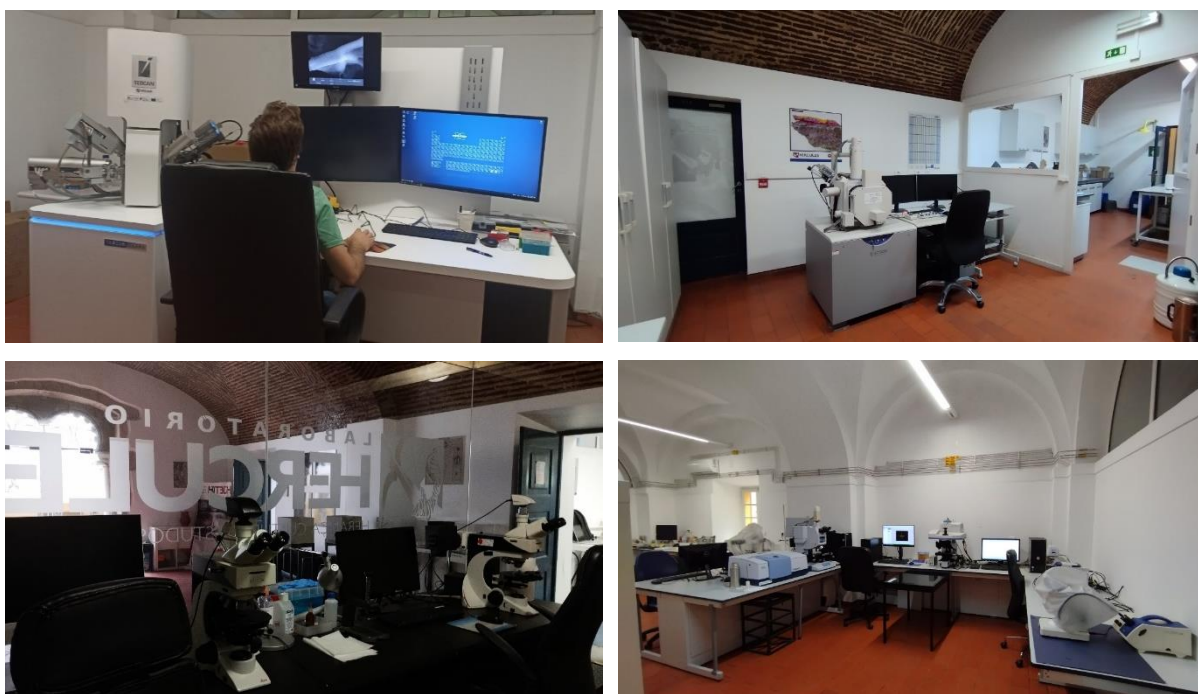


Figura 58 – Laboratório de Microscopia e Microanálise, Laboratório HERCULES, 2024, © HERCULES.

2. Laboratório de espectrometria de massa

Este laboratório compreende os espectrómetros de massa que permitem a análise de elementos traço e ultra-traço e a análise de isótopos estáveis e inclui um espectrómetro de massa com

plasma induzido, acoplado a um sistema de ablação a laser (LA-ICP-MS) (um equipamento único em Portugal), um espectrómetro de massa de razões isotópicas com analisador elementar (EA-IRMS) e um cromatógrafo gasoso, acoplado a um espectrómetro de massa de razões isotópicas com analisador elementar (GC-EA-IRMS).



Figura 59 – Laboratório de Espectrometria de Massa, *Laboratório HERCULES*, 2024, © HERCULES.

3. Laboratório de Cromatografia

Neste laboratório, analisam-se todo o tipo de compostos orgânicos com recurso a diferentes técnicas cromatográficas incluindo um cromatógrafo líquido com espectrometria de massa, um cromatógrafo gasoso com espectrometria de massa, um cromatógrafo gasoso com espectrometria de massa precedido por pirólise e um cromatógrafo líquido de última geração com ionização e dessorção a laser assistida por matriz, adquirido em final de 2023, para realização de estudos de proteómica e metabolómica.



Figura 60 – Laboratório de Cromatografia, *Laboratório HERCULES*, 2024, © HERCULES.

4. Laboratório de Caraterização de Materiais

Este laboratório realiza ensaios físicos e de materiais e inclui um microdifractómetro de raios-X para caracterização de materiais cristalinos, um espectrómetro de fluorescência de raios-X de bancada para análise elementar quantitativa, um analisador termogravimétrico, um picnómetro de hélio, um medidor de ângulo de contacto e diversas câmaras de envelhecimento acelerado incluindo, congelamento/descongelamento, temperatura e humidade relativa, luz solar e nevoeiro salino.



*Figura 61 – Laboratório de Caraterização de Materiais, Laboratório HERCULES, 2024,
© HERCULES.*

1. Biotecnologia e Biodegradação

Este laboratório está dedicado ao estudo de biodegradação e de materiais biológicos e conta com um sequenciador de ADN de nova geração para sequenciação de DNA, vários equipamentos de PCR para amplificação de DNA, sistema de eletroforese e de aquisição de imagens DNA, sistemas de incubação, analisadores de células e microscópios de epifluorescência e invertidos.



Figura 62 – Biotecnologia e Biodegradação, Laboratório HERCULES, 2024 © HERCULES.

Estes laboratórios são complementados por uma unidade móvel, composta por vários instrumentos não invasivos in situ, a unidade HERCULES mobile, ou laboratório móvel, que é uma solução única em território nacional e permite a análise in situ dos objetos a estudar, evitando que os mesmos tenham de se deslocar à estrutura laboratorial permanente. Compreende um conjunto de equipamentos adaptados a essa realidade móvel, preparado para acompanhar a equipa de técnicos, ao local da obra que se pretende analisar. Desta unidade móvel fazem parte: câmara de reflectografia de infravermelhos de alta resolução com detetor InGaAs, radiografia digital (fontes de raios-X pulsada 150kV e 300kV e scanner digital SCANNA), diverso equipamento fotográfico (visível, UV e IV), câmara hiperespectral, câmara multiespectral, 2 espectrómetros portáteis de fluorescência de raios-X para análise elementar pontual, 2 espectrómetros fluorescência de raios-X para mapeamento químico bidimensional (áreas de 10x10cm e 40x70cm), microscópio electrónico de varrimento de bancada acoplado a espectrómetro de raios-X, espectrofotocolorímetro, espectrómetro de infravermelhos, espectrómetro Raman, espectrómetro de reflectância de fibra ótica (SWIR-Vis-UV), scanner 3D, microscópios digitais, rugosímetro / perfilómetro, durómetro.

Este laboratório móvel tem sido, nacional e internacionalmente, uma das estruturas/serviços mais requisitados por outras entidades ou instituições, no âmbito de projetos de caracterização e estudo material de património cultural, tendo sido inclusive uma das estruturas-chave para o desenvolvimento do caso de estudo *Malangatana*, que apresentamos no capítulo 3.2. Todos os serviços existentes no Laboratório HERCULES, quer pertençam à estrutura analítica residente ou à estrutura móvel, são disponibilizados à comunidade particular e académica, sendo praticada uma tabela de valores adaptados a cada perfil individual ou institucional que requisita a aplicação de tais métodos científicos ou, gratuitamente, através de concurso competitivo de projetos promovido no âmbito da infraestrutura E-RIHS.pt

Como projetos principais deste equipamento nas áreas das Ciências da Arte, com maior tradução para a resolução de problemáticas histórico-artísticas, envolvendo a atribuição, datação e autenticação de obras de arte nos últimos cinco anos, destacamos o projeto *The Scream - Touchstone for Heritage Endangered by Salt Crystallization: a Research Enterprise on the Art of Munch* (2018-2022; FCT-ALT20-03-0145-FEDER-031577), dedicado ao estudo material da obra do pintor Edward Munch¹⁵³, o projeto *Old Goa Revelations – new insight on the Portuguese India Vice-Reys portrait gallery*, 2022.10305.PTDC, dedicado ao estudo histórico-artístico e material da Galeria dos Vice-Reis da Índia¹⁵⁴, o projeto *Almada - O Desvendar da Arte da Pintura Mural de Almada Negreiros (1938-1956): Estudo científico das Técnicas Pictóricas, dos Materiais e de Diagnóstico como guias para a sua conservação e usufruição*, PTDC/ART-HIS/1370/2020¹⁵⁵, o projeto *Roadmap - Research On Antonio De Holanda Miniatures Artistic Production*, PTDC/ART-HIS/0985/2021 e ainda o projeto *Van Goyan - The Materials and Techniques of Jan van Goyen: A Technical Study of Eight Small Paintings*, EXPL/In2Past/2023/11.

Em termos de trabalho objetivo de peritagem laboratorial para a autenticação de obras de arte, gostaríamos ainda de referir um recente e pioneiro caso de estudo aí ocorrido, em 2022, proveniente de requisição particular, e que foi possível acompanhar no âmbito do presente doutoramento. Em particular, tratava-se de estudar uma pintura que retrata uma cena de interior em Paris, para possível atribuição a Edward Hopper, após um conjunto de peritagens do foro documental e histórico realizadas pela empresa Selo Branco que permitiam apontar esta hipótese, designadamente, as estadias deste pintor, no início da sua carreira entre 1906-07 e 1909, o espaço e as possíveis personagens representadas na cena.

O estudo analítico tinha como objetivo verificar se os materiais seriam consentâneos com a estadia do pintor em Paris de modo a permitir desencadear um processo de peritagem internacional, através do estudo comparativo com outras obras do autor do mesmo período e assim, poder chegar-se à atribuição de uma pintura de Edward Hopper, pela primeira vez em território nacional. O processo de peritagem em questão, recorreu à tecnologia de ponta mais recentemente utilizada em Portugal em estudos de autenticidade, sendo exemplo de processo

¹⁵³ Para mais informações sobre este projeto consultar o seu *website* (MUNCH, n.d.).

¹⁵⁴ Para mais informações sobre este projeto consultar o seu *website* (OLD GOA REVALATIONS, 2019).

¹⁵⁵ Para mais informações sobre este projeto consultar o seu *website* (Almada Negreiros – O Desvendar Da Arte Da Pintura Mural de Almada Negreiros (1938-1956), n.d.).

metodológico atualizado e pioneiro em contexto nacional. No seu âmbito, foi possível verificar que os pigmentos e aglutinantes utilizados, são consistentes com uma pintura produzida por volta do início do século XX, com óleo com agente secativo sobre preparação de branco de zinco, e presença de pigmentos como branco de zinco, branco de chumbo, viridian de Lefranc (óxido de crómio hidratado com borato de crómio), amarelo de crómio, amarelo limão (cromato de estrôncio), ocre, Úmbria, azul de cobalto, branco de osso e barite como carga. Em particular, embora o pigmento viridian tenha sido introduzido na pintura após 1850, a variante deste tipo de pigmento, com borato de crómio como subproduto, é caraterístico do início do século XX. Além disso, o pigmento amarelo limão (à base de cromato de estrôncio) foi utilizado em tintas a óleo no final do século XIX e início do século XX, o que situa esta pintura precisamente no período temporal já mencionado¹⁵⁶.

Associada à atividade do laboratório HERCULES encontramos ainda a recente criação do laboratório associado IN2PAST (Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território)¹⁵⁷, em 2021, que congrega cinco Universidades e sete Unidades de Investigação classificadas com Excelente ou Muito Bom pela FCT. Este consórcio coordenado pelo Laboratório HERCULES visa o estudo e intervenção nas áreas do património cultural, das artes e das políticas de memória, e o apoio ao desenvolvimento de Políticas Públicas sendo um parceiro privilegiado do Estado, de órgãos associativos, de serviços e instalações e de empresas privadas dedicadas ao património cultural, material e imaterial. Ao reunir áreas científicas muitas vezes diferenciadas pela tradição académica, o IN2PAST tem uma natureza multidisciplinar única, juntando químicos, historiadores de arte, musicólogos, antropólogos, arqueólogos, historiadores, arquitetos, urbanistas, arquivistas, museólogos, geólogos e bioquímicos, entre outros. Além disso, explora caminhos e sedimenta pontes entre o património cultural tangível e o património imaterial.

2.2.3.3. Laboratório de Polícia Científica – Polícia Judiciária

O Laboratório de Polícia Científica, da Polícia Judiciária portuguesa, é um equipamento com ação exclusivamente forense e criminal, com o respetivo sigilo associado, em funcionamento

¹⁵⁶ O relatório associado a este processo laboratorial pode ser consultado no Anexo 3.

¹⁵⁷ Para mais informações consultar o *website* deste laboratório associado (IN2PAST, 2024).

desde 1975. Localizado no novo edifício-sede da instituição, em Lisboa, dispõe atualmente de instalações e tecnologia consideravelmente melhoradas, quando comparadas com as existentes nas instalações anteriores.

É uma unidade especialista de apoio técnico-científico às equipas de investigação criminal e tem como diligências principais a pesquisa, a recolha, a conservação e posterior realização de perícias a vestígios, nos diferentes domínios da ciência forense, que possam permitir a constituição de prova no âmbito dos crimes da competência desta polícia. Tem ainda a missão não só de desenvolver as perícias previstas, como de implementar novas metodologias, mantendo e desenvolvendo bases de dados forenses e auxiliando os restantes departamentos com a emissão de pareceres, proferidos com base nas perícias realizadas (Laboratório de Polícia Científica – Polícia Judiciária, 2017).

Este laboratório divide-se por três grandes departamentos forenses: o de Biotoxicologia, ao qual estão afetas as áreas de Biologia, Toxicologia e Química; o de Físico- Documental, que agrega em si as áreas de Documento, Caligrafia, Notas, Exames balísticos e físicos; e o de Criminalística, que inclui as áreas da Impressão digital e Cena do crime. Mais recentemente, foi ainda adicionada às suas valências, a área de Identificação Biométrica e análise forense de Áudio.

Apesar de todos os departamentos estarem em condições de dar o seu contributo à investigação de crimes contra o património histórico e cultural, dependendo das circunstâncias em vigor, das especialidades mencionadas, as que habitualmente realizam maior número de perícias para delitos dessa natureza são a escrita manual, a moeda falsa, os documentos, a físico-química e a identificação judiciária do local de crime.

Na especialidade forense de escrita manual, realizam-se essencialmente exames periciais de análises comparativas para averiguação da autenticidade de assinatura e escritas de documentos de diferentes naturezas. Tais perícias podem ser aplicadas não só a documentação que acompanhe transações de obras de arte suspeitas, tais como certificados de autenticidade, documentos pessoais, de proveniência etc., mas também às próprias assinaturas dos pretensos artistas, existentes nas obras apreendidas. Neste sentido, para além de analisar escritas e assinaturas suspeitas, este departamento realiza a recolha de autógrafos autênticos, para comparação com casos anteriores. Tem ainda a competência de averiguar se existem métodos

fraudulentos na obtenção das assinaturas analisadas e consegue estudar comparativamente escritas suspeitas, visando a correspondência entre si, o que pode ser útil para determinar assinaturas realizadas pelo mesmo falsificador em obras diferentes, por exemplo.

Na especialidade forense de moeda falsa, realizam-se essencialmente exames periciais para a determinação da autenticidade ou falsidade de notas e moedas, quer de Euro, quer de outras naturezas, apreendidas pela Polícia Judiciária. Para o efeito, é realizada a análise, a classificação e a comparação de notas e moedas com base em registos pré-existentes de contrafações, relacionando também, se necessário, diferentes exemplares de contrafações entre si.

Na especialidade forense de documentos, efetuam-se essencialmente exames periciais para a determinação da autenticidade ou falsidade de documentos vários, apurando se existem viciações e analisando e comparando dispositivos mecânicos de impressão e dispositivos mecânicos de corte, de dobra, de costura, de fixação, de colagem e de laminação. Esta especialidade analisa e realiza ainda perícias aos cunhos e impressões de carimbo e de selo branco existentes em vários documentos, bem como determina as sequências cronológicas de entradas de informação ou a existência de montagens adulteradas de informação em tais documentos. Tem também à sua disposição, um conjunto de *know how* e técnicas que permitem a identificação de danos documentais e a sua posterior recuperação ou reconstituição original, se necessário. As análises realizadas na dependência desta especialidade, carecem de uma pesquisa e investigação complexas, com a recolha e registo de documentos antigos em bibliotecas e arquivos, para serem utilizados como referência no estudo comparativo. Sempre que possível, são também mantidos alguns resultados destas perícias documentais em base, visando a sua utilização em estudos comparativos futuros.

Na especialidade forense de físico-química é realizado o exame comparativo material de vestígios variados, recolhidos nos objetos/cenários a investigar, com amostras de referência, de tintas diversas, pré-existentes. O laboratório analisa, sobretudo, tintas provenientes de ferramentas, de automóveis, de *spray* (como por exemplo, nos casos de vandalismo com *graffiti*). Evidentemente que estas técnicas podem ser utilizadas no âmbito das obras de arte e é nesse sentido que têm sido recentemente dirigidos pedidos pontuais a esta secção. Da mesma forma que esta equipa consegue identificar processos de repintura em automóveis, verificando, para o efeito, a aplicação posterior de camadas de tinta sobre um revestimento original, também

está em condições de identificar processos de restauro, repintes ou intervenções posteriores em obras de arte. As ferramentas utilizadas por esta equipa, permitem fazer, sobretudo, a análise e caracterização das tintas, para efeitos de correspondência, estando a datação e identificação histórica da tinta dificultada já que a equipa do laboratório não dispõe desse *know how* sistemático, sendo essa caracterização material para confirmação de antiguidade uma tarefa habitualmente a cargo dos laboratórios de arte e de conservação e restauro. Através das mesmas técnicas, é ainda possível identificar o tipo de tinta utilizado em instrumentos manuais para escrever e assinar, conseguindo-se a comparação entre tintas de instrumentos utilizados em diferentes entradas ou instrumentos de escrita suspeitos. O mesmo departamento tem ainda a competência de identificar fibras e têxteis, que podem ser particularmente úteis para a resolução de casos de contrafação.

Por fim, na especialidade de identificação judiciária, desenvolvem-se as perícias de impressões digitais, por técnica lofoscópica, vestígios que se encontram associados aos mais variados tipos de crime. Embora essa finalidade ainda não seja aplicada, as perícias lofoscópicas são procedimentos exclusivos que poderão vir a ser muito úteis para a identificação de impressões digitais de artistas ou falsificadores em determinadas obras ou produções artísticas, à semelhança do que já é realizado noutros laboratórios de museus que integram técnicas forenses.

No que concerne à organização do espaço laboral e tecnologia e métodos existentes no Laboratório de Polícia Científica, existem salas de observação de material pericial separadas das salas de análise instrumental. As técnicas aí aplicadas dependem muito da matéria do suporte que se pretende analisar, sendo utilizados equipamentos para análise comparativa que permitem identificar a tinta, desde que o pigmento exista previamente na base de dados do laboratório. São recursos muito utilizados nas perícias em documentos históricos, como já aconteceu com cartas régias, feitas em pergaminho, sendo também possível a comparação das fibras do papel. Nesse contexto, são utilizados cromatógrafos para a análise de tintas inflamáveis, recorrendo-se às cromatografias líquidas conjugadas com espectrómetro de massa, e são realizadas espectroscopia no infravermelho por transformada de Fourier (FTIR), em aparelho semelhante ao existente no Laboratório José de Figueiredo e Laboratório HERCULES.

Na sala de microscopia pertencente ao departamento, existem dois microscópios eletrônicos de varrimento (SEM), que permitem igualmente a análise de tintas e de fibras, efetuados no âmbito de vários processos alvos de investigação criminal (Fig. 63). Por último, existe uma sala de raios-X nas instalações, cujo equipamento não é considerado no âmbito das perícias a obras de arte. Quando se encontra pertinência na observação de uma obra suspeita por esse prisma, havendo condições de conservação e segurança, recorre-se ao pórtico/controlo de raios-X existente no controlo de acessos ao edifício por norma, já que é um equipamento que melhor se adapta a essa necessidade artística, em termos de calibração e manuseamento.

No que respeita à realização de perícias várias a objetos com interesse patrimonial histórico, artístico e documental, dos métodos existentes no laboratório os que são mais comumente utilizados para esse fim, são as microscopias, a espectrometria de massa e o FTIR.

Entre os diferentes departamentos do Laboratório da Polícia Científica elencados, existe uma hierarquia de metodologias periciais. Por norma, quando se comprova através da perícia de escrita manual que a assinatura analisada é falsa, possivelmente já não se avança para o recurso de técnicas físico-químicas, sendo descartada a análise de tintas e materiais componentes. Na prática, o encadeamento de perícias acaba por depender muito da investigação em curso, assim como do que o próprio inspetor responsável requisita ao laboratório. Após a receção desse quesito para esclarecimento, é da responsabilidade do perito a escolha das técnicas mais adequadas, de acordo com aquilo que se pretende averiguar e que permita dar resposta ao pedido proveniente dos colegas da Investigação Criminal.

À semelhança do que acontece noutros equipamentos, a análise de tintas e caracterização material revela-se também, mais trabalhosa e dispendiosa, começando pela análise comparativa por microscópio, para só depois se avançar para o emprego de técnicas mais complexas, caso haja essa necessidade de uma caracterização adicional. Neste contexto interno, podem inclusivamente resultar conclusões periciais divergentes umas das outras, em que o parecer proveniente da escrita manual pode não ser compatível com o parecer da análise química, já que estamos perante setores diferentes, com perícias e peritos especialistas na sua área diferenciada de conhecimento e que comunicam entre si achados e conclusões também elas independentes. Na falta de consenso de pareceres ou não conseguindo dar resposta ao requisitado pelas investigações em curso, o laboratório requisita a colaboração aos institutos e

laboratórios com maior capacidade especialista nas técnicas e objetos analisados, como tem ocorrido ao longo de vários anos, com o Laboratório José de Figueiredo¹⁵⁸.

Face a problemas de autenticidade, para além da perícia de assinaturas sistemática desde a operação “Arco-Íris” (2013) e da recolha em escala considerável de assinaturas de Malangatana, apresentada no último capítulo desta tese (como casos recentes e pioneiros no âmbito das perícias realizadas a obras de arte, no Laboratório da Polícia Científica), registámos ainda a realização de seis exames periciais na área de físico-química – os primeiros do seu género, aplicados a obras de arte, na história da instituição¹⁵⁹.

Tais exames foram maioritariamente realizados a pinturas suspeitas provenientes das apreensões mais recentes, já descritas, em que foram também pontualmente analisadas duas esculturas antigas em madeira, cuja datação se encontrava entre os séculos XVII e XIX. Os exames periciais realizados no contexto de produção pictórica destinaram-se sobretudo a estabelecer uma comparação entre as diferentes tintas/matéria plástica utilizadas, existentes no material apreendido – fosse para confirmação de autenticidade ou de época de criação, fosse para relacionar materialmente obras suspeitas entre si, verificando autorias comuns, ou mesmo para avaliação de correspondência com materiais apreendidos, independentes às obras suspeitas. Já os exames realizados no contexto de produção escultórica tiveram como objetivo a verificação da compatibilidade das marcas de torno/pantógrafo encontradas nos exemplares suspeitos com a sua pretensa época de fabrico, a verificação de compatibilidade entre as tintas empregues com a pretensa época de produção das esculturas, a identificação de ceras ou outras substâncias inflamáveis nas suas camadas e ainda a identificação da madeira utilizada e da sua compatibilidade cronológica com a pretensa época em que foram criadas.

Um dos casos pericialmente mais complexos, ocorrido em calendário simultâneo ao nosso projeto doutoral, diz respeito ao descrito episódio das falsificações provenientes do ateliê de pintura da prisão de Paços de Ferreira. Neste âmbito, foi analisado precisamente o material

¹⁵⁸ Como surge evidenciado na base de dados, apresentada no Anexo 7, na qual se verificam vários pedidos de auxílio laboratorial ao Laboratório José de Figueiredo, pela PJ, ao longo dos anos noventa e dois mil.

¹⁵⁹ Estes exames periciais não se encontram documentados na nossa base, por carecem de tratamento individual, com campos de preenchimento adequados à especificidade dos seus resultados (totalmente divergentes dos conseguidos pelo exame de escrita manual). O seu contexto muito recente e de difícil acesso, por serem perícias menos sistemáticas no LPC e estarem ainda em curso alguns prazos judiciais, dificultaram a sua documentação na totalidade. A base apresentada nesta tese deve futuramente ser atualizada, para permitir também a documentação de dados desta natureza.

plástico proveniente desse ateliê, onde existiam vestígios vários das tintas de óleo, dos lápis de cor e dos lápis de cera, suspeitos de serem utilizados para a produção das falsificações. O pedido realizado por parte da investigação criminal pretendia a análise comparativa entre amostras desses materiais, com amostras de outros identificados em falsificações apreendidas fora do estabelecimento prisional, tentando relacionar materialmente os dois conjuntos.

Em termos metodológicos, foram retiradas microamostras da tinta existente nas pinturas suspeitas apreendidas, em pontos de maior acumulação de matéria, com o objetivo de as analisar e comparar posteriormente com as amostras retiradas do material vindo do ateliê da prisão. Os métodos utilizados neste caso de estudo foram a Espectroscopia de infravermelho (FTIR) e a Microscopia eletrônica de varrimento (SEM). Durante as perícias, foram também tidas em conta questões comparativas relacionadas com as dimensões dos suportes, assim como se realizou a caracterização do tratamento químico dado às superfícies das pinturas apreendidas. Consequentemente, para além da correspondência de materiais, identificou-se ainda um processo intencional de envelhecimento nas pinturas provenientes da prisão, tendo sido adicionado um verniz para conferir o tal aspeto mais “antigo”.

O processo da prisão de Paços de Ferreira, que requereu a realização de perícias das diferentes especialidades do laboratório, do ponto de vista da físico-química em particular, ganhou contornos certamente fascinantes, mas também muito desafiantes e pouco lineares para a pequena equipa residente. Para além da quantidade considerável de material proposta para análise, estando apenas um técnico destacado para a realização das perícias, também houve alguma dificuldade em isolar os materiais para estudo comparativo em termos analíticos, porque as diferentes cores sobrepostas dificultaram consideravelmente a análise.

Segundo a técnica responsável, existiram várias dificuldades associadas a este processo em particular: a cronologia recente das tintas utilizadas e analisadas, de acesso facilitado e democrático faz com que circulem em grande número, no mercado contemporâneo, elementos semelhantes, afirmando-se portanto um potencial de caracterização e de correspondência muito menor quando comparadas com tintas antigas, de acesso mais dificultado. Por outro lado, também se afigurou mais complicado atestar a autenticidade ou falsidade das obras, porque não eram casos de falsificações integrais, mas antes de falsificações feitas compositivamente de raiz, “ao estilo de”. Neste processo pioneiro na história da Polícia Judiciária, os pedidos de perícia foram simultâneos, quer para as perícias de assinatura, quer para a análise de

componentes materiais, o que constitui exceção face ao procedimento hierárquico já descrito. As falsificações em questão denotavam inclusivamente algum cuidado técnico e plástico que apresentava concordância com o esquema cuidado e estrategicamente pensado para a sua disseminação, caraterístico de criminalidade organizada.

Desde o momento da apreensão destas pinturas, tentámos acompanhar as perícias na sua totalidade, já que foram trabalhos realizados durante o calendário do nosso projeto doutoral, que invocam contornos absolutamente inéditos, muito pouco comuns no nosso país, seja do ponto de vista da fraude e da burla cometidas, seja do ponto de vista das perícias desenvolvidas nesse laboratório forense. Nesse contexto, tivemos ainda a oportunidade de acompanhar parcialmente o processo pericial e auxiliar o transporte e observação das obras suspeitas num primeiro momento. Contudo, devido a condicionantes internas e à recalendarização frequente das perícias, não foi possível dar continuidade ao acompanhamento do processo na sua totalidade. O grande volume de requisições periciais registado desde 2020 até ao presente no Laboratório da Polícia Científica obrigou a uma reorganização frequente de tarefas das suas equipas, na medida em que as obras de arte nem sempre podem ser prioridade, face a todos os vestígios e material com necessidade de análise neste laboratório forense.

Atualmente, decorrem ainda no Laboratório de Polícia Científica perícias de tintas relacionadas com a operação do nosso caso de estudo *Malangatana*, com o fim de relacionar, do ponto de vista da investigação criminal, esquemas fraudulentos aparentemente independentes. Com base nos desenvolvimentos operativos e metodológicos dos últimos quatro anos, também a perícia de materiais plásticos e artísticos, para efeitos comparativos e de correspondência, poderá assumir daqui em diante um papel mais sistemático nas investigações da Polícia Judiciária, à semelhança do que têm vindo a verificar com as perícias de assinatura realizadas neste laboratório, desde 2013.



Figura 63 – (à esquerda) Entrada da sala de Espectrometria de Massa, LPC, 2022, © Diana Ramos.

Figura 64 – (ao meio) Equipa LPC, peritos de Escrita Manual mais peritos de Físico-Química a observarem conjuntamente obras suspeitas, 2022, © Diana Ramos.

Figura 65 – (à direita) Equipa LP, peritos Escrita Manual mais peritos de Físico-Química a observarem conjuntamente obras suspeitas, 2022, © Diana Ramos.

2.2.3.4. Laboratórios extrínsecos ao projeto

Para além dos três laboratórios que tivemos oportunidade de caracterizar diretamente, que pertencem à rede protocolar do nosso projeto de doutoramento, existem outros laboratórios a operar em Portugal, com trabalho de referência na área da datação e autenticação de obras de arte com recurso a métodos laboratoriais de exame e análise. Apesar de não ter sido possível aplicar nesses locais a mesma metodologia de levantamento de processos laboratoriais ao longo da história, quer pelas dificuldades de investigação afetas ao período da pandemia, quer pelo tamanho considerável da amostra previamente selecionada (Laboratório José de Figueiredo, Laboratório HERCULES e Laboratório da Polícia Científica), é obrigatório destacar brevemente o importante contributo destes equipamentos nacionais, porque constituem estruturas onde o mesmo tipo de levantamento e de documentação aqui realizado, será deveras pertinente para complementar os dados que coletámos no âmbito do nosso projeto.

Considerando que seria utópico conseguir que a presente investigação tivesse uma abrangência geográfica nacional, contemplando a totalidade dos laboratórios que já desenvolveram até hoje estudos e trabalhos similares, seguimos um critério sobretudo regional e institucional, já que essa proximidade permitiu uma abordagem mais sistemática, bem como uma caracterização mais completa. Para o efeito, paralelamente à documentação e levantamento concretizado nos

três equipamentos laboratoriais da rede doutoral, procurámos caracterizar sucintamente a atividade de outros equipamentos de referência, tendo realizado junto dos seus responsáveis e técnicos residentes, visitas e recolha de depoimentos.

2.2.3.4.1. Centro de Ciências e Tecnologias Nucleares (C2TN) – Instituto Superior Técnico

O Centro de Ciências e Tecnologias Nucleares (C2TN) do Instituto Superior Técnico é uma unidade de investigação que está em funcionamento desde 2001, disponibilizando à comunidade serviços de caracterização e datação que permitem um maior esclarecimento no âmbito de estudos de autenticidade, desde 2005. Reconhecida como uma referência nacional e internacional nas ciências e tecnologias nucleares, com a aplicação de radiações ionizantes, a sua atividade desenvolve-se de acordo com três linhas temáticas – Materiais Avançados, Ciências Radiofarmacêuticas & Física da Saúde e Sistemas Terrestres, Radioatividade & Património Cultural. Estas vertentes são desenvolvidas por cinco grupos de investigação: Estado Sólido, Engenharia e Técnicas Nucleares, Elementos e Isótopos de Radiação, Proteção e Segurança Radiológica e Ciências Radiofarmacêuticas. Neste equipamento trabalham mais de duzentos colaboradores, entre técnicos, investigadores e alunos de doutoramento.

O trabalho realizado na vertente de Património Cultural é desenvolvido, sobretudo, por dois grupos de trabalho deste laboratório: o de Engenharia e Técnicas Nucleares (NET), através do qual é possível estudar objetos com recurso a neutrões, núcleos radioativos, feixes de iões e técnicas de datação por luminescência; e o de Radiação, Elementos e Isotópicos (REI) que estuda os materiais constituintes de um objeto e respetiva evolução tecnológica e cronológica, recorrendo à instalação de radiação ionizante com fontes de raios gama e eletrónicos, que permitem determinações elementares, isotópicas, de oligoelementos e trítio e ainda a datação por radiocarbono. Este grupo realiza ainda a análise microbiológica e química dos efeitos da radiação em produtos e também aplica técnicas analíticas de microfeixe de iões MeV. No seu âmbito, destacamos o Laboratório de Aceleradores e Tecnologias de Radiação (LATR), que possui uma estação analítica experimental de microfeixe externo com varrimento que permite a identificação dos materiais originais em todo o tipo de objetos, de uma forma não destrutiva, com relevância para os estudos de conservação e restauro, estudos comparativos e de atribuição

e estudos de autenticidade. Neste enquadramento aplicam-se importantes técnicas de análise por feixes de iões, como o PIXE, o PIGE, o RBS e o IBIL, com recurso ao exclusivo Acelerador Van de Graaff de 2,5 MeV , existente em Portugal já desde os anos sessenta¹⁶⁰. A técnica do PIXE aplicada à pintura, no nosso país, é exclusiva deste laboratório.

Neste contexto, são realizados estudos composicionais, base da datação e autenticação, que permitem a caracterização química e mineralógica de artefactos arqueológicos ou históricos, materiais cerâmicos e líticos aquecidos, que sejam do interesse da comunidade científica através da utilização de técnicas não destrutivas, existindo sempre a atenção em programar um esquema de análises que não interfira com a estrutura e características da obra investigada.

Ainda que o foco principal da sua atividade sejam os trabalhos de investigação e colaboração com outras unidades de investigação, o C2TN acaba por disponibilizar serviços à comunidade, pois é o único laboratório no país que leva a cabo determinado tipo de técnicas nucleares e que permite achados exclusivos nas obras de arte e objetos de interesse arqueológico e patrimonial. Como tal, no que diz respeito à autenticidade, o laboratório é contactado por proprietários de obras de arte cerâmicas com maior frequência, existindo habitualmente interesses económicos que motivaram esse pedido de peritagem. Já a nível de estudo de composição química para efeitos de autenticidade e esclarecimento, o C2TN raramente é requisitado porque em estudos desta natureza é sempre necessário existir uma base de dados para comparação. Neste sentido, a maioria dos trabalhos realizados são vocacionados mais para objetos arqueológicos, com a datação por luminescência.

O facto deste laboratório não ser certificado para a atividade de autenticação impede-o de ter autonomia para emitir certificação de autenticidade das peças que analisa. Assim sendo, nestes casos em concreto, são antes produzidos relatórios técnicos e científicos que dão ao proprietário alguma garantia da antiguidade/época de produção da peça estudada. É um serviço requisitado maioritariamente por particulares e leiloeiras, que pretendem datar peças normalmente herdadas ou que simplesmente querem confirmar a antiguidade e proveniência de determinado objeto que já possuíam. Nesta área há uma linha de trabalho não muito volumosa, mas ainda assim constante, registando-se alternadamente períodos de pouca procura, essencialmente

¹⁶⁰ Destaque para a aplicação do mesmo princípio básico no estudo de obras de arte. Atualmente o museu do Louvre dispõe de um acelerador de partículas exclusivo para o estudo das suas coleções, precisamente devido ao seu comprovado contributo para questões de antiguidade e autenticidade.

porque são técnicas que acarretam alguns custos consideráveis e nem todas os proprietários estão na disposição de fazer esse investimento.

No campo da datação pela técnica de luminescência afirma-se inclusivamente um fenómeno atual, que tem preocupado os investigadores em geral e é acompanhado com atenção pelas equipas do C2TN, relativamente ao envelhecimento artificial dos objetos, provocado pela aplicação de Tomografias (TAC). A avaliação da estrutura de alguns objetos de coleção por este método, faz com que o seu material seja irradiado por algumas doses que interferem sempre na sua composição, podendo originar dificuldades de diagnóstico na sua datação por luminescência. Este laboratório já lidou recentemente com um desses casos, como aconteceu no estudo de um vaso proveniente de uma coleção museológica, que apresentava algumas alterações por ter sido previamente analisado por tomografia, o que, mesmo sem haver uma intenção fraudulenta, pode dificultar consideravelmente a interpretação correta dos resultados. Em última instância, pode-se inclusivamente confundir entre a utilização honesta desse método para o estudo da obra e a utilização fraudulenta para a envelhecer, fazendo-a assim parecer mais antiga, inclusivamente à luz de outros métodos e técnicas laboratoriais.

Como projetos principais deste equipamento na área da peritagem laboratorial e autenticação de património cultural, destacamos o projeto financiando *Robbiana – As esculturas della Robbia em Portugal: estudo histórico, artístico e laboratorial* (2010-2015), com uma metodologia totalmente multidisciplinar, no âmbito da qual se realizou um grande número de recolhas, em diferentes peças, para comparação com trabalhos prévios de referência internacional¹⁶¹. Após esta investigação, foi possível dar resposta a alguns pedidos de peritagem de colecionadores particulares, já que através desse projeto, o C2TN passou a ter uma base de amostras robbianas, passível de ser utilizada em diferentes estudos comparativos envolvendo o mesmo tipo de produção.

Destacamos ainda outro projeto importante no contexto da datação e autenticação *Datação, autenticidade, materiais, pigmentos. Um estudo laboratorial sobre Faiança Portuguesa e Porcelana Chinesa produzida para o mercado Português (séculos XVI a XVIII)* (2006-2010), investigação que incidiu sobre as porcelanas e cerâmicas importadas da China para o mercado

¹⁶¹ Para mais informações sobre este projeto consultar o *website* (Robbiana – as Esculturas Della Robbia Em Portugal: Estudo Histórico, Artístico E Laboratorial, 2012); (Dias et al., 2017); (Dias et al., 2020).

português no século XVI e no estudo das produções subsequentes feitas em Portugal¹⁶². Nestes contextos colaborativos, o C2TN tem desenvolvido linhas de trabalho quer com museus nacionais de referência, quer com laboratórios nacionais que também estudam património cultural e ainda laboratórios internacionais, sobretudo a nível de técnicas de neutrões, havendo uma base regular laboral com o Budapest Research Reactor.

De acordo com o que apurámos, nunca se formalizou nenhum contacto entre este laboratório e algum laboratório ou instituição forense/policial em Portugal para a realização de trabalhos relacionados com o património cultural, embora a Polícia Judiciária tenha procurado este laboratório para equacionar em que medida se podia colaborar, não tendo sido dada continuidade a tal possibilidade. Na perspetiva do C2TN, a polícia e os estudos forenses poderiam beneficiar consideravelmente das suas metodologias, sobretudo pela tecnologia exclusiva nacional que possuem, ainda que sejam procedimentos um pouco demorados, com custo associado e que têm uma componente microdestrutiva nos objetos analisados.

Na sequência do nosso contato para com este equipamento, foi mostrada disponibilidade para se conhecer presencialmente o *modus operandi* das equipas que contactam diretamente com casos desta natureza e foi reconhecida a pertinência em se realizar futuramente um levantamento semelhante ao do nosso projeto, já que o C2TN também arquiva e conserva todos os dados provenientes das peritagens laboratoriais por si realizadas¹⁶³.

2.2.3.4.2. Laboratório do Departamento de Conservação e Restauro – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa

O Laboratório do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa está em funcionamento desde 1998 e tem contribuído com projetos de referência na área da autenticação e estudos de autenticidade. Desenvolve investigação multidisciplinar do património cultural, recorrendo à aplicação de técnicas inovadoras e sustentáveis, quer para o estudo, quer para a conservação e restauro do

¹⁶² Para mais informações sobre este projeto consultar (Dias et al., 2011).

¹⁶³ Informações registadas com base no depoimento prestado ao nosso projeto, pela Doutora Ana Rodrigues a 9 de março de 2023, investigadora auxiliar do Centro de Ciências e Tecnologias Nucleares (C2TN).

patrimônio cultural. A sua ação está dividida em doze áreas de intervenção: Biodeterioração e Conservação Preventiva, Cerâmica e Vidro Científico, Documentação para a Preservação da Arte Contemporânea, Documentos Gráficos, Estúdio de Fotografia, Fotografia, História e Técnicas de Produção Artística, Metais, Pintura, Materiais Modernos e Arte Contemporânea, Têxteis e Vitral.

Nesse âmbito, o laboratório científico disponibiliza técnicas de caracterização, com recurso à microamostragem, tais como a microespectrometria de fluorescência de raios-X dispersiva de energias, a espectroscopia de FTIR em transmissão, a microespectroscopia de Raman, a espectroscopia de reflectância no visível por fibra ótica e a cromatografia líquida de alta resolução, a par de algumas outras técnicas, realizadas em protocolos com outros equipamentos, tais como como fluorescência molecular no visível e espectroscopia de absorção no UV-VIS. Para além do trabalho colaborativo e do auxílio a projetos de investigação, este laboratório disponibiliza ainda serviços à comunidade, com possibilidade de realizar algumas das técnicas *in situ*, bem como a técnica de radiografia digital de alta resolução.

É neste contexto mais particular e de colaboração interinstitucional, que acabam por surgir alguns pedidos de peritagem laboratorial, sendo o laboratório procurado sobretudo, por colecionadores privados que requisitam esclarecimento sobre a produção de certos artistas sobre os quais já ali foi desenvolvido estudo material de referência. Paralelamente, também receberam pedidos pontuais para auxílio em problemáticas de autenticidade por parte da Polícia Judiciária e de tribunais. O laboratório mantém registo de todos estes processos, sendo possível realizar um levantamento dos pedidos desta natureza, à semelhança do que realizámos nos laboratórios do nosso projeto. Ao longo do seu serviço à comunidade, têm surgido obras tão fracas em termos de execução, sendo a obra declarada falsa logo na fase da peritagem humana, não havendo necessidade de realizar a perícia laboratorial para esclarecimento sobre a autenticidade.

Como projetos de referência desenvolvidos por este laboratório com importância para a área da autenticação, temos os estudos de caracterização desenvolvidos em torno da obra de Amadeo de Souza Cardoso, seja do ponto de vista da autenticidade plástica e material, seja da assinatura (ferramenta para reconhecimento virtual), com contribuições práticas significativas

para a constituição do catálogo *raisonné* deste artista¹⁶⁴; os estudos de caracterização desenvolvidos em torno da obra do pintor Joaquim Rodrigo (Ferreira, 2011), que originaram a procura por parte da Polícia Judiciária, com vista ao auxílio e esclarecimento laboratorial no âmbito de apreensões de falsos realizadas em 2011, com a apreensão de várias falsificações imitando a linguagem desse pintor. Decorrente dessa interação entre as duas instituições, os técnicos do Laboratório de Polícia Científica e os inspetores da Investigação Criminal chegaram inclusivamente a visitar as instalações do Departamento de Conservação e Restauro, com o objetivo de receber formação informal sobre o equipamento e os métodos laboratoriais aplicados ao estudo de obras de arte

Na sequência do nosso contacto com este equipamento¹⁶⁵, foi mostrada disponibilidade de colaboração da direção, com as devidas limitações e reservas devido à proteção de dados dos particulares e das entidades que requisitam as peritagens laboratoriais, tendo sido debatida a possibilidade de acompanhamento presencial de um caso de estudo envolvendo problemas de autenticidade, com vista à documentação do *modus operandi* perante solicitações desta natureza. Por questões de segurança e acessibilidade reduzida do laboratório a indivíduos externos à universidade, durante a pandemia, não foi possível dar seguimento ao acompanhamento pré-acordado, ficando essa vontade registada para calendário científico futuro.

Por fim, embora desenvolvendo uma ação vocacionada para outro tipo de estudos e objetivos, importa referir o trabalho de investigação desenvolvido nos últimos anos pelo Laboratório Nacional de Engenharia Civil, situado em Lisboa, em funcionamento desde 1946. Nesta fase mais recente de atividade institucional, este equipamento tem abraçado outras linhas de trabalho e investigação interinstitucional e multidisciplinar – entre outros, tal como já referido no âmbito da ação da rede ERIHS, com o laboratório HERCULES. Nesse enquadramento,

¹⁶⁴ Os materiais e as técnicas utilizadas por Amadeo de Souza-Cardoso são objeto de estudo deste laboratório desde 2008, com a construção desde então de uma base de dados com a paleta do pintor. Este trabalho iniciou-se com a constituição do catálogo *Raisonné* de Pintura, da responsabilidade da Professora Doutora Maria João Melo, tendo continuado no projeto *Crossing Borders: História, Materiais e Técnicas na Pintura Portuguesa do Romantismo, Naturalismo e Modernismo: 1850-1918*. Posteriormente a mesma linha de investigação recebeu outros contributos de estudo material do artista: Análise e identificação de obras de arte (Almeida, 2012); (Montagner, 2015); (Pimentel, 2018); Para mais informações sobre a identificação de falsificações de Amadeo realizadas por este laboratório, consultar Melo, M. J., Otero, V., (2019).

¹⁶⁵ Depoimento prestado em reunião realizada com a Diretora desse laboratório, Professora Doutora Maria João Melo, e com a Professora Marcia Vilarigues, no dia 8 de abril de 2019.

destacamos o AzuRe¹⁶⁶, projeto de investigação científico pioneiro e financiado que permitiu o inventário visual, a caracterização material e um maior conhecimento do percurso histórico do azulejo português enquanto opção recorrente de revestimento do património edificado, sobretudo, em momentos da sua existência que não estavam tão claros no quadro científico nacional (o início da produção na segunda metade do século XVI, e o início de seu uso como revestimentos de fachada durante a primeira metade do século XIX).

As recolhas e achados laboratoriais, realizados em parceria com o Laboratório HERCULES¹⁶⁷, permitem agora um maior conhecimento e esclarecimento desta importante produção artística nacional. Ainda que o projeto tenha uma dimensão exclusivamente académica e intramuros institucionais, não havendo qualquer tipo de serviço do LNEC à comunidade na área da caracterização ou autenticação de bens culturais móveis como os outros exemplos que já referimos, a base de dados e recolhas reunidas neste contexto, permitirão futuramente o estudo comparativo e consequente autenticação/confirmação material da antiguidade e autenticidade deste tipo de produção, sem precedentes em Portugal¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Para mais informações sobre este projeto consultar o seu *website* (AzuRe, n.d.).

¹⁶⁷ No âmbito da interação protocolar desenvolvida em Évora, tivemos a oportunidade de acompanhar presencialmente alguns desses trabalhos entre técnicos do LNEC e do HERCULES, entre 2019 e 2020.

¹⁶⁸ Chamamos a atenção para o fato de existir uma dimensão desta problemática ainda por caracterizar, desconhecendo-se o seu real impacto no mercado português, sobretudo porque o crime com maior eco na sociedade civil, envolvendo património azulejar, diz respeito ao roubo e ao furto. Contudo, temos tido contato com alguns relatos sobre a falsificação deste tipo de produção, o que nos parece natural, tendo em conta a popularidade deste tipo de linguagem artística, com processos fraudulentos em diferentes vertentes: falsificação de período histórico, fazendo passar azulejos mais recentes por antigos, e falsificação de autoria, com a imitação de determinados pintores de azulejo já estudados ou de determinados centros de produção/fábricas. É com certeza outra linha de investigação que urge desenvolver no âmbito de problemáticas nacionais relacionadas com os estudos de autenticidade.

3. Documentação e gestão de falsificações



Os dados associados a crimes artísticos são por vezes totalmente inexistentes ou de difícil acesso e, mesmo quando existem, estão muitas vezes incompletos ou revelam-se inconsistentes nos seus parâmetros e na sua metodologia de recolha. Diferentes instituições e entidades recolhem também diferentes dados, as diferenças metodológicas entre os coletores e os detentores desses dados são responsáveis por muitas variações e o acesso aos dados pode ser problemático. Quanto mais dados forem recolhidos, em formatos e repositórios facilmente acessíveis, melhor se tornará a nossa compreensão do crime artístico. (Thomkins, 2016, p. 208)

3.1. Criação de uma base de dados - Processos de peritagem laboratorial

Um dos objetivos maiores do presente projeto de investigação é a caracterização do fenómeno da falsificação de obras de arte em Portugal, recorrendo à análise de dados inéditos, como ferramenta de interpretação desta conjuntura. Até ao presente trabalho, estes dados ainda não tinham sido consultados, compilados e, sobretudo, colocados em confronto, numa realidade extrínseca à sua tutela, por estarem maioritariamente confinados a uma existência institucional e arquivística.

Os processos no âmbito de pedidos de autenticação, peritagem e estudos de autenticidade, levados a cabo em laboratórios nacionais de referência, fornecem um valioso testemunho sobre a forma como esta problemática foi sendo rececionada e gerida no nosso país, ao longo dos tempos. Através da sua consulta, é possível decifrar as tipologias, os artistas mais fustigados por este tipo de crime ou comportamento ilícito, assim como o *modus operandi* das equipas responsáveis pelos estudos e perícias desta natureza, a par ainda do avanço tecnológico dos métodos laboratoriais disponíveis para auxiliar esta busca pelo esclarecimento.

Por este motivo, realizamos a análise unitária dos pedidos de peritagem direcionados aos laboratórios nacionais especialistas: o Laboratório José de Figueiredo, do Estado português, o Laboratório HERCULES, da Universidade de Évora, e o Laboratório de Polícia Científica, da Polícia Judiciária, compilando a informação recolhida numa base criada para o efeito, com o objetivo de documentar, para a posteridade, os procedimentos adotados ao longo da história, face a problemas e autenticidade

À semelhança do mencionado em capítulo anterior, e de acordo com o calendário do plano de trabalhos, pareceu-nos cientificamente pouco tangível conseguirmos realizar o levantamento da totalidade dos processos existentes em todos os laboratórios que realizam trabalho de peritagem para efeitos de autenticação em Portugal. Neste sentido, optou-se por escolher uma baliza cronológica pertinente para o estudo, permitindo um levantamento integral e intensivo de processos dessa natureza, nos três laboratórios já identificados e caracterizados no capítulo anterior: o Laboratório José de Figueiredo, o Laboratório HERCULES e o Laboratório da Polícia Científica – Polícia Judiciária.

3.1.1. Metodologia de recolha

Uma vez que Portugal se assume como um dos países pioneiros na aplicação de métodos científicos para o estudo de obras de arte à escala global, realizando tais procedimentos desde os anos trinta, com um início sistemático no antigo Laboratório para o Exame de Obras de Arte do MNAA, como referimos anteriormente, começámos o nosso levantamento precisamente no ano da sua fundação, em 1936, por forma a documentar esta interação entre objetos falsos e ciência, desde os seus primórdios. Sendo esse marco cronológico o ponto de partida, realizámos o levantamento de informação correspondente a várias décadas, até ao ano limite de 2022, data em que decorriam ainda algumas das operações de investigação criminal da Polícia Judiciária, às quais fomos dando frequentemente apoio histórico-artístico. O facto de se estar a dismantelar, desde 2020, uma profícua rede de falsificações associada ao pintor Malangatana, afeta ao caso de estudo que apresentamos no capítulo seguinte, também teve impacto na quantidade de perícias realizadas nessa instituição, sendo imperioso contemplar na base de dados que aqui apresentamos essas perícias mais recentes.

No que concerne à localização e ao acesso aos três locais de recolha, deparámo-nos com características muito individuais e particulares, tanto relativamente à organização física dos processos, como a políticas de consulta e reprodutibilidade de dados. Se, por um lado, operamos em contexto de arquivo isolado e não raras vezes com documentação manuscrita, por outro, contactámos com “arquivos” de existência sobretudo digital, integrados na realidade operativa das equipas em funções, funcionando mais como uma base de dados, como são os casos da organização dos processos quer no Laboratório da Polícia Científica, quer no Laboratório HERCULES.

Perante as diferentes naturezas físicas e materiais, assim como a extensão variada das fontes referidas, foi delineado um calendário de tarefas e consultas em consonância com as especificidades de cada local. Sabíamos, logo à partida, ser necessário um período consideravelmente mais extenso de consulta para o levantamento realizado no Arquivo do Laboratório José de Figueiredo, onde encontrámos testemunhos de noventa anos de atividade laboratorial, maioritariamente em formato manuscrito e de papel, face ao tempo despendido para a análise dos registos existentes nos outros laboratórios, com bases consideravelmente mais recentes, de formato misto ou apenas digital, como foi o caso da base de dados do

Laboratório HERCULES, com aproximadamente dez anos, e a do Laboratório da Polícia Científica, com cerca de vinte anos.

Apesar de termos iniciado esta recolha com uma noção prévia da extensão de cada fonte, bem como da especificidade de cada local de consulta, primámos sempre pela pesquisa integral e atenta da totalidade do material localizado. O facto de nunca antes ter sido realizado um levantamento científico e globalizante destes três arquivos, à luz deste novo objetivo, tendo como fio condutor a problemática da falsificação artística e da autenticação, comportou, naturalmente, um fator de imprevisibilidade próprio de investigações em primeira mão. Neste sentido, o levantamento apresentado surge como fruto de um processo de recolha constante, em aberto, levado a cabo ao longo dos seis anos do plano de trabalhos, com necessidade frequente de revisitação e reinterpretação de dados, à medida que se foi coletando nova informação.

Por forma a facilitar a posterior comparação e discussão dos dados recolhidos, apresentamos agora a análise dos processos consultados em três secções distintas – uma por cada laboratório analisado –, criando bases de dados também individuais, em formato de folhas de Excel, destinadas à compilação desta informação, onde constam campos de inserção de dados¹⁶⁹. Perante a extensa variedade de metodologias operativas, exames e cronologias documentadas, tivemos a necessidade de criar diferentes campos de preenchimento, exclusivamente pensados e adaptados à realidade e identidade de cada um dos locais consultados.

No que concerne aos dados registados, para além de informação com maior tradução burocrática e interna (referências processuais, datas, etc.), optou-se simultaneamente por compilar características, não só representativas da evolução das metodologias de potencial comparativo e caracterizador do *modus operandi* entre laboratórios, como, por exemplo, os exames e análises aplicados durante as peritagens, a tipologia das obras analisadas ou ainda a natureza dos requerentes que procuraram os laboratórios para o fornecimento de tais serviços.

Antes de passarmos à apresentação dos dados recolhidos, importa salientar que logo no segundo ano letivo do nosso plano de trabalhos, em 2018/2019, deparámo-nos com uma alteração drástica da legislação em vigor em Portugal, relativamente à política de Proteção de

¹⁶⁹ As tabelas poderão ser consultadas na íntegra no Anexo 7 da presente dissertação.

Dados¹⁷⁰, que condicionou de forma irreversível alguns dos objetivos iniciais da nossa investigação, bem como todo o processo de recolha e, consequentemente, o calendário de tarefas previamente proposto. Uma vez que todos os processos laboratoriais em questão contêm dados pessoais, não só a sua reprodutibilidade passou a estar proibida, como a consulta dos processos passou genericamente a estar mais dificultada, independentemente da instituição tutelar ou responsável pela manutenção e conservação desse mesmo material. Para a resolução desta problemática inesperada, foram essenciais a experiência e auxílio por parte da orientação e coorientação do projeto doutoral, bem como a disponibilidade dos técnicos em funções em cada um dos arquivos trabalhado, a par de uma constante procura por novas soluções e linhas de investigação, que permitissem, ainda assim, chegar aos dados e arquivos originais.

3.1.2. Apresentação e análise de dados

3.1.2.1. Base de dados do Laboratório José de Figueiredo

Das três bases de dados criadas ao longo do nosso projeto, a mais extensa e com maior diversidade de dados, e também de maior amplitude cronológica, destinou-se à compilação da informação proveniente dos processos laboratoriais existentes no Arquivo de Conservação e Restauro do Laboratório José de Figueiredo. Para a realização desta tarefa foi absolutamente crucial a articulação constante, durante todo o plano de trabalhos, com a técnica superior responsável pela gestão e consulta da documentação, Dr.^a Cláudia Pereira, cujas experiência e conhecimento profundo do arquivo se revelaram essenciais para a correta investigação e interpretação da documentação aí existente. A existência de documentação de cariz laboratorial praticamente desde a fundação do antigo Laboratório para o Exame de Obras de Arte, em 1936, até ao presente momento, obrigou à definição de estratégias rigorosas de consulta e recolha de dados, na medida em que seriam necessários muitos mais recursos humanos e temporais do que os disponíveis para se conseguir trabalhar este arquivo na sua totalidade.

¹⁷⁰ O Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados (RGPD) da União Europeia é a legislação mais rigorosa do globo, em questões de privacidade e segurança e foi por essa altura atualizado com base nas normas estabelecidas na diretiva de 1995, relativa à proteção de dados. O novo regulamento foi adotado em 2016 e entrou em vigor em Portugal a 25 de maio de 2018 e foi posteriormente atualizado (Lei nº 58/2019, de 8 de agosto, publicada no D.R. nº 151/2019, I Série, de 08/08/2019).

A documentação afeta à atividade do Laboratório José de Figueiredo encontra-se arquivada sobretudo em duas grandes secções: os Processos de Laboratório e os Processos de Conservação e Restauro, com um total de mais de vinte mil entradas. Enquanto a secção de Processos Laboratoriais está organizada segundo um critério cronológico e subdividida em outras duas grandes categorias (o Arquivo fotográfico e o Arquivo analítico), a secção de Conservação e Restauro apresenta um critério tipológico de acordo com a natureza dos objetos intervencionados: Pintura, Pintura Mural, Ourivesaria, Mobiliário, Escultura. etc.

Apesar de sabermos que o fenómeno da falsificação artística atinge diferentes tipologias da produção artística nacional, devido à nossa experiência prévia e proximidade com este objeto de estudo, sabemos também que as produções de artes visuais mais fustigadas por este tipo de crime são estatisticamente a pintura, o desenho e as artes decorativas. Embora não sejam as únicas tipologias peritadas neste contexto, acabam por ser naturalmente as que mais vezes chegam a laboratório para efeitos de peritagem e esclarecimento no âmbito de estudos de autenticidade. Como tal, na impossibilidade de tratar a documentação integral deste arquivo, colocou-se maior enfoque na consulta de processos relacionados com as artes plásticas, já que são também produções para as quais os métodos científicos têm dado um maior contributo analítico e mais esclarecimento nos últimos anos, seja no âmbito da caracterização material crucial à História da Arte, seja no âmbito da conservação e restauro ou ainda para o processo de autenticação.

Dado inicialmente não termos qualquer estimativa ou previsão da quantidade de processos a consultar com as características em questão, utilizámos, como ponto de partida, a base pré-existente do próprio arquivo, de formato digital, contendo a indicação dos processos laboratoriais ocorridos desde o ano de 1970 até ao ano de 2013, data a partir da qual se afirma uma gestão conjunta desta realidade processual com o Laboratório HERCULES. Da lista inicial, contendo cerca de 1790 processos de laboratório, isolámos e documentámos 55 processos diretamente relacionados com peritagens realizadas nas instalações do Laboratório José de Figueiredo, visando o esclarecimento e a autenticação de obras de arte.

Ainda que 40 anos de documentação fossem já bastante representativos da ação deste laboratório ao longo do século XX, assumiu-se igualmente pertinente a consulta de documentação existente em momento anterior à criação da secção dos processos laboratoriais, sobretudo porque estaria em falta a análise de um período específico, em que se registou uma

dinâmica local acentuada entre o universo artístico e as ciências naturais: desde o final dos anos trinta até aos anos sessenta. Para o efeito, após um primeiro levantamento, realizado ao longo de 2019, no ano seguinte, estendemos a consulta e pesquisa à secção de processos de Conservação e Restauro, existente desde os primórdios da ação do laboratório de conservação e restauro. Uma vez que o laboratório sempre deu apoio a processos dessa natureza, fosse na sua localização original, no museu, ou no edifício próprio que se criou no início dos anos quarenta, equacionámos a hipótese de se identificarem também alguns achados relacionados com falsificações e peritagens no universo do restauro, tendo em consideração o estudo material realizado como suporte às intervenções ali realizadas.

No seguimento dessa nova tarefa de levantamento, após a consulta da totalidade dos processos de Conservação e Restauro realizados entre 1936 e 1970, cerca de 4515 exemplares, tendo novamente como critério questões de autenticidade, conseguimos ainda trabalhar e documentar uma pequena secção praticamente inédita e desconhecida do arquivo, designada por “Investigações”. Esta subsecção, afeta ao sector documental de Conservação e Restauro, contém processos individuais de investigação de peças que deram entrada no laboratório, essencialmente a partir dos anos sessenta, em busca de um maior esclarecimento sobre a sua identidade e materialidade, podendo ser ou não posteriormente investigadas com recurso às técnicas disponíveis. Este conjunto de processos, assumidamente mal estudado ao longo da história do arquivo até ao momento do nosso levantamento, constitui, a par da secção dos processos de laboratório, uma das principais fontes de informação sobre a peritagem de falsificações na história deste equipamento.

A propósito de algumas mudanças registadas ao longo dos anos na gestão deste arquivo, importa ainda mencionar o momento em que a documentação física deixou de estar no Palacete dos Marqueses de Pombal, tendo sido transferida, em 2015, para a localização atual, o edifício anexo ao Laboratório José de Figueiredo, na Rua das Janelas Verdes. De acordo com o que conseguimos apurar, perante a transferência para um espaço menor e a consequente incapacidade para acolher toda a documentação proveniente da localização anterior, foi tomada a decisão de colocar em depósito, no Forte de Sacavém, a totalidade do Arquivo Fotográfico deste laboratório.

Esta secção do arquivo compõe-se por centenas de negativos, diapositivos, fotografias, radiografias e diferentes exames de imagem, realizados ao longo de décadas de trabalho, a

peças recebidas no Laboratório José de Figueiredo, para respetiva avaliação, estudo e intervenção. O material em questão carece do tratamento e inventário atualizados, – o que lamentavelmente o torna inacessível à comunidade científica e académica por tempo indeterminado.

No nosso caso, à exceção de alguns elementos fotográficos pontuais encontrados em pastas dos processos, aí arquivados talvez por esquecimento ou por outros motivos alheios ao nosso conhecimento, foi genericamente impossível consultar as referências de imagens encontradas. Sempre que tentámos confirmar a real existência ou o estado de conservação de um dos inúmeros exames de imagem referenciados nos processos que documentámos – fossem radiografias, fotografias de infravermelhos ou de fluorescência de ultravioleta – esse acesso esteve não raras vezes condicionado, impossibilitando uma completa documentação dos exames de área realizados no âmbito de processos de peritagem.

3.1.2.1.1. Campos de preenchimento da base de dados

De maneira a compilar todas as informações pertinentes dos processos relacionados com peças investigadas por questões de autenticidade no Laboratório José de Figueiredo, definimos um conjunto de campos de preenchimento, devidamente adaptados à natureza, organização e realidade operativa deste laboratório. Para o efeito, foi criada uma base de inserção no programa Excel, do Office, na qual incluímos diferentes campos de informação, preenchidos em contínuo, à medida que fomos desenvolvendo o projeto de investigação e realizando as nossas consultas.

Neste sentido, caracterizámos treze campos de preenchimento, destinados à completa documentação dos processos laboratoriais ocorridos no laboratório por questões de autenticidade¹⁷¹:

- **N.º de processo** – Todos os processos consultados no decorrer da nossa investigação, independentemente da secção ou subsecção em que se encontram inseridos – Laboratório, Conservação e Restauro e Investigações – apresentam uma identificação numérica, atribuída com ordem sequencial. O critério da referência processual diverge

¹⁷¹ Para um melhor entendimento dos campos de preenchimento, consultar folha do Laboratório José de Figueiredo, do Anexo 7.

de secção para secção: nos processos de laboratório temos referências sequenciais, compostas pelo n.º de processo, seguido pelo seu ano, que reiniciam a partir do n.º 1, sempre que o ano civil muda (n.º 11-93, n.º 12-93, n.º 1-94, ...); nos processos de Conservação e Restauro verifica-se uma atribuição de número sequencial, desde o primeiro exemplar (n.º 1, n.º 2, n.º 3, ...); nos processos de Investigação temos igualmente o recurso à numeração sequencial, atribuída ao longo dos anos (n.º 142, n.º 143, n.º 144);

- **Ano** – Os processos consultados apresentam quase sempre alguma indicação do ano em que ocorreram, seja na referência processual mencionada anteriormente, seja noutros elementos de registo existentes nas pastas. O ano é sempre um indicativo muito importante para contabilização estatística dos processos e da informação associada, seja de cariz metodológico, laboratorial ou histórico-artístico;
- **Localização ou formato do processo** – Os processos consultados assumem sobretudo duas tipologias de formato – documental e/ou digital – relacionadas naturalmente com a época em que ocorreram. Neste campo de preenchimento, registámos o formato afeto a cada processo, em que se verificou, em alguns casos, apenas a existência da versão documental e manuscrita, correspondente a décadas de trabalho mais antigas, e noutros, a existência em simultâneo de versões documentais e digitais, ou ainda a existência isolada de versão digital informatizada;
- **Relatório** – Parte dos processos consultados contém na pasta individual um relatório descritivo da metodologia aplicada e das respetivas conclusões, existentes em versão manuscrita, datilografada ou digital. Infelizmente, localizámos uma fatia significativa de processos que não apresentavam relatório de qualquer tipo, o que dificulta uma completa documentação dos processos;
- **Requerente / natureza** – Todos os processos de peritagem aconteceram para dar resposta a requisições dirigidas ao laboratório por uma entidade, pública ou particular, visando a investigação de determinada obra. Neste campo, discriminamos os diferentes

pedidos de peritagem de acordo com a natureza do requerente: particular, museu público, museu particular, fundação, leiloeira, antiquário, tribunal/ministério público, Polícia Judiciária, câmara municipal e empresa;

- **Tipologia** – Neste campo, inserimos as diferentes tipologias das obras peritadas, por questões de autenticidade, de acordo com a sua técnica de produção: pintura, desenho, técnica mista, escultura, artes decorativas, etc.;
- **Características / Descrição** – Apresentação de descrição sucinta da obra peritada, no que respeita à sua técnica de produção, às características físicas e suas dimensões, ao título (quando conhecido) e à presença de marcas e de assinaturas;
- **Autoria (pretensa)** – Campo destinado à inserção dos nomes dos artistas ou pretensos artistas, nacionais e internacionais, cuja autoria surge associada à peça alvo de peritagem;
- **Exames de área** – Apresentação dos diferentes exames de área aplicados no âmbito de cada processo consultado, visando um maior esclarecimento sobre a técnica, os materiais e suportes utilizados: observação direta, fotografia espectro visível, fotografia espectro invisível (radiação infravermelha e ultravioleta, radiografia, reflectografia, câmara multiespectral...);
- **Exames de Ponto** – Apresentação dos diferentes exames de ponto realizados no âmbito de cada processo consultado, visando um maior esclarecimento sobre os materiais, os suportes, os pigmentos e os aglutinantes utilizados, considerando a discriminação da quantidade de pontos para amostragem, a microanálise e a observação de corte estratigráfico, a observação ao microscópio digital e ao microscópio estereoscópico, a microfluorescência de raios-X, os testes de coloração, a espectrometria de fluorescência de raios-X, a microdifração de raios-X, a análise microquímica, a determinação dos parâmetros de cor, a espectroscopia de infravermelhos por luz transformada, a

microscopia eletrónica de varrimento acoplada à espectrometria de raios-X dispersiva de energia, etc.;

- **Parecer final** – Apresentação do parecer final proferido pela equipa do Laboratório José de Figueiredo, quando existente, com base na observação, no estudo e nos exames mencionados anteriormente. Para além de uma taxa elevada de processos consultados sem parecer conclusivo, foi também encontrada terminologia diferenciada, nem sempre seguindo o mesmo critério, que resulta no emprego de expressões várias, mais ou menos taxativas, para expressar uma opinião. Perante a natureza um pouco confusa desta informação, optámos por a organizar de acordo com as seguintes categorias: sem parecer, inconclusivo, verdadeiro, falso, compatível com ..., incompatível com..., reprodução ou cópia, atribuição errada;
- **Finalidade** – A finalidade principal dos processos selecionados entre o conjunto maior foi, maioritariamente, o estudo de autenticidade de uma peça. Contudo, como este é um universo que se cruza frequentemente com questões relacionadas com autoria e os estudos de atribuição, assim como com o estudo e caracterização material, foi feita essa distinção, sempre que necessário; sobretudo porque existem problemas de autenticidade que apenas são colocados a descoberto, como já vimos, no decorrer de estudos com outra finalidade;
- **Observações** – O último campo de preenchimento serve para incluir informação de vária ordem que tenhamos considerado pertinente ao longo da consulta do processo. Por não existir um critério uniforme de registo, deparámo-nos com alguma informação extra, não relacionável com os campos já descritos, mas que nos parece contribuir para uma interpretação futura mais completa. Neste ponto, colocamos desde conteúdo mais objetivo relacionado quer com certificados de autenticidade, assinaturas e marcas, quer com estudos comparativos que tenham sido realizados, plásticos ou de assinatura, recorrendo a exemplos autênticos ou mesmo a especificidades associadas aos métodos laboratoriais aplicados e ainda algumas curiosidades de âmbito mais pessoal, material ou técnico.

No que diz respeito à organização das pastas físicas, associadas aos processos elencados ao longo dos anos, registou-se naturalmente uma mudança de tipologia no *template* utilizado, quer de pasta arquivadora, quer dos formulários de inserção de dados, traduzindo a evolução das equipas do laboratório e as tecnologias disponíveis e utilizadas ao longo de várias décadas. O primeiro modelo de pasta remonta à tipologia criada para documentar os processos originais de restauro, datados de 1911. Em 1936, quando se fundou o antigo Laboratório para o Exame de Obras de Arte, era este o modelo de pasta em uso, apresentando informação datilografada, com preenchimento manuscrito. A título de exemplo, referenciamos um processo de restauro de uma pintura, atribuída a Sanches Coelho, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, com esse modelo de pasta pioneira, cuja intervenção não teve continuidade precisamente por “se verificar que a pintura não tinha qualquer valor”¹⁷², durante a sua observação.

As tipologias de pasta e de ficha de processo vão manter estes formatos independentes um do outro até meio dos anos sessenta, dando-se a alteração para a tipologia seguinte com a fundação do Instituto José de Figueiredo, em 1965. Daí em diante, deparamo-nos com uma nova forma de arquivar a informação, em que se institui uma solução conjunta, fundindo a pasta arquivadora e o formulário de preenchimento num elemento só, havendo assim a oportunidade de registar manuscritamente e diretamente na pasta a informação necessária. Nesta pasta continuou a ser guardada a demais documentação importante para o processo, como correspondência, orçamentação, guias, etc. Uma das principais inovações patentes nos novos formulários verifica-se com a inclusão de um campo próprio para informações relacionadas com a proveniência e ainda outros dois campos, exclusivamente reservados a dados relacionados com exames de área: fotografias¹⁷³ e radiografias da obra analisada. Este modelo de pasta vai ser utilizado tanto para a documentação dos processos de laboratório, como para a documentação das Investigações.

¹⁷² Tal como já verificámos, a pertinência de consultar também a secção de processos de Conservação e Restauro pauta-se precisamente pela repetição, desde muito cedo, desta situação-padrão de descobrir, nesse âmbito, que determinadas peças não tinham o valor ou qualidade que se pensava inicialmente, sendo descartado o seu restauro. Confirmou-se que algumas vezes os próprios técnicos do laboratório, responsáveis pela peritagem/estudo para restauro, rasuravam manuscritamente o nome dos pretensos autores das obras analisadas, existente nas pastas dos processos.

¹⁷³ Apresentação de tabela própria, com possibilidade de apontar individualmente o n.º de fotografias realizadas: negativo, cores, rasante, sódio, visível e invisível, infravermelhos, ultravioletas, etc.

É só a partir dos anos dois mil, com a criação do Instituto Português de Conservação e Restauro (2000-2007), que se regista a alteração significativa seguinte, tendo o modelo de pasta anterior sido utilizado por mais de trinta anos. Este é substituído por uma pasta novamente mais simples, passando os processos a existir também em versão informática, mais completa, para além da já habitual versão documental. Entre 2007 e 2012, durante o funcionamento na dependência do Instituto dos Museus e da Conservação, foi utilizada uma nova metodologia, para a partir de 2012, na dependência da Direção-Geral do Património Cultural, surgir a tipologia mais recente – usada até ao presente. Admite-se a hipótese de novos modelos e *templates* de registo virem a ser gerados em breve, devido à recente alteração institucional para a tutela da Entidade Pública Empresarial Museu e Monumentos de Portugal, criada em setembro de 2023.

Paralelamente, para além da documentação de dados presente na nossa base, durante a consulta dos processos, fomos registando todos os elementos existentes em cada pasta individual, oscilando entre documentação de carácter mais formal, como relatórios, correspondência, orçamentação e guias, e alguma documentação de cariz mais pessoal, afeta por vezes aos requerentes que procuravam os serviços do Laboratório José de Figueiredo¹⁷⁴.

3.1.2.1.2. Dados dos processos do Laboratório José de Figueiredo e análise estatística

Para a constituição da base de processos de peritagem deste laboratório, ao longo de cinco anos, consultámos cumulativamente cerca de 6500 processos internos levados a cabo nesta instituição, entre 1936 e 2012¹⁷⁵. Do conjunto formado pelas secções de Processos de Laboratório e Investigações, identificámos e documentámos um total de 110 processos de peritagem, diretamente relacionados com o universo da falsificação artística, ocorridos no âmbito de autenticação e dos estudos de autenticidade. Do conjunto dos processos de Conservação e Restauro, sinalizámos mais de 100 casos que se podem relacionar com outras problemáticas que impactam também o nosso objeto de estudo: restauros excessivos, erros de atribuição, autorias desconhecidas, cópias, seguidores e obras de escola/oficina ou “ao estilo

¹⁷⁴ Neste contexto, documentámos quais os elementos existentes dentro de cada pasta para consulta e tratamento futuros, em período pós-doutoramento, já que constituem fontes importantes sobre as peritagens realizadas. Estes dados encontram-se compilados, contudo não foi possível tratá-los na sua totalidade até à data da apresentação deste documento.

de”. Importa mencionar que, tal como se suspeitava, identificámos alguns casos pontuais em que se apurou diretamente, durante o estudo prévio a certas intervenções de restauro, a existência de circunstâncias de teor fraudulento¹⁷⁶. Não esquecendo igualmente outros tantos processos envolvendo pinturas devolvidas ao seu proprietário/requerente, sem a concretização de qualquer tipo de intervenção de restauro, por se apurar que pouco interesse ou qualidade apresentavam durante o estudo preparatório¹⁷⁷. Nestes casos em particular, por vezes a informação incompleta existente nas pastas, não permitiu esclarecer o que terá levado a concluir que as pinturas em questão não apresentavam qualidade suficiente para serem restauradas, ou seja, se seriam apenas erros de atribuição prévios ou se possivelmente se estaria perante casos de falsificação assumida. Apesar da pertinência destas circunstâncias para o universo da autenticidade e debate em seu torno, reconhecendo inclusivamente a sua importância e validade enquanto objeto de estudo individual, optámos por não incluir estes achados na base agora apresentada, por serem processos respeitantes a peças que deram originalmente entrada no laboratório para intervenções de conservação e restauro, ao invés de investigação e esclarecimento por dúvidas de autenticidade.

Passamos agora a apresentar os dados recolhidos neste laboratório, de acordo com os campos definidos e explicados anteriormente. Da totalidade dos processos consultados e identificados como peritagens, tendo como referência um critério cronológico, o registo mais antigo desta natureza data de 1963, no âmbito de um curioso caso respeitante a um pretenso Ticiano (1473-1490), trazido ao Instituto José de Figueiredo pela Polícia Judiciária¹⁷⁸, para peritagem laboratorial. É, sem dúvida, um dos processos mais interessantes que documentámos, seja pela sua antiguidade, comprovando uma interação pioneira já entre as duas instituições, numa fase em que ainda não existia Brigada de Obras de Arte¹⁷⁹, seja pela evidência da importância dos métodos laboratoriais para a identificação de falsificações em território nacional. Afeto ao processo laboratorial, encontrámos um dossiê de prova constituído por esta polícia, com a seguinte inscrição na lombada: “Exame laboratorial de um Quadro Falso”, contendo

¹⁷⁶ Como é o exemplo de alguns processos em que se descobre, durante o estudo que antecipava a intervenção de restauro, a existência de assinatura falsa. Esta particularidade de alguns processos carece de uma análise mais aprofundada e individual, que foque apenas o levantamento destas questões nos processos de Conservação e Restauro deste laboratório.

¹⁷⁷ Ao longo dos vários processos de restauro consultados encontraram-se alguns registos de pinturas não intervencionadas com as seguintes justificações: “ser fraca e não ter interesse”; “de interesse apenas iconográfico”; “de interesse documental”; “de interesse decorativo”; “de interesse relativo”; “com pouco valor artístico”.

¹⁷⁸ Para mais informações sobre este processo, consultar folha de Excel do Laboratório José de Figueiredo - Anexo 7.

¹⁷⁹ Fundada apenas em 1980 como já mencionámos do capítulo sobre a realidade policial em Portugal.

documentação importante para o contexto de investigação criminal. De acordo com esta fonte, a pintura *Tributo da Moeda*, de posse particular, terá sido entregue a um restaurador italiano em atividade em Lisboa nessa altura, que realizou uma investigação e documentação laboratorial da pintura pelos seus meios, visando a sua autenticação e o anúncio de descoberta do novo Ticiano à comunidade artística e científica. Pela informação existente, pensamos que terá, entretanto, decorrido uma apreensão da pintura em 1962, pela Polícia Judiciária, que procura, o auxílio do Instituto José de Figueiredo no ano seguinte, para ter um esclarecimento laboratorial, resultando um conjunto de exames que podem ter atestado a falsidade da obra e respetiva assinatura¹⁸⁰ (figura 66).



Figura 66 – Assinatura falsa imitando Ticiano, analisada em processo de peritagem laboratorial, 1962, © DGPC.

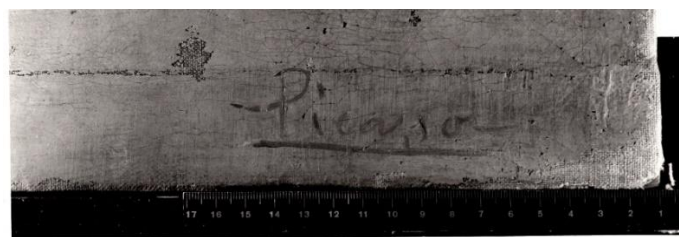
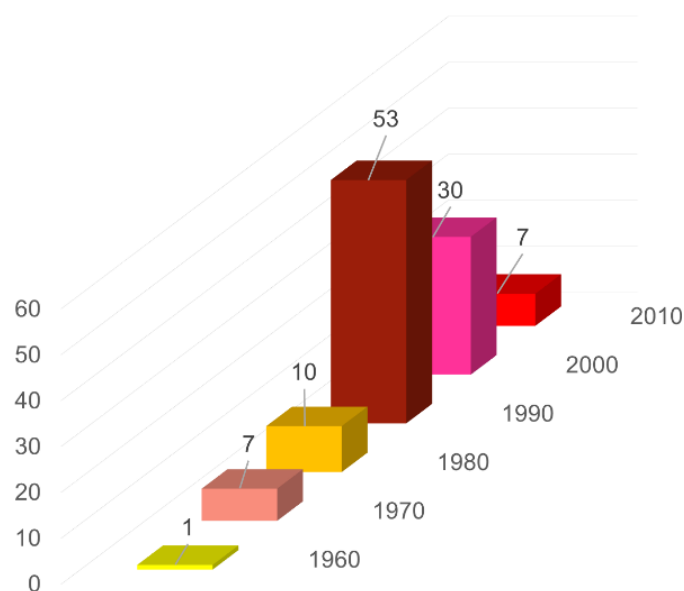


Figura 67 – Assinatura verdadeira de Picasso, analisada em processo de peritagem, 1971, © DGPC.

¹⁸⁰ Após a consulta da totalidade dos processos e da respetiva comparação, podemos afirmar com segurança que sempre que a designação de “falso” foi colocada nas capas das investigações do Laboratório José de Figueiredo, foi com base na existência de fortes indícios de processo fraudulento. Uma vez que neste caso também se recorreu a essa terminologia, há a possibilidade de estarmos perante uma obra que foi declarada falsa após a peritagem laboratorial. Infelizmente, não existe nenhum relatório final associado ao processo, para contrapor o testemunho do restaurador, que argumenta pela autenticidade do quadro, baseado em radiografias feitas pelo seu próprios meios, antes da apreensão. O facto de estarmos numa cronologia em que não havia ainda a reversão das falsificações apreendidas para uma coleção museológica da Polícia Judiciária, pode ter determinado a destruição desta obra, caso tenha sido declarada em definitivo como pintura falsa. Não é possível também reproduzir as imagens originais da obra suspeita existentes no processo já que são da autoria do particular e não do Laboratório José de Figueiredo.

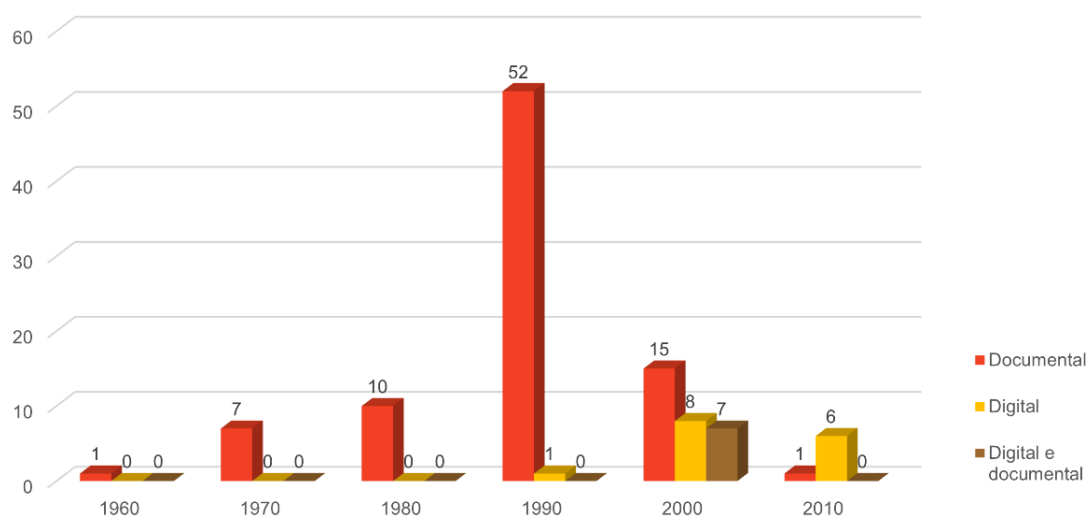
Este é apenas o primeiro de muitos casos que documentámos ao longo da atividade do laboratório até 2012, cujo gráfico apresentamos de seguida, para melhor ilustrar o número de processos de peritagens laboratoriais, ocorrido por década (gráfico 1). Neste contexto, importa referir que a organização cronológica das duas secções analisadas difere. Se, por um lado, os processos de laboratório estão organizados sequencialmente, respeitando um critério exclusivamente cronológico, por outro, as investigações respeitam uma ordem de catalogação numérica que nem sempre significa um critério cronológico. Cumulativamente, podemos concluir que houve um aumento significativo de processos desta natureza a partir dos anos noventa, para depois se manter a mesma dinâmica ao longo dos anos dois mil, com o registo de valores semelhantes, diminuindo a sua receção mesmos a partir de 2010.

Gráfico 1 – Número de processos de peritagem laboratorial por década



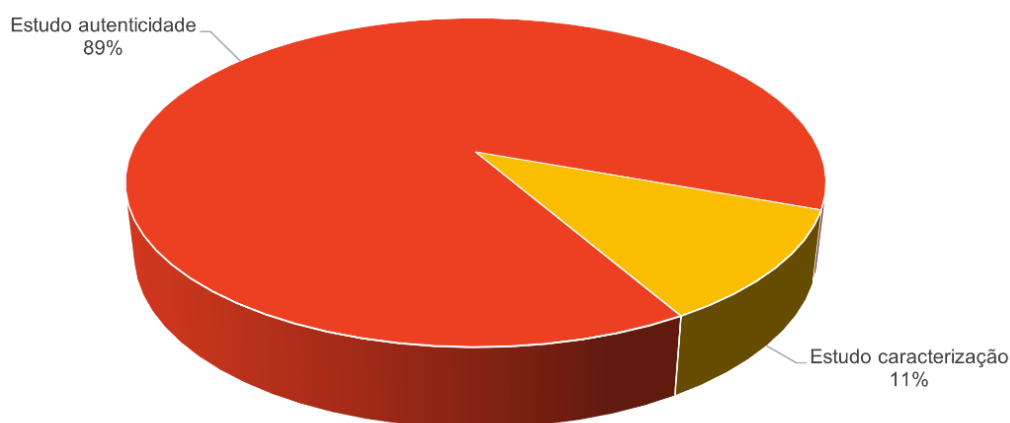
Nos processos consultados, encontrámos sobretudo três tipologias/formatos finais: o documental, consultável exclusivamente em papel; o digital, consultável exclusivamente por via informática e ainda a coexistência dos dois formatos. É, sobretudo, a partir dos anos dois mil que o laboratório entra numa era mais digital (gráfico 2), tendência que acompanha a evolução natural tecnológica e a modernização de recursos e soluções operativas em diferentes equipamentos da realidade nacional.

Gráfico 2 – Tipologia/formato dos processos de peritagem



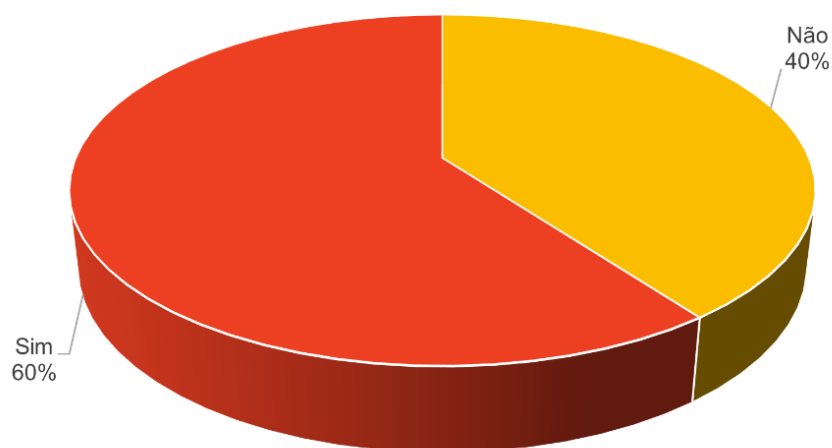
Quanto à finalidade dos processos laboratoriais consultados, a maioria relaciona-se com peritagens realizadas no âmbito de estudos de autenticidade, por também ser esse o objeto de estudo principal do nosso levantamento. Não obstante, tal como podemos verificar no gráfico 3, identificámos ainda alguns processos levados a cabo no contexto de estudos de caracterização material e de datação, por virem mais tarde a apresentar alguma relação com problemas de autenticidade, circunstâncias deixadas a descoberto apenas porque se iniciou uma investigação anterior com o propósito material ou de datação.

Gráfico 3 – Finalidade dos processos de peritagem



Para além da finalidade dos processos consultados, registámos igualmente a frequência com que se fazem acompanhar por relatórios¹⁸¹, por serem elementos cruciais para a interpretação das peritagens laboratoriais e das metodologias adotadas durante o seu curso. Infelizmente, mais de 40 % dos processos por nós documentados, não apresenta relatório descritivo (gráfico 4), facto que parece também estar posteriormente relacionado com a ausência de um parecer ou de uma conclusão final resultantes da peritagem. A inexistência de relatório não significou sempre a ausência de um parecer conclusivo, mas é efetivamente pertinente fazer tal relação. Podemos também assumir que a inexistência de relatório não traduz sempre a falta de exames laboratoriais, tal como veremos mais à frente. Com o avançar dos anos, alguns exemplares foram-se possivelmente extraviando e o critério ou a frequência com que foram sendo inseridos nas pastas também pode ter variado de equipa para equipa. Ainda relativamente aos relatórios, quando existentes, verificámos que evoluíram de um primeiro formato mais rudimentar e por vezes manuscrito, para um formato mais atualizado, datilografado e, mais recentemente, informatizado – sobretudo dos anos dois mil em diante.

Gráfico 4 – Relatórios dos processos de peritagem

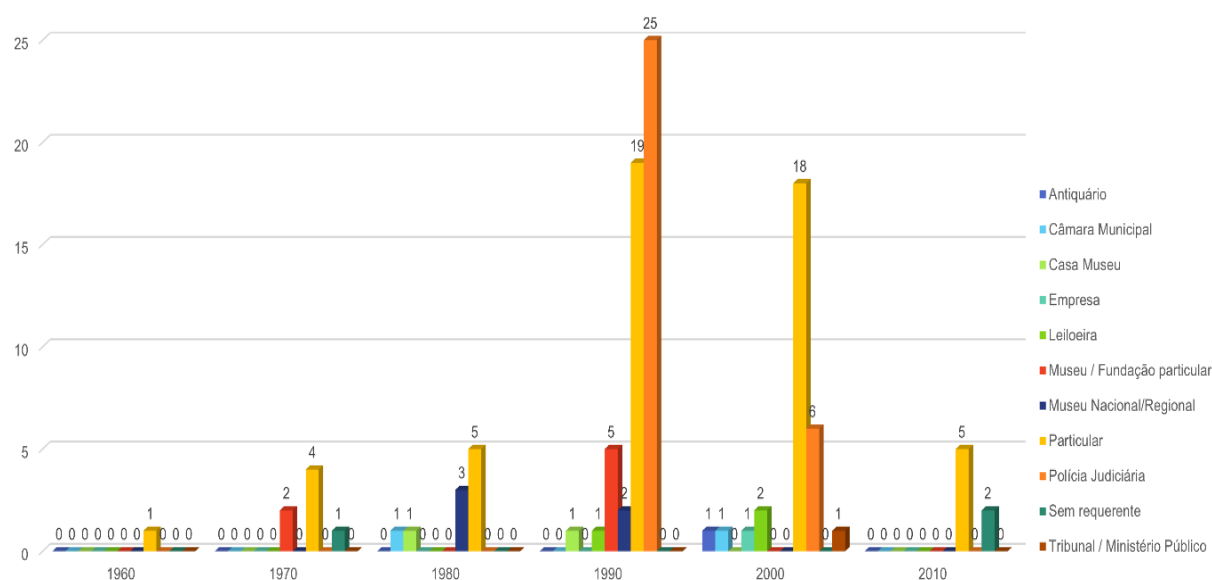


De seguida, organizámos os processos de peritagem de acordo com a natureza dos requerentes dos serviços e exames ao Laboratório José de Figueiredo, ao longo de várias décadas. Uma vez que está impossibilitada a reprodução de qualquer dado pessoal afeto a esta realidade processual, e por forma a conseguir pelo menos apresentar alguma informação estatística que

¹⁸¹ Por norma redigidos e assinados pelos técnicos responsáveis pela aplicação dos diferentes exames e perícias às obras em estudo.

nos permita entender melhor de onde partiram os pedidos, definimos um conjunto de campos generalistas para agrupar os diferentes indivíduos/entidades envolvidos: museu nacional/regional, casa museu, museu/fundação particular, câmara municipal, leiloeira, Polícia Judiciária, Tribunal/Ministério Público, empresa, particular. Tal como apresentamos no gráfico n 5, o maior número de peritagens requisitadas a este laboratório foi realizado ao longo dos anos por proprietários particulares, colecionadores ou compradores pontuais, que procuraram com frequência os serviços especialistas disponibilizados pela instituição, mantendo-se essa regularidade de requisição ao longo de duas décadas, entre os anos noventa e os anos dois mil. A par dos pedidos particulares, a Polícia Judiciária foi a segunda entidade que mais requisitou o conhecimento especialista do laboratório nesta área, num intervalo cronológico semelhante (1990-2010). Também com alguma regularidade, ainda que em menor número, foram acontecendo pedidos por parte de alguns museus, já que durante largas décadas o Laboratório José de Figueiredo foi o único equipamento a disponibilizar este tipo de peritagem laboratorial às instituições e à sociedade civil. Por fim, registaram-se ainda, embora com carácter muito mais pontual, pedidos por parte de leiloeiras, antiquários, tribunais e empresas.

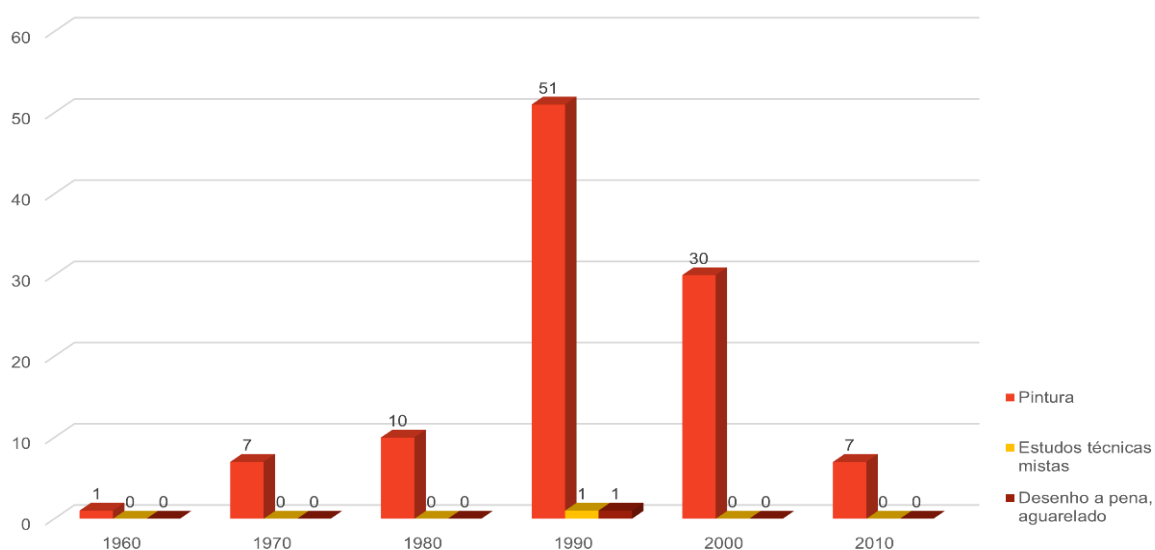
Gráfico 5 – Requerentes dos processos de peritagem por década



Outra das características que fomos registando durante a consulta realizada, prende-se com a tipologia das obras alvo de peritagem laboratorial. No caso do Laboratório José de Figueiredo, pela extensão do seu arquivo, optámos por focar o nosso levantamento na secção de pintura,

sobretudo porque é consensualmente uma das tipologias das artes visuais mais fustigadas pelo crime de falsificação no nosso país, chegando-nos esse retorno do universo criminal e policial. Ainda assim, no primeiro levantamento por nós realizado à base pré-existente dos processos laboratoriais, extensível a todas as tipologias intervencionadas no laboratório, foram poucas as peritagens realizadas a diferentes tipologias, para além da pintura, identificando-se apenas um processo de peritagem a técnica mista, um processo de peritagem de aquarela e um processo de peritagem a desenho. Nesta análise, foram intencionalmente excluídas as restantes tipologias associadas à secção de processos de Conservação e Restauro.

Gráfico 6 – Tipologias das obras alvo de peritagem



Um dos parâmetros mais importantes no âmbito do tratamento estatístico dos dados recolhidos, e que se relaciona diretamente com a problemática da falsificação, é a autoria pretendida das peças peritadas. Neste seguimento, com base no levantamento realizado, apurámos que o artista cuja autoria foi com maior frequência colocada em causa e estudada laboratorialmente no Laboratório José de Figueiredo, por problemas de autenticidade, foi o pintor José Malhoa (1855-1933), com um total de 21 obras peritadas na cronologia analisada. Seguem-se Amadeo de Souza Cardoso com 11 obras, Silva Porto com 9 obras, Carlos Botelho com 8 obras, Mário Eloy com 7 obras, José Campas com 4 obras e Columbano Bordalo Pinheiro com 3 obras. Podemos isolar uma segunda categoria com nomes de artistas falsificados em menor número,

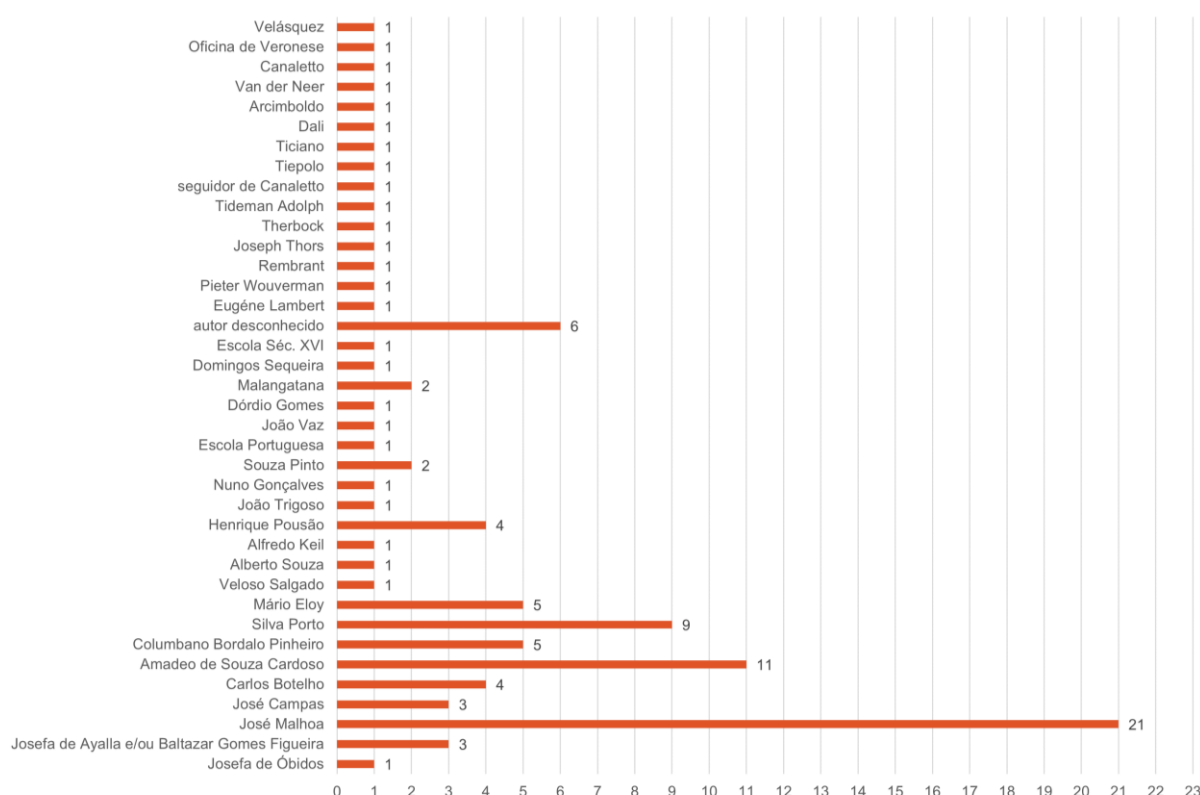
como Henrique Pousão, Souza Pinto, Alfredo Keil, Josefa de Óbidos, Veloso Salgado, Malangatana e Cristino da Silva. É certo que se foi afirmando com maior frequência a peritagem de obras com autoria pretensa de artistas nacionais, mostrando uma clara relação com a realidade do mercado de arte em Portugal, mas existem também processos associados a autorias de projeção internacional, tal como podemos confirmar no gráfico 7, inclusivamente associados a variados movimentos artísticos e a determinadas cronologias, entre os quais podemos destacar Picasso, Dalí, Rembrandt, Ticiano, Velásquez (1599-1660) e Arcimboldo (1526-1593)¹⁸². No entanto, surgem mais dúvidas de autenticidade em torno de artistas associados a certos movimentos artísticos nacionais de maior popularidade, com maior procura pelo colecionismo nacional, tais como o Naturalismo ou o Modernismo, de cronologia mais recente, logo materialmente mais apetecíveis e acessíveis de falsificar. Certas tendências para falsificar em maior número determinados autores nacionais também são evidentes neste universo laboratorial, dos quais José Malhoa, Amadeo de Souza Cardoso e Silva Porto constituem claros exemplos.

A existência em maior número de peritagens associadas a estes artistas permitiu também reunir, durante os anos da atividade deste laboratório, um maior *corpus* de resultados e perícias que possibilitam, posteriormente, um estudo comparativo mais minucioso e completo, não só da componente material da obra autêntica ou falsificada destes artistas, mas também das suas componentes, técnica e documental (assinaturas). Importa ainda ter presente o registo, que aparece por vezes, de vários processos associados a determinado autor, por relação direta com um contexto ou circunstância específica de chegada (como as apreensões da Polícia Judiciária, por norma envolvendo mais do que uma obra suspeita do mesmo artista), o que, por si só, pode ser suficiente para impactar análises estatísticas, como as que aqui propomos. Ainda neste contexto da autoria e dos artistas mais falsificados ou alvo de peritagens neste laboratório,

¹⁸² São várias as autorias internacionais de renome que protagonizaram alguns dos episódios por dúvidas de autenticidade nos laboratórios analisados, sendo impossível referir, caso a caso, cada uma das conjunturas processuais com circunstâncias interessantes. Ainda assim, gostaríamos de destacar o episódio associado a uma falsificação do pintor Arcimboldo, que chegou a participar na exposição "As Tentações de Bosch ou O Eterno Retorno", no MNAA, ocorrida entre maio e agosto de 1994. A pintura, proveniente de coleção estrangeira particular, originou um episódio muito polémico pela sua participação no projeto expositivo sem estarem confirmadas, segundo a informação a circular à época, as suas data e autoria finais. A obra em questão despoletou um processo de peritagem laboratorial no LJF (Investigação nº 117, anexo 3) o qual ocorreu durante o calendário expositivo da mostra. Para mais informações sobre este caso, consultar a notícia da Folha de S.Paulo (Rattner, 1994). Recentemente apurámos junto da Brigada de Obras de Arte de Lisboa que a Polícia Judiciária na altura esteve a par de todo o processo e em contacto com o museu para se adotarem as medidas adequadas. O episódio recente das pinturas da Rua Nova dos Mercadores, participantes na exposição A cidade global (já descrita no capítulo X), com as suas próprias *nuances*, não deixa de ter algumas semelhanças com este caso anterior, também ocorrido nas Janelas Verdes.

assume-se de pertinência maior a relação com aqueles que são os gostos de cada época, contrapostos com a popularidade intemporal de determinados artistas, no mercado de arte nacional, a par de algumas preferências internacionais que se vão destacando

Gráfico 7 – (Pretensos) Artistas dos processos de peritagem



Os diferentes exames laboratoriais aplicados em cada um dos processos documentados são também apresentados seguindo um critério estatístico, de acordo com a categoria laboratorial em que se inserem: exames de área ou exames de ponto. Observámos que numa primeira fase de ação do Laboratório José de Figueiredo, sobretudo, até aos anos noventa, aplicam-se com maior frequência, e praticamente em exclusividade, exames de área e de imagem, que passam pela observação inicial a olho nu e pelo registo de fotografia visível (normal e rasante), para passar depois ao registo de fotografia invisível (RX, UV, RIV, FVS). A partir dos anos noventa, complementam-se os exames de área com exames de ponto, em que a amostragem e a respetiva observação microscópica dos cortes estratigráficos são também realizadas com alguma regularidade, acrescentando-se novas tecnologias neste campo à medida que os métodos vão

evoluindo (complementam-se mais tarde com o XRF, FTIR, SEM-EDS e cromatografias), permitindo uma análise, datação e caracterização química cada vez mais precisa, não só dos pigmentos utilizados, como dos aglutinantes empregues e dos materiais constituintes dos suportes. Dos exames de área, a técnica mais utilizada foi a radiografia por raios-X e dos exames de ponto, a técnica com maior recurso foi a espectrometria de fluorescência de raios-X (gráficos 8 e 9).

Na base constituída, em formato de folha de Excel, disponibilizada no Anexo 7, discriminamos os diferentes métodos utilizados em ambas as categorias (área e ponto) e contabilizamos as aquisições e repetições realizadas em cada processo de peritagem. Para uma melhor interpretação da relação temporal entre estes e os métodos laboratoriais utilizados ao longo dos anos de ação do laboratório, apresentamos os seguintes gráficos:

Gráfico 8 – Relação exames de área e exames de ponto nos processos de peritagem

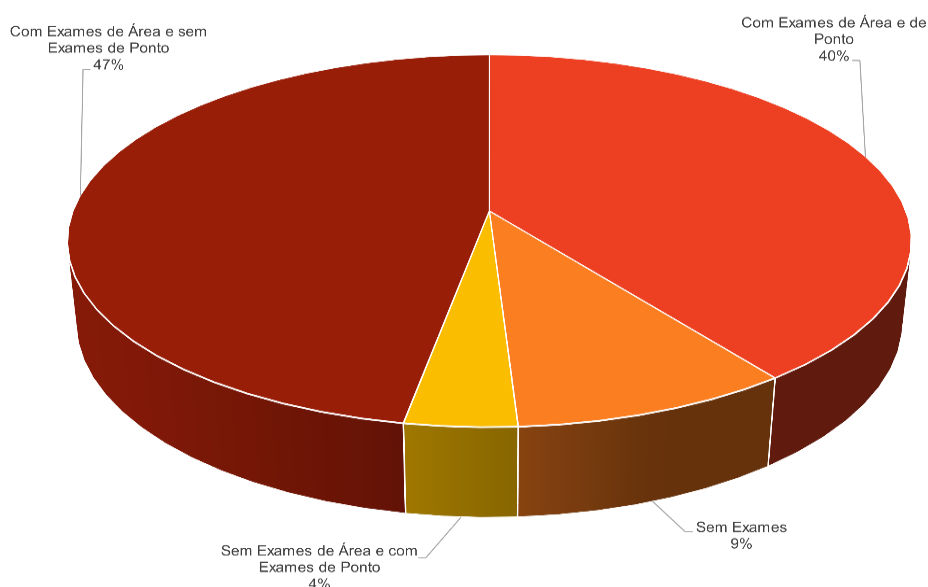


Gráfico 9 – Relação exames de área e exames de ponto nos processos de peritagem por década

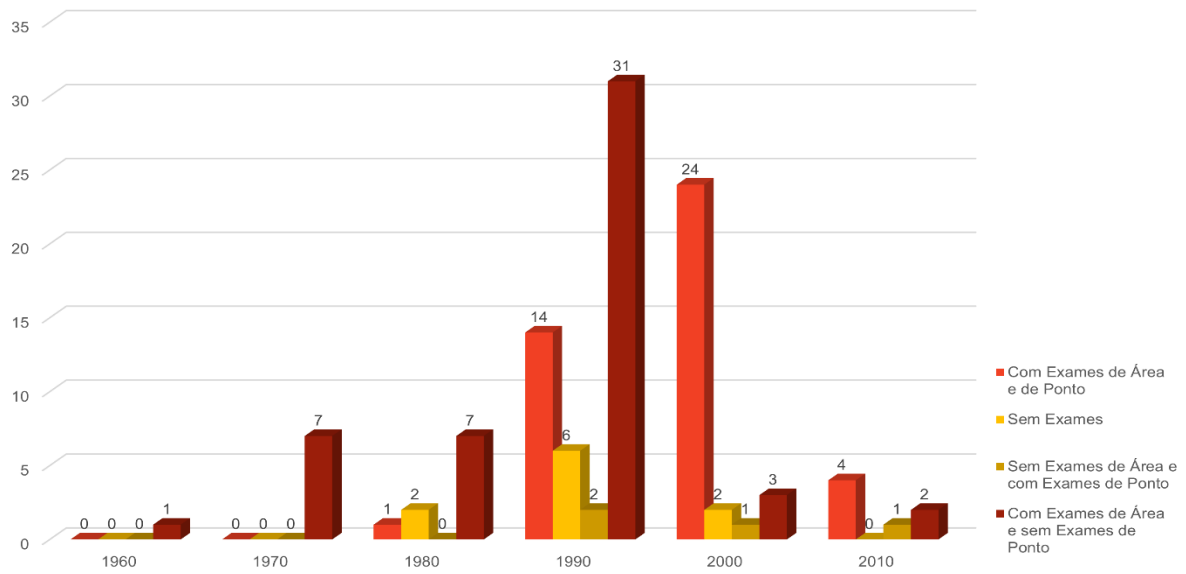


Gráfico 10 – Exames de área por técnica (percentagem)

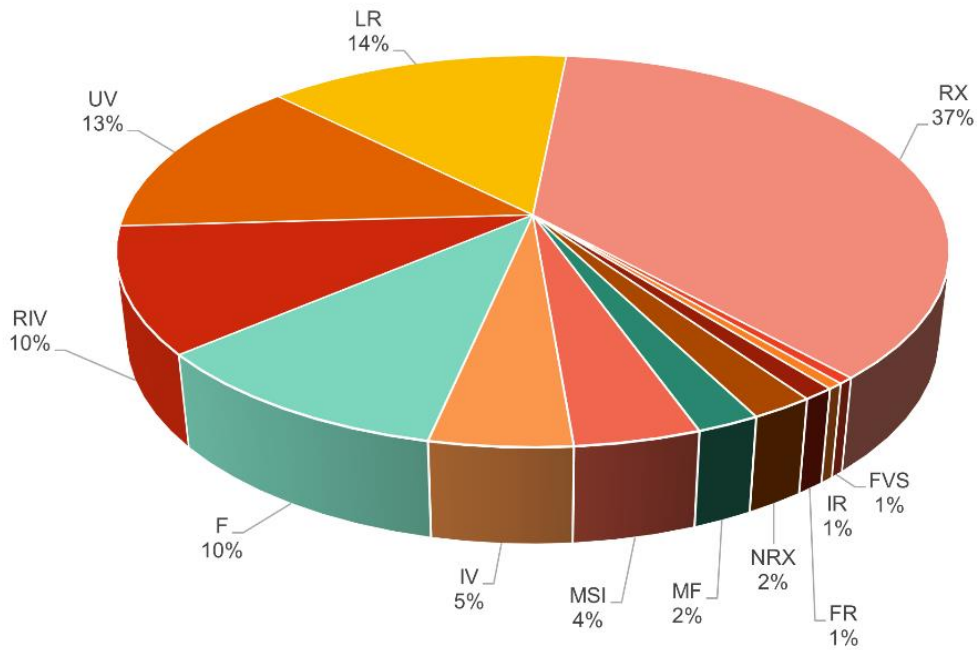
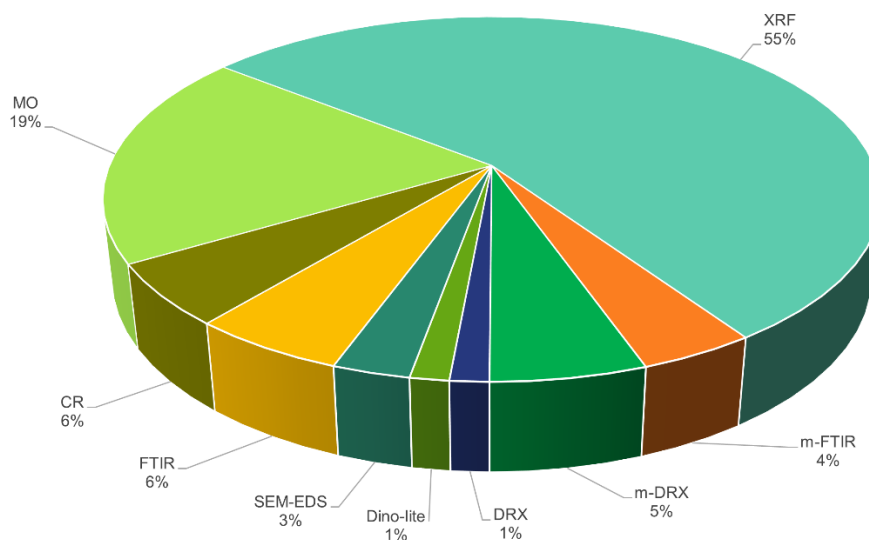


Gráfico 11 – Exames de ponto por técnica (percentagem)



Por fim, apresentamos a análise da informação recolhida sobre os pareceres finais das peritagens realizadas, quando existentes. Neste enquadramento, é imprescindível esclarecer que o discurso ou a terminologia empregues pelas equipas, ao longo dos vários anos de ação do laboratório, não seguem um critério uniforme. Para além de estarem sujeitos a fatores variáveis¹⁸³, que potenciam naturalmente alguma ambiguidade de discurso, existe ainda a importante dimensão ética e deontológica associada ao proferir de opiniões desta natureza. Como já tivemos oportunidade de aprofundar, os métodos laboratoriais nem sempre permitem esclarecer em definitivo questões de autenticidade, sendo utilizados mais frequentemente como uma ferramenta complementar, integrada num processo de investigação e peritagem constituído por diferentes componentes. No entanto, existem conjunturas em que os exames aplicados revelam achados concretos e incongruências laboratoriais que permitem aos técnicos utilizar pontualmente discursos mais taxativos, no que concerne à autenticidade de um objeto problemático. Assim sendo, os pareceres por nós consultados, evidenciados por vezes no relatório do processo já aqui mencionado, espelham precisamente esta dinâmica de opiniões, com recurso frequente a um discurso bastante cuidadoso¹⁸⁴ no proferir de conclusões: “a

¹⁸³ Dos quais são exemplo a experiência profissional de cada técnico envolvido, assim como diferentes equipas e cronologias de trabalho ao longo da história da instituição.

¹⁸⁴ Sobretudo no âmbito de pareceres associados aos Processos de Laboratório.

pintura parece ser do autor X...” ou “os resultados são/não são compatíveis com a obra do artista X”; “a pintura pode ter sido elaborada pelo artista X”, aconselhando-se, inclusivamente, quando necessário o “estudo complementar por historiador/crítico de arte”. Todavia, registámos simultaneamente outros exemplos mais assertivos, em que os técnicos afirmam mesmo que a obra em questão “não é do artista X”.

Na realidade, no caso particular da secção das Investigações, na qual identificámos um número muito elevado de processos sem parecer final proferido (cerca de 41, num total de 54), quando existe alguma informação mais conclusiva, remete-se para a utilização de expressões manuscritas nas próprias pastas dos processos, com o recurso ao termo “falso” ou “verdadeiro” nas respetivas capas físicas (Fig. 68 e fig. 69).

Forma de identificação de um processo laboratorial dos anos 60. O formulário contém as seguintes informações manuscritas:

I IDENTIFICAÇÃO	
1. Assunto	Velha c/cianura ao colo
2. Autor ou atribuição	(Falso colorizado)
3. Dimensões	
4. Moldura — Montagem	

Figura 68 – (à esquerda) Capa de processo laboratorial dos anos 60, com o recurso ao termo “falso”, 2021, © Diana Ramos.

Forma de identificação de um processo laboratorial dos anos 60. O formulário contém as seguintes informações manuscritas:

IDENTIFICAÇÃO	
Assunto	Falso Nuno Gonçalves
Autor ou atribuição	
Dimensões	
Moldura — Montagem	

Figura 69 – (à direita) Capa de processo laboratorial dos anos 60, com o recurso ao termo “falso”, 2021, © Diana Ramos.

Destacamos inclusivamente alguns casos de maior especificidade, em que se misturam tipologias e intenções diferentes na mesma peça, das quais resultam pareceres laboratoriais pouco habituais: pinturas autênticas de outros artistas, às quais foram acrescentadas assinaturas falsas (ação que os converte em falsificações do ponto de vista legal e mercantil); pinturas falsas com assinaturas verdadeiras, ou mesmo o curioso exemplo de uma pintura autêntica de Amadeo, com assinatura verdadeira também, mas aparentemente colocada mais tardiamente pelo próprio (Fig. 70).

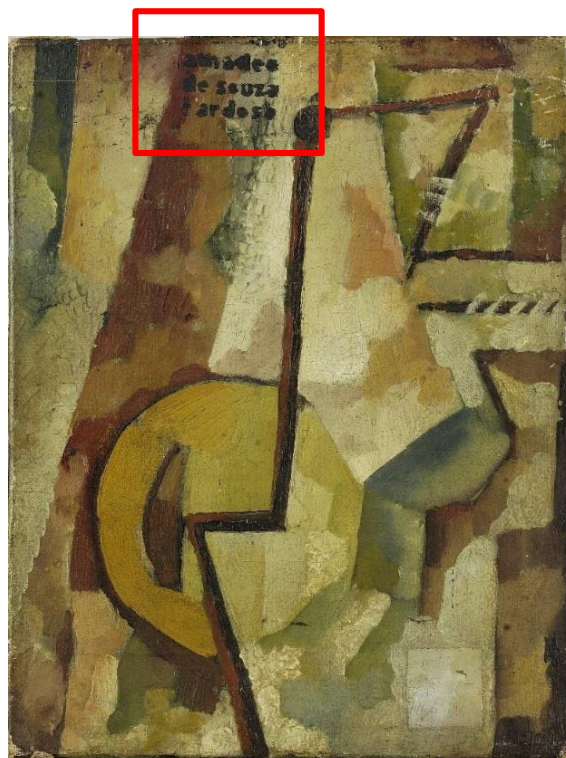
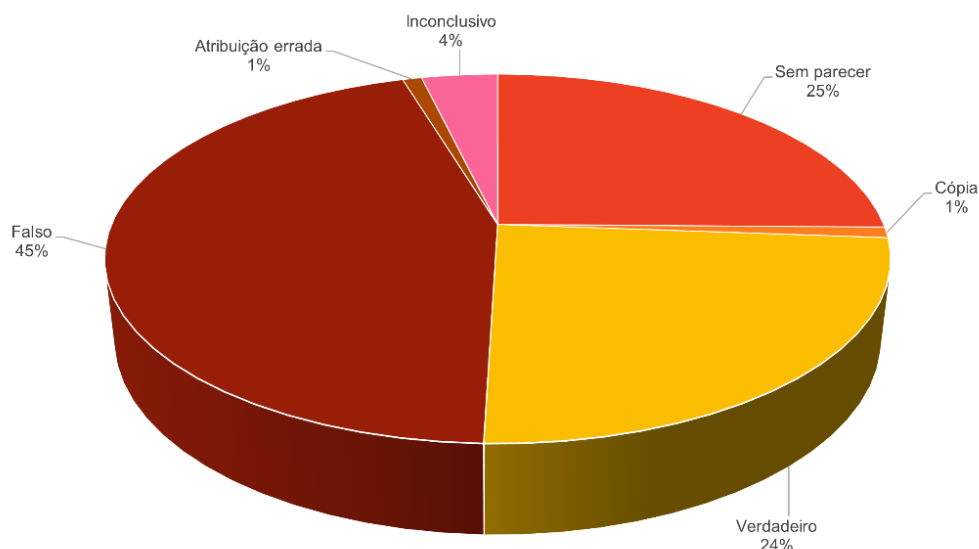


Figura 70 – Pintura verdadeira de Amadeo, alvo de peritagem laboratorial, com assinatura/carimbo posterior, 2010, © DGPC.

Para conseguirmos realizar um tratamento estatístico mais objetivo destes pareceres, optámos por nos cingir a um preenchimento da base utilizando expressões mais taxativas como “verdadeiro”, “falso”, “cópia”, “atribuição errada”, “inconclusivo” e “sem parecer”, de acordo com a interpretação que fizemos da totalidade da documentação consultada em cada processo. Naturalmente que tais designações, sobretudo as relacionadas com falsidade e veracidade, não podem nem devem ser tidas como pareceres fechados e taxativos, sobretudo porque optámos por fazê-lo apenas para facilitar o tratamento estatístico dos dados recolhidos. De acordo então com a terminologia definida, tal como podemos verificar no gráfico 12, da totalidade das peritagens documentadas, cerca de 75% contêm parecer final ou algum dado equiparado e cerca de 25% não apresenta parecer de natureza alguma. Já os processos com parecer final, apurámos que 24% das peritagens realizadas apresentaram uma conclusão de possível autenticidade, enquanto 45% se relacionam com uma conclusão compatível com falsificação. Apresentando percentagens muito menores, encontramos quer os pareceres inconclusivos, ou seja os casos em que a equipa técnica não consegue proferir uma conclusão após a realização dos exames (4%), quer pareceres associados à identificação de cópias e atribuições incorretas (1%), no decorrer das investigações. Neste sentido, podemos afirmar seguramente que a maioria dos

objetos alvo de peritagem laboratorial no Laboratório José de Figueiredo, por problemas de autenticidade, recebeu pareceres finais que os posicionam como peças produzidas e/ou comercializadas com intenções fraudulentas.

Gráfico 12 – Pareceres finais dos processos de peritagem

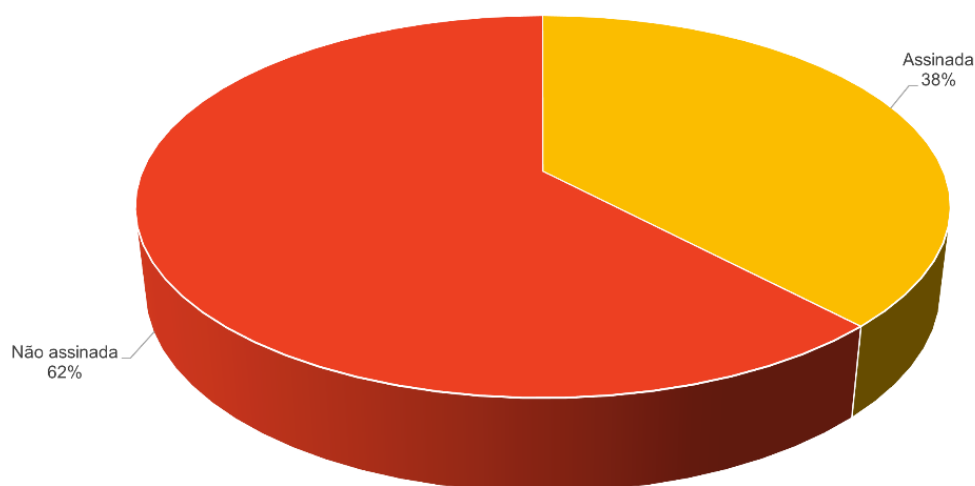


Os campos das “Características” e das “Observações”, por se destinarem à inserção de informação muito variada e que chega a divergir de processo para processo – dimensões, títulos de obras, data de produção, assinaturas e marcas, particularidades de achados, etc. –, não foram alvo de tratamento estatístico, podendo toda essa informação ser consultada nas bases e respectivas folhas de Excel, disponibilizadas no Anexo 7. Desta informação mais generalista, destacamos a importância que a assinatura, ou qualquer elemento equiparado, pode assumir em estudos desta natureza. Por ser uma característica de importância acrescida em contexto de estudo comparativo e na autenticação, bem como um dos elementos que pode conferir autenticidade por excelência (por ser autoral e representativo de individualidade), apresentamos excepcionalmente uma relação estatística da quantidade de obras assinadas existentes nos processos documentados. Não obstante, importa salientar novamente, que o Laboratório José de Figueiredo nem sempre reuniu as condições necessárias ao estudo comparativo generalizado de assinatura, no âmbito de todos os processos de peritagem laboratorial que desenvolveu ao longo da sua atividade, precisamente por ser determinante a existência prévia de uma amostra significativa de assinaturas autênticas de determinado artista

para se conseguir realizar um estudo documental comparativo e, inclusivamente, desenvolver *know how* especialista nessa área:

Considerando estes aspetos, da totalidade de obras sujeitas a peritagem neste laboratório, conseguimos apurar que cerca de dois terços estão assinadas, tendo sido levado a cabo o estudo comparativo de assinaturas para efeitos de autenticação, por estarem reunidas as condições necessárias ao estudo comparativo, em pelo menos, mais de metade dos processos (gráfico 13), sobretudo envolvendo a pretensa autoria dos artistas José Malhoa, Silva Porto e Amadeo de Souza Cardoso - artistas relativamente aos quais se conseguiu excecionalmente aí reunir, ao longo dos anos, um *corpus*/amostra de assinaturas suficientemente representativo.

Gráfico 13 – Assinaturas nas obras alvo de peritagem



3.1.2.2. Base de dados do Laboratório HERCULES

A segunda base de dados criada para o presente projeto destinou-se à compilação da informação proveniente dos processos de peritagem realizados no Laboratório HERCULES. É naturalmente uma base menos extensa, já que o laboratório iniciou a atividade numa cronologia muito mais recente, a partir de 2009, com receção de pedidos desta natureza sobretudo de 2013 em diante.

O facto de a ação deste laboratório estar intrinsecamente ligada, desde o seu início, à atividade do Laboratório José de Figueiredo, sendo os processos laboratoriais levados a cabo em conjunto, sempre que necessário, ao abrigo de um acordo protocolar, determinou que tratássemos os seus dados, no seguimento dos recolhidos no primeiro caso apresentado. Para a realização desta tarefa, procedemos à consulta da base digital afeta ao próprio Laboratório HERCULES, na qual encontrámos toda a informação relacionada com os processos ali desenvolvidos, desde a sua criação até 2022. Neste sentido, deparámo-nos com a informação respeitante a praticamente dez anos de atividade, envolvendo um espectro variado do estudo material de património cultural. Para uma melhor compreensão e interpretação dos dados em questão, foram indispensáveis o auxílio do Professor Doutor. António Candeias, diretor do laboratório HERCULES no início do nosso projeto, e da Doutora Sara Valadas, investigadora integrada, habitualmente responsável pela manutenção e tratamento dessa informação, e pela articulação que é feita com os dados e processos provenientes do Laboratório José de Figueiredo. Este laboratório mantém uma base informática individual nas suas instalações, que vai sendo atualizada à medida que os processos vão ocorrendo, socorrendo-se sempre que necessário às informações existentes no laboratório mais antigo.

Os processos consultados do Laboratório HERCULES existem em formato digital e são compostos por um relatório que apresentada tematicamente as diferentes informações afetas à investigação de cada peça. Designados “Estudos/Caracterização Técnica e Material”, tais documentos informatizados de cariz confidencial, apresentam por norma, uma introdução ou nota prévia, a caracterização da metodologia, os exames de área e de ponto realizados, com inclusão do respetivos resultados (imagem, espectro, estratigrafia, etc.) e as considerações finais, com base nos achados conseguidos durante a peritagem. Uma vez que nos deparámos com uma quantidade substancialmente menor de informação, analisámos a totalidade de dados disponíveis, independentemente da tipologia da obra peritada neste laboratório.

Os propósitos exclusivamente académicos e científicos deste laboratório, de natureza universitária, impediram, no passado, a receção isolada de pedidos particulares e diretos no âmbito de questões de autenticidade. Contudo, a realidade protocolar e a parceria com o Estado, bem como a articulação constante com Laboratório José de Figueiredo, com menos recursos tecnológicos e orçamentais, justificam a realização de estudos e de peritagens laboratoriais

desta natureza. A realidade mais recente do Laboratório HERCULES permite também a disponibilização de determinadas técnicas e serviços à comunidade, em regime de aluguer.

3.1.2.2.1. Campos de preenchimento da base de dados

À semelhança do que fizemos para o Laboratório José de Figueiredo, com o fim de compilar todas as informações pertinentes dos processos relacionados com peças investigadas por questões de autenticidade no Laboratório HERCULES, definimos novamente um conjunto de campos de preenchimento. Para o efeito, criámos uma base de dados de inserção no programa Excel, do Office¹⁸⁵, na qual incluímos similarmente campos de informação.

Ainda que existam claras diferenças entre a metodologia e a missão de ambos os laboratórios, sobretudo porque dispõem de tecnologias e equipas que frequentemente se complementam, dedicam-se ambos ao estudo e conservação de património cultural. Ou seja, os objetos e as peças por eles estudados apresentam características e necessidades em comum e, por essa razão, revelam também achados e dados com relação entre si, cujo processo de documentação se assume semelhante. Dado estarmos perante uma realidade de laboratório de arte e de investigação de património cultural, os campos considerados adequados para preenchimento, visando a documentação dos dados provenientes do Laboratório HERCULES, são análogos aos definidos anteriormente: ano, localização processo, finalidade, relatório, requerente, tipologia, características, autoria (pretensa), exames de área, exames de ponto e parecer final.

3.1.2.2.2. Dados dos processos do Laboratório HERCULES e análise estatística

Para a constituição da base de processos de peritagem deste laboratório, analisámos a totalidade dos processos internos do HERCULES, levados a cabo nesta instituição, até 2022. Do conjunto mencionado, identificámos e documentámos um total de 20 processos de peritagem, diretamente relacionados com o universo da falsificação artística, ocorridos no âmbito de autenticação e de estudos de autenticidade. Neste contexto, torna-se imperioso ter em conta

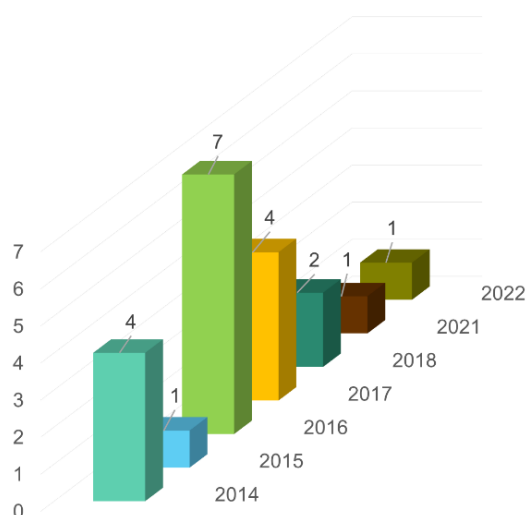
¹⁸⁵ Acessível no Anexo 7.

todo o quadro pandémico ocorrido desde 2020, com o surto de SARS COVID 19, que impactou severamente as rotinas laborais de espaços desta natureza, condicionando tanto o mercado de obras de arte, como a frequência com que chegaram pedidos de peritagem aos laboratórios que investigam património cultural. Foram circunstâncias que determinaram a ausência total de investigações, condicionando e atrasando, com repercussões até ao presente, os calendários de trabalho e impossibilitando um acompanhamento de casos de estudo em tempo real. Consequentemente, os dados agora apresentados são tradutores deste mesmo interregno, seguido pelo retomar de uma nova realidade laboral e de investigação, em período pós-pandémico.

Tendo este aspeto em consideração, apresentamos os dados recolhidos neste laboratório, de acordo com os campos definidos e explicados anteriormente. Da totalidade dos processos consultados e identificados como peritagens, tendo como referência um critério cronológico, o registo mais antigo desta natureza remonta a 2014, imediatamente a seguir ao ano em que se dá início à cooperação protocolar com o Laboratório José de Figueiredo (2013). Este primeiro processo diz respeito a um pedido proveniente de um particular, através de um agente de arte mediador, e teve como objetivo o esclarecimento de circunstâncias em torno de uma pintura da autoria de Eduardo Viana que foi alterada e repintada, posteriormente à sua execução. Tendo em conta a atividade deste laboratório e partindo da identificação desse primeiro processo, documentámos todos os casos semelhantes sinalizados daí em diante, até 2022, cujo gráfico apresentamos de seguida, evidenciando a relação entre número de peritagens e o ano em que ocorreram (gráfico 14).

Cumulativamente, podemos concluir que houve um aumento significativo de processos desta natureza a partir de 2016, altura em que se passou de uma realidade com peritagens pontuais para a realização de quatro a seis processos durante os anos de 2016 e 2017, embora se volte ao registo pontual novamente em 2018 e 2019. Esta dinâmica foi abruptamente interrompida com o início da pandemia, em março de 2020, para ser gradualmente retomada, a par do controlo da situação pandémica, ao longo de 2021, refletindo o gráfico apresentado precisamente esse interregno temporal das atividades do laboratório. Posteriormente, a par da estabilização do mercado de arte coevo, o HERCULES retoma em pleno esta linha de ação, regressando à normalidade científica e laboratorial nos dados relativos aos anos de 2021 e 2022, com a receção de alguns pedidos de peritagem novos.

Gráfico 14 – Número de processos de peritagem laboratorial por ano



Em consonância com o registado no caso anterior, no HERCULES, nem todos os casos envolvendo questões de autenticidade, estão inicialmente ou automaticamente afetos à identificação de falsificações assumidas, cruzando-se esta problemática, não raras vezes, com questões de autoria, de atribuição ou de alterações posteriores de uma obra pré-existente. Neste sentido, ainda que o foco principal tenha passado pela documentação dos processos laboratoriais ocorridos por suspeita de falsificação, documentámos também processos que inicialmente estavam relacionados com outras questões que impactam a autenticidade de um objeto. O primeiro processo documentado relaciona-se precisamente com uma dessas vertentes, em que se identificou um repinte de uma obra autêntica de Eduardo Viana, cuja composição original foi alterada, permitindo os métodos laboratoriais identificar a matéria acrescentada, ações que podem impactar diretamente os valores de autenticidade de um objeto. Um dos mais icónicos ocorridos, que traduz a complexidade existente entre as viagens da atribuição, de datação e de falsificação diz respeito à pintura *Chafariz D'el Rey* da Coleção Berardo, proveniente da exposição temporária *A Cidade Global – Lisboa no Renascimento*, do MNAA (Anexo 4), referida anteriormente no capítulo 1.3, em que o estudo material realizado surgiu por necessidade de confirmação de autenticidade que, neste caso, foi conferida por um fator cronológico e material e não tanto por um fator autoral¹⁸⁶. Este foi um caso pertinente em que a confirmação de autenticidade resultou maioritariamente de caracterização material e datação, já que são, neste caso, os elementos que poderiam ser alvo de ação fraudulenta (a realidade

¹⁸⁶ Para mais informações sobre esta peritagem laboratorial consultar processo nº 24-17, existente na folha do laboratório HERCULES, na base apresentada no Anexo 7.

histórica lisboeta representada na pintura é de investigação muito recente, sendo este um tema desconhecido para os artistas/pintores de então, documentados no presente. Logo o estudo autoral, visando a atribuição não podia ser realizado).

Dado estarmos perante um laboratório com ação numa era tecnológica e modernizada, todos os processos consultados e documentados existem em formato exclusivamente informático. Como já mencionado, há sempre um relatório individual afeto a cada processo do HERCULES, com estrutura própria, o que simplificou consideravelmente a compilação e tratamento dos dados, nomeadamente a metodologia, os pareceres e as considerações finais.

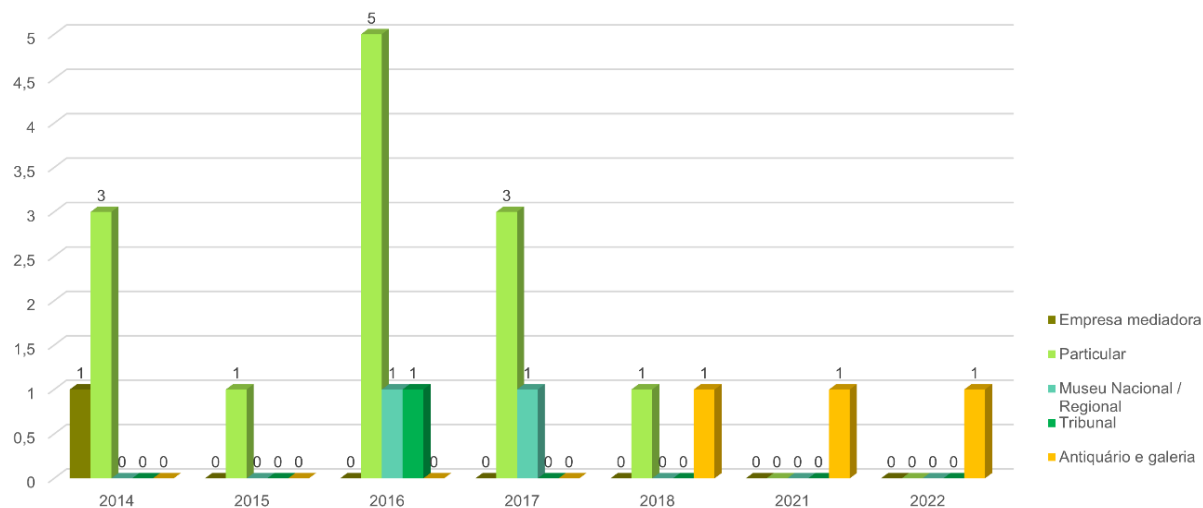
No que respeita à finalidade dos processos laboratoriais consultados, a maioria relaciona-se com peritagens realizadas no âmbito de estudos de autenticidade, por ser esse também o objeto de estudo principal do nosso levantamento. À semelhança do sucedido com os dados do Laboratório José de Figueiredo, documentámos alguns casos de processos desenvolvidos no âmbito de estudos de caracterização material e de datação, que mais tarde, vieram a apresentar relação com alguns problemas de autenticidade, por vezes deixados a descoberto apenas porque se iniciou uma investigação anterior visando o estudo técnico e material do objeto¹⁸⁷.

Em seguida, organizámos os processos de peritagem de acordo com a natureza dos seus requerentes, responsáveis por requisitar os serviços e exames do Laboratório José de Figueiredo e do Laboratório HERCULES, durante o período agora analisado (2013-2022). Devido à referida condicionante da proteção de dados pessoais, bem como a identidade operativa e científica do HERCULES enquanto laboratório vocacionado para o estudo de património cultural, recorreremos ao mesmo conjunto de campos generalistas, utilizados anteriormente, para agrupar os diferentes indivíduos/entidades envolvidos: museu nacional/regional, casa museu, museu/fundação particular, câmara municipal, leiloeira, Polícia Judiciária, Tribunal/Ministério Público, empresa e particular. Como se pode verificar no gráfico 15, o maior número de peritagens requisitadas proveio de particulares, que procuraram de forma mais regular e maioritária os serviços especialistas disponibilizados por este laboratório, dando continuidade ao *modus operandi* documentado nos requerentes dos processos do caso analisado anteriormente, antes do protocolo com o HERCULES.

¹⁸⁷ Designação utilizada com frequência nos relatórios do Laboratório HERCULES, inclusivamente em casos de assumida peritagem laboratorial de peças suspeitas, possivelmente por ser uma expressão mais consensual do que “peritagem”.

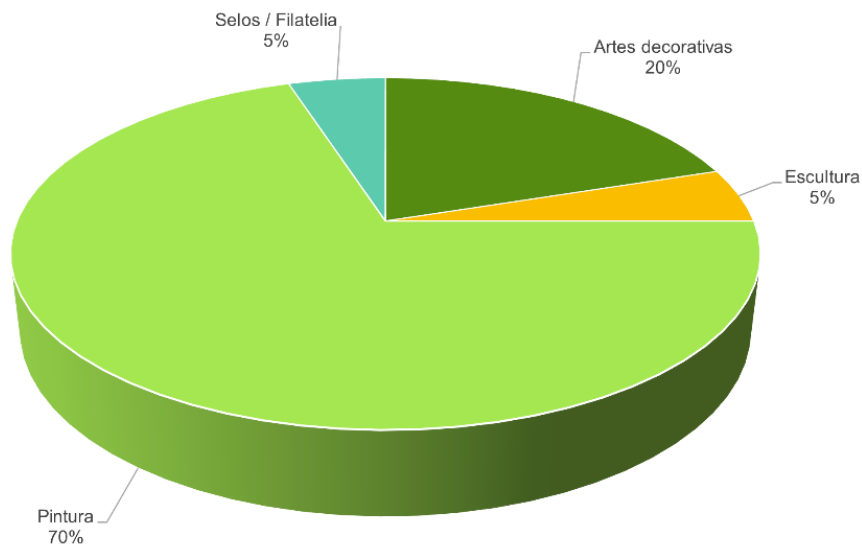
Pontualmente, registaram-se ainda pedidos provenientes de indivíduos com natureza diferente, cuja relação apresentamos no gráfico 15.

Gráfico 15 – Requerentes dos processos de peritagem por ano



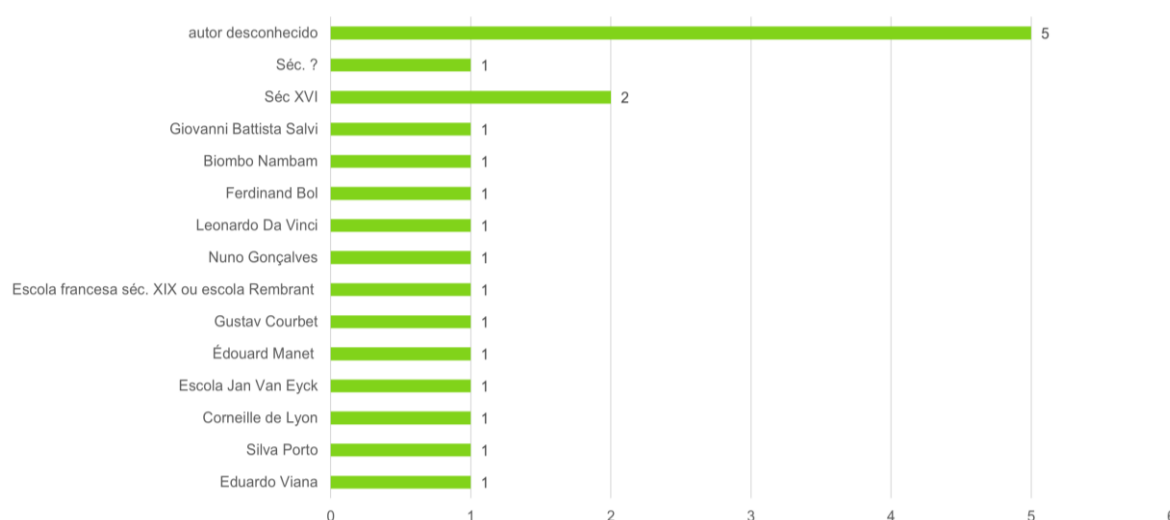
Seguindo o critério utilizado previamente, documentámos também quais as tipologias de peças alvo de peritagem laboratorial com maior frequência neste laboratório para fins de autenticação. Perante uma extensão mais reduzida de documentação e a possibilidade de analisar todas as áreas de estudo existentes no HERCULES, apresentamos uma relação da totalidade das tipologias existentes nos processos ocorridos. Deste conjunto, cerca de 80% dos processos envolveram novamente o estudo de pintura, estando apenas uma pequena percentagem afeta à peritagem de outras tipologias e suportes, como a escultura e as artes decorativas (gráfico 16).

Gráfico 16 – Tipologias das obras alvo de peritagem



Já evidenciámos como a autoria pretensa constitui um dos parâmetros mais importantes a considerar no contexto da problemática da falsificação artística e da respetiva interpretação. Neste sentido, relativamente aos dados provenientes do HERCULES, procedemos também ao levantamento de quais os artistas associados aos processos de peritagem aí documentados, afirmando-se neste contexto uma realidade muito variada. Inclusivamente, encontrámos uma autoria pretensa isolada correspondente para cada processo de peritagem realizado, havendo apenas uma pequena percentagem comum respeitante a autores desconhecidos (gráfico 17). Contrariamente ao constatado no Laboratório José de Figueiredo, neste campo, registou-se um maior número de processos associados a uma realidade autoral internacional, com casos residuais associados a autores portugueses. Neste contexto, importa ter presente que estamos perante um laboratório universitário que dá com maior frequência resposta a investigações e necessidades de cariz académico e científico, acontecendo peritagens de obras de arte, de carácter mais individual, sobretudo devido ao protocolo existente com o Laboratório José de Figueiredo.

Gráfico 17 – (Pretensos) Artistas dos processos de peritagem



O mesmo critério estatístico foi adotado para o registo dos diferentes exames laboratoriais aplicados em cada um dos processos de peritagem, que dividimos novamente em exames de área e exames de ponto. Na medida em que neste laboratório estamos perante uma cronologia mais recente de trabalho, com uma metodologia de estudo mais sedimentada, bem como o emprego de tecnologia mais avançada, deparamo-nos com processos mais completos e com abordagens metodológicas mais uniformes, mais adaptadas caso a caso, visando o esclarecimento e autenticação – refletida na análise estatística apresentada. Durante a cronologia dos processos que levantámos, os exames de área, que passam pela observação inicial a olho nu, o registo de fotografia visível (normal e rasante) e o registo de fotografia invisível (RX, UV, IR), foram maioritariamente assegurados pela tecnologia existente no laboratório, sobretudo devido às condicionantes operativas e orçamentais com as quais o Laboratório José de Figueiredo tem lidado nos últimos anos. Já os exames de ponto realizam-se em exclusivo em Évora, e continuam a incidir na aplicação de métodos cada vez mais recentes a uma amostragem previamente realizada (XRF, FTIR, SEM-EDS, cromatografia e, mais recentemente, Raman), para a caracterização química tanto dos pigmentos utilizados, como dos aglutinantes empregues e dos materiais constituintes dos suportes. Na base constituída exclusivamente para os dados provenientes do HERCULES, em formato de folha de Excel e consultável no Anexo 7, discriminamos os diferentes métodos utilizados em ambas as categorias (área e ponto) e contabilizámos as aquisições e repetições realizadas em cada processo de peritagem. Neste laboratório registou-se maioritariamente o recurso simultâneo a exames de área e de ponto (gráfico nº 18), com um pico de abordagem analítica comum durante

2016. Dos exames de área registados a técnica mais utilizada foi a fotografia de luz ultravioleta, enquanto relativamente aos exames de ponto a técnica com maior recurso foi a microespectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier. Visando uma melhor ilustração da relação temporal entre os processos de peritagem e os métodos de exame e análise utilizados ao longo dos anos de ação, apresentamos os seguintes gráficos:

Gráfico 18 – Relação exames de área e exames de ponto nos processos de peritagem

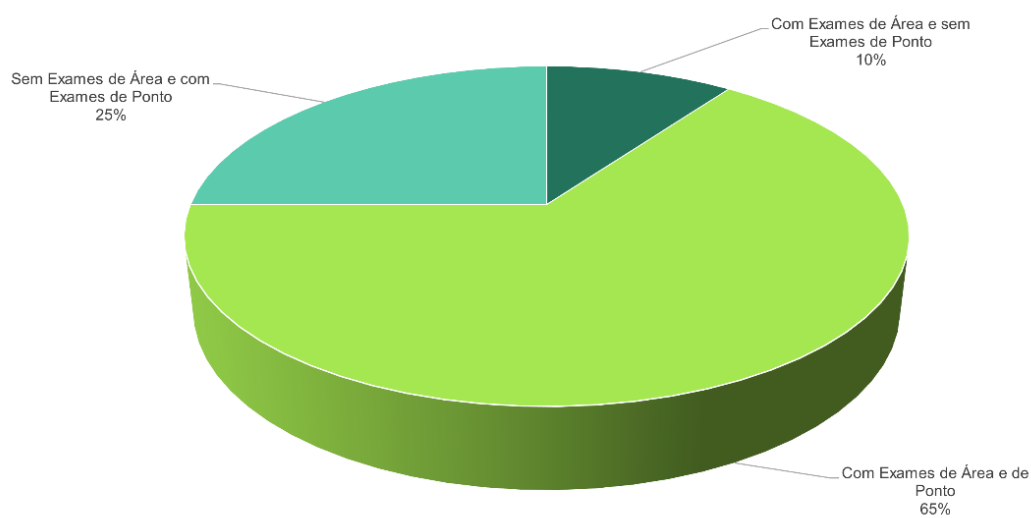


Gráfico 19 – Relação exames de área e exames de ponto nos processos de peritagem por ano

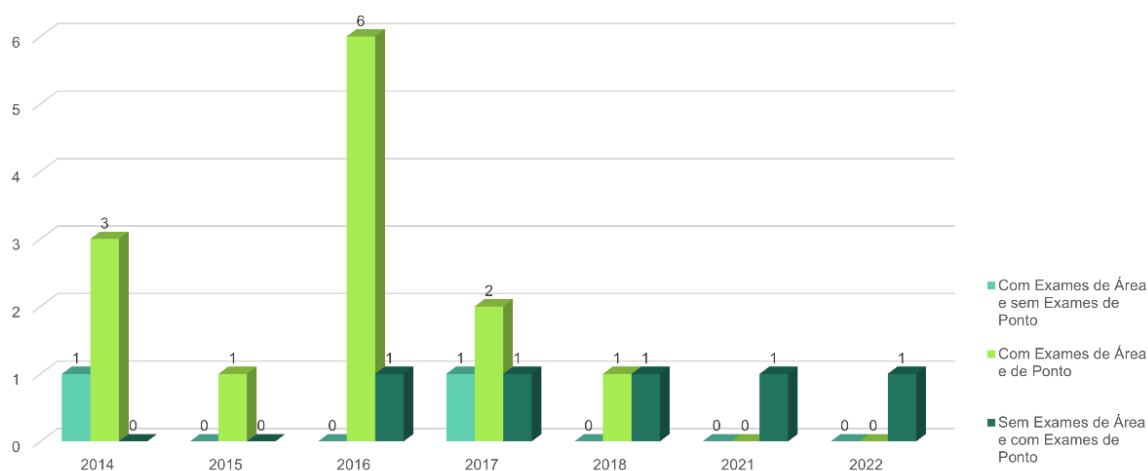


Gráfico 20 – Exames de área por técnica

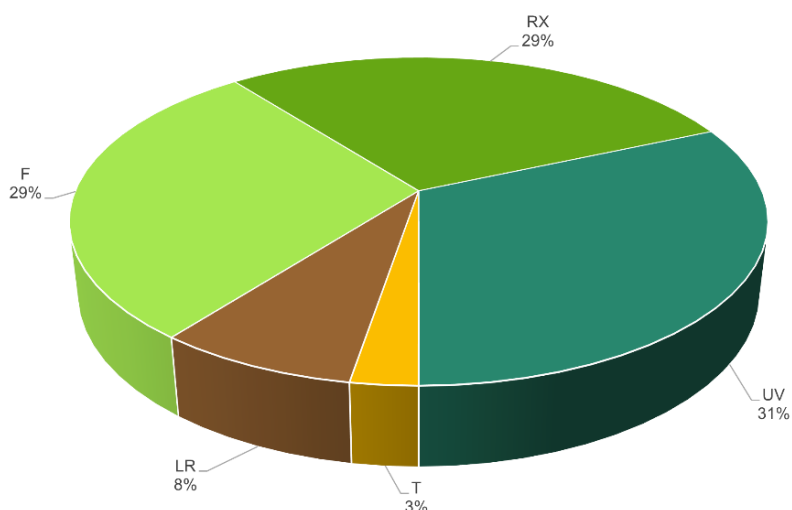
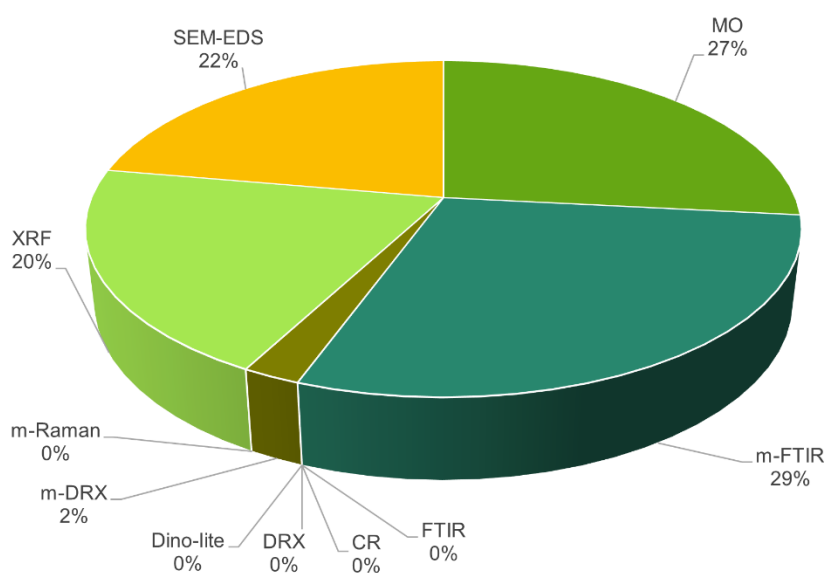


Gráfico 21 – Exames de ponto por técnica



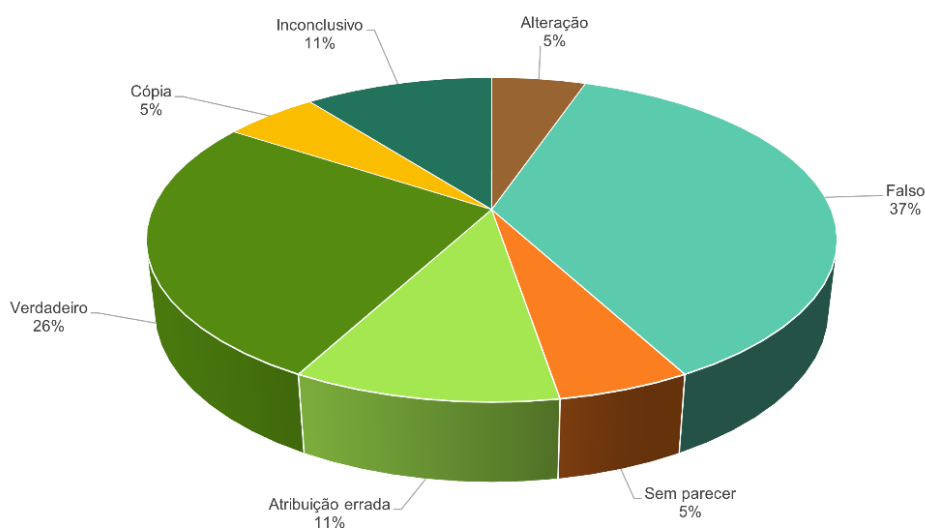
Por último, apresentamos a análise da informação recolhida sobre os pareceres e considerações finais das peritagens realizadas. Neste enquadramento, impõe-se também uma nota sobre o discurso ou a terminologia empregues para a manifestação de opinião das equipas ao longo dos vários processos realizados no laboratório HERCULES, que parecem estar em concordância com pareceres cada vez menos taxativos e fechados, já que sabemos hoje que os métodos em uso devem e podem complementar os processos de autenticação, mas não conseguem

comprovar totalmente a autenticidade ou o processo de falsificação de um objeto, exceto quando se detetam incongruências e anacronismos cronológicos, como já referimos. Neste seguimento, nos diferentes relatórios consultados encontrámos frequentemente pareceres mais parcimoniosos, com recurso a expressões tais como “achados compatíveis/incompatíveis com...”; “existem dados que (não) se coadunam com a atribuição da obra a...”; “os materiais utilizados na elaboração desta obra são/não são consentâneos com...”, representativos de posturas de investigação “em aberto”, mais adaptadas à evolução tecnológica e científica constantes. Consequentemente, registámos a ausência praticamente total de pareceres taxativos, com o emprego da terminologia “verdadeiro” ou “falso”, mais comuns em cronologias anteriores.

Não obstante, de maneira a conseguirmos realizar o tratamento estatístico e mais objetivo destes pareceres, à semelhança da opção adotada para o caso anterior, utilizámos novamente no preenchimento da base termos mais objetivos - “verdadeiro”, “falso”, “cópia”, “atribuição errada”, “inconclusivo” e “sem parecer”, aplicados de acordo com a interpretação que realizámos de cada relatório consultado. Naturalmente que tais designações, sobretudo as associadas com quadros de falsidade e veracidade, não podem nem devem ser tidas como classificações fechadas e taxativas, sobretudo porque optámos por esta terminologia para facilitar o tratamento estatístico dos dados recolhidos.

De acordo com as opções escolhidas, e como se pode verificar no gráfico 22, da totalidade das peritagens documentadas, cerca de 26% apresentaram conclusões compatíveis com maiores indícios de autenticidade, enquanto 37% apresentaram conclusões mais compatíveis com possíveis casos de falsificação. Neste mesmo contexto, apresentando percentagens menores, encontramos os relatórios sem parecer (5%) e os relatórios com parecer inconclusivo (11%), correspondentes aos casos em que a equipa técnica, após a realização dos exames, não conseguiu ainda assim proferir uma conclusão. Pontualmente, temos ainda pareceres associados à identificação de cópias (5%) e atribuições incorretas (11%) no decorrer das investigações. Neste sentido, no caso do Laboratório HERCULES, podemos afirmar que do conjunto dos processos documentado, grande parte dos objetos alvo de peritagem laboratorial, iniciados por problemas de autenticidade, recebeu pareceres finais que os posicionam como peças produzidas e/ou comercializadas com intenções fraudulentas.

Gráfico 22 – Pareceres finais dos processos de peritagem

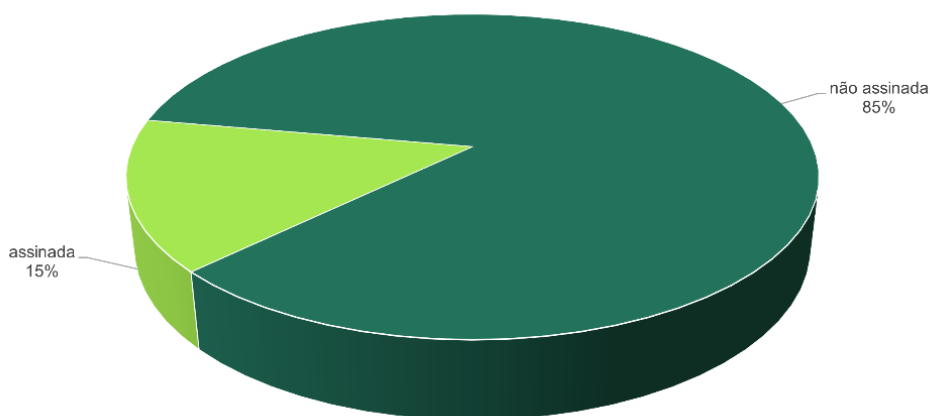


Justificou-se novamente a criação e preenchimento dos campos “Características” e “Observações”, por haver necessidade de inserção de informação muito variada, exclusiva de cada processo documentado, como as dimensões, os títulos de obras, a data de produção, assinaturas e marcas, particularidades de achados, etc. Estas informações não foram alvo de tratamento estatístico, podendo estes dados de carácter mais individual, e por vezes confidencial, serem consultados na base disponibilizada no Anexo 7.

Também nos processos de peritagem deste laboratório, destacamos a pertinência que a assinatura ou o elemento equiparado pode assumir em estudos deste tipo, sendo útil apresentar novamente uma breve relação estatística da quantidade de assinaturas existente em obras que foram sujeitas a tais investigações (gráfico 23). No âmbito do estudo comparativo de assinaturas, afirmam-se no HERCULES condicionantes semelhantes às já apontadas a propósito do Laboratório José de Figueiredo: para se conseguir realizar um estudo comparativo conclusivo deste parâmetro, é necessário o acesso a um *corpus* autêntico de exemplares que permita o confronto, sendo que tal amostra pode nem sempre estar disponível. Nesta questão em particular, o contexto colaborativo entre os dois laboratórios assume-se novamente como uma mais-valia, já que a antiguidade e variedade de dados disponíveis no laboratório mais antigo podem potenciar, também no laboratório mais recente, o estudo comparativo das assinaturas, de determinados artistas. Da totalidade de obras sujeitas a peritagem no HERCULES, conseguimos apurar que cerca de 15 % estão assinadas, tendo sido levado a cabo

o estudo comparativo deste elemento, para efeitos de autenticação, em três processos, por se reunirem as condições necessárias¹⁸⁸.

Gráfico 23 – Assinaturas nas obras alvo de peritagem



3.1.2.3. Base de dados do Laboratório de Polícia Científica – Polícia Judiciária

A última e terceira base de dados criada no âmbito do nosso projeto destinou-se à compilação da informação proveniente dos processos laboratoriais existentes no Laboratório de Polícia Científica da Polícia Judiciária. Para a realização desta tarefa, assumimos como determinantes o auxílio e a orientação da Dr.^a Andreia Vieira, chefe do Departamento Físico-Documental deste laboratório, cuja experiência em liderar a equipa que contacta diretamente com as perícias a obras de arte, bem como o conhecimento especialista neste tipo de estudo, se revelaram essenciais para a correta investigação e compilação dos processos aí existentes. Ao longo das nossas consultas, foi igualmente importante o contacto desenvolvido com os restantes técnicos superiores especialistas deste laboratório, cuja experiência, relato e acompanhamento de funções, permitiram uma melhor contextualização dos dados recolhidos e agora apresentados.

Embora o Laboratório da Polícia Científica tenha sido fundado em 1957, a base digital interna onde são registados todos os processos laboratoriais de perícias aí realizados,

¹⁸⁸ Voltámos a ter assinaturas suspeitas envolvendo a pretensa autoria de Silva Porto, um dos artistas com maior número de obras problemáticas a dar entrada no Laboratório José de Figueiredo para processos de peritagem, existindo assim um estudo comparativo prévio e significativo de assinaturas autênticas e falsas já realizado.

independentemente da sua área de ação, remonta apenas a 2001. Como tal, este foi o ponto de partida para a compilação dos dados aqui apresentados, devido à ausência de uma informatização ou organização da informação pericial prévia a 2001. Neste contexto, apurámos que, à medida que as perícias vão sendo realizadas, os processos laboratoriais integram esta base interna por área operativa: Físico-Documental, Físico-Química, Criminalística e Balística, etc. Como referimos anteriormente, no que diz respeito concretamente às perícias realizadas envolvendo obras de arte, as áreas que podem dar um contributo mais significativo para auxiliar a autenticação e a investigação criminal são as de Escrita Manual (perícias de assinaturas suspeitas que possam existir nas obras de arte) e de Físico-Química (perícias para a caracterização e comparação material em obras de arte suspeitas). A partir desta plataforma interna contendo as perícias de todas as áreas, respeitando o critério cronológico já evidenciado, isolámos e compilámos todos os exames periciais envolvendo procedimentos com obras de arte no Laboratório da Polícia Científica, utilizados para esclarecimento e autenticação. Neste âmbito, apurámos a realização de um total de 36 exames periciais, envolvendo diferentes processos afetos à autenticação de obras de arte, desencadeados por essa instituição. Anexo aos processos consultados, encontra-se sempre um “Relatório Individual de Exame Pericial”, cuja estrutura se manteve praticamente inalterada ao longo dos mais de vinte anos que compõem o período por nós analisado.

Para uma melhor compreensão da forma como os dados se organizam neste documento interno, tendo como referência um dos relatórios consultados, apresentamos resumidamente essa estrutura e as respetivas secções:

- **Material para exame** – Campo que se destina às informações principais, como técnicas, dimensões, proveniência etc., dos objetos sujeitos a perícias, seja o material suspeito, seja o material autêntico utilizado para estudo comparativo.

- **Quesitos** – Campo que se destina à apresentação do objetivo das perícias realizadas (se assinatura aposta foi produzida pelo artista X, etc.).

- **Observações e ensaios realizados:**

- Metodologia – Campo que se destina ao esclarecimento sobre a metodologia utilizada para a aplicação de perícias no material suspeito, consoante a área de ação (Escrita Manual, Físico-Química, etc.). No caso das perícias de Escrita Manual, realizadas em maior número neste enquadramento das artes visuais, o procedimento utilizado, designado por “Comparação e Identificação de Texto Manuscrito e de Assinaturas”

(LPC-FEM-PO001_8), é composto por seis fases de execução: primeira abordagem, avaliação, análise, interpretação, apresentação dos resultados e validação. Depois de se confirmar a adequabilidade entre o material sujeito a exame pericial e o respetivo quesito, a observação inicial deve ser realizada tendo em conta as características da amostra suspeita e as da amostra de referência, bem como as características que possam limitar ou comprometer o estudo comparativo entre ambas. Este estudo tem primeiro em conta, características do espectro geral (grau de evolução, grau de ligação, legibilidade, formas de ligações, forma dos laços, dimensão, proporcionalidade, orientação, espaçamento, fluência/pressão, regularidade da linha de base e disposição da escrita) e, seguidamente, características de pormenor relacionadas com a forma e traçado individual das letras, proporcionalidade e combinação das letras, a ligação entre estas e outras características de valor comparativo. Por vezes, são ainda acrescentadas notas sobre algumas limitações do estudo comparativo apresentado, sobretudo se o traçado disponível for variável ou pouco extenso, o que pode condicionar os resultados. Comparações efetuadas – Campo que se destina à apresentação das comparações e análises efetuadas entre autógrafos suspeitos e autógrafos autênticos, recorrendo a quadros de imagens com o objetivo de ilustrar esse mesmo confronto.

Resultados obtidos – Campo que se destina à apresentação dos resultados obtidos, partindo das diferenças e das semelhanças resultantes do confronto das características de espectro geral e de pormenor.

- **Conclusão** - Campo que se destina à exposição da conclusão da perícia com base nas evidências observadas no estudo comparativo. No caso do exame de escrita manual, o parecer emitido obedece a uma escala qualitativa constituída por sete níveis (muitíssimo provável, muito provável, provável, inconclusivo, provável não, muito provável não; muitíssimo provável não). Os níveis extremos correspondem ao grau mais alto de certeza científica, no que respeita à semelhança e à diferença entre os elementos comparados.

- **Data e assinatura** – Identificação dos dois peritos responsáveis pela perícia, por norma o perito executor e o perito validador.

- **Quadros Anexos** – Imagens dos autógrafos e assinaturas comparados.

- **Anexos informativos sobre perícias de escrita manual** – Informação complementar sobre o tipo de perícia forense realizada. No caso da perícia de Escrita Manual, serve para investigar a autenticidade e/ou autoria das escritas consideradas, com recurso ao exame visual e comparativo de dois ou mais exemplos (método científico comparativo), sendo

emitida uma conclusão com base nas diferenças e semelhanças entre estes. Para o efeito, são utilizados equipamentos e instrumentos de ampliação, recorrendo a diferentes fontes e intensidades de iluminação. Neste âmbito, as equipas recorrem a duas ferramentas informáticas: *Video Spectral Comparator* e *Electro-Static Detection Apparatus*.

Os resultados finais dependem sempre da qualidade e da quantidade das amostras recolhidas e confrontadas e sugerem um grau de probabilidade da autenticidade e/ou autoria do exemplo suspeito analisado. Para o efeito, são tidas em conta as particularidades das escritas alvo de exame, registadas de forma sistemática, seguindo um conjunto de premissas e princípios gerais, mencionadas anteriormente:

- A escrita é absolutamente individualizada – característica biométrica para efeitos de identificação;
- Em condições normais, a escrita mantém-se constante ao longo do tempo, apesar dos fatores variáveis;
- A expressão gráfica de uma escrita complexa é única;
- Não se consegue escrever exatamente igual duas vezes, nem produzir duas assinaturas (autênticas) absolutamente iguais;
- É impossível imitar todas as características identificativas de uma escrita de alguém, e em simultâneo escrever com velocidade e fluência;
- As características identificativas de uma escrita são a raridade, a complexidade, a fluência e a espontaneidade;
- Situações de disfarce ou simulação dificultam a identificação de autenticidade ou autoria de um elemento manuscrito.

3.1.2.3.1. Campos de preenchimento da base de dados

Para a constituição desta terceira base de dados, definimos novamente um conjunto adaptado de campos de preenchimento, destinados à informação dos processos relacionados com peças investigadas por questões de autenticidade no Laboratório da Polícia Científica. Uma vez que estamos perante uma realidade operativa exclusivamente policial e forense, distinta dos demais laboratórios analisados, assumiu-se naturalmente a necessidade de criar diferentes campos de informação. Neste contexto, acresce ainda o facto de os campos em questão terem sido

pensados em exclusivo para a documentação de perícias de escrita manual (assinatura), dado serem as que são aplicadas a obras de arte de forma mais sistemática neste laboratório¹⁸⁹.

Passamos a elencar e caracterizar os doze campos de preenchimento criados, destinados à documentação dos processos laboratoriais ocorridos, por questões de autenticidade, neste laboratório:

- **N.º de processo** – Todos os processos consultados no decorrer da nossa investigação, independentemente da secção interna a que pertencem, apresentam uma identificação numérica, atribuída por ordem sequencial, seguida de uma referência verbal. O critério da referência processual diverge de secção para secção: referências sequenciais, compostas por um número, seguido pelo ano de início e a referência em letras alusiva à secção requerente (ex: 523/03.0JDLSB);
- **N.º de exame** – Todos os processos apresentam um número de exame sequencial, com alusão ao ano em que foi realizado, sendo possível encontrar vários exames associados ao mesmo processo. Neste sentido, apresentamos a documentação exame a exame na base criada, com uma linha destinada a cada exame pericial;
- **N.º de ofício** – Todos os processos apresentam um número sequencial do ofício interno – documento informativo realizado para efeitos jurídicos, associado ao respetivo processo – cuja ordem recomeça, na mudança de ano civil.
- **Ano** – Os processos consultados apresentam sempre alguma referência ao ano em que ocorreram, seja na referência processual mencionada anteriormente, seja noutros elementos de registo existentes no ficheiro informático. Tal como referimos, o ano é sempre um indicativo de importância maior para a contabilização estatística dos processos e da informação existente, seja de cariz metodológico, criminal ou operativo;

¹⁸⁹ Futuramente, com a ampliação e utilização da base agora apresentada em contexto operativo, será pertinente criar campos destinados às restantes secções de perícias do Laboratório da Polícia Científica, adaptadas diretamente aos resultados conseguidos. As perícias de Físico-Química desenvolvidas por este laboratório apresentam achados e metodologias completamente distintas que carecem de campos próprios para a sua documentação.

- **Data de conclusão** – No caso da base do Laboratório da Polícia Científica, optámos por registar também a data de conclusão de cada exame pericial, devido aos vários fatores que podem influenciar essa conclusão de trabalhos. Pareceu-nos um dado importante a documentar para a posterioridade e que pode ser útil em consulta posterior;
- **Localização do processo** – Os processos consultados assumem um formato exclusivamente digital e informático, possível de se consultar e de gerar relatório legível sempre que necessário, através da base interna utilizada pela instituição;
- **Relatório** – Grande parte dos processos contêm na pasta individual um relatório descritivo da metodologia aplicada e das respetivas conclusões. Quando presentes, os relatórios existem em versão manuscrita e em versão datilografada. Contudo, encontrámos uma fatia significativa de processos que não apresenta relatório de qualquer tipo, o que dificulta uma completa documentação destes processos;
- **Requerente – natureza** – Todos os processos foram dirigidos ao laboratório por alguma secção interna da Polícia Judiciária. Neste campo, discriminamos os diferentes pedidos de perícias de acordo com natureza operativa e geográfica do serviço ou equipa requerente dentro da instituição;
- **Tipologia** – Neste campo, inserimos as diferentes tipologias dos objetos alvo de exame pericial por questões de autenticidade, de acordo com a sua técnica de produção: pintura, desenho, escultura, técnica mista, etc., quando estamos perante o universo das artes visuais, ou de acordo com a sua área de perícia e materialidade quando são exames de outra secção, mas que se relacionam com processos do universo artístico: balística, criminalística, etc.;
- **Características / Descrição** – Apresentação de descrição sucinta da obra peritada no que respeita à sua técnica de produção, características físicas e dimensões, título (quando conhecido) e presença de marcas e assinaturas;
- **Autoria (pretensa)** – Campo destinado à inserção dos nomes dos artistas ou dos pretensos artistas, nacionais ou internacionais, cuja autoria surge associada à peça que é alvo de exame pericial;

- **Exame** – Campo destinado à designação do tipo de exame, consoante a área pericial do laboratório em que se enquadra: Escrita manual, Balística, Criminalística, Biotoxicologia, Físico-Química, etc.;
- **Diferenças** – Campo destinado à inserção de informação quantitativa relativamente às diferenças encontradas entre as amostras/autógrafos comparados, suspeitos e autênticos. Encontramos o uso de diferentes terminologias nos vários relatórios - Escala: reduzidas, poucas, algumas, várias, numerosas...;
- **Semelhanças** – Campo destinado à inserção de informação quantitativa relativamente às semelhanças encontradas entre as amostras/autógrafos comparados, suspeitos e autênticos. Encontramos o uso de diferentes terminologias nos vários relatórios consultados - Escala: reduzidas, poucas, algumas, várias, numerosas ...;
- **Finalidade** – A finalidade principal dos processos selecionados foi a autenticação de uma peça investigada por esta polícia por suspeitas de falsificação, através do estudo de autenticidade das assinaturas nela presentes;
- **Exame comparativo** – Campo destinado à informação sobre as obras e autógrafos utilizados para o estudo comparativo com as assinaturas suspeitas, no âmbito do exame pericial. Discriminam-se informações desses exemplares como características, proveniência etc.;
- **Parecer final** – Apresentação do parecer final proferido pelos peritos com base nas perícias e exames comparativos mencionados anteriormente. O parecer emitido obedece a uma escala qualitativa, constituída por sete níveis: muitíssimo provável, muito provável, provável, inconclusivo, provável não, muito provável não, muitíssimo provável não, sendo esta a terminologia utilizada na base em questão;
- **Observações** – O último campo de preenchimento serve para incluir informação de vária ordem, que tenhamos considerado pertinente ao longo da consulta do processo laboratorial. Nele colocamos conteúdo mais objetivo relacionado com as limitações

existentes em cada exame pericial, devolução de material aos requerentes e ainda os peritos responsáveis pelas perícias em questão.

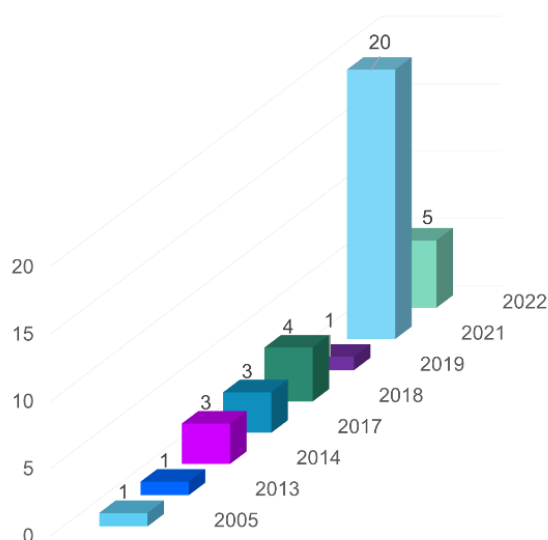
3.1.2.3.2. Dados dos processos do Laboratório da Polícia Científica e análise estatística

Para a constituição da base dados dos processos de peritagem deste laboratório, analisámos a totalidade dos processos internos da Polícia Judiciária, levados a cabo nesta instituição entre 2001 e 2022, existentes na base geral interna, onde constam todos os processos laboratoriais e exames periciais realizados pelo Laboratório da Polícia Científica. Do conjunto mencionado, identificámos e documentámos um total de 36 exames periciais na especialidade de escrita manual, aos quais acrescem 6 exames periciais da área da físico-química, diretamente relacionados com o universo da falsificação artística, ocorridos no âmbito de autenticação de assinaturas e dos estudos de autenticidade. Apesar do laboratório se encontrar em funções desde 1975, a base digital onde estão compilados processos do LPC foi apenas constituída em 2001 - tendo este sido o ponto de partida para o nosso levantamento, a par de uma investigação mais oral sobre a antiguidade de perícias desta natureza, na Instituição. Após essa pesquisa, chegámos à conclusão de que não existem registos anteriores a essa base digital, já que operativamente não foram aplicadas perícias deste tipo, antes dos anos dois mil, a obras de arte.

Neste contexto, importa novamente ter em conta o quadro pandémico ocorrido desde 2020, com o surto de SARS COVID 19, que impactou severamente as rotinas laborais de espaços de natureza laboratorial, bem como condicionou toda a investigação criminal, a ação das Brigadas de Obras de Arte no mercado de arte e a frequência com que foram desenvolvidas investigações em torno de obras de arte suspeitas. Tais circunstâncias determinaram a ausência quase total de investigações em certos períodos, condicionando e atrasando os calendários de trabalho até aos dias de hoje e impossibilitando o nosso acompanhamento de um maior número de casos de estudo e perícias de assinatura em tempo real. Por consequência, à semelhança do registado nos outros laboratórios de recolha, os dados apresentados são tradutores desse mesmo interregno (2020-2021), seguido pelo retomar de uma nova realidade laboral e de investigação em período pós-pandémico.

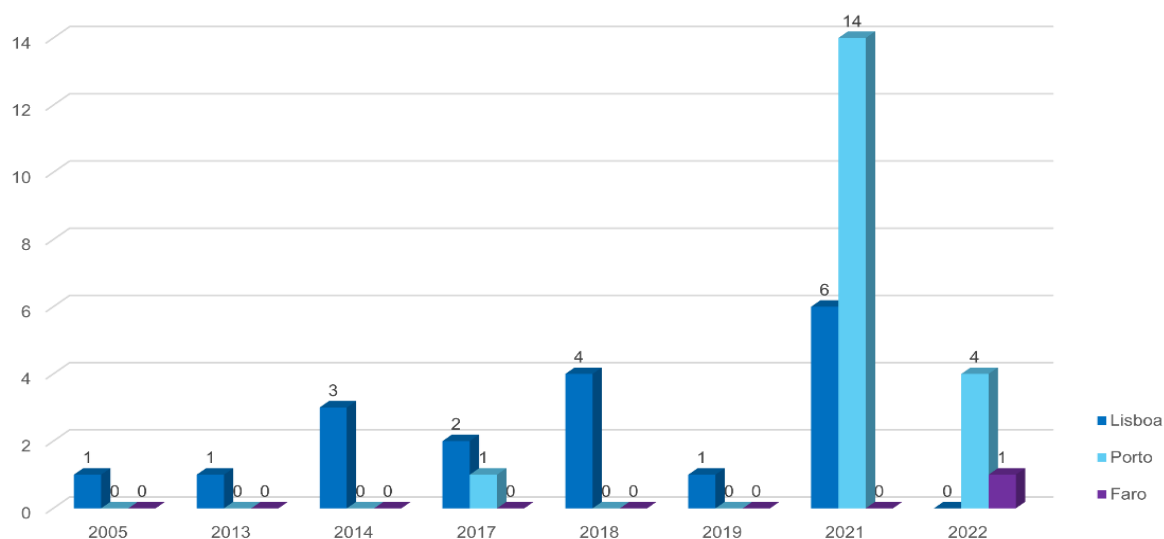
De seguida, apresentamos os dados recolhidos neste laboratório, de acordo com os campos definidos e explicados anteriormente. Tendo em conta a totalidade dos processos consultados e de acordo com um critério cronológico, a perícia mais antiga registada envolvendo obras de arte suspeitas, remonta a 2005. Posteriormente, documentámos os casos semelhantes até 2022, cujo gráfico apresentamos de seguida, com a relação do número de exames periciais realizados por ano (gráfico 24).

Gráfico 24 – Número de exames periciais por ano



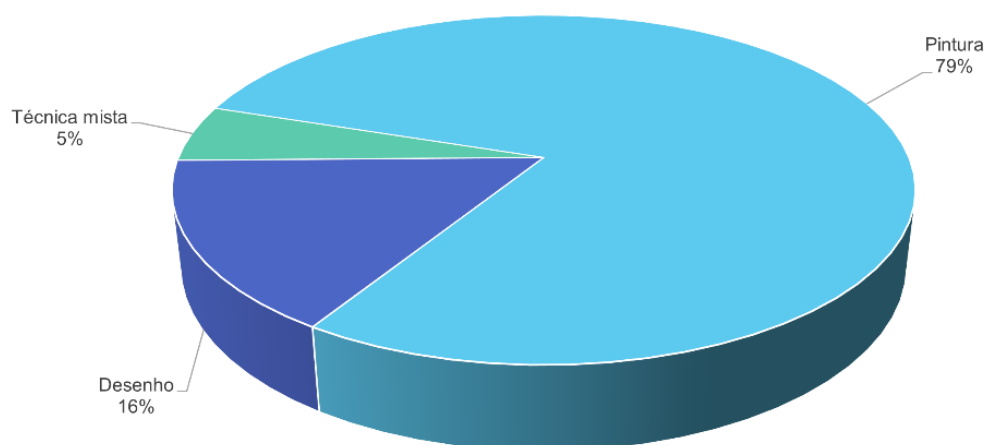
Estas perícias são sempre realizadas por um serviço central do Laboratório da Polícia Científica, afeto à sede nacional, mas podem ser requisitadas por brigadas e equipas de investigação criminal, provenientes de diferentes áreas de ação judiciária do país. Neste sentido, realizámos também um levantamento dessa proveniência institucional, por forma a perceber melhor essa distribuição geográfica das requisições, inerente à própria ação das investigações envolvendo obras de arte suspeitas. Neste contexto, apurámos que as principais secções que requisitaram perícias desta natureza foram as afetas à Diretoria do Norte e de Lisboa e Vale do Tejo, regiões onde têm também acontecido, nos últimos anos, as maiores apreensões de falsificações. A primeira perícia requisitada em 2005, terá partido da Brigada de Obras de Arte da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo para depois se tornar frequente não só nesta região, mas também na Diretoria do Norte, a partir de 2017, existindo apenas uma requisição da Diretoria do Sul (gráfico 25).

Gráfico 25 – Requerentes de perícias ao Laboratório da Polícia Científica por Diretoria/zona do país



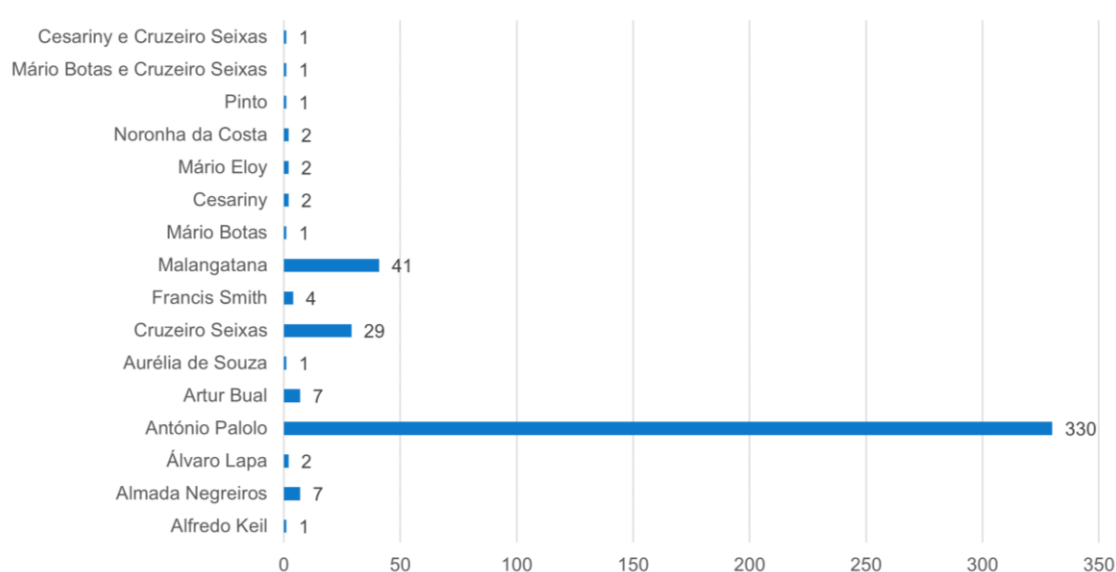
Seguindo o critério utilizado previamente, documentámos, mais uma vez, as tipologias de obras de arte nas quais se realiza, com maior frequência, exames periciais para fins de autenticação. Do conjunto analisado, cerca 75% das perícias foram aplicadas ao estudo de assinaturas existentes em pintura, seguindo-se a perícia de assinaturas existentes em desenho com 17 % e, por último, a perícia pontual de assinaturas em técnica mista, com 5% (gráfico 15).

Gráfico 26 – Tipologias das obras alvo de peritagem



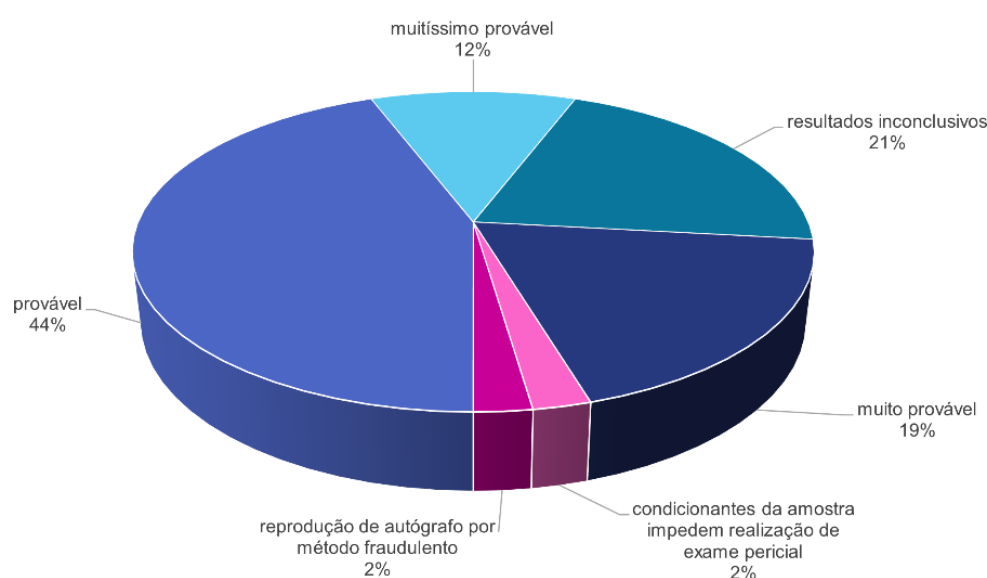
A pretensa autoria, associada a tais perícias, constitui novamente um parâmetro de importância maior para a interpretação da problemática da falsificação artística, com a particularidade de estarmos perante dados que se relacionam diretamente com um contexto operativo e criminal, em território português. Neste sentido, relativamente aos dados provenientes do Laboratório da Polícia Científica, procedemos ao registo dos artistas cuja assinatura foi mais vezes periciada, sendo evidente uma relação com a produção artística nacional. As grandes operações já mencionadas, envolvendo a apreensão de uma quantidade significativa de obras suspeitas, impactaram notoriamente os dados registados, já que este laboratório tem executado o exame pericial sistemático de assinaturas, nos últimos dez anos. Por conseguinte, os artistas cujas pretensas assinaturas foram mais vezes alvo de exame pericial são António Palolo, com cerca de 330 pretensas obras analisadas, seguido por Malangatana, com 41 pretensas obras analisadas e, em terceiro lugar, Cruzeiro Seixas, com um total de 29 pretensas obras sujeitas a perícias – todos afetos às operações mais recentes da Polícia Judiciária, mencionadas anteriormente. No patamar seguinte da realização de perícias regulares encontram-se igualmente, Almada Negreiros e Artur Bual, com 7 exames periciais e, por fim, um leque de nomes nacionais com perícia de carácter mais pontual (gráfico 27).

Gráfico 27 – (Pretensas) artistas dos processos de perícias



O último parâmetro analisado consiste nos pareceres finais resultantes do exame pericial das assinaturas suspeitas, cuja análise passamos a apresentar. Neste enquadramento, impõe-se esclarecer que o parecer emitido obedece a uma escala qualitativa, constituída por sete níveis e destinada a definir a probabilidade da conclusão decorrente das perícias. Neste enquadramento, tendo em conta a totalidade das assinaturas examinadas cerca de 12% foram consideradas como muitíssimo provável não serem do autor proposto, 19% foram consideradas como muito provável não; 44% foram consideradas como provável não e ainda 21% estão associados a pareceres inconclusivos (gráfico 28). No âmbito deste campo, existem ainda particularidades como o registo de processos em que se apresentaram condicionantes da amostra que impediram a realização do exame pericial ou se comprovou que o método utilizado seria mecânico e não manuscrito. Acrescem ainda situações muito específicas em que a perícia requisitada teve como objetivo a correspondência de escritas suspeitas entre diferentes falsificadores.

Gráfico 28 – Pareceres finais das perícias



Uma vez que a perícia de assinatura realizada no Laboratório da Polícia Científica carece sempre da comparação dos elementos suspeitos com elementos manuscritos autênticos – designados autógrafos – foi também realizado o preenchimento do campo “Exame comparativo” com as informações pertinentes nesse contexto, aí elencando quais foram os elementos utilizados para confronto por cada exame, mencionando o respetivo formato, as

características e a proveniência de tais autógrafos¹⁹⁰. Neste contexto, o laboratório recorre à recolha de elementos *in situ* sempre que possível, indo ao encontro das obras autênticas no seu local de tutela, para fotografar o material pericial, também recorrendo à utilização da imagem de alta qualidade impressa em catálogos oficiais e publicações de referência.

Para a documentação dos processos afetos a este laboratório, procedemos igualmente à criação e preenchimento dos campos “Características” e “Observações”, por haver necessidade de compilar informação muito variada e que é exclusiva de cada exame documentado, como as dimensões, os títulos de obras, a data de produção, as assinaturas e marcas, as particularidades de achados, etc. No campo das “Observações”, por sua vez, aproveitámos para colocar toda a informação que pode ser pertinente e é, muitas vezes, exclusiva da realidade forense afeta a este tipo de exame. Ali, descriminámos a existência de dificuldades que condicionaram a realização do exame pericial, as datas de visitas e das recolhas de autógrafos, os nomes de peritos que realizaram o exame e, ainda, quando possível, o nome das operações da investigação criminal às quais tais perícias estão associadas. Estas informações não foram alvo de tratamento estatístico, podendo todos estes dados de carácter mais individual e, por vezes, confidencial, ser consultados na base disponibilizada no Anexo 7 (digital).

Como já tivemos oportunidade de mencionar, as perícias de escrita manual não são os únicos exames forenses passíveis de se realizar a obras de arte pelo Laboratório da Polícia Científica, podendo as restantes secções deste laboratório forense dar contributos a investigações no âmbito das quais é crucial a autenticação de obras de arte. Durante o nosso projeto doutoral, iniciou-se inclusivamente uma nova dinâmica pericial com a realização mais sistemática de análises de tinta e de estudos comparativos químicos e materiais para auxiliar as investigações em curso, envolvendo falsificações de obras de arte, perícias essas que tivemos oportunidade de acompanhar em parte. A especificidade de tais metodologias e exames periciais, exclusivos do universo mais analítico da físico-química, carecem futuramente de uma reflexão individual e da criação personalizada de campos de preenchimento, na referida base, para a inclusão de dados com tais características. Neste sentido, ainda que as perícias tenham simultaneamente ocorrido no sector de Físico-Química, até à data final do nosso levantamento (2022), optámos por não proceder à sua documentação conjunta com os elementos provenientes dos exames de

¹⁹⁰ Foi essencialmente neste campo de preenchimento que puderam ser colocadas os autógrafos e os contributos para a perícia facultados através do nosso projeto doutoral, com vista a sinalização e disponibilização de assinaturas autênticas de artistas associados a obras suspeitas.

escrita manual, sobretudo pela sua natureza assumidamente distinta. Não obstante, por estarmos perante um contexto inédito e absolutamente marcante na história pericial da Polícia Judiciária, incluímos na base de dados os principais dados desses processos de Físico-Química (informação administrativa, tipo de exames e contexto)¹⁹¹, para que possam ser considerados numa utilização futura, por parte das instituições de acesso autorizado.

3.1.3. Comparação de bases de dados e conclusões

Após a documentação de todos os dados recolhidos nos três laboratórios parceiros do presente projeto e da sua análise individual de acordo com as especificidades de cada equipamento, impõe-se o confronto da informação na íntegra e a realização de uma análise conjunta da ação contínua destas instituições. Tendo em conta o volume de pedidos de peritagem rececionados ao longo do período analisado, podemos constatar que o pico de requisições desta natureza aconteceu nos anos noventa e dois mil no Laboratório José de Figueiredo, havendo o decréscimo significativo de pedidos similares durante o período subsequente, caracterizado pela ação conjunta e protocolar com o Laboratório HERCULES (2013-2022). A diminuição da procura de peritagens poderá estar relacionada com a crise económica sentida em Portugal desde o fim da primeira década dos anos dois mil, o que terá impactado certamente a capacidade e qualidade de vida do colecionador português, a par de uma constante evolução tecnológica.

No que respeita ao formato e tratamento destes processos de peritagem, existiu um primeiro momento, caracterizado maioritariamente por uma realidade mais arquivística, existindo os processos do Laboratório José de Figueiredo, em formato exclusivamente documental, até finais dos anos noventa. Daí em diante, os três equipamentos têm recorrido a soluções tecnologicamente mais atualizadas, em que se tem procurado modernizar o *software* existente, o que tem facilitado a compilação e a consulta contínua de peritagens realizadas no passado. No caso mencionado, em 2023 foi atualizada a sua plataforma pericial interna, para permitir uma documentação mais completa e uma consulta funcional da informação pericial.

¹⁹¹Estes processos ocorreram todos durante o calendário do nosso plano de trabalhos e apresentam uma relação direta com as operações de investigação criminal, para as quais demos o nosso contributo: operação Malangatana e operação do estabelecimento prisional.

Relativamente à natureza e ao contexto dos pedidos de peritagem analisados, a esfera privada e o colecionismo praticado por particulares, parecem ser o fio condutor assente entre os três locais de recolha de dados. Se ao longo da ação do Laboratório José de Figueiredo os pedidos de particulares se posicionam em segundo lugar, a seguir aos pedidos da Polícia Judiciária (não esquecendo que as obras suspeitas, analisadas pela via policial, são maioritariamente apreendidas no mercado de arte e no âmbito do colecionismo particular), ao longo da ação do Laboratório HERCULES, essa tendência do particular em procurar a peritagem, também se afirmou. Já as perícias realizadas dentro do Laboratório da Polícia Científica estão quase sempre similarmente afetas a essa esfera mais particular do universo artístico, pois as Brigadas de Obras de Arte, responsáveis pela requisição interna de tais perícias, realizam frequentemente apreensões de obras de arte suspeitas durante a sua transação e circulação no mercado de arte nacional. Neste sentido, acabam por ser as obras maioritariamente de contexto particular que são alvo de peritagem por problemas de autenticidade, seja por ação direta do seu proprietário ou por intermédio da Polícia Judiciária.

No âmbito do contexto das requisições analisadas, importa ainda denotar como a Polícia Judiciária, a partir da primeira década dos anos dois mil, deixa de requisitar totalmente perícias laboratoriais ao Laboratório José de Figueiredo (e, por consequência, ao Laboratório HERCULES), não dando continuidade à dinâmica interinstitucional registada nas duas décadas anteriores. Tal diminuição de pedidos de colaboração externa na Polícia Judiciária afirma-se por motivos de vária ordem: por um lado, as incompatibilidades e as dificuldades orçamentais que obrigaram a uma maior utilização e rentabilização dos meios internos forenses e, por outro lado, o desenvolvimento crescente do Laboratório de Polícia Científica. A aquisição de mais e melhor tecnologia para este laboratório, cujas equipas começaram a apresentar um *know how* cada vez mais especialista na aplicação das perícias de escrita manual a assinaturas suspeitas em pretensas obras de arte autênticas, potenciou uma hierarquia institucional mais marcante. Podemos concluir que a identificação de assinaturas falsas por essa via e, através de recursos internos, determinou uma procura consideravelmente menor de técnicas complementares, existentes noutros equipamentos externos à Polícia Judiciária.

Também identificámos um fio condutor entre os três locais de recolha face às tipologias mais analisadas laboratorialmente por dúvidas de autenticidade. Tendo em conta a totalidade dos dados documentados, deparámo-nos, sobretudo, com a peritagem em grande escala de pintura, com a análise de exemplares de diferentes cronologias, em qualquer um dos laboratórios do

projeto, seguindo-se a peritagem pontual de alguns exemplares de desenho e, muito raramente, outras categorias como a técnica mista, a escultura e as artes decorativas. Neste sentido, independentemente do *know how* especialista e das diferentes técnicas disponíveis em cada laboratório, sejam estes mais vocacionados para o estudo do património cultural ou para o universo forense, a pintura foi sempre a tipologia que mais vezes chegou ao laboratório para esclarecimento de autenticidade.

Do ponto de vista da autoria pretensa das obras que têm sido sujeitas mais vezes, em Portugal, a processos de peritagem, por questões de autenticidade, é evidente uma relação com a produção nacional e com o gosto que se afirma no mercado português. Durante toda a ação do Laboratório José de Figueiredo houve uma procura constante por pareceres face a obras pretensas de artistas nacionais, ainda que existam vários artistas de renome internacional associados (gráfico 7), o que denota também o afirmar de um colecionismo e a preferência em menor grau, apesar de regular, por obras de arte de autores internacionais. Esta dimensão nacional tem paralelo com os pretensos artistas associados às perícias realizadas no Laboratório da Polícia Científica, onde encontramos a análise em grande escala de pretensas autorias nacionais ou de artistas relacionados com a conjuntura portuguesa, havendo uma ausência total de perícias de obras afetas a artistas estrangeiros. No período subsequente do Laboratório José de Figueiredo, de ação protocolar com o Laboratório HERCULES, a partir de 2013, afirma-se um cenário totalmente contrário, com um maior número de pedidos de peritagem envolvendo autorias pretensas de âmbito internacional, possivelmente por este ser um equipamento não só mais especialista em contexto patrimonial, mas também mais recente, com maior projeção académica e institucional e menos popular, em âmbito civil e comunitário, o que poderá ter condicionado o acesso ao comum colecionador português.

No que diz respeito aos diferentes exames realizados no âmbito destes processos de peritagem, é evidente o desenvolvimento e o sedimentar de metodologias, ao longo dos anos, nos laboratórios estudados. Se com os primórdios do Laboratório José de Figueiredo, na primeira metade do século XX, se inicia o recurso exclusivo, durante décadas, aos métodos de exame em contextos de autenticação, na segunda metade do século, são acrescentadas as potencialidades dos métodos de análise, com o emprego de um manancial de técnicas pontuais e analíticas que culminam na metodologia contemporânea e de última geração, colocada em prática atualmente no Laboratório HERCULES. No Laboratório da Polícia Científica, por sua vez, inicia-se a aplicação pioneira de perícias forenses à análise de obras de arte, com notório

desenvolvimento, ao longo da última década, para se viver, no presente, um momento de aplicação cada vez mais sistemática, o qual já vai além da perícia da assinatura – metodologia exclusiva deste equipamento, com a aplicação de outras técnicas forenses, no âmbito do estudo material das obras suspeitas.

Por fim, ao compararmos cumulativamente os pareceres finais resultantes dos diferentes processos, a maioria das peritagens laboratoriais realizadas em qualquer um dos três equipamentos potenciou resultados e achados compatíveis com cenários de falsificação intencional de obras de arte. Ou seja, quer no âmbito do estudo laboratorial vocacionado para o património cultural, quer do estudo direcionado para a realidade forense, as diferentes técnicas e métodos empregues em Portugal identificaram com maior frequência falsificações de obras de arte, do que confirmaram a autenticidade dos objetos peritados. Esse cruzar de informação permitiu também constatar como certos objetos problemáticos foram analisados em momentos separados, nos diferentes equipamentos¹⁹². Ainda que sejam exemplos pontuais, acreditámos que o desenvolvimento futuro desta plataforma permitirá identificar outros casos semelhantes ocorridos nas últimas décadas.

Em conclusão, com base numa análise globalizante dos dados recolhidos, podemos afirmar que a autenticação de obras de arte, ao longo da história, em Portugal, com recurso aos métodos laboratoriais, foi aplicada com maior ênfase nos anos noventa e nos anos dois mil nos laboratórios de arte, entrando em decréscimo desde então, para se começar a praticar em maior número, no âmbito de laboratório forense, na última década. Os estudos de autenticidade têm vindo a ser realizados, sobretudo, para o esclarecimento de pinturas suspeitas, com pretensa autoria nacional, provenientes essencialmente de contexto particular e policial, com enfoque para os mercados de arte locais da região da grande Lisboa e do grande Porto, tendo a maioria dos objetos em análise recebido pareceres ou originado achados laboratoriais compatíveis, em maior grau, com intenções e produções fraudulentas.

¹⁹² Neste contexto destacamos um pretensu retrato de Escola Portuguesa (“falso Nuno Gonçalves”), de coleção particular, submetido a peritagem laboratorial uma primeira vez no Instituto José de Figueiredo, em 1975 e uma segunda vez, mais recentemente, em 2016, no Laboratório HERCULES (fotografias no anexo X). Outro exemplo a destacar, envolvendo a circulação de obras entre laboratórios, diz respeito à primeira pintura alvo de perícia de assinatura dentro da Polícia Judiciária: um falso Alfredo Keil alvo de perícia no LPC em 2005 (Exame pericial nº 200510873 na base do LPC) e analisado dois anos mais tarde, em 2007, pelo Laboratório José de Figueiredo (processo nº 05-07 na base do IJF).

3.1.4. Acessível porquê, como e a quem? Ferramentas para o futuro

A criação, manutenção e consulta de bases de dados assumem-se como ferramentas e ações cruciais para o desenvolvimento do trabalho multidisciplinar na contemporaneidade, seja o de cariz científico e académico, seja o de cariz prático e operativo. Internacionalmente, têm já sido desenvolvidas bases de dados desta natureza, por diferentes polícias e instituições, enquanto agentes ativos do mercado de arte, sobretudo destinadas ao registo tipológico do crime que afeta o património artístico. Por sua vez, no âmbito dos métodos laboratoriais, as instituições compilam habitualmente os seus próprios dados, constituindo uma base comparativa para referência futura, normalmente utilizada apenas para estudos e confrontos internos.

A nossa proposta apresenta a vantagem em disponibilizar, numa base de acesso controlado, mas partilhado, todos os dados laboratoriais que documentámos no âmbito de estudos de autenticidade consultados, independentemente do laboratório responsável pela sua realização. Desta forma, potencia-se uma comparação inquestionavelmente mais sistemática entre diferentes metodologias e tecnologias existentes a nível nacional, passíveis de se complementar e, inclusivamente, de auxiliar na identificação de falsificações de obras de arte. Não raras vezes, temos em Portugal laboratórios com um maior grau de especialidade e *know how* em determinada técnica, exame e/ou metodologia, aplicáveis ao estudo de património cultural. Cientes da especialidade de cada equipamento da rede, a hipótese de se recorrer a uma base de registo e de partilha comum de dados laboratoriais possibilitará um estudo ainda mais completo da questão material, sem que seja obrigatório requisitar exames repetidos ou mesmo recorrer à colaboração de laboratórios extrínsecos à realidade protocolar agora proposta.

Por outro lado, o desenvolvimento de uma base conjunta e partilhada, seja na introdução de novos dados, seja na disponibilização da informação recolhida nas comunidades científica, académica, artística e policial, permitirá simultaneamente compreender melhor os trajetos e as viagens de objetos suspeitos ou em estudo. Por exemplo, como uma obra poderá ter passado por peritagens em laboratórios diferentes e em determinados momentos do seu percurso, cruzando-se informação ainda desconhecida ou nunca comparada, cujo confronto poderá trazer novas reflexões e conclusões. Durante o nosso levantamento, apercebemo-nos, mais do que uma vez, de algumas circunstâncias confidenciais em que as mesmas obras, sinalizadas em determinado momento pela Polícia em contextos suspeitos, tinham sido em tempos analisadas

materialmente ou peritadas num laboratório de arte, havendo uma ocultação deliberada de determinados achados ou conclusões, por parte dos proprietários.

Responder à questão de quem pode e deve ter acesso ao conjunto dos dados agora compilados, requer uma reflexão mais complexa, sobretudo porque os contornos afetos à presente investigação estão com frequência repletos de informações confidenciais ou associados a conjunturas mais sensíveis, da esfera privada dos proprietários e das tutelas.

A essa condicionante acresce ainda a habitual confidencialidade de cenários relacionados com a prática criminal, próprios do universo operativo policial e judicial, a par da mudança da legislação ocorrida em 2018, com a implementação da nova lei da proteção de dados. Desta forma, apesar de ser absolutamente crucial para uma política de prevenção criminal e mitigação do fenómeno da falsificação artística, a partilha integral de informação com outros agentes de arte, intervenientes diretos na realidade mercantil (leiloeiras, antiquários, academia e museus), as condicionantes legais vigentes obrigam a uma reflexão cuidada em torno de hierarquia funcional de acesso e utilização desta base; devendo os dados provenientes de investigações criminais e laboratoriais anteriores auxiliar sobretudo as investigações em curso, nunca as devendo comprometer.

Neste sentido, parece-nos viável a partilha e a utilização total da base entre as instituições principais afetas ao nosso projeto doutoral, que se assumiram locais-chave de recolha para os processos laboratoriais documentados: o Laboratório José de Figueiredo do Estado Português, o Laboratório HERCULES, da Universidade de Évora e o Laboratório da Polícia Científica da Polícia Judiciária. Uma vez que estes equipamentos têm uma gestão tutelar dos dados recolhidos e que, a propósito do nosso plano de trabalhos, foram oficializados protocolos de colaboração, a partilha de informação confidencial entre si torna-se mais facilitada e sistemática. Por serem equipamentos marcadamente protagonistas no combate à problemática da falsificação artística em território nacional, o impacto dessa mesma partilha “interna” surge maximizado e otimizado em contexto prático e operativo, no mercado de arte nacional, no passado, no presente e no futuro.

Para além da partilha dos dados aí existentes, destacamos também a possibilidade de inclusão de novos elementos pertinentes sobre peritagens laboratoriais em curso, para esclarecimento de autenticidade de obras de arte. Para o efeito, sugerimos a implementação do acesso, por via

digital, a uma base absolutamente confidencial e protegida, manuseada e acessível apenas às entidades mencionadas, onde se apresente a totalidade dos dados recolhidos no âmbito da nossa investigação. Desta forma, tanto as equipas de investigação criminal como os técnicos de laboratório em funções numa realidade forense e policial, e a investigação científica e histórico-artística afeta aos laboratórios de arte, poderão beneficiar do levantamento realizado, sem que haja um risco maior de fuga da informação protegida.

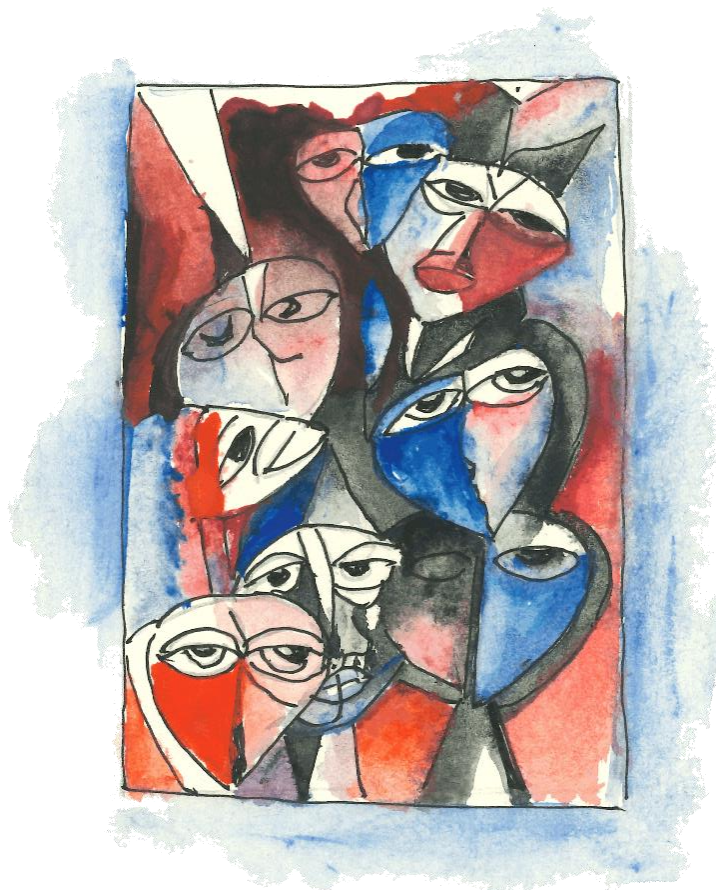
Para que os dados em questão também possam ser tidos em conta numa realidade extrínseca às instituições do projeto, ajudando a solucionar dúvidas de autenticidade ocorridas noutros contextos, sugerimos a consideração de outras soluções que possam intermediar o acesso aos dados da base, de natureza mais estatística e de menor confidencialidade. Para que isso possa acontecer, é absolutamente fulcral que os restantes agentes de arte (galerias, antiquários, museus, leiloeiras, academia etc.) estejam a par da existência desta ferramenta e da informação compilada, e que saibam que podem recorrer à sua consulta autorizada e supervisionada por intermédio de instituições ou pessoas tutelares, visando o esclarecimento mercantil e a mitigação do fenómeno de falsificação de obras de arte.

Para que esse acesso possa ocorrer, devem ser equacionados mecanismos institucionais de receção de pedidos de informação provenientes dos agentes de arte mencionados, bem como mecanismos de partilha de dados autorizados, existentes na base e que podem constituir importantes elementos de autenticação para casos com contornos mais particulares ¹⁹³. Naturalmente que uma gestão de pedidos externos de acesso a uma base, por definição confidencial e de utilização interna, carece de uma reflexão mais cuidada e estratégica do que a que agora apresentamos e que ultrapassa o calendário do presente projeto doutoral, envolvendo um maior número de recursos humanos e logísticos. Perante o exposto, importa também reconhecer, de futuro, a pertinência em complementar a base agora apresentada, com dados provenientes dos restantes laboratórios existentes em Portugal, com trabalho no campo da autenticação, embora menos extenso, mas significativo. Entre outros, podemos referir os equipamentos cujo contributo abordámos sucintamente, tais como o Laboratórios C2TN e o Laboratório de Conservação e Restauro da Universidade Nova de Lisboa.

¹⁹³ Poderá futuramente equacionar-se uma consulta externa à rede, mencionando as circunstâncias em questão (autor, proveniência, características, contexto de aquisição, etc.), para que depois possa existir uma avaliação dessa informação, o confronto interno com os dados da base e a decisão institucional de partilha (ou não) de informação pertinente para resolução do problema exposto (visando sempre o combate ao fenómeno de crime patrimonial e falsificação artística).

Em suma, mais do que teorizar sobre “Como” pode ser concretizado o acesso à base criada ou sobre “Quem” pode realizar a sua consulta e usufruto, importa reconhecer como questão-chave a necessidade iminente em responder à problemática com a criação de uma ferramenta pioneira, prática e sistemática (ainda que munida de graus de confidencialidade. Os contornos de como e quem pode legitimamente recorrer ao conhecimento agora compilado podem e devem ser adaptados individualmente, caso a caso, às necessidades coevas de investigação e de estudo afirmadas, sempre em prol de um objetivo maior e comum: o combate ao fenómeno da falsificação artística.

3.2. Caso de estudo *Malangatana* – De uma pintura suspeita, para uma rede autenticamente falsa



A arte de Malangatana manifesta uma dialética consistente entre o local e o global, e é sem dúvida esta qualidade que torna o seu trabalho tão cativante para o público moçambicano e internacional. Nas próprias palavras do artista: “Meu país é sempre o ponto de partida para qualquer tentativa de universalidade. Não estou contido num território limitado com uma fronteira nem sou tacanho. Faço parte do mundo, mas num espaço concreto: Moçambique”. (Pissarra, 2021)

3.2.1. Valente Malangatana: pintor de Moçambique, de Portugal e do Mundo

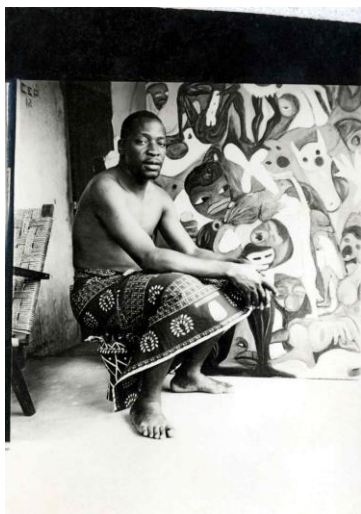


Figura 71 – (à esquerda) Retrato de Malangatana junto a uma obra sua, 1968, fundo documental do artista, plataforma Casa Comum, © Fundação Mário Soares e Maria Barroso.

Figura 72 – (ao centro) Retrato de Malangatana junto a uma obra sua, fundo documental do artista, plataforma Casa Comum, © Fundação Mário Soares e Maria Barroso.

Figura 73 – (à direita) Retrato de Malangatana pintando uma tela, fundo documental do artista, plataforma Casa Comum, © Fundação Mário Soares e Maria Barroso.

A falsificação de obras de arte em Portugal tem sido um objeto de estudo por nós privilegiado, desde o início da nossa formação superior. Do ponto de vista académico e científico, em âmbito sobretudo universitário, as nossas investigações e reflexões em torno do fenómeno da falsificação apresentaram um carácter praticamente exclusivo, desenvolvendo simultaneamente os contextos histórico-artístico, museológico e policial. Após a conclusão do nosso mestrado (Ramos, 2012), no âmbito do qual foram realizados os primeiros contributos para esta área do conhecimento, em língua portuguesa, o nosso parecer especialista foi algumas vezes requisitado, por via institucional.

A propósito de um desses contatos, fomos procuradas em novembro de 2016, por um proprietário particular, encaminhado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, que ao lidar com problemas de autenticidade relativamente a uma pintura recentemente adquirida, pesquisou mais insistentemente sobre a problemática da falsificação de arte em Portugal e, tomou assim conhecimento, da nossa especialização em torno desta questão.

Consequentemente, o proprietário da obra contactou-nos com o objetivo de receber aconselhamento especialista, já que tinha cada vez mais dúvidas relativamente à transparência do negócio realizado e queria, sobretudo, saber quais as ferramentas legais e institucionais nacionais ao seu dispor, para reportar tal circunstância. A compra da pintura suspeita remonta a um leilão *on-line*, ocorrido em outubro de 2016, realizado por uma leiloeira sediada na região metropolitana de Lisboa¹⁹⁴.

Com base no que nos foi reportado pelo próprio comprador, mais tarde, a aquisição terá sido realizada com contornos familiares e pessoais muito específicos: o pai do particular, a trabalhar e residir em África desde os seus 30 anos e com forte relação com essa identidade, nutriu desde cedo, uma grande admiração e preferência pela obra do artista plástico Malangatana, desenvolvida, sobretudo, pelo contato com a sua arte em solo africano e através de exposições visitadas em Portugal¹⁹⁵. No seguimento desse gosto, com o objetivo de homenagear o pai pelos anos que já passou e continua a passar nesse continente, a família mais próxima (filhos e esposa) terá adquirido e oferecido a pintura em estudo. Perante a oportunidade de realizar a aquisição no referido leilão, o particular licitou e adquiriu a obra pela quantia de 2600 euros, passando esta a integrar uma pequena coleção familiar e a ser usufruída, daí em diante, em contexto exclusivamente doméstico. Alguns meses após a compra, à medida que o comprador foi confrontando a pintura adquirida com exemplares expostos em instituições nacionais, como com outras obras que se encontravam à venda quer na mesma leiloeira *on-line*, quer noutras com operatividade semelhante, começou a ficar com dúvidas relativamente à seriedade do negócio realizado. O valor modesto investido na pintura¹⁹⁶, tendo em conta os valores de referência e a cotação deste artista no mercado de arte nacional, a par de algumas parecenças plásticas e de assinatura com outras obras problemáticas já em circulação, levantaram suspeitas mais preocupantes que levaram o proprietário a iniciar, pelos seus meios, uma investigação sobre o processo de autenticação.

Perante o que nos foi exposto em primeira mão, de acordo com a nossa experiência e a proximidade com o contexto policial e criminal, explicámos ao proprietário quais as medidas

¹⁹⁴ Para mais informações sobre o leilão em si, consultar Anexo 5, documento 1 (folha de lote a leilão).

¹⁹⁵ Para mais informação sobre o percurso de vida do artista consultar a nota biográfica/institucional realizada pela Fundação Mário Soares e Maria Barroso, na Plataforma Casa Comum.

¹⁹⁶ Existem circunstâncias específicas e nichos de mercado que podem potenciar certas oportunidades de negócio, envolvendo a circulação pontual de autênticos por um valor bem mais reduzido que a sua cotação habitual. Por exemplo, quando há uma necessidade urgente de obter retorno financeiro ou mesmo heranças repentinas e coleções que são colocadas à venda sem o melhor dos critérios. Neste sentido, nem sempre uma obra que vai a leilão com um valor de licitação baixo está obrigatoriamente relacionada com circunstâncias fraudulentas.

a adotar em casos desta natureza. Encaminhámos o seu pedido de esclarecimento para as entidades competentes, responsáveis por investigar este tipo de crime – a Brigada de Obras de Arte da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo, da Polícia Judiciária –, e aconselhámos a urgente exposição e denúncia do sucedido. Por essa altura, ainda não tínhamos programado qualquer tipo de ingresso num doutoramento ou previsto dar continuidade ao estudo da falsificação artística, em contexto científico e académico.

Mais tarde, já no decorrer do segundo ano letivo do nosso projeto de doutoramento, em 2018/2019, em que tínhamos como objetivo acompanhar *in situ* o estudo laboratorial de obras com problemas de autenticidade, deparámo-nos com uma ausência total de casos desta natureza, em curso nos laboratórios de arte por nós estudados. Este quadro agravou-se, naturalmente, com a situação pandémica registada a partir de março de 2020 e que resultou numa ausência total e contínua de peritagens laboratoriais até 2021, bem como num forçado interregno laboral das equipas aí existentes.

Uma vez que, em 2019, o pintor Malangatana continuava a ser bastante procurado no mercado de arte e perante a inexistência de casos de estudo de peritagem, durante o nosso plano de trabalhos, cujo acompanhamento considerávamos crucial para um entendimento mais completo do processo de autenticação, ocorreu-nos a pertinência de revisitar as circunstâncias ocorridas em 2016, com inquestionável potencial de estudo laboratorial e criminal, em simultâneo. Ao retomarmos essa linha de investigação, confirmámos que o proprietário da pintura não dera continuidade à peritagem da peça suspeita, nem à denúncia das circunstâncias problemáticas em que a mesma teria sido comprada, por motivos pessoais e limitações orçamentais. Como tal, a pintura continuava precisamente com o mesmo usufruto. Estando a pintura em questão ainda nesse limbo classificativo, entre a dúvida e o esclarecimento, e dado o mercado das falsificações associadas a este artista, ter continuado em marcante crescimento entre 2016 e 2019, o seu proprietário original decidiu dar continuidade à denúncia, agora à luz dos avanços tecnológicos dos últimos anos, bem como de potenciais novos achados e reflexões trazidos pelo nosso recente projeto.

Na impossibilidade de conseguir financiar uma peritagem particular que atestasse a autenticidade da pintura suspeita e existindo cada vez mais indícios de que a obra poderia ser uma falsificação, o proprietário apresentou a denúncia à Brigada de Obras de Arte da Direção de Lisboa e Vale do Tejo. Nesse mesmo dia, realizou um depoimento e entregou voluntariamente a pintura suspeita, tendo esta ficado apreendida nas instalações da sede

nacional da Polícia Judiciária (figura 74). Durante os dois anos seguintes, foi encetada uma complexa investigação em torno das circunstâncias descritas, tendo a respetiva Brigada conseguido relacionar este caso isolado com outros anteriores e simultâneos em curso, no âmbito da falsificação de pintura.

Infelizmente, na última década, Malangatana tem sido um artista plástico altamente fustigado por este crime no nosso país, a par do facto de, nos últimos anos, a leiloeira em investigação ter sido palco também de alguns negócios menos fidedignos. Este foi apenas o início do profícuo dismantelar de um esquema em rede, de criminalidade organizada, que já operava em território nacional, pelo menos desde 2016, e era responsável pelo comércio de várias falsificações de Malangatana, tendo a investigação culminado na apreensão de várias falsificações imitando o mesmo artista, em agosto de 2021 (Jgr, 2021), (DNPJ, 2021) .

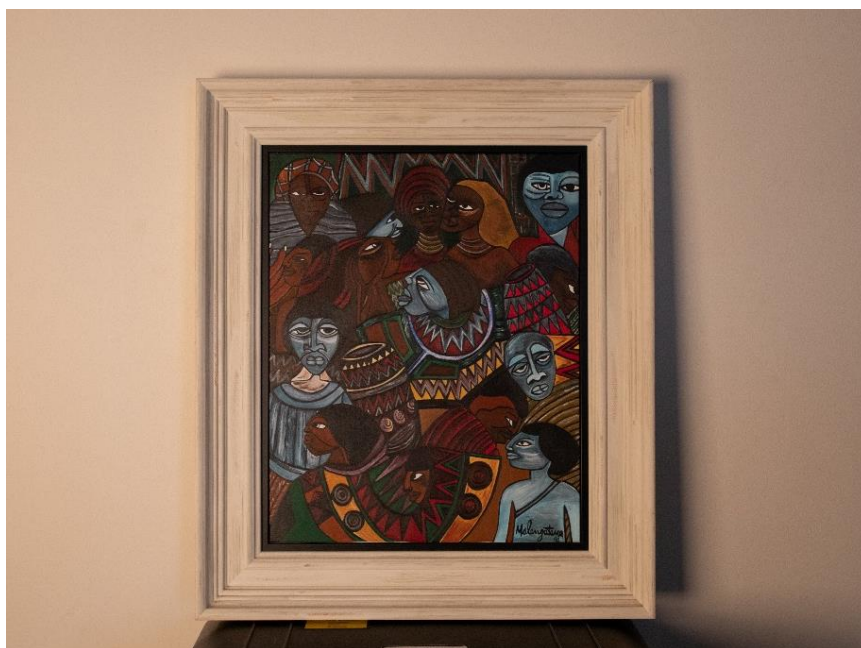


Figura 74 – Pintura falsa, assinada Malangatana. Sede Nacional de Polícia Judiciária., 2020, © Gonçalo Fonseca.

Perante a oportunidade única de acompanhar a realização de perícias forenses em tempo real¹⁹⁷, desconhecendo ainda o veredicto sobre a autenticidade da pintura suspeita, embora no nosso entender existissem desde cedo indicadores preocupantes, apresentámos uma proposta para o desenvolvimento, em paralelo, de um estudo laboratorial focado no esclarecimento de

¹⁹⁷ À data estava já em vigor o protocolo entre o nosso projeto e a Polícia Judiciária, dado o Laboratório de Polícia Científica ser um espaço espaço-chave para recolha de processos laboratoriais no âmbito do nosso estudo.

autenticidade, recorrendo simultaneamente às ferramentas disponíveis nos restantes laboratórios afetos ao nosso projeto, especializados na investigação de património cultural: o Laboratório José de Figueiredo e o Laboratório HERCULES. Desenvolver um processo de peritagem interinstitucional de raiz, cruzando a tecnologia especializada existente em cada um dos equipamentos referidos, pareceu-nos uma forma absolutamente válida de comprovar a pertinência do trabalho em rede para a resolução de uma problemática comum: a falsificação de obras de arte.

O trabalho extramuros proposto assumiu-se também como uma forma de ensaiar pioneiramente a conjugação de perícias, metodologias e resultados provenientes de realidades operativas e laborais distintas, deixando evidente como esta complementaridade científica não só tem sentido e lugar na conjuntura criminal contemporânea, como se revela urgente a sua formalização para o combate do fenómeno da falsificação em território nacional. A partir do final de 2019, com a devida autorização e cooperação interinstitucional¹⁹⁸, iniciámos os contactos e diligências necessários ao desenvolvimento de um caso de estudo comparativo multidisciplinar, no qual métodos laboratoriais aplicados ao universo histórico-artístico pudessem acompanhar as perícias forenses, habitualmente realizadas em casos desta natureza, pela nossa Polícia Judiciária. O proprietário da pintura suspeita foi informado desde o início do processo, sobre a hipótese de perda permanente do objeto, caso este viesse a ser declarado falso no decorrer das perícias – caso em que seria obrigatoriamente declarado perdido a favor do Estado. À perda iminente, acresceu ainda a agravante da obra suspeita ter sido adquirida, como já mencionámos, com contornos muito particulares, de dimensão simbólica e afetiva substancial para a família envolvida¹⁹⁹.

Falar de Malangatana Valente Ngwenya, é falar inquestionavelmente de autenticidade²⁰⁰, sobretudo pelo seu contributo ativo para uma construção cúmplice desse valor e conceito –

¹⁹⁸ Intenções manifestadas em reunião presencial com todas as partes envolvidas.

¹⁹⁹ Uma vez que este processo criminal e judicial ainda está em curso, não sabemos qual será a posição da família perante a classificação final da pintura, apreendida como falsificação à data presente. Como já referimos, em Portugal não encontramos registo ou relato de devolução de falsificações aos respetivos proprietários, independentemente de existirem contornos mais afetivos ou simbólicos associados à posse do objeto. Apesar de esta opção ser viável em alguns países, em que, por questões de segurança, se sinalizam as falsificações antes de as devolver, esta é ainda uma opção exemplos em contexto nacional. Ainda assim, registámos ser relativamente frequente a vontade dos proprietários originais reaverem as suas obras, independentemente dos problemas de autenticidade que lhe venham a ser atribuídos. Quiçá estaremos perante um desses casos em que a família poderá recorrer a ferramentas legais para a restituição, com base na conjuntura simbólica em torno da aquisição e usufruto desta pintura falsa.

²⁰⁰ Para um maior aprofundamento do debate em torno da construção do conceito de autenticidade em território africano e, em concreto, na obra de Malangatana, aconselhamos a consulta do trabalho desenvolvido por Mariana Fujisawa (2023).

partindo de território africano para o resto do mundo – em conjunto com alguns ilustres das artes moçambicanas, cuja identidade insubstituível encontra lugar, seja nas suas pinturas, seja nas esculturas de Alberto Chissano (1935-1994), seja na obra versátil de Bertina Lopes (1924-2012) ou na poesia de José Craveirinha (1922-2003).

Ao fundarem uma poesia e uma pintura autenticamente moçambicanas, Craveirinha e Malangatana põem em questão os cânones coloniais, efetuando uma grande ruptura em relação aos paradigmas estéticos até então vigentes. A arte de ambos, portanto, se erige como uma apoteose da palavra, da cor, da imagem, do movimento e do canto, fazendo explodirem, neobarrocamente, os submersos sentidos culturais, políticos e sociais existentes no rico imaginário moçambicano (Secco, 2003, p. 364).

Tal “autenticidade africana” tem marcado fortemente o gosto português e é responsável por impactar o mercado de arte nacional, há largas décadas. Antes de passarmos à descrição da metodologia adotada para o desenvolvimento do caso de estudo comparativo, importa portanto realizar um apontamento sobre o posicionamento deste artista plástico, no mercado de arte português. As nossas investigações em torno da falsificação artística em Portugal, permitiram-nos contactar, desde cedo, com a realidade criminal que impacta a obra autêntica de Malangatana. Em 2012, no âmbito da nossa dissertação de mestrado (Ramos, 2012), apresentávamos a coleção de falsos existente no Museu de Polícia Judiciária, na qual existiam já na altura algumas falsificações imitando este artista, inclusivamente o exemplar falso que vem a ser utilizado para estudo comparativo no presente caso²⁰¹.

A caracterização contínua que temos realizado de uma história do falso em território nacional, maioritariamente afeta ao contexto policial e criminal, permitiu-nos também ir ganhando contacto com casos suspeitos anteriores, envolvendo este artista. Pretensas obras de Malangatana surgem em circulação no mercado nacional desde os anos noventa, mantendo-se essa tendência nos anos dois mil, década em que se assistiu a várias apreensões de falsificações imitando o artista, incluindo o caso que vamos mais tarde integrar no estudo comparativo, que remonta a uma apreensão acontecida em 2001. A propósito do presente projeto de doutoramento, realizámos um levantamento de notícias sobre falsificações, na esfera digital nacional. Nele, surge precisamente corroborada essa tendência crescente de produções

²⁰¹ Após as apreensões recentes de falsas pinturas de Malangantana, em calendário coincidente ao nosso plano de trabalhos, quando tais objetos integrarem o acervo do Museu da Polícia Judiciária, irão constituir um dos núcleos com maior quantidade de falsificações, a par dos do artista António Palolo e do artista Joaquim Rodrigo.

fraudulentas associadas a Malangatana, assim como uma abrangência geográfica do fenómeno, cada vez mais alargada, com a apreensão de pretensas obras imitando o artista, de norte a sul de Portugal²⁰².

A partir de 2011, tal tendência vai naturalmente agravar-se com o seu desaparecimento, seguindo-se a evolução habitual na cotação e procura de artistas conceituados após a sua morte. Ou seja, se uma pintura autêntica passou a ser mais procurada, falsificar essa identidade tornou-se automaticamente ainda mais apetecível e rentável. Neste sentido, temos assistido a uma proliferação de obras falsas “menores”, associadas ao artista moçambicano, responsáveis por confundir muitas vezes leigos e colecionadores mais desinformados e menos experientes, facto que tem preocupado seriamente as autoridades, a Fundação Malangatana Valente Ngwenya, criada em 2012, e a família do artista, responsáveis conjuntamente pela proteção da sua produção artística.

Relativamente à obra autêntica deste artista e ao respetivo posicionamento no mercado de arte nacional, com base no seu levantamento, Pedro Simões (2016) situava Malangatana na 24.^a posição de artistas mais procurados no mercado leiloeiro nacional, com base no volume de vendas registado entre 2005 e 2013, tendo a sua obra gerado a transação total de 278.620 euros. O mesmo estudo, realizado com base numa amostra de 100 obras do artista colocadas em mercado, no período estudado, apontou que o valor máximo individual registado correspondeu à venda de um óleo sobre tela, pela quantia de 17.000 euros. Da totalidade do conjunto analisado, mais de 70% das obras deste artista colocadas em leilão foram adquiridas, tendo um quarto superado as estimativas máximas definidas por cada casa leiloeira. Pedro Simões diz-nos ainda que as obras mais vendidas e procuradas deste artista foram as produzidas durante a década de noventa, seguindo-se as produzidas na década de dois mil.

Citando o mesmo estudo, os tipos de obras de Malangatana com maior presença em leilão no período analisado foram as técnicas mistas, as pinturas a óleo e as tintas-da-china, característica que se manteve no mercado atual, com o qual temos contactado, no âmbito da nossa investigação. A mediana do conjunto das pinturas vendidas foi, por sua vez, situada nos 2000 euros. O levantamento de Pedro Simões denota também que a partir de 2011 (ano em que o artista morreu), começam a aumentar os valores em torno da sua obra, registando-se, daí em diante, uma tendência crescente de lotes a leilão, assim como um volume crescente de vendas,

que acompanha o maior número de lotes disponíveis, para em 2012 se alcançar o valor anual de transações mais elevado, documentado ao longo da totalidade do estudo (88 040 euros). O valor *record* registado em leilão de uma obra de Malangatana, aconteceu mais recentemente, em 2019, num leilão da londrina Sotheby's, com a venda de uma pintura intitulada *Esperando da Paz*, assinada no verso pelo então presidente da República de Moçambique Joaquim Chissano, por 18 900 euros (Lusa, 2019). Também aqui as estimativas apontadas em período pré-leilão foram largamente superadas.

Perante a popularidade crescente da obra de Malangatana, com contornos nacionais e internacionais, é absolutamente natural e contextualizado que o fenómeno da falsificação instigue cada vez mais a sua produção, acompanhando a valorização que se tem registado do seu *corpus* autêntico em mercado. Tal como mencionámos, os mestres mais procurados e reconhecidos são, por motivos económicos, os mais apetecíveis de falsificar e o mercado nacional reflete essa tendência globalizante.

3.2.2. Será Malangatana? Sim, não...talvez – Metodologia para o estudo comparativo

3.2.2.1. Corpus de obras selecionadas – autênticos e falsos

Ainda que partindo de uma pintura suspeita isolada, o desenvolvimento de um caso de estudo comparativo, multidisciplinar e desta envergadura, visando a autenticação, carecia de uma amostra suficientemente representativa que permitisse o confronto entre várias obras associadas ao artista Malangatana. De maneira a potenciar simultaneamente a comparação plástica e estilística, laboratorial e documental (assinatura), delineámos uma estratégia transversal e descentralizada, com a inclusão não só de obras assumidamente autênticas do mestre, mas integrando também falsificações já identificadas.

Neste sentido, começamos por realizar uma investigação profunda do acervo autêntico e do falsificado, existentes em território nacional, esclarecendo as respetivas localizações e estudando a sua acessibilidade para efeitos científicos. Tivemos como objetivo a identificação e reunião destes dois conjuntos distintos de pinturas, não só para comparação com a nossa

pintura suspeita, mas também para comparação futura entre os vários exemplares sinalizados. Tal pesquisa de exemplares para constituição de amostra, primou por um critério transversal e globalizante, quer do ponto de vista geográfico, quer do ponto de vista tutelar e institucional.

Para a constituição do *corpus* autêntico, selecionámos pinturas de Malangatana existentes em fundações e coleções nacionais de renome (de maneira a garantir a sua proveniência e autenticidade), de natureza pública ou particular, localizadas em diferentes zonas de Portugal – fator que tornou mais exigentes as nossas recolhas e perícias, mas também mais inclusivas e conclusivas. Por sua vez, para a constituição do *corpus* de falsificações, considerámos exemplares de pinturas falsas, imitando Malangatana, já devidamente sinalizadas e apreendidas pela Polícia Judiciária, incorporadas no seu museu.

Do ponto de vista estilístico e cronológico, as pinturas também foram selecionadas de acordo com um critério abrangente, de maneira a possibilitar o confronto entre diversas fases de produção deste artista, integrando temáticas e assinaturas de períodos distintos. Após a reflexão em torno das obras com maior pertinência para integração no referido estudo, iniciámos os contatos necessários junto das instituições tutelares/proprietários, com o intuito de apresentar o projeto, a metodologia e as técnicas analíticas a aplicar, bem como o calendário e objetivos maiores, associados à sua execução. Neste enquadramento, importa referir que conseguimos realizar protocolos de investigação com praticamente todas as instituições/tutelas abordadas, com exceção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, que, por se encontrar em obras nos últimos anos, declinou inicialmente a nossa proposta de colaboração, impossibilitando a integração no presente estudo, das pinturas existentes no seu acervo da autoria de Malangatana²⁰³.

Depois de reunidas as condições protocolares e, após a recolha de dados da amostra selecionada, demos início ao nosso calendário de tarefas, em julho de 2019, cuja execução, devido aos impactos causados pela pandemia e respetivas limitações, acabou por se estender até ao momento presente. Por conseguinte, foi necessária, da nossa parte, uma constante capacidade de adaptação e alteração do calendário de tarefas, durante o qual lidámos, inúmeras vezes, com diferentes condições de segurança e de saúde públicas, agravadas pelas diferentes disponibilidades de recursos humanos e tecnológicos.

²⁰³ Um desses exemplares integrou a importante exposição temporária que o Art Institute of Chicago organizou sobre o artista em 2020, da qual resultou um estudo material pioneiro da obra de Malangatana, a par do nosso, cujos resultados citamos no presente capítulo.

Apesar de todos os contratempos, tentámos uniformizar metodologias de trabalho e aplicar os mesmos métodos e *modus operandi* na análise e no estudo comparativo das pinturas seleccionadas. No entanto, nem sempre foi possível alcançar este objetivo, na medida em que fomos obrigadas a considerar vários fatores em simultâneo, tais como a evolução tecnológica dos equipamentos utilizados, a modernização dos laboratórios associados ao projeto e ainda os demais calendários de projetos científicos análogos ao nosso, que recorriam aos mesmos equipamentos para a execução dos seus planos de trabalhos.

Desta recolha seleccionámos cinco obras para o estudo comparativo, a partir das quais foram feitas as aquisições de dados e informações, cujo calendário de trabalhos e a localização das recolhas realizadas apresentamos nas seguintes tabelas.

Tabela 1 – Dados da recolha laboratorial, PJ – outubro 2020

Obra suspeita – Pintura A	
	
Proveniência	Coleção particular – apreendida para autenticação
Características	Pintura a óleo sobre tela, assinada <i>Malangatana</i> , datada de 1998, <i>Figuras</i> , 49x39 cm (com moldura 66x56 cm).
Localização atual	Cofre-forte da Sede Nacional de Polícia Judiciária.
Recolha para peritagem laboratorial	28 de outubro de 2020. Sede Nacional de Polícia Judiciária, Lisboa.
Exames e perícias realizados	Fotografia, imagem hiperespectral, h-XRF, UV-Vis-NIR FORS, reflectografia de IV, assinatura.
	
© Gonçalo Fonseca.	

Tabela 2 – – Dados da recolha laboratorial, CGD – julho 2020/maio 2021

Corpus autêntico – Pintura B	
	
Proveniência	Coleção Caixa Geral de Depósitos
Características	Pintura a óleo sobre platex, assinada <i>Malangatana</i> , verso da moldura <i>Langa</i> , datada de 1967, <i>Cela 4 – Expectativa</i> , 98,5x123 cm (com moldura 109x132 cm).
Localização atual	Reservas da sede da Culturgest
Recolha para peritagem laboratorial	29 de julho de 2020 e 24 de maio de 2021. Reservas da Coleção Caixa Geral de Depósitos, Lisboa
Exames e perícias realizados	Fotografia, h-XRF, UV-Vis-NIR FORS e reflectografia de IV, microamostragem, assinatura.
	
© Patrícia Blázquez.	

Tabela 3 — Dados da recolha laboratorial, Museu do Crato – maio 2021

Corpus autêntico – Pintura C	
	
Proveniência	Museu Municipal do Crato (da antiga coleção do Banco Espírito Santo)
Características	Pintura a acrílico sobre tela, assinada <i>Malangatana</i> , datada de 1998, <i>Percurso Humano</i> , 145x129 cm.
Localização atual	Museu Municipal do Crato
Recolha para peritagem laboratorial	28 de maio de 2021. Museu Municipal do Crato, Crato.
Exames e perícias realizados	Imagem hiperespectral, h-XRF, UV-Vis-NIR FORS, reflectografia de IV, microamostragem, assinatura
  © Diana Ramos	

Tabela 4 – – Dados da recolha laboratorial, Fundação Millennium BCP e MNAA – maio 2021/julho 2022

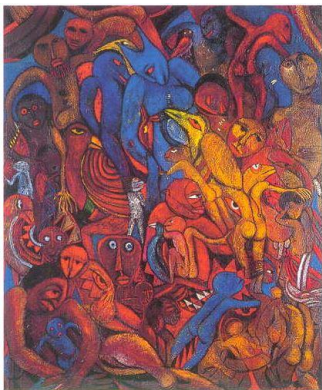
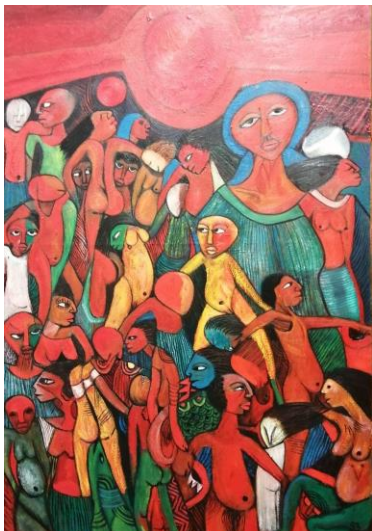
Corpus autêntico – Pintura D	
	
Proveniência	Coleção da Fundação Millennium BCP
Características	Pintura a óleo sobre tela, assinada <i>Malangatana</i> , datada de 1991, sem título, 162 x 130 cm.
Localização atual	Sala África, Sede Fundação Millennium BCP, Tagus Park, Oeiras
Recolha para peritagem laboratorial	25 de maio de 2021. Sede Fundação Millennium BCP. 15 e 18 de julho de 2022. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
Exames e perícias realizados	Fotografia, imagem hiperespectral, XRF Crono, Reflectografia de IV, microamostragem, assinatura.
	
© Diana Ramos.	

Tabela 5 – – Dados da recolha laboratorial, Fundação MSMB– maio 2021

Corpus autêntico – Pintura E	
	
Proveniência	Fundação Mário Soares e Maria Barroso
Características	Pintura a óleo sobre tela, assinada <i>Malangatana 93</i> , datada de 1993, <i>Sol de Estio</i> , 83,5x128cm.
Localização atual	Sede Fundação Maria Barroso e Mário Soares, Lisboa
Recolha para peritagem laboratorial	24 de maio de 2021. Sede Fundação Maria Barroso e Mário Soares, Lisboa
Exames e perícias realizados	Assinatura para perícia de escrita manual, da Polícia Judiciária. Restantes exames a realizar em período pós-doutoramento
 © Diana Ramos.	

Nesta secção do *corpus* autêntico, podemos ainda integrar outros dois elementos que foram utilizados como referência, nas perícias de assinatura realizadas pelo Laboratório da Polícia Científica:

- 1 conjunto de imagens de autógrafos e escritos autênticos, por nós selecionado, composto por assinaturas existentes em pinturas várias, provenientes do Arquivo Digital Projeto Casa Comum – Fundação Mário Soares e Maria Barroso;
- 1 técnica mista da autoria de Malangatana (Fig.79), oferecida pelo próprio a Maria Barroso, com dedicatória manuscrita e assinatura no verso, proveniente do Acervo da Fundação Mário Soares e Maria Barroso²⁰⁴.

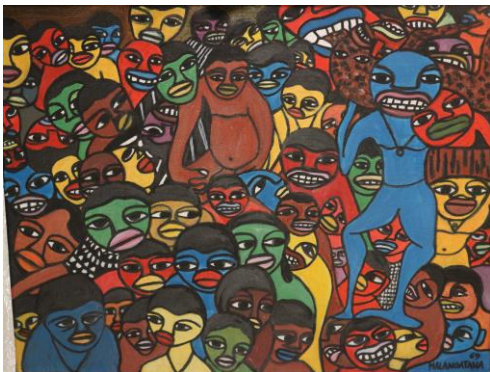
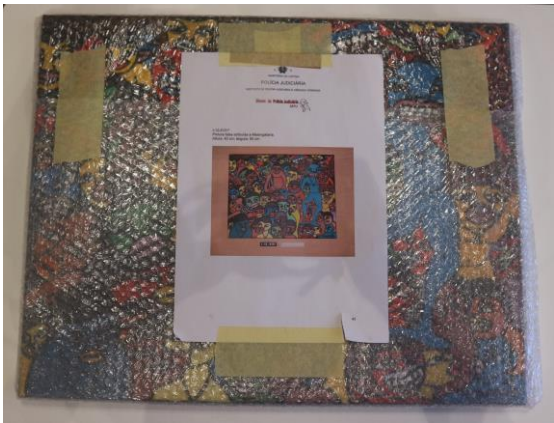


Figura 75 – (à esquerda) Técnica mista de Malangatana, 2005, © Fundação Mário Soares e Maria Barroso.

Figura 76 – (à direita) Carta dirigida por Malangatana a Maria Barroso, com pintura a aguarela, 2005, © Fundação Mário Soares e Maria Barroso.

²⁰⁴ O conjunto de assinaturas autênticas inicialmente utilizadas nas perícias da Polícia Judiciária no nosso caso de estudo, e tido como referência nas perícias de assinatura afetas a investigações seguintes, encetadas por essa polícia, podem ser consultados no Anexo X, onde apresentamos um excerto do relatório pericial com imagens dos autógrafos utilizados.

Tabela 6 – – Dados da recolha laboratorial, MNAA (MPJ) – julho 2022

Corpus falso – Pintura F	
	
Proveniência	Acervo do Museu de Polícia Judiciária
Características	Pintura falsa óleo sobre tela, assinada <i>Malangatana</i> 69, datada de 1969, representando figuras humanas, 40x50 cm.
Localização atual	Museu de Polícia Judiciária, Barro, Loures
Recolha para peritagem laboratorial	19 de julho de 2022 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
Exames e perícias realizados	XRF Crono e microamostragem
  © Diana Ramos.	

A recolha de dados programada no âmbito do estudo desta falsificação apreendida pela Polícia Judiciária em 2001, atualmente existente no seu museu, ficou incompleta devido à dificuldade em conjugar o calendário dos exames, dos equipamentos e das equipas necessárias para a sua realização, durante o tempo útil para apresentação dos resultados na presente dissertação. À semelhança do sucedido com as recolhas incompletas da pintura da Fundação Mário Soares, pretendemos dar continuidade às perícias e estudos em falta depois de terminado o doutoramento, de maneira a conseguir uma abordagem comparativa ainda mais completa. Será igualmente desejável e pertinente, a inclusão de novas falsificações, sobretudo porque o presente caso de estudo potenciou a identificação de um número considerável de novos exemplares, que poderão acrescentar dados pertinentes ao conjunto de *corpus* falso do artista, a circular em Portugal.

Complementarmente, realizou-se um levantamento dos estudos científicos sobre a obra do artista, efetuados e publicados por pares numa contextualização da sua técnica de produção. No âmbito da exposição Malangatana: Mozambique Modern (30 Julho 2020 – 16 Novembro 2020), o Art Institute of Chicago publicou o primeiro estudo sobre a obra de Malangatana: “The Complete Painter: Malangatana’s Approach to Painting, 1959–75”, em 2021. Neste trabalho, da autoria de Allison Langley, Katrina Rush e Julie Simek, apresenta-se não só uma visão do percurso do artista – da sua infância às diferentes fases da sua vida –, como as várias influências profundamente refletidas na sua obra. Ao mesmo tempo, revelam-se os resultados da análise material do conjunto das obras do artista que integram a coleção do Art Institute of Chicago, e que foram produzidas no período de 1959 a 1975 (figura 77).

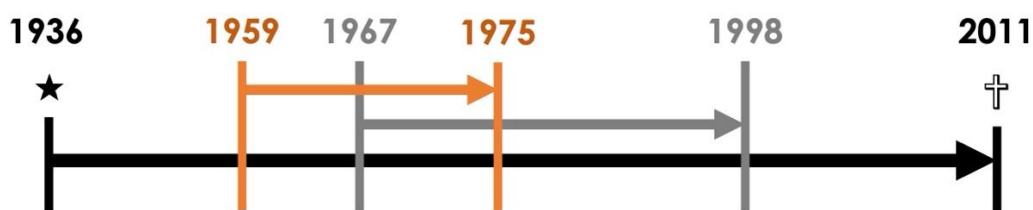


Figura 77 – Linha do tempo da vida de Malangatana Ngwenya (nascimento 1936, morte 2011), onde se assinala a laranja o período das obras do artista estudadas no âmbito da publicação do Art Institute of Chicago (Langley et al. 2021), e a cinzento o período das obras analisadas materialmente e apresentadas no presente estudo, © Diana Ramos.

3.2.3. Discussão de resultados e conclusões

3.2.3.1. Perícias de assinatura

De acordo com a hierarquia interna de perícias existente no Laboratório da Polícia Científica, esta foi a primeira perícia a ser realizada à pintura suspeita, cumprindo o critério habitual aplicado ao exame de obras de arte suspeitas assinadas, apreendidas pela Polícia Judiciária. Como já vimos, este é atualmente um procedimento comum, requisitado pela investigação criminal a este laboratório, sempre que estejam reunidas as condições para a realização deste exame: a existência de uma assinatura suspeita cuja autenticidade se pretende esclarecer. Todas as obras selecionadas para o nosso caso de estudo apresentavam esta característica, para que o exame comparativo de escrita manual pudesse ser realizado da forma mais conclusiva possível.

Face aos restantes métodos de autenticação, esta é também a perícia mais comumente apresentada em processos judiciais pela nossa Polícia, para esclarecimento de autenticidade de obras de arte, e sendo um exame que depende maioritariamente de recursos humanos e calendários internos da instituição, habitualmente a sua realização é bastante célere. No caso de estudo aqui apresentado, esse calendário não foi exceção, na medida em que, embora os restantes métodos laboratoriais estivessem também disponíveis e já agendados para realização, havia a necessidade de dar uma resposta em tempo útil através de uma perícia de assinatura conclusiva para permitir a evolução processual e criminal²⁰⁵.

Perante os motivos judiciais e de investigação criminal enunciados, sendo a perícia constituída por uma recolha de autógrafos e assinaturas que pode ser realizada com maior prontidão e flexibilidade que os restantes métodos laboratoriais, avançou-se com o estudo comparativo das assinaturas (tabela 7). Neste sentido, o exame de escrita manual realizou-se ao longo de 2021, pelos técnicos superiores do Laboratório de Polícia Científica, e obteve o seu parecer em julho desse ano, com base no estudo comparativo de autógrafos autênticos e assinaturas suspeitas, já anteriormente elencados e presentes nos conjuntos mencionados²⁰⁶.

²⁰⁵ Na realidade, pela falta de implementação e sistematização de uma metodologia multidisciplinar e interinstitucional de autenticação em Portugal, já saberíamos, de antemão, que seria ambicioso obter resultados simultâneos de todas as perícias e exames propostos, provenientes das diferentes áreas e laboratórios integrados no projeto.

²⁰⁶ Consultar excerto de relatório pericial, com imagens, no Anexo 5, documento 2.

Através de tais perícias, realizadas de acordo com os critérios referidos anteriormente, os peritos concluíram que é “provável que não seja da autoria do pintor Malangatana”. Ou seja, evocando aqui a escala usada no âmbito do exame de escrita manual, o parecer apresentado correspondeu ao segundo grau de certeza e foi proferido com base em algumas diferenças e nas poucas semelhanças encontradas, quando comparado com os restantes seis autógrafos autênticos previamente selecionados²⁰⁷.

Importa ainda referir que o exame pericial em questão, embora conclusivo, foi muito limitado pela reduzida extensão e diversidade de elementos da assinatura questionada, bem como pelo instrumento de escrita utilizado na assinatura suspeita e nas assinaturas autênticas. Ainda assim, juntamente com a peritagem humana requisitada habitualmente a um conjunto/carteira de peritos de arte especialistas, o seu grau de objetividade permitiu atestar a possível natureza fraudulenta da pintura em questão, encontrando-se paralelos na técnica pouco texturada presente na obra. Neste seguimento, ainda numa fase inicial do recurso à peritagem, a pintura suspeita foi consensualmente declarada falsa, não havendo, neste caso em concreto, a necessidade de auxílio, de métodos laboratoriais de maior complexidade para efeitos judiciais.

Todavia, o mesmo não anula nem invalida o contributo absolutamente crucial que os exames de área e de ponto podem vir a dar ao universo da autenticação, seja pelos casos em que a perícia de assinatura não foi suficientemente conclusiva para se chegar a um veredicto, ou por ser necessário um maior esclarecimento do ponto de vista da materialidade e da técnica existentes na obra suspeita, ou mesmo em casos como o atual, em que já existe um esclarecimento assente, mas cuja caracterização material mais completa poderá sempre beneficiar o conhecimento e a distinção futura entre a produção autêntica e a falsificada, beneficiando todo o tipo de estudos comparativos.

A estas perícias de escrita manual juntou-se um parecer histórico-artístico realizado por um perito externo consultado, para determinar a falsidade da obra suspeita. Como já mencionámos, este provou ser um exame pericial feito de forma sistemática, com metodologia forense, sobretudo pelas equipas do LPC, a par de uma realização mais pontual nos restantes laboratórios do nosso estudo, tendo-se revelado uma ferramenta crucial para a determinação da autenticidade da pintura suspeita. O numeroso conjunto de assinaturas, reunido no âmbito deste doutoramento, ao longo dos anos de 2020 e de 2021, para o exame pericial deste primeiro caso,

²⁰⁷ Dados deste processo podem ser consultados na base de dados, Anexo 7.

tem servido para novas perícias no Laboratório da Polícia Científica, sempre que são sinalizadas novas obras suspeitas, relacionadas com o artista moçambicano.

Tabela 7 – Autógrafos e assinaturas suspeitas utilizados em perícia forense do LPC © Diana Ramos.

	
Pintura A (obra suspeita)	Pintura B (autêntico)
	
Pintura C (autêntico)	Pintura D (autêntico)
	
Pintura E (autêntico)	Pintura F (falsificação)

3.2.3.2. Abordagem experimental

No capítulo Arte e Ciência, deixámos evidente como atualmente é possível nomear uma metodologia e um conjunto de exames-base a aplicar em casos de estudos de autenticidade e de identificação de falsificações artísticas. Naturalmente que esse leque de métodos laboratoriais pode e deve ser adaptado tanto à problemática que se pretende investigar, como às características existentes em cada objeto investigado.

No nosso caso de estudo, a metodologia utilizada nas pinturas tinha como objetivos determinar a existência e a natureza do desenho subjacente, a composição das tintas cromáticas e a caracterização da forma como as cores são aplicadas, quer no que diz respeito à mistura de componentes, quer no que diz respeito à forma como cada camada cromática é executada.

Neste sentido, foi desenhada uma abordagem experimental alicerçada em exames de área (reflectografia de infravermelhos/IRR e análise de imagem hiperespectral/HSI) e em exames pontuais (espectroscopia de fluorescência de raios-X com dispersão de energia portátil/p-EDXRF e espectroscopia de refletância no ultravioleta-visível-infravermelho próximo/UV-Vis-NIR-FORS) (fig. 78).

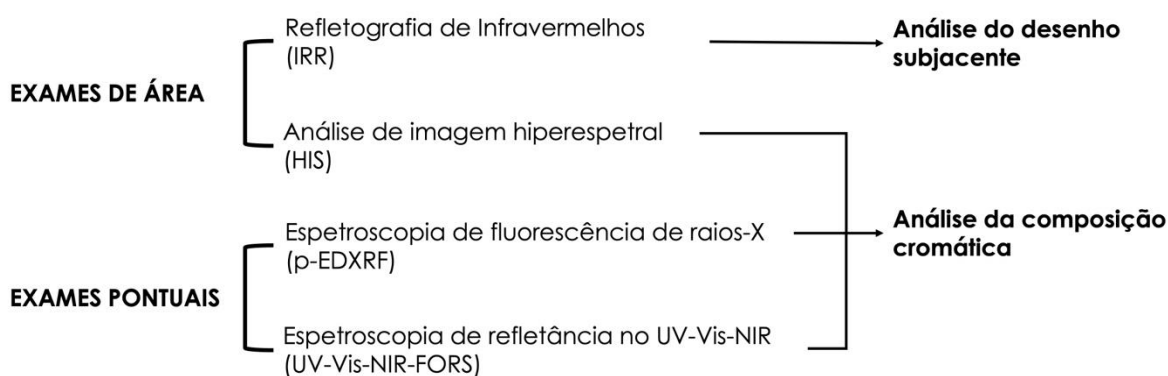


Figura 78 – Abordagem experimental seguida na análise material das pinturas objeto de estudo, © Diana Ramos.

Tendo em conta o pouco tempo disponível para a análise de cada uma das pinturas, e a impossibilidade de fazer deslocar as referidas obras ao Laboratório HERCULES em Évora, foram escolhidas técnicas analíticas portáteis, não-invasivas, de rápida execução, capazes de gerar resultados complementares entre si e de dar respostas à questão: estamos, ou não, perante uma obra autêntica de Malangatana Ngwenya?

Exames de Área

O recurso aos exames de área na análise de pinturas teve como grande vantagem permitir obter, numa imagem de uma área de análise, informação relativa à composição material da obra em estudo. Tendo em conta a dimensão das pinturas em estudo, correspondeu à área da superfície de cada uma das pinturas, permitindo uma interpretação mais integrada da informação gerada. Com este intuito, os exames de área foram iniciados com a realização de fotografia com luz visível. Cada pintura incluída no estudo comparativo foi fotografada nas datas e locais discriminados previamente, recorrendo a diferentes recursos humanos e materiais: para o registo da pintura suspeita A foi utilizado uma máquina fotográfica digital do modelo LEICA M11, nas pinturas B, C, D e E foi usado o modelo Canon EOS M10.

Para o estudo da possível existência de desenho subjacente realizado com um material refletivo à radiação infravermelha, como o caso do carvão ou da grafite, recorreu-se à análise de cada uma das pinturas por reflectografia de infravermelhos (figuras 79, 80, 81, 82). Foi utilizada uma câmara de reflectografia de infravermelhos de alta resolução OSIRIS, equipada com um detetor InGaAs sensível entre 900-1700 nm e um sistema de mosaicos 16×16 . Para garantir que a luz total que chega ao detetor diz respeito apenas à radiação infravermelha, a configuração original do sistema é equipada com um filtro Schott RG850 para bloquear o comprimento de onda abaixo de 850nm. Os reflectogramas foram adquiridos com uma distância de trabalho de 6,5 cm. A abertura do diafragma foi mantida em F/8. Foi utilizado um varrimento lento de 10 minutos por área e um tempo de integração de 10 m/s. O sistema de iluminação difusa foi composto por dois sistemas de luz tungsténio-halogénio VC – 1000Q Quartz de 1000 W (temperatura de cor 3200 K). Para garantir uma iluminação homogénea em toda a superfície de 50 Hz, foi utilizado um luxímetro.

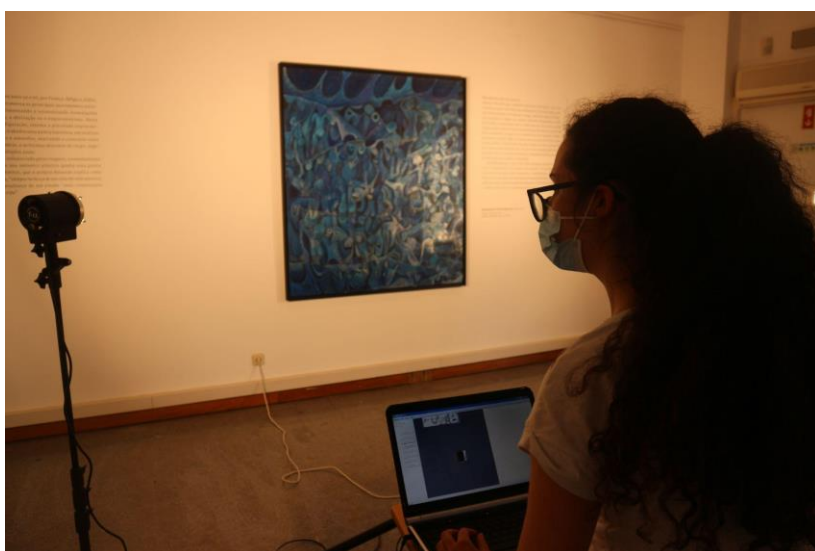
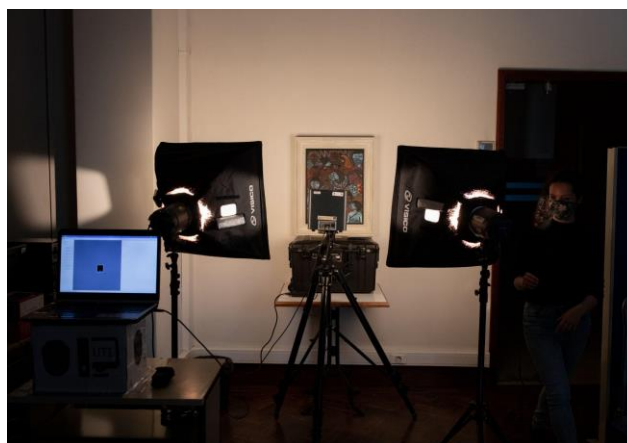


Figura 79 – (em cima, à esquerda) Análise por reflectografia de infravermelhos, pintura B, © Diana Ramos.

Figura 80 – (em cima, à direita) Análise por reflectografia de infravermelhos, pintura A, © Diana Ramos.

Figura 81 – (em baixo, à esquerda) Análise por reflectografia de infravermelhos, pintura C, © Diana Ramos.

Figura 82 – (em baixo, à direita) Análise por reflectografia de infravermelhos, pintura D, © Diana Ramos.

Para o mapeamento dos diversos materiais cromáticos (pigmentos orgânicos e inorgânicos), foi utilizada uma técnica de imagem molecular com recurso a uma câmara hiperespectral (figuras 83, 84 e 85). Os hipercubos das pinturas foram adquiridos com uma câmara hiperespectral móvel Specim IQ (Specim Ltd), com um sensor si-CMOS integrado com aquisição de dados na região espectral dos 400-1000 nm com 204 bandas com resolução espectral de 7 nm, que geram uma matriz 512×512 elementos. A aquisição foi feita com um painel de referência branco (Specim Ltd) para calibração de cores com o *software* integrado para dados *in situ* para aquisição e validação. Para a iluminação, foram utilizadas duas lâmpadas halógenas (1000 W, temperatura 3200 K), posicionadas com ângulo de cerca de 30° para garantir difusão iluminação ao objeto, evitando a refletância especular.

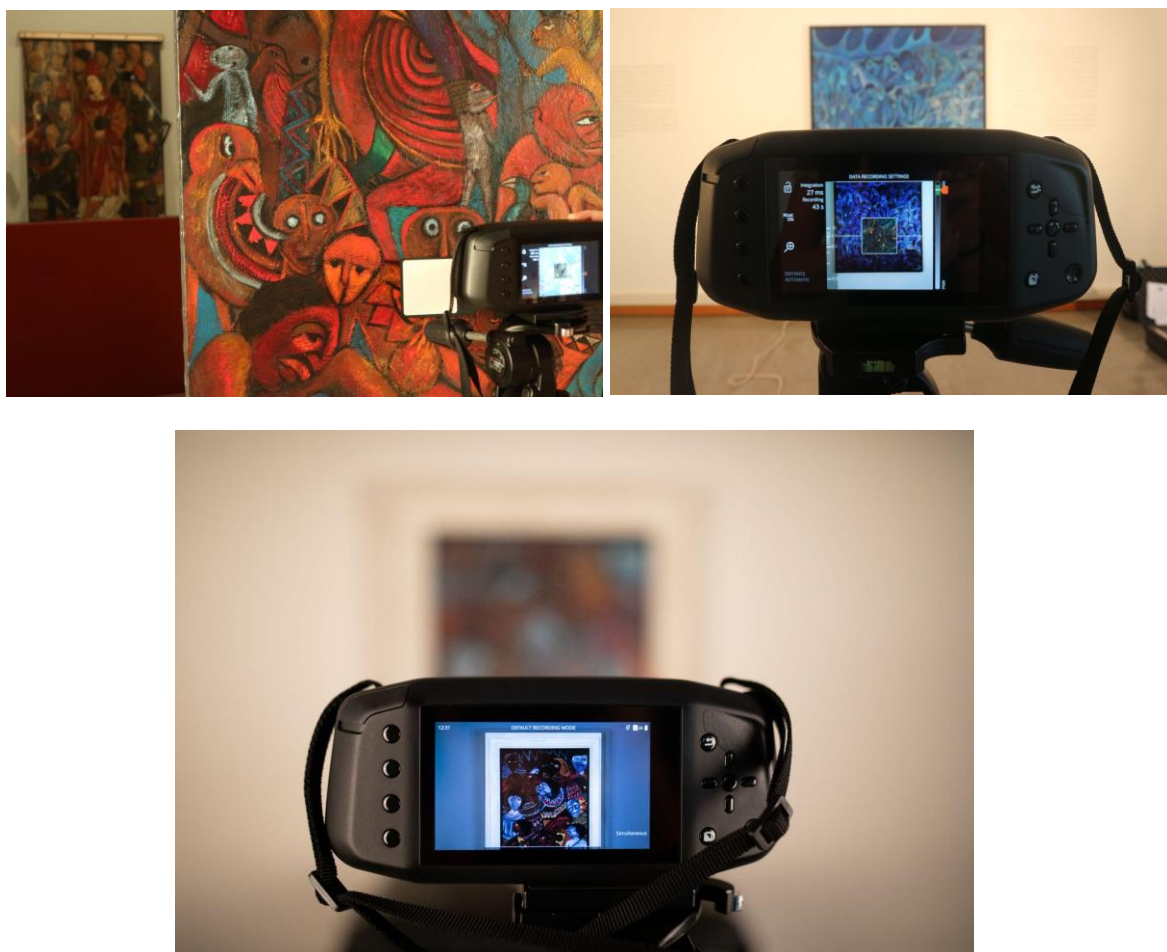


Figura 83 – (em cima, à esquerda) Análise de imagem hiperespectral da pintura D, © Diana Ramos.

Figura 84 – (em cima, à direita) Análise de imagem hiperespectral da pintura C, © Diana Ramos.

Figura 85 – (em baixo) Análise de imagem hiperespectral da pintura A, © Gonçalo Fonseca.

Foi ainda realizada observação da fluorescência no visível induzida por radiação ultravioleta (figura 86), que permitiu verificar o comportamento de alguns pigmentos e materiais da superfície das camadas pictóricas à radiação UV.



Figura 86 – Observação da fluorescência no visível induzida por radiação ultravioleta na pintura B,
© Patrícia Blázquez.

Exames de Ponto

Do ponto de vista da análise química elementar e da análise molecular, o recurso aos exames pontuais visou corroborar os resultados obtidos pela análise de imagem molecular. Para tal, recorreu-se à análise por espectrometria de fluorescência de raios-X e à análise por espectroscopia de refletância por fibra ótica na região do ultra-violeta-visível-infravermelho próximo (UV-Vis-NIR-FORS). Para a análise por espectrometria de fluorescência de raios-X por dispersão de energias portátil (p-EDXRF) foi utilizado um espectrómetro portátil Bruker Tracer III equipado com um gerador de raios-X com ânodo de Ródio e um detetor SDD modelo X-Flash. As condições aplicadas foram 40 kV, 30 μ A e 60 segundos de tempo de aquisição. Os espectros obtidos foram tratados com o software ARTAX (fig. X).

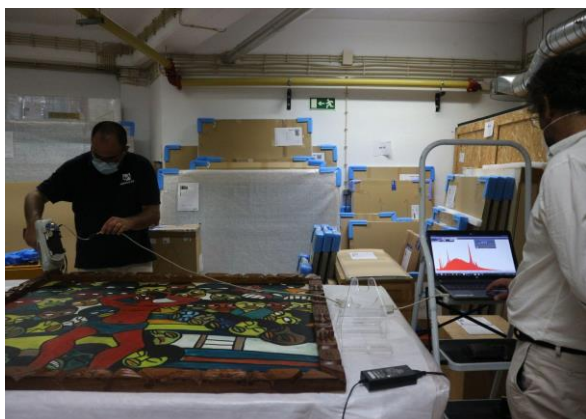


Figura 87 – (em cima, à esquerda) Análise por XRF da pintura B, © Diana Ramos.

Figura 88 – (em cima, à direita) Análise por XRF da pintura A, © Gonçalo Fonseca.

Figura 89 – (em baixo, ao centro), Análise por XRF da pintura C, © Diana Ramos.

A análise por espectroscopia de refletância por fibra ótica na região do ultra-violeta-visível-infravermelho-próximo (UV-Vis-NIR-FORS) foi realizada usando um espectrômetro portátil i-Spec 25 (BWTEK) combinado com uma fibra ótica integrada com uma fonte de halogênio de tungstênio de 5W, com abertura focal de 5mm e um sensor de matriz InGaAs, com três detetores a operar na região espectral dos 400-2500 nm. As análises foram realizadas com o *software* iSpec4. Para o Detetor 1 (BRC711U-512, região espectral de 345,6 nm – 1061,3 nm), foi utilizado um tempo de integração de 95 ms, média de 25 em modo “non-smooth”; para o Detetor 2 (BTC261P-512-OEM61, região espectral de 883,9 nm – 1718,0 nm), foi utilizado um tempo de integração de 250 μ s, média de 50, em modo “non-smooth” com alta sensibilidade; e para o Detetor 3 (BTC263E-256-OEM61, região espectral de 1482,4 nm – 2654,9 nm), foi utilizado um tempo de integração de 332 μ s, uma média de 100, em modo “non-smooth” com alta sensibilidade. De modo a assegurar a reprodutibilidade dos resultados obtidos, cada um dos pontos foi analisado três vezes.



Figura 90 – Análise por espectroscopia de refletância no ultravioleta-visível-infravermelho próximo (UV-Vis-NIR-FORS), na pintura A, © Diana Ramos.



Figura 91 – Análise por espectroscopia de refletância no ultravioleta-visível-infravermelho próximo (UV-Vis-NIR-FORS), na pintura B, © Diana Ramos.

A análise por fluorescência de raios-X por dispersão de energias portátil (p-EDXRF) permitiu identificar os elementos químicos presentes nas áreas selecionadas para análise, com vista a corroborar os resultados moleculares obtidos pela análise de imagem molecular. Para tal, foi selecionado um conjunto de pontos de análise representativo das diferentes cores presentes em cada uma das pinturas, objeto de estudo para análise com os referidos exames pontuais, cujo mapeamento para três das pinturas se apresenta na figura 92.

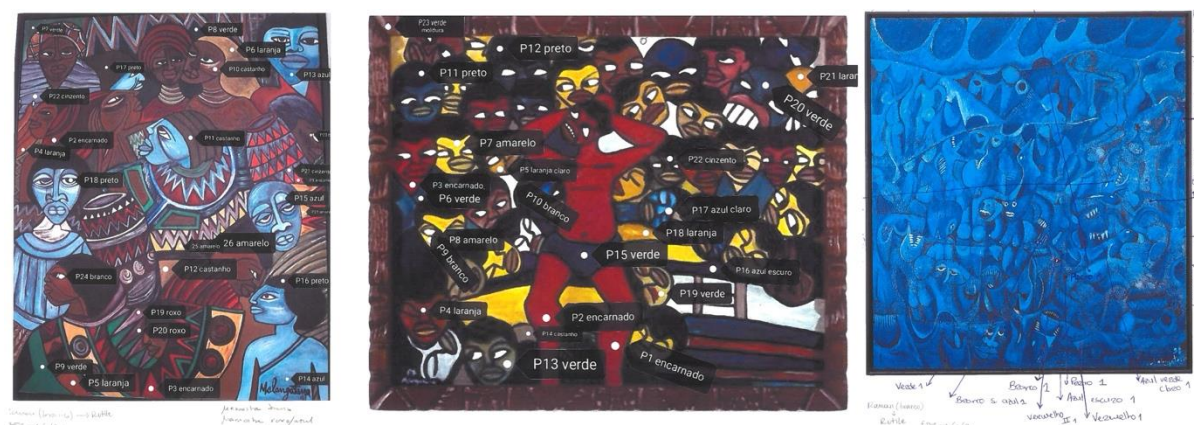


Figura 92 – Mapeamento dos pontos analisados pelas técnicas pontuais elementares (p-EDXRF) e moleculares (UV-Vis-NIR-FORS) em três pinturas objeto de estudo. Da esquerda para a direita: pintura A, pintura B, pintura C, © Diana Ramos.



Figura 93 – Estudo comparativo do mapeamento in situ, Museu do Crato, 2021, © Diana Ramos

O recurso à espectroscopia de refletância por fibra ótica na região do ultra-violeta-visível-infravermelho próximo (UV-Vis-NIR-FORS) permitiu obter espectros de refletância mais definidos, isto é, com maior razão sinal/ruído, possibilitando uma melhor interpretação dos espectros utilizados para o mapeamento dos compostos nas pinturas analisadas – os chamados *endmembers*.

Finalmente, foram retiradas três microamostras (uma de cada pintura) representativas da cor branca, com vista à respetiva caracterização material por espectroscopia de infravermelhos (micro-FTIR) no Laboratório HERCULES.



Figura 94 – Material de microamostragem, Museu do Crato, 2021, © Diana Ramos.

Para além destes métodos pontuais não evasivos, procedemos também à realização de microamostragem, para aplicação de um leque maior de exames desta natureza, que estão indicados em estudos de autenticidade e processos de peritagem – micro-FTIR e SEM-EDS. Para o efeito, foram recolhidas amostras nas pinturas B, C, D e F, para conseguirmos reunir um leque alargado e bastante representativo, que permitirá a comparação material entre as obras autênticas, as falsas e as suspeitas (figuras 95, 96, 97 e 98). As amostras recolhidas, às quais se pretende futuramente acrescentar exemplares da pintura E, permitirão a aplicação de várias técnicas analíticas no futuro, de acordo com a evolução tecnológica, assim como as necessidades científicas associadas ao acervo de Malangatana.



Figura 95 – (em cima, á esquerda) Exemplo de microamostragem na pintura B, © Diana Ramos.

Figura 96 – (em cima, à direita) Exemplo de microamostragem na pintura D, © Diana Ramos.

Figura 97 – (em baixo, à esquerda) Exemplo de microamostragem na pintura F, © Diana Ramos.

Figura 95 – (em baixo, à direita) Exemplo de microamostragem na pintura C, © Diana Ramos.

Em 2022, foi ainda possível integrar a análise por mapeamento químico elementar utilizando para o efeito um espectrómetro de mapeamento XRF Bruker CRONO, que apenas foi realizado às pinturas D e F, por apenas ter estado disponível nesta altura em Portugal²⁰⁸ (figuras 99 e 100). Esta técnica, absolutamente exclusiva e recente em território nacional, permitiu realizar o mapeamento químico por espectrometria de fluorescência de raios-X a um exemplar autêntico (pintura D) e a um exemplar falso (pintura F), possibilitando uma leitura simultânea em espectro e em imagem química, muito mais global que o método convencional utilizado

²⁰⁸ Este equipamento adquirido pelo Laboratório HERCULES encontra-se instalado no MNAA, onde realizou o mapeamento integral dos painéis de São Vicente. As análises efetuadas às pinturas no âmbito deste doutoramento foram as primeiras a ser realizadas em Portugal com esta nova tecnologia de ponta, fora desse âmbito.

previamente para a análise do conjunto estudado, o espectrómetro portátil XRF. Estes procedimentos permitem a caracterização dos pigmentos utilizados em determinada pintura, podendo inferir-se através da análise química a composição e a época de produção de determinada obra de arte, e a possível descoberta de incongruências e anacronismos.

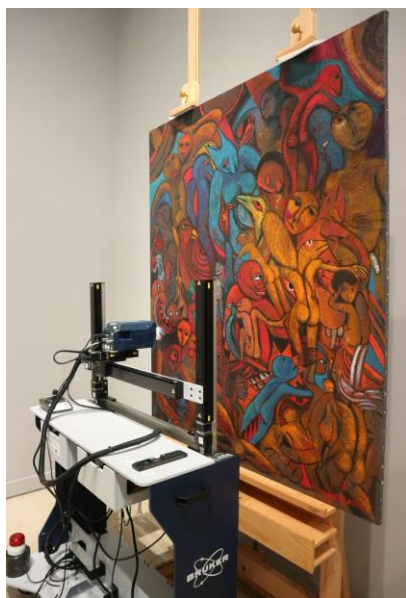


Figura 96 – (à esquerda) Análise da pintura D por mapeamento químico com o espectrómetro macro-XRF CRONO, © Diana Ramos.

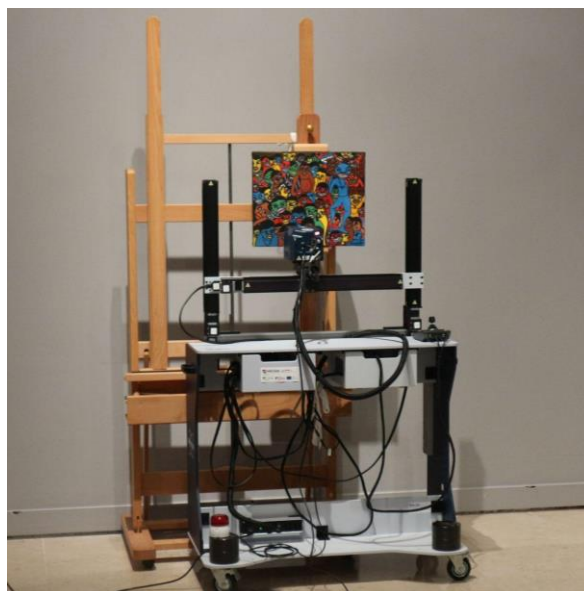


Figura 97 – Análise da pintura F por mapeamento químico com o espectrómetro macro-XRF CRONO, © Diana Ramos.

3.2.3.3. Caracterização material

Para exemplificar como o processo de peritagem envolve uma análise interativa e cumulativa, decidimos nesta componente da nossa tese de doutoramento, escolher três das pinturas estudadas, duas autênticas e a pintura em avaliação.

Ao longo da sua vida, Malangatana trabalhou sobre vários tipos de suporte, da tela à madeira, passando por outros materiais como a pedra ou o papel. Se nas suas obras mais iniciais, como as que se encontram no Art Institute of Chicago que datam do período de 1959 a 1975, a maior parte das pinturas foram produzidas sobre contraplacado, é certo que ao longo da sua carreira, foi testando outros suportes (Langley et al., 2021). A análise do suporte das três pinturas evidenciou o uso de platex (ou contraplacado) na pintura B, “Cela 4 – Expectativa” datada de 1967 da Culturgest, seguindo a linha dos suportes utilizados para pintar a maior parte das obras

do período de 1959 a 1975 do Art Institute of Chicago. Já no que diz respeito à pintura C, “Percurso Humano”, do Museu Municipal do Crato, datada de 1998, trata-se de uma pintura sobre tela, à semelhança da pintura A, Figuras, apreendida pela Polícia Judiciária. No que diz respeito aos dados analíticos da caracterização material das três pinturas, destacam-se os resultados referentes à caracterização do desenho subjacente e das cores utilizadas.

O desenho subjacente

O recurso ao desenho subjacente como forma de guia para a aplicação das subseqüentes camadas cromáticas que compõem uma pintura é, frequentemente, utilizado como evidência para a autenticidade de uma pintura. Nos estudos analíticos da obra pictórica de Malangatana efetuados pelo Art Institute of Chicago, surge à luz um artista que faz uso de um desenho subjacente que varia do bastante controlado ao turbulento e fluido, como no caso da “Fonte de Sangue”, datada de 1961, identificado por refletografia de infravermelhos, no âmbito da publicação do Art Institute of Chicago, onde é possível identificar a referida técnica de desenho subjacente, aplicado com um material refletivo à radiação infravermelha, como por exemplo a grafite ou o carvão (Langley et al., 2021) (figura 101).



Figura 101 – (à esquerda) Imagem visível da pintura “A fonte de Sangue, Malangatana Ngwenya, 1961, 119,4 cm x 147,3 cm, Art Institute of Chicago. (à direita) imagem obtida por reflectografia de infravermelhos (IRR.) com o desenho subjacente na pintura. © Art Institute of Chicago.

Tal como já referimos anteriormente, a refletografia de infravermelho possibilita, sobretudo, o esclarecimento sobre o processo compositivo do artista, já que permite visualizar a existência de desenho subjacente/preparatório, sendo possível identificar alterações na composição final. A comparação entre as diferentes reflectografias realizadas ao conjunto autêntico reunido, da obra de Malangatana, permitiram-nos denotar a existência de desenho preparatório em todos os exemplares, à semelhança do observado no estudo mencionado, incluindo na pintura C, datada do mesmo ano da pintura em análise, Pintura A, contrastando com a ausência total desse elemento nessa pintura considerada suspeita, alvo de peritagem (figura 102). O traço grosseiro, sem expressão nem movimento, observado na refletografia de infravermelho, reporta aos rebordos das figuras na camada pictórica superficial e não ao desenho preparatório encontrado em outros autênticos, característico das obras de Malangatana (figura X).

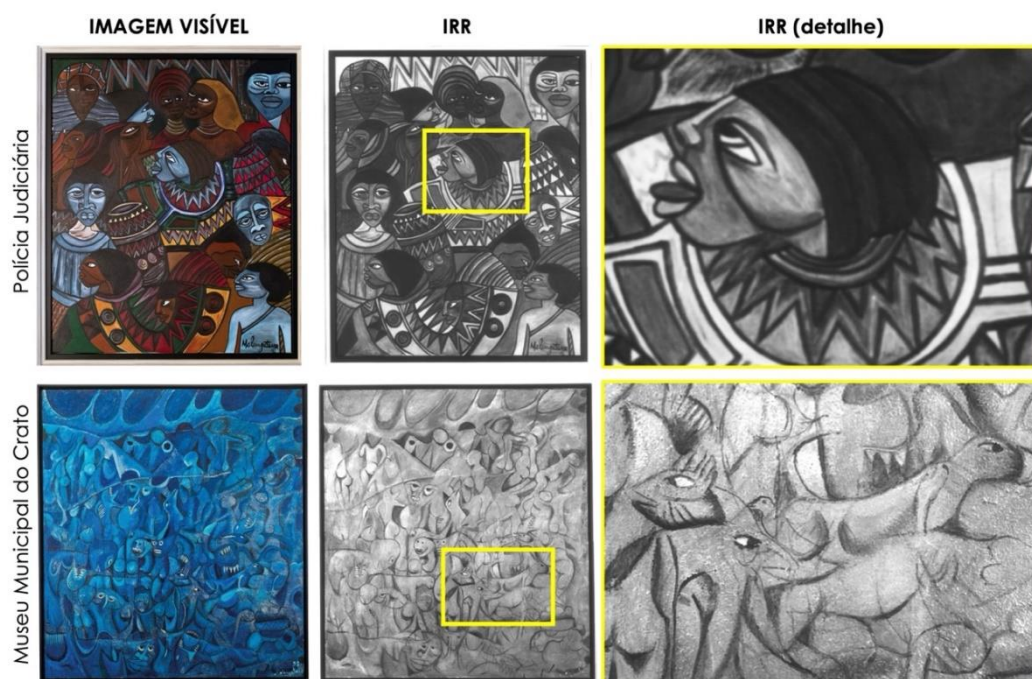


Figura 98 – Imagem visível e imagem obtida por reflectografia de infravermelhos (IRR) das duas pinturas “A” e “C”, datadas do mesmo ano de produção (1998), © Diana Ramos.

No que diz respeito à assinatura do artista, a análise por reflectografia de infravermelhos das duas pinturas produzidas no ano de 1998, evidencia a utilização de materiais com respostas distintas a esta radiação, sendo que a tinta utilizada na assinatura da pintura A, absorve a radiação infravermelha, o que poderá indicar, por exemplo, o uso de uma tinta à base de carvão; ao passo que a tinta utilizada na assinatura da pintura C, do Museu Municipal do Crato, reflete a radiação infravermelha, evidenciando uma composição diferente da tinta (figura 103).

É ainda de notar o igual comportamento de não-absorção da radiação infravermelha da tinta utilizada na assinatura da pintura “Nu com flores”, produzida em 1962, pertencente ao acervo do Art Institute of Chicago (Langley et al., 2021). A análise por reflectografia de infravermelhos de um maior conjunto de assinaturas de Malangatana seria de grande importância, no sentido de poder corroborar a consistência de utilização de tintas que não são à base de carbono, para assinar as suas obras, como acontece nos dois exemplos já referidos (figura 103).

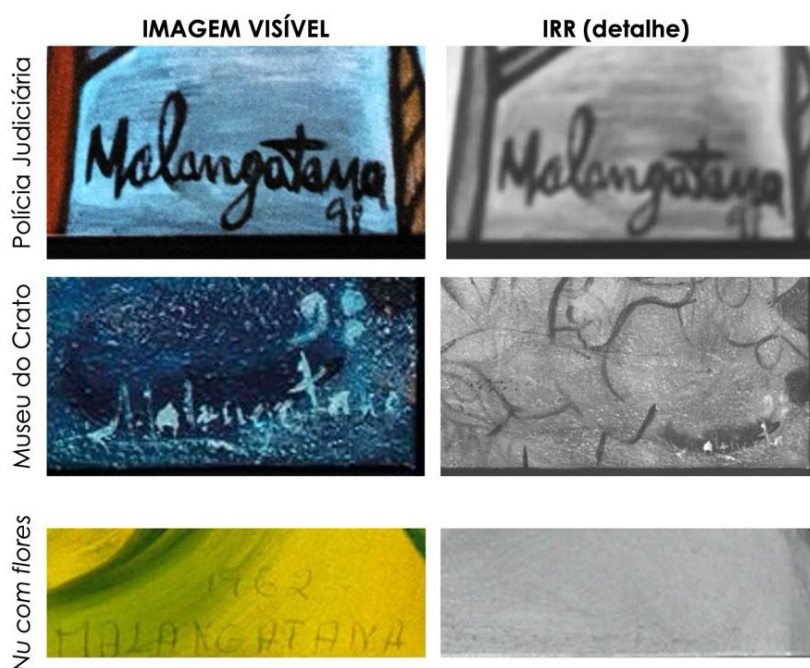


Figura 99 – (em cima) Imagem visível e imagem obtida por reflectografia de infravermelhos (IRR) dos detalhes da assinatura presente na pintura F, (ao centro) assinatura na pintura ? © Diana Ramos. (em baixo) assinatura na pintura “Nu com flores” (1965), do Art Institute of Chicago. © Art Institute.

A Cor

Do estudo da obra de Malangatana levado a cabo pelo Art Institute of Chicago (Langley et al., 2021), verifica-se ainda uma evolução na utilização dos materiais e técnicas de aplicação da cor ao longo do período cronológico estudado. De acordo com este estudo, se nas obras mais iniciais Malangatana utilizou geralmente tintas opacas de consistência fluida, aplicadas de forma direta – construindo a imagem visual apenas com a aplicação de algumas camadas cromáticas – com o tempo, o artista foi-se afastando da sua técnica inicial, em que criava imagens tridimensionais, para introduzir representações planas, num espaço bidimensional compacto, com a aplicação de cores sólidas, forma por forma, com muito poucas camadas ou alterações observáveis nessas cores (Langley et al. 2021). Do mesmo modo que a sua técnica de produção evoluiu ao longo do tempo, também os materiais de cor utilizados sofreram variações. Nas suas obras iniciais, foram identificados o azul da Prússia (um ferrocianeto de ferro), o vermelho de cádmio, o amarelo de crómio, o laranja de crómio, o branco de zinco e negros de carbono, sendo os verdes e púrpuras obtidos por mistura de cores; nas obras mais tardias, analisadas no âmbito desta publicação (1975), aparecem introduzidos nesta lista, o azul cerúleo (um azul de cobalto), o amarelo de cádmio e o branco de chumbo, sendo que, ao longo de todo o estudo, nunca é descartada a possível presença de azul ultramarino, uma vez que as técnicas analíticas utilizadas não permitiam a sua identificação. Deste modo, um estudo de autenticidade de uma obra de Malangatana baseado na sua análise material, deverá ter em conta a cronologia de utilização de pigmentos do artista. No presente caso, centrámos a discussão da análise material da pintura A, comparando-a novamente com a pintura C, do Museu Municipal do Crato.

Da análise de imagem hiperespectral da pintura A, a qual foi complementada com os resultados obtidos das análises elementar por p-EDXRF e molecular por UV-Vis-NIR-FORS, foi identificada uma paleta de grande diversidade, com amarelos, laranjas e castanhos produzidos com ocre, os vermelhos com vermelho de cádmio, os verdes com uma ftalocianina de cobre, e os azuis com ultramarino ou uma ftalocianina azul (Ali et al., 2018; Consentino, 2014; Elias et al., 2006; Pisu et al., 2022; Poldi et al., 2013; Yivlialin et al., 2019). À semelhança dos materiais identificados nas obras iniciais de Malangatana do Art Institute of Chicago (Langley et al., 2021), também aqui o roxo foi produzido por mistura de cores, isto é, de azul ultramarino com um ocre (figura 104).



Figura 100 – (à esquerda) Imagem visível da pintura A, (à direita) análise de imagem hiperespectral da pintura, com mapeamento dos nove endmembers identificados na imagem analisada, © Diana Ramos.

No que diz respeito à análise de imagem hiperespectral da pintura C, igualmente complementada com os resultados de p-EDXRF e UV-Vis-NIR-FORS, foram identificados dois tipos de azul: um produzido com uma ftalocianina de cobre e um azul produzido por mistura de uma ftalocianina de cobre e azul cerúleo (um azul de cobalto) (Poldi et al., 2013; Ali et al., 2023) (figura 105). Sabendo que o azul cerúleo (ou azul de cobalto) terá sido introduzido na paleta do artista após a sua formação em Lisboa, enquanto bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (Langley et al. 2021), a sua identificação nesta obra está na linha dos materiais utilizados pelo artista, pelo menos, vinte anos antes da obra em questão.

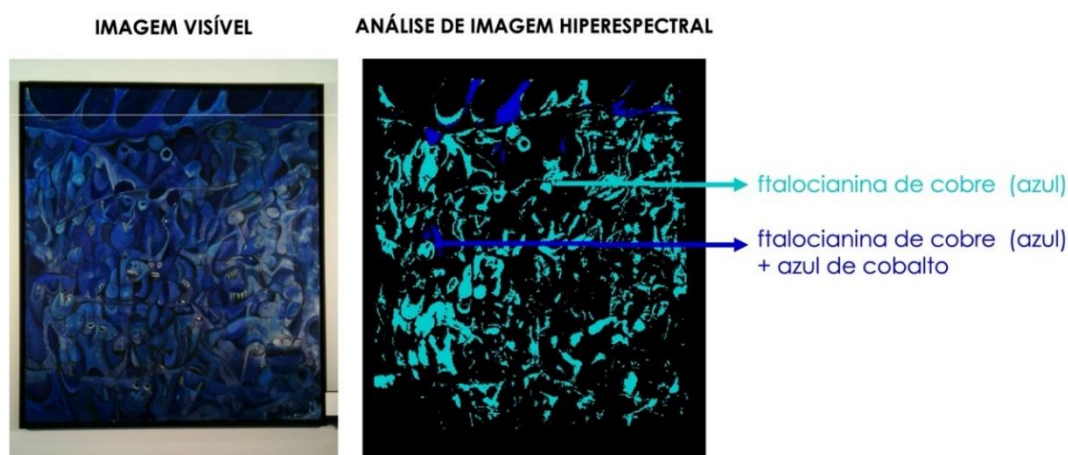


Figura 101 – (à esquerda) Imagem visível da pintura C, (à direita), Análise de imagem hiperespectral da pintura, com mapeamento dos nove endmembers identificados na imagem analisada © Diana Ramos.

Resta-nos discutir a presença de ultramarino nas zonas de azul-intenso da pintura A, um tom que na pintura C é conseguido pela mistura de uma ftalocianina de cobre com azul cerúleo. De facto, sendo a pintura C uma explosão de azul, nas suas várias tonalidades, das mais claras às mais escuras, e tendo Malangatana produzido esta pintura no mesmo ano que se encontra datado a pintura A, questionamos o sentido de o artista usar uma mistura de cores para produzir este azul, em “Percursos Humanos”, pintura C, quando poderia ter em mãos um azul com semelhante tonalidade à base de azul ultramarino, como o usado na pintura A – de aplicação direta na tela. Julgamos que o fez pela sua mestria técnica, pela sua arte. É nestes detalhes que um artista se revela e que um falsificador se denuncia. De facto, se com a análise do desenho subjacente era já notória a diferença das técnicas de produção de ambas as pinturas, com a análise dos pigmentos, presentes nas cores de ambas as obras, corroboramos estas diferenças, trazendo, uma vez mais, à luz não só a beleza, como a complexidade do processo plástico e criativo de Malangatana.

Uma nota final para os resultados obtidos das análises por espectroscopia de infravermelhos e por microscopia de Raman, das três microamostras (uma de cada pintura), representativas da cor branca. Se na pintura B, a análise por espectroscopia de infravermelhos permitiu a identificação de barite (sulfato de bário) como carga da tinta, no caso das pinturas A e C, foi identificado, em ambos, o cré (carbonato de cálcio). Já a análise por microscopia de Raman identificou nas três microamostras a presença de dióxido de titânio, sendo que, na pintura B, mais antiga, apresenta-se na forma de anatase, ao passo que nas duas pinturas datadas de 1998, está na forma de rutilo. Neste sentido, os resultados dos brancos das duas pinturas mais recentes, apontam para uma semelhante composição inorgânica, isto é, uma tinta à base de dióxido de titânio na forma de rutilo, na qual está presente carbonato de cálcio como carga.

Por fim, com base nesta primeira abordagem laboratorial da obra autêntica e falsificada de Malangatana, em território nacional, podemos elencar as seguintes conclusões:

- As perícias de assinatura e exames de escrita manual, realizados no âmbito desta operação da Polícia Judiciária, permitiram a constituição pioneira de uma base de autógrafos para o estudo comparativo de assinatura de Malangatana. O conjunto de assinaturas autênticas e falsas compilado foi utilizado nas grandes apreensões seguintes envolvendo obras pretensas do mesmo artista (2021 e 2022). Com o nosso estudo, ficou também evidente a pertinência em aplicar a mesma metodologia a perícias de assinatura de outros artistas, no âmbito de casos suspeitos, reunindo uma base permanente e consultável de assinaturas que auxilie a investigação criminal; Por indisponibilidade de calendário, foi impossível realizar radiografias ao conjunto de pinturas selecionado. Contudo, este é um método de exame que deve imperiosamente ser acrescentado à metodologia exposta, já que permitirá caracterizar ainda melhor a técnica e o processo de criação do artista, complementando os exames de área realizados²⁰⁹;
- O desenho preparatório parece ser um elemento recorrente e transversal à produção autêntica deste artista. A frequência com que este elemento foi identificado no conjunto por nós selecionado, a par dos resultados evidenciados no estudo coevo conduzido no Art Institute of Chicago, permite-nos reconhecer o desenho subjacente como um dos possíveis indicadores de autenticidade na obra do artista. Por seu turno, a ausência deste elemento, em conjunto com outras incongruências, também deve ser considerada e pode ser relacionada com produções mais problemáticas ou suspeitas. Assim sendo, a realização de reflectografia de infravermelho assume-se, daqui em diante, como um exame essencial para a autenticação, e para a caracterização da produção de Malangatana, possibilitando a identificação de falsos no mercado;
- A abordagem analítica das assinaturas reunidas permitiu, por sua vez, constatar a possibilidade do artista utilizar nos seus escritos autênticos uma tinta não absorvente de radiação infravermelha, por oposição ao material empregue na assinatura falsa aqui analisada. Futuramente a aplicação desta técnica em concreto ao estudo de outras assinaturas poderá contribuir significativamente para a construção de um parâmetro químico objetivo de autenticação na obra de Malangatana;

²⁰⁹ A realização de radiografias continua a afirmar-se como um dos métodos de exame e análise de maior importância no âmbito de estudos de autenticidade e processo de autenticação.

- Os exames de ponto e a amostragem do conjunto selecionado permitiram caracterizar a paleta do artista com maior objetividade. Ainda que estejamos perante pigmentos industrializados, afetos a uma cronologia moderna, um maior conhecimento dos pigmentos preferidos e escolhidos com frequência por Malangatana contribui para um processo de autenticação mais fiável;
- O desenvolvimento do presente caso de estudo permitiu à Polícia Judiciária o desmantelamento de uma rede de falsificação que operava já há vários anos, no mercado nacional, alertando não só para a conjuntura atual, como possibilitando a intervenção ativa no lapidar contínuo que tem existido à obra autoral de Malangatana, nacional e internacionalmente, nas últimas décadas. Daqui em diante, não só existirão ferramentas mais capazes para identificar as suas falsificações no mercado de arte, como melhores soluções para identificar, proteger e conservar a produção autêntica deste artista.

A investigação iniciada, tida como a primeira caracterização material da obra falsa e autêntica de Malangatana em Portugal²¹⁰, realizada de forma transinstitucional, potenciou, a par do estudo do Art Institute of Chicago, os primeiros resultados desta natureza à escala global, e carecerá, com certeza, de outro enquadramento e calendário independentes, em conjunto com os técnicos e equipas dos laboratórios protocolados, viabilizando, assim, a rede inicialmente proposta pelo nosso doutoramento. A amostragem conseguida, tal como a recolha transversal e multidisciplinar executada, podem e devem ser aproveitadas futuramente para outros estudos mais aprofundados e que ultrapassam o âmbito da autenticação e da identificação laboratorial do falso artístico, contribuindo igualmente para o conhecimento de um objeto ainda mais vasto e complexo: a caracterização e estudo material da produção autêntica de Malangatana

²¹⁰ Pelos diversos motivos já enunciados, pretendemos continuar a interpretação de resultados e respetiva discussão, em período pós-doutoral. Este estudo detalhado da paleta e técnica do pintor irá ser concluído com integração dos resultados das várias técnicas e será publicado ainda durante o presente ano com um dos resultados científicos do nosso doutoramento.

3.2.4. Protocolos e contributos histórico-artísticos para a identificação de falsificações em Portugal

Para o desenvolvimento da presente investigação, visando uma correta caracterização do fenómeno da falsificação artística em Portugal, houve a necessidade, desde o início do nosso plano de trabalhos, de consagrar protocolo com a Polícia Judiciária, por ser imperioso contemplar a sua ação no combate e mitigação dessa realidade. Neste sentido, quer pela proximidade institucional já existente em ciclos académicos anteriores, quer pela necessidade de revisitar o contexto policial, por estar na sua dependência um dos principais laboratórios com trabalho nacional na área da autenticação, o nosso projeto de doutoramento, ainda que tenha focado diferentes vertentes da problemática dos falsos, foi desenvolvido integralmente em cooperação com esta polícia.

Se sempre primámos por abordar e caracterizar esta problemática, segundo uma perspetiva histórico-artística, valorizando e interpretando o maior número possível de testemunhos e fontes provenientes do contexto museológico e patrimonial, também tivemos sempre consciência que tal construção pioneira de conhecimento académico e científico, com base em circunstâncias passadas, serviria, sobretudo, para impactar e auxiliar na conjuntura criminal atual. O conhecimento desta realidade passa, portanto, de igual forma, pela análise do universo policial, responsável por protagonizar, frequentemente, o primeiro contacto com o objeto falso assumido.

Desta forma, a par da investigação histórico-documental desenvolvida e do contributo prático e laboratorial do nosso projeto, torna-se também obrigatório destacar o conjunto de medidas, protocolos e parcerias multidisciplinares concretizados durante o nosso plano de trabalhos.

No âmbito das perícias de escrita manual efetuadas pelo Laboratório de Polícia Científica da Polícia Judiciária, que tivemos oportunidade de acompanhar e auxiliar durante todo o projeto, importa destacar o contributo conseguido e a colaboração, absolutamente determinante, da Fundação Mário Soares e Maria Barroso, nomeadamente com a disponibilização de uma pintura autêntica de Malangatana existente no gabinete pessoal de Mário Soares para estudo comparativo integral; e da totalidade do material digital existente na sua plataforma e arquivo digital Casa Comum, bem como de uma aguarela inédita com dedicatória manuscrita, realizada por Malangatana para Maria Barroso, cedida para estudo comparativo pericial.

No seguimento dos contactos e reuniões que realizámos com a respetiva Fundação, a propósito do presente projeto, encontra-se atualmente em viabilização um protocolo pioneiro entre essa instituição e o Laboratório de Polícia Científica, que potenciou a colaboração interdisciplinar, com vista o auxílio ao estudo comparativo de assinaturas suspeitas, identificadas pela Polícia Judiciária, nas obras que apreende. Após termos intermediado a colaboração presencial entre as duas instituições, a Polícia Judiciária passou a poder recorrer aos exemplares autênticos na tutela da Fundação Mário Soares, seja os de carácter digital, existentes no arquivo Casa Comum, seja os de carácter material, presentes nas obras da coleção de pintura de Mário Soares e Maria Barroso.

No seguimento do mesmo modelo de interação protocolar, importa igualmente salientar a valiosa colaboração conseguida através do nosso doutoramento, entre o Laboratório de Polícia Científica e a Fundação Culturgest, responsável por tutelar a coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos. Também neste âmbito, foi disponibilizada uma pintura autêntica de Malangatana, pertencente à coleção, para estudo integral e, posteriormente, foi viabilizada a consulta e a utilização de outras assinaturas autênticas existentes em obras do acervo, para utilização nas perícias de escrita manual, realizadas no Laboratório de Polícia Científica. Fruto desse primeiro encontro, para campanha de recolha e estudo de elementos relacionados com o caso de estudo Malangatana, surgiu um segundo momento de colaboração interinstitucional, com a realização de uma visita da equipa da Polícia Judiciária, às reservas da coleção da Caixa Geral de Depósitos, para observação e registo fotográfico *in situ* de obras e assinaturas autênticas que pudessem ser úteis a outras perícias em curso.

Também aqui, foi conseguida uma interação protocolar presencial do Laboratório de Polícia Científica com a direção da Fundação, tendo como objetivo a discussão de ampliação de parceria de trabalho a outros autores presentes na coleção, bem como a recolha *in situ* de autógrafos, para integração em perícias de escrita manual, a decorrer naquele calendário. Por esta via, foram consultadas e fotografadas obras de Almada Negreiros, Álvaro Lapa, Cruzeiro Seixas, Júlio Pomar e Mário Cesariny, já que, a par da investigação envolvendo pretensas obras de Malangatana, decorriam também investigações forenses, envolvendo outras obras suspeitas assinadas, imitando diferentes autores nacionais.

Os autógrafos, então recolhidos nas reservas da Culturgest, para além da utilização nos processos em curso, integraram posteriormente a base interna de imagem do Laboratório de Polícia Científica e poderão ser novamente utilizados, ao abrigo do protocolo já formalizado,

em perícias futuras, envolvendo os mesmos artistas. A equipa do laboratório tem continuado a recorrer à Culturgest, em período mais recente (2022-2024), para observação e recolha de assinaturas autênticas, presentes em obras dessa coleção, sempre que existam novas investigações que justifiquem tal recurso.

Outra das fundações, com as quais se conseguiu uma interação pioneira de natureza protocolar, visando um auxílio similar às perícias forenses, foi a Fundação Millennium BCP. Para além da reunião e recolha presencial de prova pericial, foi conseguida, em 2021, a disponibilização de uma importante pintura do acervo autêntico de Malangatana afeta à coleção particular dessa mesma entidade, para estudo laboratorial, tendo a sua direção manifestado interesse e disponibilidade para auxiliar as perícias forenses em curso, sobre esse e outros autores.

Ainda que uma interação protocolar não se tenha estabelecido com a Fundação Calouste Gulbenkian, em particular através do Centro de Arte Moderna, é importante apontar como resultaram contactos pioneiros entre a sua direção e a Polícia Judiciária, com vista também à observação e recolha presencial de assinaturas, de vários artistas fustigados pelo fenómeno da falsificação em Portugal. Apesar de determinadas condicionantes, relacionadas tanto com alterações de tutela, como com consequências do período de adaptação pós-pandemia, terem inviabilizado os primeiros contactos positivos por nós conseguidos, foi manifestado interesse e disponibilidade para acolhimento das equipas da Polícia Judiciária, sendo esta outra via protocolar, a explorar num futuro próximo.

Antes do nosso projeto de investigação, a dinâmica de observação de obras e a recolha presencial de assinaturas autênticas, por parte das equipas da investigação criminal e dos peritos de escrita manual, apenas era realizada em instituições e coleções públicas. O nosso plano de trabalhos veio possibilitar a extensão do modelo previamente existente, a coleções institucionais particulares, com uma realidade artística e cronológica, por vezes, mais abrangente.

Neste sentido, os contactos realizados, necessários à concretização do caso de estudo *Malangatana*, permitiram um trabalho colaborativo que foi muito para além da proteção e autenticação da obra desse artista moçambicano. As metodologias primeiramente desenvolvidas foram instituídas no estudo de outras obras suspeitas apreendidas, imitando diferentes artistas também presentes nas fundações e coleções inicialmente procuradas. Por

esta via, constituiu-se uma base de assinaturas para estudos comparativos futuros, aplicando a metodologia inicial do nosso caso de estudo a processos de outros autores.

Como já tivemos oportunidade de explicar, os sectores do Laboratório da Polícia Científica e da Investigação criminal estão em constante articulação interna. Como tal, para além da proximidade operativa desenvolvida com a equipa de peritos de escrita manual (cuja ação auxiliámos, sempre que requisitado, através de aconselhamento e emissão de pareceres auxiliares histórico-artísticos), a par do acompanhamento das perícias realizadas, pelas equipas de Físico-Química, manifestámos similarmente a nossa disponibilidade e contributos às Brigadas de Obras de Arte em funções, de ambas as Diretorias, responsáveis por investigar a totalidade das circunstâncias que acompanhámos, durante o calendário do nosso doutoramento (2017-2023). Nesse contexto prático, realizámos pareceres e relatórios, de teor histórico-artístico, elencando instituições e coleções para recolha de autógrafos, destinados ao auxílio de outras perícias em curso, independentes do caso de estudo *Malangatana*. Procedemos também, sempre que solicitado, à investigação, sinalização e recolha de imagens de assinaturas autênticas, editadas em catálogos e publicações especialistas, mais acessíveis no nosso universo académico e científico, as quais são agora utilizadas, em permanência, nas perícias de escrita manual deste laboratório.

Decorrente da nossa experiência operativa com os casos mais recentes envolvendo falsificações de Malangatana, o nosso aconselhamento foi ainda requisitado pela ASAE, a propósito das recentes apreensões que realizou, envolvendo uma obra suspeita do mesmo artista. Nesse enquadramento, demos, similarmente, o nosso parecer intermediário, esclarecendo sobre quais as metodologias e vias de peritagem, com maior aplicabilidade às circunstâncias vigentes.

Por fim, importa ainda destacar a reunião conjunta realizada em 2020, na sede nacional da Polícia Judiciária, com a presença das diferentes entidades envolvidas no atual projeto: o Laboratório da Polícia Científica, a Brigada de Obras de Arte da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo, o Laboratório HERCULES, o Laboratório José de Figueiredo e a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com vista ao desenvolvimento de investigações multianalíticas e interinstitucionais, no âmbito do combate à falsificação artística, da qual resultou o acordo de se realizarem visitas de campo futuras, com a ida das equipas da Polícia Judiciária aos laboratórios representados, para conhecimento da tecnologia de última geração destinada ao estudo de património cultural, estimulando, assim, o intercâmbio operativo e científico.

Em 2020, decorrente da rede operativa multidisciplinar, potenciada ao longo do nosso calendário de trabalhos (2017-2024), em reconhecimento da necessidade iminente de ferramentas científico-práticas, para a autenticação de património cultural, bem como da necessidade urgente em elaborar medidas para o controlo do fenómeno da falsificação artística, oficializou-se uma candidatura internacional, para financiamento, pela Fundação para a Ciência e Tecnologia: o projeto MAFIA (*Metodologias para autenticação de obras de Arte e Identificação forense de falsos combinando Inteligência Artificial e Abordagens Analíticas Avançadas*)²¹¹. Aproveitando a rede protocolar conseguida com o atual projeto doutoral – Laboratório de Polícia Científica da Polícia Judiciária, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Laboratório HERCULES e Laboratório José de Figueiredo – e anexando instituições brasileiras com funções e missões laborais equiparadas – Polícia Federal, Laboratório LACICOR e Universidade Federal de Minas Gerais – foi proposta a criação de uma ferramenta de estudo e análise humana, laboratorial e de inteligência artificial de obras autênticas, destinada à constituição de bases de informação referencial, para estudo comparativo, útil a processos de autenticação – envolvendo os acervos significativos de artes plásticas, antigas e contemporâneas, afetos a Portugal e Brasil.

²¹¹ Consultar capa do projeto, no Anexo 6.



Conclusão

A investigação pioneira, agora apresentada, resulta de uma reflexão global com base nas diferentes e complexas vertentes do conhecimento sobre o objeto falso, constituindo a primeira abordagem e estudo sobre a importância dos métodos laboratoriais para a identificação de falsificações de obras de arte no nosso país. Ainda que o Laboratório seja por nós apresentado como fio condutor para a interpretação do fenómeno, enquanto espaço-chave evidente para a sua caracterização, a conjugação de dados e do conhecimento provenientes da realidade operativa laboratorial, com as demais dimensões focadas da mesma problemática (histórico-artística, comportamental, criminal e museológica), revelou-se absolutamente crucial para as conclusões agora apresentadas.

Neste sentido, fomos abordando diferentes prismas de uma problemática omnipresente ao longo dos capítulos desta tese, permitindo agora uma contextualização mais esclarecida do contributo do Laboratório, para a resolução de problemas de autenticidade. Em território nacional, a história do falso continua marcadamente ligada à realidade operativa da Polícia Judiciária, a par da realidade comercial afeta ao mercado de arte, dimensões estas que voltam a ficar evidentes no trabalho apresentado e que já tinham sido afloradas em investigações anteriores (Ramos, 2012). Ao aprofundarmos e anexarmos agora outras novas, como a

museológica, a laboratorial e a analítica, confirmámos como o falso será sempre um objeto de estudo em viagem constante entre diferentes áreas do conhecimento.

Para responder aos objetivos inicialmente propostos, dividimos este trabalho em três partes distintas. A primeira parte desta tese teve como objetivo caracterizar contextos relacionados com a produção, a investigação e a apresentação de falsificações de obras de arte. Referimos as diferentes reações possíveis à identificação de uma falsificação, assim como as várias motivações que podem incentivar um perfil comum de indivíduo a praticar tais ações fraudulentas. Deste modo, recorreremos à psicologia da forma e ao contributo da neuropsicologia para uma maior compreensão do comportamento do indivíduo em contacto com um objeto desta natureza, seja como produtor, seja como observador. Nesse enquadramento, apontámos algumas características psicológicas comuns entre o perfil internacional e o nacional do falsificador, concluindo que, apesar de estarem já identificados alguns indivíduos por esta prática criminal em Portugal, se assume difícil traçar perentoriamente um conjunto de características, que varia de operação para operação policial. Do ponto de vista da perceção, mostrámos como o juízo de valor ou a experiência estética do indivíduo, envolvendo valores de autenticidade e falsidade, podem depender do acesso prévio à informação sobre determinada obra de arte, vingando frequentemente um parecer “contaminado” por essa pré-informação.

Ao longo da história, a antiguidade e a frequência do ato de falsificar gerou a criação de mecanismos de neutralização e de combate a posturas fraudulentas por parte de diferentes organismos e entidades. No que respeita ao universo policial, elencámos algumas das diferentes brigadas, ações, iniciativas e ferramentas de referência, desenvolvidas em contexto internacional e nacional, destinadas a mitigar o impacto gerado pela circulação de falsos no mundo da arte e nos respetivos agentes. A pesquisa e compilação dos testemunhos diferentes e globais, unidades e projetos de combate ao fenómeno da falsificação artística permitiram constatar uma tendência crescente e consciente para o desenvolvimento de ferramentas operativas de resolução da problemática, assim como posicionar o nosso país no âmbito dessa construção de soluções e de reconhecimento de tal particularidade na sociedade portuguesa. Embora Portugal tente acompanhar a tendência no universo criminal e policial internacional, trabalhando ativamente nas últimas décadas com todos os meios que estão ao seu alcance para o controlo do fenómeno, carece urgentemente de soluções civis e operativas de intervenção, com maior participação científica e académica, a par de um reforço à realidade criminal e policial.

Do ponto de vista museológico, a falsificação artística tem sido também abordada por diferentes projetos expositivos, de acordo com a própria evolução das mentalidades, das práticas institucionais e do impacto causado por este tipo de património pouco consensual. Para fazer esse enquadramento, apresentámos e elencámos um conjunto de iniciativas de referência, de carácter permanente e de carácter temporário, realizadas por instituições de diferentes naturezas, com localizações variadas e que partilham uma visão comum do objeto falso, enquanto documento a preservar pelo seu potencial pedagógico e expositivo. Nesse contexto, apurámos a realização crescente de iniciativas expositivas nas suas diferentes vertentes, desde a segunda metade do século XX, provenientes de contexto policial, civil e institucional, tendo destacado o desempenho crucial da Polícia Judiciária, a par do papel pioneiro do Museu Nacional de Arte Antiga, na abordagem expositiva do objeto falso, em consonância com os exemplos internacionais. A compilação das diferentes experiências expositivas envolvendo uma tipologia de objetos tão sensível para a comunidade artística, e o repetido confronto entre essas distintas visões e apresentações públicas do falso artístico, acrescentaram informação de importância maior não só sobre a evolução do juízo de valor de quem contempla mas, sobretudo, de quem identifica, acolhe e expõe tais particularidades e vulnerabilidades.

Por sua vez, a segunda parte da nossa tese teve como intuito abordar a forma como as falsificações de obras de arte têm sido identificadas e estudadas cientificamente ao longo da história. Pela sua natureza ambígua e pouco regulamentada, a atividade multidisciplinar da peritagem de obras de arte pode comportar desafios muito grandes. Constatámos como a complexidade associada ao fenómeno da falsificação artística tem início logo no primeiro momento-chave da identificação do objeto artístico, independentemente da sua natureza legal ou ilegal, sendo crucial o entendimento das diferentes circunstâncias que conduzem à peritagem, bem como a necessidade absoluta de uma metodologia multidisciplinar não só para a resolução de problemas de autenticidade, como para o auxílio nos processos de atribuição e de datação. Com efeito, apresentámos um breve esclarecimento das suas diferentes componentes, bem como salientámos o contributo individual de cada uma dessas metodologias para um quadro final de autenticação, ainda que reconhecendo as limitações de cada parâmetro destacado. Nesse sentido, com vista à resolução de problemas de autenticidade, propusemos a prática de uma dinâmica quadrangular e hierárquica, composta por vetores que se complementam entre si (estudos de proveniência, métodos laboratoriais, peritagem humana e perícias de assinaturas), fazendo ainda um ponto de situação relativamente à prática da peritagem em Portugal, enquanto atividade ainda por regulamentar.

A progressiva integração e valorização do laboratório de arte em contexto artístico sedimentou uma sólida ponte entre arte e ciência ao longo da história, sendo atualmente capital para a resolução de problemas de autenticidade. Por essa razão, realizámos um apontamento histórico sobre a fundação e evolução dos grandes laboratórios internacionais de arte de ação patrimonial, a partir do final do século XIX, para seguidamente contextualizar o aparecimento de laboratórios portugueses equiparados, responsáveis por desempenhar um papel fundamental em estudos histórico-artísticos nacionais. Por essa via, constatámos como também em Portugal se afirmou um cenário evolucionista, a par e passo da conjuntura internacional, com a participação ativa de alguns académicos, cientistas e especialistas, responsáveis por sistematizar abordagens analíticas ao objeto artístico. Tendo em conta a diversa tecnologia de ponta atualmente aplicada ao estudo do património cultural, elencámos ainda quais os métodos laboratoriais mais utilizados no presente para a identificação de falsificações, a par de uma caracterização dos principais equipamentos com trabalho desta natureza em Portugal: o Laboratório José de Figueiredo, o Laboratório HERCULES e o Laboratório de Polícia Científica. A compilação e o confronto das diferentes metodologias e técnicas aplicadas em contextos de autenticação permitiram confirmar como atualmente o laboratório português, seja de natureza forense, patrimonial ou académica, possibilita uma abordagem analítica de última geração ao objeto com problemas de autenticidade.

A terceira e última parte da tese destinou-se à apresentação de propostas práticas para a gestão e a documentação de falsificações de obras de arte, recorrendo ao tratamento de fontes e documentação nacional. Apresentámos ainda o desenvolvimento de um caso de estudo, com vista à aplicação das ferramentas e metodologias científicas previamente abordadas, úteis à identificação de falsificações.

Um dos objetivos maiores do nosso projeto passou pela caracterização do fenómeno da falsificação artística em Portugal, com recurso ao levantamento e interpretação de dados inéditos, provenientes de processos laboratoriais, levados a cabo em laboratórios nacionais nos últimos oitenta anos, para efeitos de autenticação, peritagem e estudos de autenticidade. Para alcançarmos este objetivo, consultámos e documentámos numa base de dados, tratando estatisticamente todos os processos de peritagem laboratorial realizados com esse fim, entre 1936 e 2022, pelos três laboratórios selecionados para o projeto. Com base neste levantamento, destacamos a realização de um maior número de peritagens de pretensas pinturas de artistas nacionais neste período, provenientes de colecionismo particular, a par da evolução do *know*

how das equipas residentes e dos métodos por si utilizados no contexto da autenticação. Paradoxalmente, o conhecimento cada vez mais aprofundado de certos métodos analíticos, por vezes exclusivamente afetos a algum dos laboratórios estudados, em conjunto com outras condicionantes internas desses equipamentos, poderá ter impulsionado a prática de uma metodologia sem dúvida mais especializada, mas também mais fechada sobre si mesma, assumidamente menos multidisciplinar face ao *modus operandi* registado num passado recente, em que os laboratórios de arte e a Polícia Judiciária interagiam com maior frequência para a identificação de possíveis falsificações. Daqui em diante, a informação compilada, afeta a arquivos e processos que até à data não estavam ainda organizados e sistematizados, ficará disponível como ferramenta consultável para os agentes de arte autorizados e interessados, auxiliando no estudo comparativo necessário ao processo de peritagem e autenticação de obras de arte no nosso país.

Por fim, o desenvolvimento do caso de estudo *Malangatana* permitiu retomar as dinâmicas extramuros registadas no passado entre laboratórios e sedimentar ainda mais o trabalho em rede, interinstitucional, no âmbito da autenticação e da identificação de falsificações artísticas em Portugal. A concretização de um caso de estudo desenvolvido de raiz, recorrendo ao confronto de *corpus* autêntico, *corpus* falso e *corpus* suspeito do artista moçambicano, evidenciou a importância de adotar procedimentos-chave para um processo de autenticação bem-sucedido, com o recurso aos métodos laboratoriais, em complemento da investigação de proveniência e da peritagem humana, a par da utilidade exclusiva que as perícias forenses de assinatura podem apresentar neste contexto. Desta forma, o caso de estudo desenvolvido permitiu o acompanhamento de uma operação de investigação criminal e da perícia forense para a identificação de pinturas falsas em tempo real, no âmbito da qual facultámos o nosso contributo histórico-artístico, culminando esta interação no dismantelar de uma rede de criminalidade organizada, responsável por inundar o mercado nacional com obras fraudulentas imitando Malangatana, nos últimos anos. A participação ativa nesta experiência policial e operativa, ocorrida em período simultâneo ao nosso plano de trabalhos, enriqueceu paralelamente toda a investigação teórica e documental por nós desenvolvida ao longo de seis anos, resultando ainda na criação de ferramentas com utilidade futura noutras conjunturas criminais e forenses, visando sempre o combate à falsificação artística.

Novas soluções e resultados no universo operativo

Tendo em consideração todas as condicionantes referidas ao longo deste trabalho, o caso de estudo *Malangatana* surge com o objetivo de viabilizar uma metodologia prática para a autenticação de obras de arte em Portugal, recorrendo a uma rede protocolar que envolveu tecnologia de ponta e instituições de referência, quer no estudo material de património cultural, quer na investigação do crime patrimonial em Portugal. A inexistência de casos de estudo representativos no calendário do plano de trabalhos, devido ao quadro pandémico registado a partir de 2020, fez-nos considerar abordagens que potenciaram o desenvolvimento de uma nova linha de investigação, com aplicabilidade operativa e prática em cenário policial e judicial, a par dos contributos histórico-artísticos e laboratoriais por parte dos laboratórios de arte e outras especialidades afetas ao universo das artes visuais e do mercado de arte, como a História da Arte e as Ciências da Arte.

Para além do referido estudo interinstitucional, importa discriminar sucintamente outros contributos e resultados práticos conseguidos no decorrer do nosso plano de trabalhos:

- Criação de uma base de dados com informação proveniente de processos de peritagem laboratorial, constituída a partir da consulta e do tratamento de documentação inédita, por disponibilizar e sistematizar até ao presente, incluindo processos do Laboratório José de Figueiredo, do Laboratório HERCULES e do Laboratório de Polícia Científica;
- Documentação e tratamento inédito das fontes associadas à realização de uma microexposição sobre falsos, cópias e imitações, realizada por Carlos de Azevedo no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1955, constituindo-se como a primeira iniciativa do seu género em território nacional, cuja realização se desconhecia até ao nosso projeto de doutoramento;
- Formalização de protocolos entre instituições para perícias com vista à autenticação, envolvendo exames de escrita manual para apoio às investigações policiais em curso (acordos pioneiros entre instituições sem interação protocolar prévia: Polícia Judiciária, Fundação Millennium BCP, Fundação Mário Soares e Maria Barroso e Fundação Culturgest);
- Candidatura internacional para financiamento do Projeto *MAFIA – Metodologias para autenticação de obras de Arte e Identificação forense de falsos combinando Inteligência Artificial e Abordagens Analíticas Avançadas*, cuja rede de trabalho proposta envolveu a maioria das instituições e técnicos especialistas aproximados pelo

presente projeto de doutoramento (Laboratório de Polícia Científica da Polícia Judiciária, Laboratório HERCULES da Universidade de Évora, CIEBA-FBAUL, ARTIS-FLUL e Universidade Federal de Minas Gerais);

- Contribuição para o desmantelamento de uma profícua rede nacional de falsificações, responsável por introduzir há anos no mercado português inúmeros exemplares de pintura falsa imitando o artista Malangatana, como consequência do desenvolvimento de um caso de estudo laboratorial inédito, focado no trabalho multidisciplinar entre instituições;
- Contributo prático histórico-artístico em universo mercantil e policial, através da colaboração direta com as Brigadas de Obras de Arte da Polícia Judiciária e com a equipa do Laboratório de Polícia Científica, no âmbito de perícias de assinaturas em curso, durante o período de realização deste doutoramento; incluindo a redação e emissão de pareceres para auxílio nas investigações e a pesquisa e recolha direta de assinaturas autênticas de artistas para exame pericial e constituição de base policial interna de autógrafos;

Projetos futuros

Uma reação à falsificação isolada, seja em universo museológico, seja em universo mercantil ou policial, assume-se cada vez menos eficaz na contemporaneidade. Neste sentido, impõe-se o desenvolvimento de medidas não só preventivas, como em rede, que permitam uma resposta mais imediata e encadeada face ao aumento do fenómeno, conseguindo dar resposta a picos de procura que determinadas ferramentas ou equipamentos especialistas possam registar, como aconteceu no período entre 2017 e 2023.

Durante o nosso plano de trabalhos, ficou evidente a pertinência em realizar um conjunto de iniciativas e de projetos no futuro, com base nos conteúdos abordados e na rede desenvolvida, que poderão dar um contributo significativo para a construção contínua do conhecimento nesta área e para a mitigação da problemática de falsificações no nosso país, seguindo diferentes linhas de ação, entre as quais podemos apresentar resumidamente as seguintes:

- Concretização de um futuro congresso científico dedicado ao fenómeno da falsificação artística e ao processo de autenticação de obras de arte em Portugal, com o envolvimento das entidades e instituições parceiras do projeto de doutoramento e de

outros agentes de arte e académicos que possam contribuir com o seu conhecimento especialista para um necessário debate conjunto;

- Criação de um comité estatal de autenticação de obras de arte, ou um projeto equiparado, com base na rede desenvolvida, incluindo unidades académicas, laboratórios de arte e polícia, com vista à colmatação da inexistência de um organismo ou equipamento que esteja regulamentado para realizar trabalhos desta natureza, em território nacional. Uma estrutura pré-definida e protocolada, com o contributo especialista de cada entidade participante, poderá agilizar as respostas a uma crescente procura ou a eventos/operações com características mais exigentes nas diferentes frentes da investigação criminal, laboratorial e histórico-artística.

- Criação de uma base de dados destinada à recolha de assinaturas de artistas nacionais ainda vivos, em formato manuscrito e digital, de maneira a criar um banco de exemplares de incontestável autenticidade, que pode ser utilizado para perícias e estudos comparativos analíticos, em contexto forense e científico;

- Criação de uma ferramenta comunitária de combate ao crime patrimonial, através do desenvolvimento de uma aplicação digital móvel nacional (app), à semelhança da solução desenvolvida pela INTERPOL, integrando a problemática da falsificação, a par do crime de roubo e de tráfico de obras de arte, com a possibilidade de participação e de utilização pelos diferentes agentes do mercado arte;

- Produção de projetos expositivos envolvendo a temática da falsificações artísticas, com base na rede criada, nos resultados conseguidos e na documentação inédita trabalhada, com diferentes linhas de abordagem possíveis, seja para o enquadramento da falsificação na sociedade portuguesa, desde o século XX até à contemporaneidade, seja para apresentação à comunidade das potencialidades dos métodos laboratoriais para o combate à falsificação em contexto operativo e criminal, dando como exemplo o caso de estudo pioneiro desenvolvido. Todos os parceiros conseguidos no presente projeto desenvolvem já trabalho de referência nesta área, enquanto produtores ou mecenas de iniciativas expositivas (Polícia Judiciária, Museu Nacional de Arte Antiga, Fundação Millennium BCP, Fundação Culturgest e Fundação Mário Soares e Maria Barroso);

- Aproveitamento pedagógico das falsificações apreendidas pela Polícia Judiciária, com a criação de exercícios práticos, destinados a desenvolver e aperfeiçoar conhecimentos na área da peritagem e da investigação de obras de arte em contexto exclusivamente formativo e académico, em interação protocolar com unidades de investigação universitárias. O número elevado de apreensões registado em Portugal nos últimos dez originou um aumento significativo dos acervos museológicos de falsos na dependência da Polícia Judiciária, a qual não dispõe ainda de projetos museológicos permanentes que permitam expor e apresentar a totalidade dos objetos por si conservados. Uma vez que os nossos projetos académicos têm sido concretizados em protocolo precisamente entre a Polícia Judiciária e a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, outra alternativa viável para o aproveitamento dos inúmeros falsos apreendidos, após a sua resolução judicial, é a sua utilização para efeitos de comparação prática em contexto de ensino artístico, ensaiando o confronto entre obras autênticas da coleção da Faculdade de Belas-Artes e falsificações assumidas da tutela da Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo, da Polícia Judiciária.

Linhas de investigação

A par de tais projetos futuros, apontamos ainda um conjunto de linhas de investigação em aberto, que traduzem lacunas científicas afetas ao nosso objeto de estudo que urge colmatar. Tivemos oportunidade de aflorar inicialmente algumas destas mesmas questões, identificando claramente a sua pertinência, todavia são problemáticas às quais será necessário dar respostas isoladas.

- Levantamento das estratégias desenvolvidas pelos diferentes agentes de arte do mercado nacional para o combate ao fenómeno da falsificação artística, avaliando como estes lidam individualmente e internamente com o seu impacto (leiloeiras, antiquários, galerias, museus, colecionadores, etc.);
- Tratamento de material laboratorial de imagem e análises pontuais afetos à ação do Instituto José de Figueiredo, e antecessores, durante o século XX, depositado atualmente no Forte de Sacavém;

- Levantamento e consulta de pedidos de peritagem laboratorial dirigidos aos restantes laboratórios nacionais com trabalho desenvolvido na área da autenticação de obras de arte e de estudos de autenticidade;
- Levantamento da totalidade dos pedidos de peritagem, visando a avaliação, atribuição e autenticação de obras de arte, dirigidos ao longo da história, aos conservadores do Museu Nacional de Arte Antiga (tarefa iniciada no arquivo desse museu, através da qual comprovamos a existência de uma dinâmica regular de pareceres emitidos);
- Recolha, compilação e documentação de testemunhos dos diferentes especialistas e técnicos, cujo conhecimento e experiência pessoais constituem importantes documentos vivos para o objeto de estudo investigado. Durante o nosso plano de trabalhos contactámos com alguns profissionais, que desenvolveram uma proximidade rara com a problemática da falsificação, fosse em contexto de laboratório, fosse em contexto arquivístico e museológico, em contexto operativo e policial. Constatámos inclusivamente a mesma situação na maioria dos contextos laborais: a falta de passagem de testemunho ou a ausência de partilha com as gerações seguintes sobre determinadas circunstâncias de trabalho ou investigação de falsificações.

Considerações finais. Falso mais falso, afinal há!

Os relatos envolvendo esquemas complexos e falsificações de obras de arte em Portugal, dignos de inspirar um qualquer argumento de série televisiva ou filme premiado, são ainda pontuais, mas não inéditos e muito menos podem ser considerados recentes no contexto nacional. Em 2017, Vítor Serrão revelava em primeira mão como o Chiado lisboeta teria sido palco, no século XVII, de um caricato episódio envolvendo o roubo das valiosas pinturas existentes na capela-mor da igreja do Loreto, realizadas pelo mestre italiano Ticiano²¹². Nessa época, as pinturas foram temporariamente desviadas e substituídas por falsificações pintadas de propósito para a ocasião por Francesco Gentileschi, irmão da célebre pintora Artemisia Gentileschi, de passagem por Portugal e responsável pelo restauro desses raros exemplares (Serrão, 2017).

²¹² As pinturas autênticas foram repostas após a descoberta do episódio fraudulento e acabaram por arder, em conjunto com outros bens de valor maior, em março de 1651, num incêndio que deflagrou por causas desconhecidas e consumiu a Igreja do Loreto.

À semelhança deste caso, que misturou circunstâncias criminais e cripto-artísticas, outros estarão por identificar e esclarecer ainda, na medida em que a nossa realidade nacional se assume como propícia à proliferação artística, mas também apetecível à adulteração intencional e fraudulenta. É deste enquadramento que resultaram, ao longo dos diferentes períodos artísticos, cenários complexos e dinâmicos que precisam de ser esclarecidos através de metodologias de investigação próprias das Ciências da Arte e do Património. Já que um dos principais nós da investigação em arte autêntica é o jogo entre a “reflexão” e a “praxis” (Pereira & Dias, 2011, p.225), a investigação em arte falsa não deixa de carecer também de mecanismos semelhantes, de carácter marcadamente holístico.

No caso da falsificação artística, não raras vezes têm sido apresentadas perspetivas alternativas para o seu entendimento ao longo da história, com tendência para a teorização e a reflexão, sem citar ou contemplar contributos teóricos dos investigadores de outras áreas operativas. Este ignorar da análise plural, absolutamente necessária à investigação deste objeto de estudo, perpetua a existência de debates e opiniões divergentes, em que as Ciências da Arte e do Património podem assumir um papel determinante e aglutinante.

Ainda que a importância dos métodos laboratoriais para a resolução de problemas de autenticidade tenha sido o objeto primordial da nossa investigação, a compilação de dados de diferentes naturezas permitiu-nos agora um conhecimento mais abrangente de um património, não raras vezes menosprezado e disperso, tido como um dos principais elementos desestabilizadores do mercado de arte português. Através da análise e confronto de todas as fontes mencionadas, conseguimos uma caracterização pioneira dos contornos nacionais do fenómeno da falsificação artística ao longo dos séculos XX e XXI, nas suas diferentes vertentes de resultados, com particular destaque para o contexto laboratorial, fio condutor entre os cenários impactados.

De um ponto de vista histórico-artístico, a análise que realizámos do papel desempenhado pelo Laboratório em Portugal, para a resolução de problemas de autenticidade ao longo dos tempos, permitiu corroborar uma afirmação consistente desta problemática na sociedade portuguesa, desde a primeira metade do século XX, a qual se manteve parcialmente camuflada até aos dias de hoje, apesar de constante.

De facto, é absolutamente revelador constatar-mos como, há mais de 70 anos atrás, o fenómeno da falsificação artística se afirmava já em território nacional, em distintas frentes da sociedade, ganhando relevo nas décadas de quarenta, cinquenta e sessenta. Se, por um lado, numa esfera científica, tínhamos o funcionamento em pleno de um laboratório de arte e restauro, futuro Laboratório José de Figueiredo, com a aplicação sistemática de métodos laboratoriais pioneiros para o estudo de património cultural, no Museu Nacional de Arte Antiga; numa esfera museológica, registou-se o primeiro ensaio expositivo realizado no nosso país, envolvendo falsificações, concretizado em 1955, por Carlos de Azevedo, no âmbito do curso de conservadores aí lecionado, enquanto os conservadores dessa casa recebiam pedidos de peritagem, para a emissão de pareceres face a peças existentes em coleções externas. No mesmo museu, aconteciam em simultâneo sessões, aulas e conferências, nas quais se debatia e apresentava as potencialidades dos métodos científicos, não apenas no âmbito da Conservação e Restauro, mas também para estudos de atribuição e de resolução de problemas de autenticidade manifestados em obras de arte.

Por sua vez, em 1963, com poucos anos de diferença, acontecia simultaneamente uma operação pioneira em contexto operativo e policial, envolvendo a apreensão de um Ticiano falso, já com o envolvimento da Polícia Judiciária, em colaboração interinstitucional, com recurso ao antigo laboratório de restauro do MNAA, futuro Instituto José de Figueiredo, para peritagem laboratorial; e, numa esfera mais particular, Barros e Sá, colecionador e representante de uma classe erudita portuguesa, adquiria para o seu acervo pessoal algumas monografias exclusivamente dedicadas à falsificação artística, de difícil acesso em território nacional, arquivando no interior desses livros raros, várias notícias editadas na comunicação social e periódicos da época, dedicadas ao tema da falsificação na arte. Ao confrontarmos toda a documentação analisada, proveniente das diferentes esferas – pública, particular, laboratorial, policial e museológica –, podemos seguramente afirmar que a falsificação de obras de arte foi um assunto que esteve na ordem do dia na sociedade civil, na transição da primeira para a segunda metade do século XX.

O interesse geral crescente e especialista, verificado sobretudo em contexto criminal e do colecionismo, bem como as novas capacidades para solucionar ou neutralizar a questão da falsificação artística, parecem ter paralelo com a quantidade de processos de peritagem laboratorial, desencadeados por dúvidas de autenticidade, ao longo da segunda metade do século XX. No entanto, também é notório que na sociedade civil e no domínio público,

sobretudo até à viragem para o século XXI, o mesmo universo e a respetiva temática foram frequentemente abordados como “casos de polícia”, com contornos de notícia sensacionalista, desprovidos do rigor e do teor científicos que tinham conhecido algumas décadas antes. Na realidade, essencialmente nos contextos de reflexão e de teorização histórico-artísticos, parece quase ter existido um interregno abrupto entre todo o fervor registado sobre o tema a meio do século XX, incluindo nos círculos mais académicos e eruditos, e a primeira década dos anos dois mil, quando se resgata alguma da notoriedade do fenómeno, seja pelas apreensões crescentes da Polícia Judiciária, como por reflexões pioneiras provenientes de alguns dos seus elementos, a par das primeiras publicações dedicadas a este universo ocorridas em contexto académico nacional. Tal interlúdio resulta no afirmar de uma incontestável modernidade e atualidade dos textos de Carlos de Azevedo publicados nesta tese, cujas diretrizes e reflexões sobre as falsificações de obras de arte parecem fruto de um pensamento plenamente contemporâneo, ao invés de fabricadas por um contexto com mais de cinquenta anos.

Nesse seguimento, torna-se inevitável questionar o real sentido de “modernidade” referido. O pensamento de Carlos de Azevedo, embora inquestionavelmente pioneiro em Portugal, parece estar em consonância com outras reflexões coevas além-fronteiras e com as demais abordagens da importância do objeto falso, considerando que já se realizavam exposições internacionais sobre o tema e que existia uma extensa, embora desconhecida, bibliografia sobre o assunto. À semelhança do sucedido com a realidade laboratorial nacional, que no seguimento da fundação dos grandes laboratórios de arte de referência mundial, acompanhou o contexto estrangeiro, com o recurso a tecnologia de referência logo a partir dos anos trinta, também a figura de Carlos de Azevedo parece agregar em si uma sede pelo conhecimento de novas soluções e reflexões, características evidentes em várias personalidades do seu tempo. Ainda assim, não deixa de ser curioso, como tal necessidade precoce de “atualização científica”, sedimentada há largas décadas em algumas áreas do conhecimento nacional, ainda hoje pouco eco encontra no senso comum da população portuguesa, que desconhece viver, na sua maioria, num país com tecnologia de ponta para o estudo e proteção do património cultural, responsável por aplicar metodologias analíticas das mais avançadas à escala mundial.

Em conclusão, propusemos nesta tese uma senda do autêntico firmada no conhecimento profundo do fenómeno nas suas diferentes vertentes, destacando o Laboratório enquanto espaço-chave para a resolução desta problemática e utilizando-o como veículo condutor entre as múltiplas pesquisas. A sua presença revelou-se crucial em todas as dimensões estudadas:

seja como solução elementar para a autenticação do objeto artístico, a par da identificação do objeto falso, seja enquanto aliado das ferramentas histórico-artísticas ou forenses, ou como parte integrante obrigatória do estudo, da conservação, da proteção e da apresentação do património cultural autêntico ou inautêntico. O Laboratório persiste assim como território privilegiado para o estudo e desmistificação do problema, auxiliando no esclarecimento sobre questões às quais já pareceu impossível responder. Entre as suas valências está a capacidade em reconfirmar assinaturas plásticas e químicas e de reinterpretar objetos problemáticos, conferindo-lhes um novo estatuto, mais digno e transparente daí em diante: obras autoralmente e criativamente falsas, contudo materialmente verdadeiras e, de certo modo, autênticas daí em diante, na sua esclarecida existência material. Em última instância, a par de proveniência e essência, todo o objeto se caracteriza por matéria e corpo orgânico que podem e devem ser caracterizados pelos recursos laboratoriais, em auxílio dos estudos histórico-artísticos.

Os cenários epidémicos e pandémicos, presentes em pelo menos metade do cronograma do projeto proposto, continuam a estar na ordem do dia. A falsificação artística, na contemporaneidade, assume equiparadamente diferentes estirpes em constante evolução, cuja versatilidade se assemelha a um comportamento viral. Composta por variantes que se adaptam às circunstâncias atuais, contamina novos agentes e contextos por onde vai passando e acaba por gerar sintomas que variam de leves a graves. Apesar da sua aparência inofensiva, é um fenómeno que infecta gradualmente o olho e a mente, corrompendo irreversivelmente o código genético da História da Arte e afirmando-se como característica intrínseca, inerente e inevitável do mercado de arte nacional. Desta forma, o seu impacto negativo e duradouro é inegável, influenciando a prática científica, distorcendo os objetos de estudo na sua essência material e conceptual e descaracterizando ainda o conceito de Arte construído individualmente por cada um de nós.

Paralelamente, a forte especulação e progressiva valorização económica sentidas atualmente no mercado de arte, instigam diariamente o aparecimento futuro de cenários cada vez mais sofisticados, com mais e melhor tecnologia ao serviço da deteção de falsos, mas também ao alcance do falsificador/burlão contemporâneo, responsável por arquitetar esquemas cada vez mais intrincados e “hollywoodescos”, aos quais Portugal já não escapa. Embora as circunstâncias descritas sejam plenamente atuais, com desenvolvimentos até às vésperas da redação final desta tese, estamos perante um guião bem antigo cuja história só poderá ser reescrita com a participação conjunta dos protagonistas de várias áreas científicas em conjunto

com as autoridades nacionais. Desta forma, na ausência da falsificação perfeita, mas na certeza de que o falso do futuro será reflexo de todas as mutações em curso no tecido histórico-artístico nacional, impõe-se a adaptação e reescrita contínua da história dos falsos em Portugal.

É caso (e não só de polícia, como mostrámos...) para dizer: falso mais falso, afinal há!



Bibliografia

Fontes

Azevedo, C. M. M. (1953/1955). *Pasta de Aluno Carlos Mascarenhas Martins de Azevedo – Curso de Conservadores 1953/1955*. Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

Comissão de Beneficiação da Pintura dos Séculos XV e XVI, Laboratório para o Exame das Obras de Arte, Museu Nacional de Arte Antiga, Laboratório José de Figueiredo & Laboratório HERCULES (1936-2022). *Processos de Laboratório e Processos de Conservação e Restauro – Secção de Pintura*. Arquivo Técnico de Conservação e Restauro do Laboratório José de Figueiredo, Lisboa, Portugal.

Couto, J. (1937, 20 de setembro). [Carta para o Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga].

Doucette, C, Wilda, C. (2019-2020), *A Technical Examination and Art Historical Investigation of The Woodman, after Thomas Gainsborough*. The Courtauld Institute of Art, Londres, Reino Unido.

Fundação Mário Soares e Maria Barroso. *Arquivo Malangatana Valente Ngwenya*. Plataforma Casa Comum.

Laboratório de Polícia Científica da Polícia Judiciária (2009-2022). *Base informática de Exames Periciais.*, Lisboa, Portugal.

Laboratório HERCULES (2009-2022). *Arquivo digital Processos laboratoriais*. Arquivo informático do Laboratório HERCULES. Universidade de Évora, Portugal.

Material diverso museu (26, 1937, Gabinete de Raios X). Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

Museu Nacional de Arte Antiga. (s.d.). *Dossier Exposições dos Conservadores Estagiários*. Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

Pereira, A (2010). *As Perícias na Polícia Judiciária*. Diretoria do Norte da Polícia Judiciária. <http://www3.bio.ua.pt/Forense/As%20Pericias%20na%20Pol%C3%ADcia%20Judiciaria%20ArturPereira.pdf>

Pereira, J. F. C. P. (1981). *Relatório anual da Brigada Central de Investigação de Furto de Obras de Arte 1980*. Brigada Central de Investigação de Furto de Obras de Arte da Polícia Judiciária., Centro de Documentação da Polícia Judiciária, Lisboa, Portugal.

Veloso, A., Souza, L. & Ziviani, N. (2023). *The Woodman: Discussion of Authorship of an Unattributed Copy Based on Machine Learning Artificial Intelligence*. Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

Legislação

Decreto-Lei n.º 48/95, 15 de março. Código Penal [versão consolidada]. *Diário da República*, 63/1995, Série I-A.

Decreto-Lei n.º 63/85, 14 de março. Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos – CDADC [versão consolidada]. *Diário da República*, 61/1985, Série I.

Decreto-Lei n.º 42/2009, de 12 de fevereiro. Competências das Unidades da Polícia Judiciária [revogado]. *Diário da República*, 30/2009, Série I, 1029-1037.

Decreto de Lei n.º 46758, de 18 de dezembro de 1965. Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia. *Diário do Governo*, 286/1965, Série I, 1696-1705.

Lei n.º 21/2000, de 10 de agosto. Lei da Investigação Criminal [revogada]. *Diário da República*, 184/2000, Série I-A, 3875-3878.

Bibliografia geral

A bela arte de falsificar (1961, 23 de julho). [Recorte do jornal *O Século*]. Cópia disponível nos livros legados por Barros e Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga.

A maior fraude da ciência (1955, 28 de maio) [Recorte do jornal *Vida Mundial*]. Cópia disponível nos livros legados por Barros e Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga.

Abreu, A. (2022). *O país das falsificações*. Revista Piauí, 194. Consultado a 24 de janeiro de 2023 em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-pais-das-falsificacoes/>

Adília, A. (1987). A Química e a defesa do património cultural. *Boletim Da Sociedade Portuguesa de Química*, 2(28), 43-45. <https://doi.org/10.52590/m3.p552.a3000344>

Afonso, L. U. & Fernandes, A. (2019). *Mercados da arte*. Edições Sílabo

Ali, A. A., El Fadaly, E., & Ahmed, I. S. (2018). Near-infrared reflecting blue inorganic nanopigment based on cobalt aluminate spinel via combustion synthesis method. *Dyes and Pigments*, 158, 451-462. <https://doi.org/10.1016/j.dyepig.2018.05.058>

Almeida, P. F. M. de. (2012). *Análise e identificação de obras de arte* [Dissertação de mestrado]. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/8205>

Alves, A. C. M. V. (2013). *Arte e crime em Portugal na actualidade (2000 – 2012): pintura – passar por original* [Dissertação de mestrado]. ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10071/6607>

Alves, A. N. (2015). O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca. *Revista Arte & Teoria*, 16, 97-105. <http://hdl.handle.net/10451/18358>

Alves, A. N. (2017). *O restauro da pintura na «casa» das Belas-Artes em São Francisco de Lisboa – Contribuição para a História e Teoria do Restauro em Portugal*. [Relatório de Pós-Doutoramento]. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/35219>

Alves, A., & Ribeiro, M. (1987). A investigação científica aplicada ao estudo das obras de arte. *Boletim Da Sociedade Portuguesa de Química*, 2(28), 51–56. <https://doi.org/10.52590/m3.p552.a3000347>

Alves, L. M. P. (1981). A propósito de "Os quadros quinhentistas de Cascais – Relatório técnico" de Carlos Bonvalot. In L. M. Teixeira & L. M. P. Alves (Ed.), *Investigação e Restauro em Pinturas Quinhentistas de Cascais num Trabalho Inédito de Carlos Bonvalot* (pp. 43-56).

Alves, R. S. (2013). *A importância da peritagem e avaliação para os seguros de obras de arte* [Dissertação de mestrado]. ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10071/7283>

Amineddoleh, L. (2015). *Are You Faux Real? An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors*. Social Science Research Network.

Arnau, F. (1960). *L'art des faussaires et les faussaires de l'art. Kunst der Fälscher, Fälscher der Kunst*. R. Laffont.

Arnheim, R. (1997). *Para uma Psicologia da Arte. Arte e Entropia, ensaio sobre a desordem e a ordem*. Dinalivro.

Arnheim, R. (1998). *Arte e Percepção Visual. Uma psicologia da visão criadora*. Pioneira.

Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art (2023). <https://authenticity-studies.padovauniversitypress.it/>

Autoridade de Segurança Tributária e Económica (2021, 2 de setembro). *ASAE apreende 15 obras de arte falsificadas* [Comunicado de imprensa]. <https://www.asae.gov.pt/espaco-publico/noticias/comunicados-de-imprensa/asae-apreende-15-obras-de-arte-falsificadas-operacao-ilusao.aspx>

Autoridade de Segurança Tributária e Económica (2023, 29 de agosto). *ASAE apreende obras de arte falsificadas* [Comunicado de imprensa]. <https://www.asae.gov.pt/espaco-publico/noticias/comunicados-de-imprensa/asae-apreende-obras-de-arte-falsificadas.aspx>

Azevedo, C. (1969). *Solares portugueses. Introdução ao Estudo da Casa Nobre*. Livros Horizonte.

Bailey, M. (2009, 1 de fevereiro) “Spanish Forger” miniatures bought by V&A. *The Art Newspaper – International Art News and Events*. Consultado a 7 de março de 2021 em: <https://www.theartnewspaper.com/2009/02/01/spanish-forger-miniatures-bought-by-vanda>

Bambic, A. (2014, 19 de outubro). *Art Forgery – More Than Half of Art Is Fake?*. *Widewalls*. Consultado a 4 de outubro de 2022 em: <https://www.widewalls.ch/magazine/more-then-half-of-art-is-fake>

Barassi, S. (2007). *The Modern Cult of Replicas: A Rieglan Analysis of Values in Replication*. TATE Papers.

Barros, B. Ribeiro, M. M., Martins, M., Ramos, D. A. & Candeias, A. (2021). Radiologia de tecnologia digital aplicada à pintura: avaliação da qualidade de imagens obtidas em sistemas clínicos de radiologia. *RevSALUS – Revista Científica da Rede Académica das Ciências da Saúde da Lusofonia*, 3(1), 30-48. <https://doi.org/10.51126/revsalus.v3i1.54>

Benjamin, W. (1992). A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Antropos. Relógio D'Água Editores.

Bernard, E. (2020). Art and Archaeological Fakes on Display: Forty Years of Temporary Exhibitions (1915-1955). *Il Capitale Culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage*, 22, 275–314. <https://doi.org/10.13138/2039-2362/2341>

Bernard, E., & Zamparo, L. (2022). *Beyond Forgery. Collecting, Authentication and Protection of Cultural Heritage*. Padova University Press.

Biederman, Z. (2018). The Global City On the Streets of Renaissance Lisbon. *Cyber Review of Modern Historiography*, 21, 164-168. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10069593/1/Biedermann%20Review%20Global%20City%202019.pdf>

Birkenstock, A. (2014). *Beltracchi: Die Kunst der Fälschung*. Senator home entertainment.

Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga (1944-1966).

Bolz, A. (2022). *A Regulatory Framework for the Art Market?*. Springer Nature.

Bonvalot, C. (1981). “Os quadros quinhentistas de Cascais. Relatório técnico”. In L. M. Teixeira & L. M. P. Alves, *Investigação e Restauro em Pinturas Quinhentistas de Cascais num Trabalho Inédito de Carlos Bonvalot* (pp. 5-28).

Branco, M. J. & Santos, S. (2019). A escrita manual a desvendar mistérios. *Revista Ciência Elementar*, 7(4), 070.

Bridgman, C. F. (1964). The Amazing Patent on the Radiography of Paintings. *Studies in Conservation*, 9(4), 135–139. <https://doi.org/10.1179/sic.1964.023>

Cabral, J. M. P. (1995), Exame científico de pinturas de cavalete, *Colóquio / Ciências*, 16, pp. 60-83.

Cadete, M. (2017, 18 de fevereiro). Museu de Arte Antiga abre as portas a obras suspeitas. *Jornal Expresso*. <https://expresso.pt/cultura/2017-02-21-Museu-de-Arte-Antiga-abre-as-portas-a-obras-suspeitas>

Caetano, J. O. (2022, março). [Folha de sala da exposição] *Louise Mauduit – uma nova pintora no MNAA*. Museu Nacional de Arte Antiga. <http://museudearteantiga.pt/content/files/folha-de-sala-mauduit.pdf>

Cardeira, A. M., Cardoso, A. M., Tavares, C. A., Baptista Pereira, F.A. & Candeias, A. (2022). Analytical characterization of academic nude paintings from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, Caracterização material das pinturas de modelo nu da coleção da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. *Conservar Património*, 39, 81-95. <https://doi.org/10.14568/cp2021006>

Cardinali, M. (2017). Technical Art History and the First Conference on the Scientific Analysis of Works of Art (Rome, 1930). *History of Humanities*, 2(1), 221–243. <https://doi.org/10.1086/690580>

Carvalho, J. A. S. & Soromenho, M. (Coord.) (2019). Museu das Descobertas. Museu Nacional de Arte Antiga / Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Carvalho, R. & Vitorino, P. (1934). "A Trindade" do Museu do Pôrto, vista aos raios X', *Portucale*, 7(41-42), 172-179.

Carvalho, R. & Vitorino, P. (1937). Revelações dos raios X nos quadros antigos, *Revista de Guimarães*, 47(1-2), 25-29.

Casini, T., & Lombardi, L. (2019). *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*. Ediz. illustrata.

Ceccaldi, P. F. (1989). *A criminalística*. Publicações Europa-América.

Chappell, D., & Polk, K. (2009). Fakers and Forgers, Deception and Dishonesty: An Exploration of the Murky World of Art Fraud. *Current Issues in Criminal Justice*, 20(3), 393–412. <https://doi.org/10.1080/10345329.2009.12035819>

Charney N. (2009). *Art and crime. Exploring the dark side of the art world*. Praeger/ABC-CLIO.

Charney, N. (2015). *The Art of Forgery – The Minds, Motives and Methods of Master Forgers*. Phaidon Press.

Charney, N. (2016). *Art Crime – Terrorists, Tomb Raiders, Forgers and Thieves*. Palgrave Macmillan.

Charney, N. (2017, 2 de abril). The Secret Lives of Works of Art: W’hat Percentage of a Museum’s Holdings Are Likely to Be Fakes?. *Salon*. Consultado a 6 de agosto de 2019 em: <https://www.salon.com/2017/04/02/the-secret-lives-of-works-of-art-what-percentage-of-a-museums-holdings-are-likely-to-be-fakes/>

Charney, N., Denton, P., Kleber, J. (2012, 1 de março). Protecting Cultural Heritage from Art Theft: International Challenge, Local Opportunity. *FBI: Law Enforcement Bulletin*. <https://leb.fbi.gov/articles/featured-articles/protecting-cultural-heritage-from-art-theft-international-challenge-local-opportunity>

Chippindale, J. (2010, 30 de junho). *Madonna of the Veil*. The National Gallery. Consultado a 7 de março de 2021 em: <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/research-papers/close-examination/madonna-of-the-veil>

Clement, J.L. & Cohen, M. (1999). Les faux tableaux. *Revista de Investigación e Prevención Criminal*, 476-477, 29-33.

Cohen, P. F. (2012, 5 novembro). Art May Keep Popping Up for Sale. *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2012/11/06/arts/design/murky-laws-give-fake-artworks-a-future-as-real-ones.html>

Cooney, J. D. (setembro 1963) Assorted Errors In Art Collecting, *Expedition Magazine*, 6(1), <https://www.penn.museum/sites/expedition/assorted-errors-in-art-collecting/>

Coremans, P. (1949). *Van Meegeren's faked Vermeers and De Hooghs: a scientific examination*. Cassel & Co. Ltd.

Correia, D. (2021). *O furto de bens culturais e os museus portugueses (1975-2021): do crime organizado ao ladrão de ocasião*. [Dissertação de mestrado]. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/56696>

Cosentino, A. (2014). FORS Spectral Database of Historical Pigments in Different Binders. *E-Conservation Journal*, 2, 54–65. <https://doi.org/10.18236/econs2.201410>

Courajod, L. (1887). *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XVe et au XVIe siècle*. Librairie Plon.

Couto, J. & Valadares, M. (1938). A "Salomé" de Lucas Cranach, o Velho. A Intervenção do "Laboratório para o exame de obras de arte" do Museu das Janelas Verdes, nos trabalhos preparatórios do restauro da pintura – Salomé – de Lucas Cranach, o Velho. *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 4, 39-54.

Couto, J. (1940). Instituto para o Exame e Restauro das Obras de Arte. *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, 1(3), 103-107.

Couto, J. (1948). A acção dos físicos e dos químicos nos laboratórios dos museus de arte. *Gazeta de Física*, 1(6), 161-167.

Couto, J. (1952). Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 2(3), 3-23.

Craddock, P. (2009). *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*. Butterworth-Heinemann.

Craveirinha, J. (2004). *Poemas da Prisão*. Texto Editores.

Cruz, A. J. (1994). Do certo ao incerto: o estudo laboratorial e os materiais do políptico de S. Vicente. *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV* (pp. 41-45). Instituto Português de Museus – Reproscan.

Cruz, A. J. (2010). O início da radiografia de obras de arte em Portugal e a relação entre a radiografia, a conservação e a política. *Conservar Património*, 11, 13-32. Doi: 10.14568/cp11_2

Cruz, António João (2017, 17 de março). Autêntico ou falso? Como podem os métodos laboratoriais ajudar a esclarecer, *Público*.
<https://www.publico.pt/2017/03/17/culturaipsilon/opiniao/autentico-ou-falso-como-podem-os-metodos-laboratoriais-ajudar-a-esclarecer-o-caso-das-pinturas-da-cidade-global-1765424>

Custodio, J., & Curvelo, A. (Eds.) (2011). *100 anos de património. Memória e identidade. Portugal 1910-2010*. Instituto de Gestão Do Património Arquitectónico e Arqueológico.

Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Harvard University Press.

Darraby, J. L. (2008). *Art, artifact & architecture law*. Thomson West.

Denis, V. (1913). *Le pedigree. Erreurs et vérités en art*. Alvin-Beaumont.

Dias, M. I., Prudêncio, M. I., Zsolt Kasztovszky, Boglárka Maróti, Ildikó Harsányi, & Flor, P. (2017). Nuclear techniques applied to provenance and technological studies of Renaissance majolica roundels from Portuguese museums attributed to della Robbia Italian workshop. *Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistry*, 312(2), 205–219.
<https://doi.org/10.1007/s10967-017-5235-9>

Dias, M. I., Rodrigues, A. L., Imre Kovács, Prudêncio, M. I., Zsolt Kasztovszky, Boglárka Maróti, Marques, R., Flor, P., & Cardoso, G. (2020). Chronological assessment of della Robbia sculptures by using PIXE, neutrons and luminescence techniques. *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms*, 477, 77–79. <https://doi.org/10.1016/j.nimb.2019.10.008>

Díaz-Cano Rodríguez, C. (2016). El perfil criminal del falsificador de obras de arte. *Boletín Criminológico*. <https://doi.org/10.24310/boletin-criminologico.2016.v22i2016.7544>

Direção Nacional da Polícia Judiciária (2021, 20 de agosto). *Detidos falsificadores de obras de arte*. *Polícia Judiciária*. Consultado a 21 de agosto de 2021 em: <https://www.policiajudiciaria.pt/detidos-falsificadores-de-obras-de-arte/>

Direção Nacional da Polícia Judiciária (2021, 28 de outubro). *Detenção de burlão e apreensão de pintura contrafeita*. *Polícia Judiciária*. Consultado a 29 de outubro de 2021 em: <https://www.policiajudiciaria.pt/detencao-de-burlao-e-apreensao-de-pintura-contrafeita/>

Direção Nacional da Polícia Judiciária (2021, 3 de novembro). *Operação D'Arte Asas*. Polícia Judiciária. Consultado a 5 de novembro de 2021 em: <https://www.policiajudiciaria.pt/operacao-darte-asas/>

Direção Nacional da Polícia Judiciária (2022, 21 de janeiro). *Recuperação de quadro descaminhado – JOÃO RENDEIRO*. Polícia Judiciária. Consultado a 24 de abril de 2022 em: <https://www.policiajudiciaria.pt/recuperacao-de-quadro-descaminhado-joao-rendeiro/>

Diretoria do Norte da Polícia Judiciária (2017, 28 de agosto). *Apreensão de pintura contrafeita*. Polícia Judiciária. Consultado a 3 de setembro de 2023 em: <https://www.policiajudiciaria.pt/apreensao-de-pintura-contrafeita/>

Drobotă, V. & Lipan-Grosu, L. (2022). Fundamental ideas and specific features of identification by handwriting analysis. *Analele Științifice Ale Universității "Al.I. Cuza" Din Iași*, 68(Special issue 2), 45-60. <https://doi.org/10.47743/jss-2022-68-4-4>

Drummond, V. G. & Cezar, R. (2018). O Marco jurídico do direito de autor em Portugal: A doutrina da propriedade literária sob a ótica de Almeida Garrett e Alexandre Herculano. *Revista de Direito Da Faculdade Guanambi*, 5(1), 74–93. <https://www.redalyc.org/journal/6080/608065719004/html/>

Dutton, D. (1983). *The Forger's art: forgery and the philosophy of art*. University of California Press.

Dutton, D. (1998). Forgery and Plagiarism. In R. Chadwick (ed.), *Encyclopedia of Applied Ethics* (vol. I, pp. 331-338). Academic Press.

Dutton, D. (2003). *Authenticity in Art*. Oxford University Press.

Dutton, D. (2010). *Arte e Instinto*. Círculo de Leitores.

Elias, M., Chartier, C., Prévot, G., Garay, H., & Vignaud, C. (2006). The colour of ochres explained by their composition. *Materials Science and Engineering: B*, 127(1), 70–80. <https://doi.org/10.1016/j.mseb.2005.09.061>

Ellen, D. (2014). *The Scientific Examination of Documents: Methods and Techniques Methods and Techniques*. Taylor & Francis.

Esterow, M. (2005, 1 de junho). *The 10 Most Faked Artists*. ARTnews. Consultado a 6 de maio de 2018 em: <https://www.artnews.com/art-news/news/the-10-most-faked-artists-119/>

Faria, D. L. A., & Puglieri, T. S. (2011). Um exemplo de aplicação da Microscopia Raman na autenticação de obras de arte. *Química Nova*, 34(8), 1323–1327. <https://doi.org/10.1590/s0100-40422011000800005>

Farinha, C. (2003). Obras de arte e investigação criminal. *Boletim da Ordem dos Advogados*, 29, 42-44.

Feigenbaum, G., & Inge Jackson Reist. (2013). *Provenance: an alternate history of art*. Getty Research Institute.

Fernandes, A., & Afonso, L. U. (2012). *Os leilões e o mercado de arte em Portugal. Estrutura, história e tendências*. Scribe.

Ferreira, M. R. T. (2024). Recursos para a identificação de falsos em pintura sobre tela: elaboração de uma ficha técnica-modelo do Artista Albuquerque Mendes, [Dissertação de Mestrado]. Universidade Católica Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.14/44250>

Ferreira, J. A., & Medeiros, T. (2016). Bem-estar psicológico em adultos de idade avançada: Um estudo em ilhas dos Açores. Em T. Medeiros (Ed.), *(Re)Pensar as pessoas idosas no século XXI* (pp. 195–220). Letras Lavadas.

Ferreira, J. L. (2011). *Liaisons dangereuses, conservation of modern and contemporary art: a study of the synthetic binding media in Portugal [Tese de Doutoramento]*. Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/5342>

Ferrer, J. S., Sandu, I. C. A., Syversen, T., Cardoso, A. M., Candeias, A. & Borca, C. N. (2019). Investigating Colour Changes in Red and Blue Paints – A Preliminary Study of Art Materials and Techniques in Edvard Munch’s *Old Man in Warnemünde* (1907). In van den Berg, K. (ed.). *Conservation of Modern Oil Paintings* (pp. 209-218). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19254-9_15

Fleming, S. J. (1976). *Authenticity in art. The scientific detection of forgery*. University of California.

Fonseca, C. R. P. C. (2022). *A Arte do Falso Estágio no Núcleo Museológico da Diretoria do Norte da Polícia Judiciária* [Dissertação de mestrado]. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/145190>

Fujisawa, M. (2023). *Um pintor natural: construções da autenticidade a partir de Malangatana Valente Ngwenya* [Dissertação de mestrado]. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo. <https://repositorio.unifesp.br/11600/67295>

Gáldy, A. M., Ronit Sorek, Assaf, N., & Ventura, G. (2021). *Collecting and Provenance*. Cambridge Scholars Publishing.

Gauthier, M. (1959). The Psychology of the Compulsive Forger. *Canadian Journal of Corrections*, 1(4), 62–69. <https://doi.org/10.3138/cjcor.1.4.62>

Gil, M., Costa, M., Cvetkovic, M., Bottaini, C., Cardoso, A. M., Manhita, A., Barrocas Dias, C., & Candeias, A. (2021). Unveiling the mural painting art of Almada Negreiros at the Maritime Stations of Alcântara (Lisbon): diagnosis research of paint layers as a guide for its future conservation. *Ge-Conservacion*, 20, 105–117. <https://doi.org/10.37558/gec.v20i1.1027>

Gómez, M. L. (2014), *La Restauración – Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Ediciones Cátedra.

Gonçalves, M. T. (1013). *Fakes in Art*. Scribe.

Goodman, N. (1976/2006). *Linguagens da Arte – Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*. Almedina.

Gregory, S. & Hickson, S. A. (2012). *Inganno. The art of deception. Imitation, reception, and deceit in early modern art*. Ashgate.

Gschwend, A. J. & Lowe, K.J.P. (Eds.) (2017). *A Cidade Global: Lisboa no Renascimento / The Global City: Lisbon in the Renaissance*. Museu Nacional de Arte Antiga / Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Gustavo, R. (2021, 28 de outubro). Caso BPP: João Rendeiro vendeu três obras arrestadas pela Justiça através da Christie's. Fê-lo em março, maio e outubro deste ano. *Expresso*. Consultado a 16 de março de 2023 em: <https://expresso.pt/sociedade/2021-10-28-Caso-BPP-Joao-Rendeiro-vendeu-tres-obras-arrestadas-pela-Justica-atraves-da-Christies.-Fe-lo-em-marco-maio-e-outubro-deste-ano-2e174510>

Hebborn, E. (2004). *The Art Forger's Handbook*. Overlook Books.

Henno, L. (1958). *Vermeer de Delft : une affaire scandaleuse de vrais et de faux tableaux*. Bruxelles Le Cahier des Arts.

Hermens, E. (2012). Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science. In M. Rampley, T. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, C. S. & K. Zijlmans, *Art History and Visual Studies* (pp.151-166). Brill.

Hernando, L. (2018). *De falsos, falsarios y otras apostillas sobre patrimonio histórico-artístico*. Trea, D.L.

Hours, M. (1966). Le laboratoire du Musée du Louvre. Institut Mainini. Notice historique des origines à 1967. *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre*, 11, 35-45.

Hours, M. (1976). *Conservation and Scientific Analysis of Painting*. Van Nostrand Reinhold Company.

House of European History (s.d.). *Fake for Real*. Consultado a 7 de março de 2021 em: <https://historia.europa.eu/en/exhibitions-and-events/temporary-exhibitions/fake-real>

Hoving, T. (1997). *False Impressions – The Hunt for Big-Time Art Fakes*, Touchstone.

Huang, M., Bridge, H., Kemp, M. J., & Parker, A. J. (2011). Human Cortical Activity Evoked by the Assignment of Authenticity when Viewing Works of Art. *Frontiers in Human Neuroscience*, 5. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00134>

Illis, N. (Diretor e Produtor). (2011, 3 de julho). Van Meegeren (temporada 1, episódio 3) [Episódio de série de televisão]. In S. Shaw, R. Murphy, & L. Swingler (Produtores), *Fake or Fortune?*. BBC One. Factual Entertainment Productions: BBC Studios.

International Foundation for Art Research (2000), Provenance Guide.
https://www.ifar.org/provenance_guide.php

Instituto de História da Arte (2012). *Robbiana – As Esculturas Della Robbia em Portugal: Estudo Histórico, Artístico e Laboratorial*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
<https://institutodehistoriadaarte.com/research/fctfunded/robbiana/>

Ionescu, L. (1985). Particularités de l'expertise des signatures des tableaux. *Revue Internationale de Criminologie et de Police Technique*, 38(3), 349-356.

Irving, C. (1970). *Fake! The story of Elmyr De Hory the greatest Art Forger of our time*. William Heinemann.

Isnard, G. (1959-1960). *Faux et imitations dans l' art*. Librairie Arthème Fayard.

Jackson, P. (2020). *Females in the frame. Women, art, and crime*. Palgrave Macmillan.

J.G.R. (2021, 20 de agosto). Três detidos pela suspeita de falsificação de obras de arte de Malangatana *TVI notícias / Lusa*. Consultado a 20 de agosto de 2021 em:
<https://tvi.iol.pt/noticias/sociedade/pj/tres-detidos-pela-suspeita-de-falsificacao-de-obras-atribuidas-ao-artista-malangatana>

Johnson, C. R. J., Sethares, W. A. (2017). *Counting Vermeer: Using Weave Maps to Study Vermeer's Canvases*, RKD Monographs.

Jones, M., Barker, N., & Craddock, P. T. (1990). *Fake? The art of deception*. British Museums Publications.

Jordan-Gschwend, A. & Lowe, K. W. P. (2015). *The global city on the streets of Renaissance Lisbon*. London Paul Holberton Publishing.

Júnior, P. (2018, 29 de setembro). Os mais incríveis casos de falsificação de pintura em Portugal. *Visão*. Consultado a 29 de maio de 2019 em:
<http://visao.sapo.pt/actualidade/sociedade/2018-09-29-Os-mais-incriveis-casos-de-falsificacao-de-pintura-em-Portugal>

Júnior, P. (2019, 03 de março). Dois traficantes de pinturas falsas condenados a sentença inédita de sete e seis anos de prisão. *Visão*. Consultado a 17 de maio de 2019 em: <https://visao.pt/atualidade/2019-03-08-Dois-traficantes-de-pinturas-falsas-condenados-a-sentenca-inedita-de-sete-e-seis-anos-de-prisao/>

Kandel, E. R. (2012). *The age of insight: the quest to understand the unconscious in art, mind, and brain: from Vienna 1900 to the present*. Random House.

Kingham, T. (2021, 30 de março). The Civil Guard includes the protection of historical heritage as one of its priority lines of work. *Border Security Report*. Consultado a 9 de dezembro de 2022 em: <https://www.border-security-report.com/the-civil-guard-includes-the-protection-of-historical-heritage-as-one-of-its-priority-lines-of-work/>

Kurz, O. (1948). *Fakes. A handbook for collectors and students*. Yale University Press.

Laboratório HERCULES (2014). *Almada Negreiros – O desvendar da arte da pintura mural de Almada Negreiros (1938-1956)*. Universidade de Évora. <https://almadanegreiros.uevora.pt/>

Laboratório HERCULES (2017, 6 de abril). *Relatório sumário de estudo técnico e material Pintura Chafariz D’El Rei*. http://museudearteantiga.pt/content/files/relatrio_sumario_pintura_chafariz_del_rei.pdf

Laboratório HERCULES (2020). *Touchstone for Heritage Endangered by Salt Crystallization, a Research Enterprise on the Art of Munch*. https://www.hercules.uevora.pt/THE_SCRAM/

Langley, A., Rush, K., & Simek, J. (2021). “The Complete Painter”: Malangatana’s Approach to Painting, 1959–75. *The Art Institute of Chicago EBooks*. <https://doi.org/10.53269/9780865593138/05>

Lasko, P. & Lodwijks, J. (1982) Curator and scientist: towards unity of aim. *Museum*, 34(1), 31-32.

Leandro, S. (2007). Invisíveis e Intangíveis nos Estudos de Arte: João Couto e o Laboratório Científico. In A. I. Seruya, M. Pereira, M. (Dir.) Silva, R., Escobar, N. & Pais, A. (Eds.), *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*, (pp. 65-81). Instituto Português de Conservação e Restauro.

Lenain, T. (2011). *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*. Reaktion Books.

Litchfield, F. (1921). *Antiques. Genuine and spurious. An art expert's recollections and cautions*. G. Bell and sons, Ltd.

Loll, C. (2016). Art, Anxiety and the Online Marketplace. In A. Tompkins (Ed.), *Art crime and its prevention* (pp. 69-80). Lund Humphries Publishers.

Lopes, I. & Solé, G. (2015). A Peritagem e avaliação de obras de Arte. Estratégias para a sua integração na educação estética. In G. Solé (Org.), *Educação Patrimonial: contributos para a construção de uma consciência patrimonial* (pp.190-208). Centro de Investigação em Educação (CIEd), Instituto de Educação, Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/53030>

Lusa (2019, 4 de abril). Leilão de quadro de Malangatana assinado por Joaquim Chissano supera expectativas. Carte de Moçambique. Consultado a 5 de maio de 2020 em: <https://cartamz.com/index.php/empresas-marcas-e-pessoas/item/1520-leilao-de-quadro-de-malangatana-assinado-por-joaquim-chissano-supera-expectativas>

Macedo, M. (1885). *Restauração de Quadros e Gravuras*, Editor David Corazzi, Imprensa Horas Românticas, S.L.

Mailfert, A. (1954). *Au pays des antiquaires. Confidences d'un maquilleur professionnel*. Flammarion.

Maket, M. (2004). L'Expertise, une exception française. État des lieux en France. Analyse du sondage. *Marché de l'Art, l'Expert dans tous ses états – Actes du colloque* (pp.6-19). Université Paris-Dauphiné.

Mancebo, I. G. (2014). La relevancia jurídico penal del Plagio y la Falsificación de Obra Pictórica. *RIIPAC: Revista Sobre Patrimonio Cultural*, 5, 3-37. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5188927.pdf>

Mancia, R. (1944). *L'esame scientifico delle opera d'arte e il loro restauro*. Ulrico Hoepli.

Mariz, V., Salema, R., Cabral, F., Neto, M. J., Soares, C. M. & Jorge, N. (2019). ORION—Art Collections and Collectors in Portugal. *Heritage*, 2(2), 1045–1059. <https://doi.org/10.3390/heritage2020068>

- Marques, S. L. (2007). *Cópia e Apropriação da Obra de Arte na Modernidade* [Dissertação de Mestrado] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <https://hdl.handle.net/10216/13366>
- Martínez, L. (2021, August 9). Los cazadores del arte “fake”. *ElDiario.es*. Consultado a 9 de maio de 2022, em: https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/sociedad/cazadores-arte-fake_1_8206618.html
- Melo, M. J. M., & Otero, V. O. (2019). Falsificação de obras de arte. *Revista de Ciência Elementar*, 7(4), 071. <https://doi.org/10.24927/rce2019.071>
- Mendes, L. B. (2010). *Documentoscopia*. Millenium.
- Milosch, J., Pearce, N., Smithsonian Provenance Research Initiative, & University of Glasgow. (2019). *Collecting and provenance: a multidisciplinary approach*. Rowman & Littlefield.
- Moncada, M. C. (2006). *Peritagem e Identificação de Obras de Arte*. Civilização Editora.
- Montagner, C. (2015). *The brushstroke and materials of Amadeo de Souza-Cardoso combined in an authentication tool* [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/14777>
- Montani, I. (2009). La contribution de l'expertise de la signature pour l'authentification des oeuvres d'art. *Revue Internationale de Criminologie et de Police Technique et Scientifique*, 62(2), 49-67.
- Morelli, G. (1900). *Italian painters; critical studies of their works*. J. Murray.
- Morris, R. N. (2000). *Forensic Handwriting Identification*. Academic Press.
- Morrissey-Brown, A. (2015). *Artist or Criminal? A Psychoanalytical Analysis of the Self-Professed Motives of Art Forgers*. ARCA.
- Mould, P. (2009). *The Art Detective – Fakes, Frauds, and Finds and the Search for Lost Treasures*. Viking.
- Murphy, R. (Diretor e Produtor). (2016, 9 de setembro). Portraits (temporada 5, episódio 4) [Episódio de série de televisão]. In S. Shaw, R. Murphy, & L. Swingle (Produtores), *Fake or Fortune?*. BBC One. Factual Entertainment Productions: BBC Studios

MUSEION – Révue Internationale de Museographie (1931). 13, 14, 15, 16.

Museu Nacional de Arte Antiga (2017). *Global City* [Comunicado de imprensa]. http://museudearteantiga.pt/content/files/pressrelease_global_low.pdf

Museu Nacional de Arte Antiga (2017, 22 de fevereiro). *Direção* [Comunicado de imprensa]. http://museudearteantiga.pt/content/files/comunicado_imprensa.pdf

Museu Nacional de Arte Antiga (2017, 6 de abril) *Direção* [Comunicado de imprensa]. <http://museudearteantiga.pt/content/files/comunicadoimprensa6abril.pdf>

Neto, J. (2002). *A contrafacção e o tráfico de obras de arte em Portugal – Seminario internacional sobre falsificación y tráfico ilícito de obras de arte y bienes culturales*, Polícia Judiciária, Diretoria de Lisboa.

Newman, G. E., & Bloom, P. (2012). Art and authenticity: The importance of originals in judgments of value. *Journal of Experimental Psychology: General*, 141(3), 558–569. <https://doi.org/10.1037/a0026035>

O mais extraordinário falsificador de quadros de pintores famosos deixou perplexos os críticos e foi, por isso, parar à prisão, (1952, 16 de novembro) [Recorte de jornal não identificado]. Cópia disponível nos livros legados por Barros e Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga.

Oliveira, J. M. A. (2013). Fraude na arte: visão holística da falsificação de pintura. *Investigação Criminal*, 5, 96-117.

P. F. (1961, 17 de novembro). Reconhecido como génio da pintura – o falsário Van Meegeren, [Recorte do jornal *Diário de Notícias*]. Cópia disponível nos livros legados por Barros e Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga.

P. U. (1946, 28 de abril). O julgamento do pintor que falsifica quadros de Vermeer. [Recorte do jornal *Diário de Lisboa*]. Cópia disponível nos livros legados por Barros e Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga.

Packard, C., & Packard, C. (2022, 17 de janeiro). How Does the FBI Art Crime Team Operate? *Hyperallergic*. Consultado a 9 de dezembro de 2022 em; <https://hyperallergic.com/701155/how-does-the-fbi-art-crime-team-operate/>

Parker, A. J. (2014). Revealing Rembrandt. *Front. Neurosci.* 8:76. <https://doi.org/10.3389/fnins.2014.00076>

Pecados del Arte (2023, 15 de fevereiro). *Entrevista a Montserrat de Pedro, Jefa de la Brigada de Patrimonio Histórico de la Policía Nacional*. Consultado a 17 de julho de 2023 em: <https://pecadosdelarte.com/noticia/352/actualidad/entrevista-a-montserrat-de-pedro-jefa-de-la-brigada-de-patrimonio-historico-de-la-policia-nacional..html>

Peneda, A. M. R. (2017). *Autenticação de Obras de Arte por Microscopia de Raman* [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. <https://hdl.handle.net/10216/145190>

Peñuelas I Reixach, L. Spencer, R. D., & Findlay, M. (2018). *The authorship, authentication and falsification of artworks*. Polígrafa.

Peñuelas I Reixach, L. (ed.) (2014). *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*. Ediciones Polígrafa.

Peñuelas I Reixach, L. (ed.) (2019). *The Authorship, Authentication and Falsification of Artworks*. Ediciones Polígrafa.

Pereira, F. A. B., & Dias, F. P. R. (2011). Ciências da arte e criação artística. *Repositorio.ul.pt*, 214–228. <http://hdl.handle.net/10451/6554>

Person, M. (1954, 30 de março). Verdadeiras Falsificações e Falsificações Verdadeiras – Coluna Arte e Polícia. [Recorte do jornal *Diário de Notícias*]. Cópia disponível nos livros legados por Barros e Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga.

Pessoa, J. (2004). Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho – A tábua da Trindade, radiografia de um exame feito há setenta anos, in E. Soares & J. A. S. Carvalho (Eds.), *Cores, Figura e Luz. Pintura portuguesa do século XVI na coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis*, (pp. 57-65). Instituto Português de Museus.

Pessoa, J. (2009). Carlos Bonvalot – pioneiro no encontro entre a Arte e a Ciência. In J. A. Proença (Ed.), *Cascais de Carlos Bonvalot*, Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães.

Petinga, T. (2017, 17 de dezembro). Pequena brigada da PJ do Norte apreendeu 427 obras de arte nos últimos quatro anos. *Observador / Agência Lusa*. Consultado a 26 de janeiro de 2018 em: <https://observador.pt/2017/12/17/pequena-brigada-da-pj-do-norte-apreendeu-427-obras-de-arte-nos-ultimos-quatro-anos/>

Pimentel, A. F., Franco, A. & Carvalho, J. A. S. (Coord.) (2016). *Obras em reserva. O Museu que não se vê*. Museu Nacional de Arte Antiga / Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Pimentel, S. P. (2018). *A obra gráfica de Amadeo de Souza-Cardoso, caracterização material e a sua preservação* [Dissertação de mestrado]. Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/6886tho>

Pinheiro de Melo, H., Cruz, A. J., Sanyova, J., Valadas, S., Cardoso, A. M., & Candeias, A. (2022). Images in transformation: The color and its change in a group of Portuguese paintings from the second half of the 16th century. *Color Research & Application*, 47(6), 1358-1371. <https://doi.org/10.1002/col.22809>

Pinto, C. A. & Falcão, I. (2022). Azevedo, Carlos Mascarenhas Martins de. *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa* (2ª edição) (p. 55-57). Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA. https://institutodehistoriadaarte.com/wp-content/uploads/2022/05/Dic_QuemQuem_2ed.pdf

Pissarra, M. (2019). *Locating Malangatana: decolonisation, aesthetics and the roles of an artist in a changing society* [Tese de Doutoramento]. University of Cape Town. <http://hdl.handle.net/11427/31161>

Pissarra, M. (2021). Deep Ambivalences: Malangatana's Anti/Colonial Aesthetic. *Malangatana: Mozambique Modern—The Modern Series at the Art Institute of Chicago*. Art Institute of Chicago. <https://doi.org/10.53269/9780865593138/04>

Pisu, F. A., Ricci, P. C., Porcu, S., Carlo Maria Carbonaro, & Chiriu, D. (2022). Degradation of CdS Yellow and Orange Pigments: A Preventive Characterization of the Process through Pump–Probe, Reflectance, X-ray Diffraction, and Raman Spectroscopy. *Materials*, 15(16), 5533. <https://doi.org/10.3390/ma15165533>

Poldi, G., & Caglio, S. (2013). Phthalocyanine identification in paintings by reflectance spectroscopy. A laboratory and in situ study. *Optics and Spectroscopy*, 114(6), 929–935. <https://doi.org/10.1134/s0030400x13060143>

Polícia Judiciária (2010, 25 de outubro). *Operação “Caverna do Tesouro” – Maior apreensão de sempre de pintura falsificada*. Polícia Judiciária. Consultado a 18 de novembro de 2012 em: <https://www.policiajudiciaria.pt/operacao-caverna-do-tesouro-maior-apreensao-de-sempre-de-pintura-falsificada/>

Polícia Judiciária (2013, 24 de maio). *Operação “Arco-Íris” – Elevada apreensão de pintura falsificada*. Polícia Judiciária. Consultado a 25 de maio de 2013 em: <https://www.policiajudiciaria.pt/operacao-arco-iris-elevada-apreensao-de-pintura-falsificada/>

Prisco, G. (2019). Two Exhibitions and the Project of a Museum dedicated to Forgery. A History between France and Italy (1930-1955). In M. Baggio, E. Bernard, M. Salvadori, L. Zamparo (Eds.), *Anthropology of Forgery. A Multidisciplinary Approach to the Study of Archaeological Fakes*, (pp. 269-285) Padova University Press.

Prowda, J. B. (2013). *Visual Arts and the Law*. Ashgate Publishing, Ltd.

R. (1963, 9 de janeiro). Outra “mona lisa” exposta em Nice. O seu proprietário diz que é verdadeira e que a do Louvre não passa de simples imitação. [Recorte do jornal *O Século*]. Cópia disponível nos livros legados por Barros e Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga.

Ragai, J. & Shoeib. T. (2021). *Technical Art History: A Journey Through Active Learning*. World Scientific.

Ragai, J. (2015), *The Scientist and the Forger. Insights into the scientific detection of forgery in Paintings*. Imperial College Press.

Ramos, D. (2012). *Falso mais falso não há! Para a musealização da pintura e desenho falsos da Operação Traço Fino da Polícia Judiciária* [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/7513>

Rattner, J. (1994, 27 de maio). Portugal revê escola de Bosch até século 20. *Folha de S. Paulo*. Consultado a 30 de junho de 2021 em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/27/ilustrada/17.html>

Rawlins, F. I. G. (1935). The new physical laboratory at the National Gallery, London, *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, 4, 107-108.

Reis, A. T. T. (2023). *A galeria de retratos dos Vice-Reis e Governadores do Estado da Índia: percurso para a sua reinterpretação e salvaguarda* [Tese de Doutorado]. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/58324>

Reisner, R. G. (1950). *Fakes and forgeries in the fine arts*. Special Libraries Association.

Rodrigues, A. L. (2011). Datação, autenticidade, materiais e pigmentos. Estudos laboratoriais sobre Faiança Portuguesa e Porcelana Chinesa produzida para o mercado Português (séculos XVI a XVIII). *Trabalho apresentado em IX Congresso Ibérico de Arqueometria*.

Rosado, A. (2014). História da arte técnica: uma reflexão sobre o emprego da história da arte e ciência no estudo de pinturas. *PÓS: Revista Do Programa De Pós-graduação Em Artes Da EBA/UFG*, 4(8), 148–157. Consultado a 25 de outubro de 2022 em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15486>

Rosado, A., Souza, L.A.C., Froner, Y. A. (2007) História da Arte Técnica e Arqueometria: uma contribuição no processo de autenticação de obras de arte. *16.º Encontro Nacional da ANPAP – Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais* (pp. 1734-1745). ANPAP-UDESC.

Ruhemann, H. (1965). *The Cleaning of Paintings. Problems and Potentialities*, Frederick A. Praeger.

Rybak-Karkosz, O. (2022). Fałszerstwo sygnatury artystycznej na gruncie prawa polskiego. *Studia Prawnicze KUL*. <https://doi.org/10.31743/sp.13509>

Salvador, C., Sandu, I. C. A., Sandbakken, E., Candeias, A. & Caldeira, A. T. Correction to: Biodeterioration in art: a case study of Munch's paintings. *The European Physical Journal Plus*, 137, 204. <https://doi.org/10.1140/epjp/s13360-022-02419-x>

Sandu, I. C. A., Candeias, A., van den Berg, K. J., Sandbakken, E. G., Tveit, E. S., & van Keulen, H. (2019). Multi technique and multiscale approaches to the study of ancient and modern art objects on wooden and canvas support. *Physical Sciences Reviews*, 4(5). <https://doi.org/10.1515/psr-2018-0016>

Santos, L. R. (1939). 'Os processos científicos no estudo e na conservação da pintura antiga. *Conferências da Liga Portuguesa de Profilaxia Social* (4.^a série) (pp. 251-302). Imprensa Social.

Schávelzon, D. (2009). *Arte e Falsificación en América Latina*, Tezontle.

Scott, D. A. (2016). *Art: Authenticity, Restoration, Forgery*. Cotsen Institute of Archaeology at UCLA.

Secco, C. (2019). Craverinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes. *Scripta*, 6 (12), 350 – 367. <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12493>

Seminário Furto e tráfico internacional de obras de arte: situação actual e estratégias para o futuro (1997). Polícia Judiciária.

Serafino, A. T., Moreira, A. J., Reis, D., Campos, D. D., Reis, J. M., Santos, L. N., Castilho, L., Correia, M. L., Sapateiro, N. L. & Mendes, P. D. (2016). *Arte e Direito*. PLMJ – Sociedade de Advogados RL /Almedina.

Serrão, V. (2001). *A Cripto-História de Arte*. Livros Horizonte.

Serrão, V (2017, 23 de dezembro). Os Ticianos do Chiado. *Expresso*. Consultado a 27 de dezembro de 2017 em: <https://expresso.pt/cultura/2017-12-23-Os-Ticianos-do-Chiado>

Seruya, A. I., Pereira, M. (Dir.) Silva, R., Escobar, N. & Pais, A. (Eds.) (2007). *40 anos do Instituto José de Figueiredo*. Ministério da Cultura, Instituto Português de Conservação e Restauro.

Shermer, M. (2012). *The believing brain. From ghosts and gods to politics and conspiracies-- how we construct beliefs and reinforce them as truths*. St. Martin's Griffin.

Simões, P. D. R. (2016). *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal : 2005-2013*. [Tese de doutoramento]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/24329>

Sloggett, R. (2014). Art crime: fraud and forensics. *Australian Journal of Forensic Sciences*, 47(3), 253–259. <https://doi.org/10.1080/00450618.2014.957348>

Spencer, R. D. (2004). *The Expert versus the Object – Judging fakes and false attributions in the visual arts*. Oxford University Press.

Strong, F. (2013). The Mythology of the Art Forger. *The Journal of Art Crime*, Fall . 45-56.

The Journal of Art Crime (2009-2021). <https://www.artcrimeresearch.org/wp-content/uploads/2012/10/JAC-Fall-2012-eVersion-Final.pdf>

The National Gallery (2010, abril). *Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries | Press release: April 2010*. The National Gallery. Consultado a 12 de maio de 2019 em: <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/close-examination-fakes-mistakes-and-discoveries>

Tieze, H. (1948). *Genuine and false: copies, imitations, forgeries*. Max Parrish.

Tompkins, A. (2016). *Art crime and its prevention*. Lund Humphries.

Tompkins, A. (2020). *Provenance research today: principles, practice, problems*. Lund Humphries & IFAR.

Um falsificador genial. A espantosa fraude dum pintor holandês que ganhou 100.000 contos (1946, 31 de janeiro). [Recorte do jornal *Diário de Notícias*]. Cópia disponível nos livros legados por Barros e Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga.

Valadares, M. (1939). Laboratório para o Exame das Obras de Arte. *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, 1(1), 32-34.

Valadares, M. (1944). Exame ao raio X de um painel representando "Cristo descido da Cruz". *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, 3(9-10), 39-40.

Vanwijnsberghe, D. (Ed.). (2008). *Autour de la Madeleine Renders : un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XXe siècle*. Institut royal du Patrimoine artistique.

Veiga, J. M. F (2020). *Perito en arte y falsificaciones*. José Manuel Ferro Veigas.

Verougstraete, H. Schoute, R. & Borchert, T.H. (2004). *Restaurateurs ou faussaires des primitifs flamands*. Ludion.

Vieira, A. & Lacerda M. (2015). Escrever ou Escrever?. *Newsletter da Associação Socioprofissional Peritos Forenses da Polícia Judiciária*, 4, 3-5.

Vieira, A. (2005). Perícia forense de escrita manual vs. Grafologia (Ciência Vs. Simbologia). *Revista do Instituto Superior de Polícia Judiciária e Ciências Criminais*, 3(6), 53-68.

Vieira, A. (2008). A Escrita Manual: Um Produto individual, singular e único. *Csi Criminal* (pp. 169-183). Universidade Fernando Pessoa.

Vieira, A., Antas, J., Lopes, S. & Farinha C. (2014). Forensic Handwriting in the Laboratory of Scientific Police of Judicial Police: A Preliminary Study – A statistical workload analysis *The Asian Forensic Sciences Network Newsletter*, 6, 6-7.

Waal, H., Würtenberger, T. & Froentjes, W. (1964). *Aspects of art forgery*. Springer Dordrecht. <https://doi.org/10.1007/978-94-017-6302-8>

Ward, G. W. R. (Ed.) (1977). *The eye of the Beholder: fakes, replicas and alterations in American art*. Yale University Art Gallery.

Watson, F. (1961, 5/6 de agosto). A arte e a técnica de falsificar numa notável exposição no Museu Britânico. [Recorte do jornal *Jornal do Comércio*]. Cópia disponível nos livros legados por Barros e Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga.

Wei, W. (2012). Fingerprinting Objects for the Control of Illegal Trafficking. *The Journal of Art Crime*, 8. 65-77. <https://www.artcrimeresearch.org/wp-content/uploads/2012/10/JAC-Fall-2012-eVersion-Final.pdf>

Wei, W. (2016). Fingerprinting Objects for the Control of Illegal Trafficking. In: N. Charney (Ed.), *Art Crime* (pp. 57-76). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-137-40757-3_6

Wilson, G. (1970, 27 de junho). O genial falsificador que enganou o mundo com “pinturas” de Vermeer; O falsário genial quer conquistar a glória. [Recorte do jornal *Diário Popular*]. Cópia disponível nos livros legados por Barros e Sá à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga.

Wittman, R. K. (2011). *O Mundo Secreto da Arte Roubada*, Círculo de Leitores.

Wolz, S. H., & Carbon, C. (2014). What’s wrong with an art fake? Cognitive and emotional variables influenced by authenticity status of artworks. *Leonardo*, 47(5), 467-473. https://doi.org/10.1162/leon_a_00869

Yeide, N. H., Walsh, A., & Konstantin Akinsha. (2001). *The AAM Guide to Provenance Research*. American Alliance of Museums Press.

Yivlialin, G., Galli, A., Raimondo, L. Martini, M. & Sassella, A. (2019). Detecting the NIR Fingerprint of Colors: The Characteristic Response of Modern Blue Pigments. *Heritage*, 2(3), 2255–2261. <https://doi.org/10.3390/heritage2030137>

Yonan, M. (2021, 21 junho). Technical Art History and the Art Historical. *Materia: Journal of Technical Art History*, 1(1). <https://volume-1-issue-1.materiajournal.com/article-my/>

Videografia e filmografia

Detroit Institute of Arts (2011, 13 de janeiro a 17 de fevereiro). *Fakes, Forgeries, and Mysteries* [Vídeo]. YouTube. Consultado a 7 de junho de 2011 em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLE0B4C31D9D509494>

El Confidencial (2019, 1 de junho). *Así se descubren millones de euros en obras de arte falsas* [Vídeo]. YouTube. Consultado a 8 de fevereiro de 2021 em: <https://www.youtube.com/watch?v=reR4OdTPFyo&t=28s>

Koefoed, A. (Diretor). (2021). *The Lost Leonardo* [Filme]. Sony Pictures Classics.

Welles, O. (Diretor). (1973). *F for Fake* [Filme]. Janus Films.

Páginas eletrónicas

ARCA – Association for Research into Crimes against Art (n.d). <https://www.artcrimeresearch.org/>

Art Fraud Insights (2021). <https://artfraudinsights.com/>

Art Recovery International (2016). <https://www.artrecovery.com/>

Art Value Project – Gabinete de Peritaje Artístico. (n.d.). <https://www.artvalueproject.com/>

Authentication in Art Foundation (s.d.). *AiA Literature & Exhibitions*. Consultado a 2 de fevereiro de 2023 em: <https://authenticationinart.org/aia-archive/aia-literature/>

Authentication in Art. (n.d.). <http://authenticationinart.org>

AzuRe (n.d.). <http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/index.html>

Cabral Moncada Leilões. (n.d.). <https://www.cml.pt/academia/sobre#>

CAfA – Court of Arbitration for Art. (n.d.). Netherlands Arbitration Institute. Authentication in Art. <https://www.cafta.world/>

Cruz, A. J. (n.d.). *Ciarte. A Ciência e a Arte*. <http://www.ciarte.pt/>

Fake art – Museum Valse Kunst (n.d.). <https://museumvalsekunst.nl/en/fake-art/>

Fakes in the art market. (n.d.). <https://artmarketfakesworkshop.wordpress.com/>

Fälschermuseum (2020). <https://www.faelschermuseum.com/>

FCT/UNL. (n.d.). *Laboratórios*. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. Consultado a 13 de outubro 2023 em: <https://www.dcr.fct.unl.pt/laborat%C3%B3rios>

Federal Bureau of Investigation. (s.d.). *Art Crime*. Federal Bureau of Investigation. <https://www.fbi.gov/investigate/violent-crime/art-theft>

Guardia Civil. (s.d.). Gobierno de España. Ministerio del Interior. <https://www.guardiacivil.es/>

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/conservacao-e-restauro-laboratorio-jose-de-figueiredo/conservacao-e-restauro-laboratorio-jose-de-figueiredo/>.

IFAR. International Foundation for Art Research (2024). <https://www.ifar.org/>

IN2PAST (2024). <https://in2past.org/>

Laboratório de Polícia Científica – Polícia Judiciária. (2017). <https://www.policiajudiciaria.pt/lpc/>

Laboratório HERCULES (s.d.). *Laboratório HERCULES. Herança cultural, estudos e salvaguarda*. Universidade de Évora. <http://hercules.uevora.pt>

Musée de la Contrefaçon (2022) <https://musee-contrefacon.com/>

Museo Arte Scienza Milano | MAS. (n.d.) <https://www.museoartescienza.com>

Museu de Polícia Judiciária – Polícia Judiciária. (2017). <https://www.policiajudiciaria.pt/museu-policia-judiciaria/#>

Museus e Monumentos de Portugal (2024). *Laboratório José de Figueiredo*. <https://www.museusemonumentos.pt/pt/museus-e-monumentos/laboratorio-jose-de-figueiredo>

Old Goa Revelations (2019). <https://oldgoarevelations.wordpress.com/>

Plataforma Casa Comum (s.d.). Fundação Mário Soares e Maria Barroso. http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_944/n_100#!e_915

Police Nationale. (s.d.). *La direction nationale de la police judiciaire (DNPJ)*. Ministère de l'Intérieur et des Outre-Mer. <https://www.police-nationale.interieur.gouv.fr/nous-decouvrir/notre-organisation/organisation/direction-nationale-de-police-judiciaire-dnpj>

Polícia Judiciária (s.d.). *Laboratório de Polícia Científica*. Polícia Judiciária. Consultado a 3 outubro de 2023 em: <https://www.policiajudiciaria.pt/lpc/>

Selo Branco (2018). <http://www.selobranco.com/>

Tagsmart (2023). <https://www.tagSMART.com/>

The Art Loss Register (2021). <https://www.artloss.com/>

The International Art and Antique Loss Register (2021) <https://www.artloss.com/>

Treasures on Trial: The Art and Science of Detecting Fakes. (n.d.). <http://treasuresontrial.winterthur.org/>

UNESCO (2020, 13 de fevereiro). *Partners*. <https://en.unesco.org/fighttrafficking/partners>