



## “ME ENGANA QUE EU GOSTO!”: ILUSÕES, FALSIDADES E OS OBJETOS DO MAL NOS SISTEMAS DA ARTE

Marize Malta. EBA/UFRJ

**RESUMO:** prosseguindo com estudos a respeito dos objetos maus, elegemos para essa comunicação pensar sobre o fenômeno das cópias, ilusões e falsificações, tão frequentes no mundo da arte. Os objetos do mal dessa categoria, pensados diante da noção de ecossistema, longe de estarem em extinção, fazem parte do sistema da arte e são parte inerente ao seu funcionamento.

**Palavras-chave:** objetos do mal; *trompe l'oeil*; ilusão e falsificação

**ABSTRACT:** *continuing with the studies on evil objects, in this paper we chose to think about the phenomenon of copies, illusions and forgeries, so frequent in art world. The evil objects of this kind, thought on the concept of ecosystem, far from being endangered, are part of the art system and are an inherent part of their operation.*

**Keywords:** *evil things; trompe l'oeil; illusion and forgery*

### Procedimentos do mal nos sistemas da arte

Insistindo no estudo sobre os objetos do mal, temos apresentado neste fórum uma série de questões acerca de objetos estéticos controversos, seus territórios de atuação, locais que lhes vedam a entrada, bem como formas, conteúdos e materiais que estão no limiar entre bem e mal, belo e hediondo, amado e odiado. As reflexões procuram trazer à baila os afetos e desafetos da história da arte, disciplina que, mancomunada com sua instituição inerente, o museu, e com um de seus principais aportes, a teoria estética, sanciona o que merece ou não ser identificado como arte ou declara o que é boa e má arte.

Para esse encontro, optamos por evidenciar um procedimento que afeta diretamente a veracidade de uma obra e que, de imediato, é encarado como ameaça à sua originalidade e, portanto, ação negativa e recriminável. O artifício gera, como de costume, um objeto que não é o que aparenta ser, pois remete a um outro objeto que lhe serviu de modelo. Estamos tratando do fenômeno das cópias,

ilusões e falsificações, tão frequentes no mundo da arte, mas igualmente presente no mundo biológico e participante do equilíbrio ecológico. Os objetos do mal, pensados diante da noção de ecossistema, longe de estarem em extinção, fazem parte do (eco)sistema da arte e são parte inerente ao seu funcionamento. E se muitos querem exterminá-los, um desequilíbrio pode acontecer.

Semelhante a um sistema biológico que procura se manter em equilíbrio para garantir a sobrevivência das espécies, mas, que por outro lado, está em constante mutação e adaptação, os sistemas da arte e, principalmente, a história da arte e o museu, podem ser considerados ambientes interdependentes cuja existência demanda um delicado equilíbrio com os objetos (ou espécies) que lhes dão sustento e lhes permitem sobreviver. Se um é ameaçado, o outro também é atingido.

O museu e a história da arte foram imbuídos do papel de ordenar o caos de objetos criados pelo homem, pôr em ordem, em certa ordem, estabelecer uma unidade, dar-lhes consistência e legitimidade, criando uma representação coerente da história por meio de formas visuais. Se a história dita positivista se escrevia exclusivamente por meio de documentos que autenticavam suas narrativas e afirmações, a veleidade pela autenticidade da documentação esteve intrinsecamente lhe garantindo reputação de credibilidade. Transposto para a história da arte, o documento que lhe distinguiu e lhe conferia autenticidade era uma obra visual. O valor autoral, do ineditismo, da autenticidade, da genialidade estiveram presentes como mitos fundadores da simbologia transcendente das obras de arte e da escrita de sua história. Desde os tempos da civilização greco-latina há uma obsessão com a autoria e “nenhuma outra civilização vinculou de tal modo a dignidade de uma obra ao nome de seu autor” (MARQUES, 2013: 18). No entanto, conhecemos vários casos em que as obras não gozaram da prerrogativa da originalidade, inclusive algumas envolvendo o grande Michelângelo e cópias da estatuária antiga e de desenhos dos velhos mestres, cuja habilidade se destacava no *bello inganno* (MARQUES, 2013: 21-32).

O mercado das cópias e falsidades sempre existiu e ganhou fôlego considerável a partir do século XIX, quando, frente às demandas dos museus, das academias, de colecionadores sedentos e do fervilhante mercado (de arte), a questão da atribuição alcançou contornos com solicitações urgentes. A

institucionalização da arte implicou um processo de reconhecer, identificar, nomear e datar obras. A credibilidade do museu, do colecionador e do mercado estava diretamente vinculada à idoneidade das obras sob sua tutela. Não poderia haver dúvidas.

Ao ser introduzida no museu, uma obra era investida de um aval que lhe conferia originalidade e distinção. A obra dependia do museu para manter sua aura e o museu dependia de obras originais para permanecer com confiabilidade. Nesse sentido, o mercado de réplicas e falsificações sempre constituiu ameaças para a reputação dos museus e seus especialistas, sendo considerados objetos maléficos.

### **Mimetismo, camuflagens e exibicionismos**

Tomando referências das ciências biológicas, muitos organismos buscaram adaptação ao meio durante sua evolução, suposição levantada pelo naturalista francês Lamarck em 1809 (LOPES, 2008: 513). O mimetismo é visto como uma adaptação evolutiva desenvolvida por um organismo ao adquirir características do meio ambiente em que vive ou de outras espécies diferentes filogeneticamente. O atributo se constitui por força da sobrevivência da espécie, seja como estratégia de proteção contra o predador ou, sendo o predador, de ataque à sua presa, de quem depende para se alimentar

Em 1862 foram divulgadas as pesquisas do naturalista inglês Henry Bates, primeiro a usar a tese sobre mimetismo para explicar certas espécies de borboletas da Amazônia que adotavam semelhança visual a outras espécies, mas que exalavam um odor repulsivo para afastar o predador natural daquele que assumia a aparência. A semelhança de forma e de cor eram tão impressionantes que somente um exame aprofundado seria capaz de diferenciar as duas espécies. Somente o olho, órgão máximo de uma cultura assentada na visualidade, não era suficiente para discernir a verdade. Nem tudo o que o olho via seria passível de ser crível. Seria necessário mais do que ver para crer.

A camuflagem se institui para fins de ataque, defesa ou reprodução e se utiliza dos mais diversos artifícios para adquirir as propriedades de disfarce. Os

ursos polares, por exemplo, tão visivelmente brancos, têm, na verdade, a pele preta. Em virtude de seus pelos serem translúcidos, ao receberem luz, parte se desvia para a pele, mas grande porção é refletida, provocando a sensação da cor branca. Os camaleões assumem diferentes aspectos conforme a situação momentânea do meio ambiente. Determinadas plantas tomam a forma das fêmeas de insetos que pousam sobre elas para receberem o pólen que carregam no corpo.

Se nos remetermos ao século XIX, a maioria dos pintores frequentava academias e ateliês de grandes mestres para atingirem um certo tipo de qualidade pictórica e icônica que lhes franqueasse a entrada nos cobiçados Salões. Existia, assim, espécies de arte que se adaptavam às contingências para poderem se mimetizar ao ambiente que desejavam habitar. Fazendo uma livre associação, quando as obras eram premiadas, alcançava-se o topo da cadeia alimentar, como que afastando toda e qualquer ameaça de ataque dos predadores. O método acadêmico (PEREIRA, 2012: 97-98) permitia que o futuro artista alcançasse os meios para bem executar sua idealização, uma obra visual que deveria não só convencer do que as formas traduziam, mas do que eram capazes de narrar e expressar.

Nas academias, aprendia-se por meio das cópias, principalmente de figuras humanas nas quais se depositava a maior parte da responsabilidade de contar a história para qual a obra fora pensada (PEREIRA, 2012: 98-99). Gravuras, moldagens e pinturas de esculturas clássicas e quadros dos grandes mestres, de modo parcial ou total, povoaram o acervo das academias. Dessa forma, aprendia-se copiando a partir dos originais ou das próprias cópias e, mesmo que possamos identificar a obra primeira, a cópia acaba sendo autoral. Durante muito tempo essas peças foram destituídas de qualquer valor estético e, no Brasil, são ausentes na maioria dos museus de arte, que as relegaram aos acervos das escolas descendentes das academias<sup>1</sup>. Atingir o mestre era o desafio e para isso seria necessário tentar imitá-lo para alcançar sua expressão particular. O mimetismo levava ao êxito artístico.

Se a maioria dos recursos de mimetismo tende à aquisição de semelhança com o meio ambiente de modo a que pareça ser parte integrante dele e não algo estranho, há outras situações em que determinadas espécies assumem cores

contrastantes, caso do aposematismo. Alguns animais são fortemente coloridos, chamam atenção com intensidade, todavia possuem paladar insuportável ou são venenosos se ingeridos, usando desse artifício para manter afastado o predador que, ao longo da evolução das espécies, diferencia-os dos demais e não os ataca. O recurso funciona como um alerta visual – “Eu sou diferente! Não chegue perto de mim, pois sou perigoso!”. Tal estratégia foi usado por muitos movimentos de vanguarda que esclareciam suas inaptações ao meio e atraíam atenção dos futuros próximos colecionadores, buscando desenvolver condições ideais de sobrevivência, na medida em que o ambiente se refazia e reequilibrava com ações transformadoras das próprias obras.

O critério de aquisição de um aspecto externo distinto do que realmente a espécie naturalmente se constitui reforça a ideia de que há uma outra espécie que carrega as características que lhe são inerentes, portanto, originais. Remetendo a Darwin, em seu basilar “A origem das espécies” (1859), observamos como o mito da originalidade também se faz presente no fundamento da teoria evolutiva. Entretanto, por mais que existissem espécies originais ancestrais, elas eram passíveis de mutação e adaptação, o que levou ao desenvolvimento de outras estruturas, análogas ou diferenciadas. Entretanto, o que é homólogo estruturalmente, derivado de um mesmo ancestral, pode gerar formas bem diferentes e o que é semelhante formalmente pode ser proveniente de estruturas originais bem diferenciadas.

De um modo ou de outro a ideia de adquirir uma outra-imagem, com personalidade aquém ou além para garantir a sobrevivência da espécie não lida com a questão da falsidade. Voltando a Darwin, sua teoria alerta para a noção da grande complexidade das relações entre os seres vivos e a questão da luta pela sobrevivência não se reduz a disputas diretas entre espécies que usufruem dos mesmos recursos. As interações são muito mais complexas e nelas não existem noções de bom nem mal, falso ou verdadeiro.

### **Camuflagens do mal**

A exposição de Modigliani, presente no Brasil em 2012, envolveu pelo menos duas telas sob suspeita. O primeiro caso abrange a obra “Grande Figura Nua Deitada - Celine Howard”, de 1918, que, quando exposta em Bonn, na Alemanha,

em 2009, teve a autenticidade questionada, pois ao ser analisada teriam encontrado um pigmento ausente na época do pintor. A segunda, “Retrato de Marevna”, quando sob os holofotes em 2011 no museu Pushkin, na Rússia, um colecionador a acusou de ser falsa. Christian Parisot, responsável pelo Institut Modigliani Archives Legales - Paris Rome e também um dos curadores da exposição no Brasil, propôs ambas as obras, mas os curadores brasileiros só foram reticentes com a segunda. Acusado de falsário e criminoso por Marc Restellini, diretor da Pinacothèque de Paris, condenado em 2008 pela Justiça francesa e tendo recebido recusas de trabalhos oferecidos a casas de leilão como Sotheby’s e Lempertz, a credibilidade e idoneidade de Parisot ficaram abaladas. Assim, tudo aquilo envolvido com seu nome passou a estar sob suspeita, fosse verdadeiro ou não.

Marc Rastellini, inimigo declarado de Parisot, por seu turno, tem envolvimento com o Instituto Wildenstein, relacionado com as casas de leilão acima mencionadas e com a disputa pela autoridade das obras de Amadeo Modigliani, que envolve a autoria do catálogo *raisonné* do artista italiano. Como podemos observar, para além das fofocas, as ferrenhas disputas de poder permeiam inexoravelmente o mundo da arte, afetam seus valores no mercado e a credibilidade de muitas obras de artistas famosos ou não. No jogo, curadores, especialistas, casas de leilão, instituições públicas, colecionadores particulares, promotores culturais fazem e refazem uma teia de relações, enredando obras e artistas onde não fica claro quem é presa, quem é predador.

Aos que visitaram a exposição no Brasil, algumas obras podem tê-los enganado e o juízo estético ficar comprometido ao considerar que, de modo geral as cópias não carregam o mito da “integridade artística”, depositada na criatividade inerente a uma obra original. Por outro lado, como lembra Alfred Lessing, as qualidades estéticas de obras de arte como harmonia, balanço e poder expressivo costumam estar presentes também nas réplicas e é possível ter a mesma sensação de prazer estético em ambas as versões. O que gera incômodo é algo que normalmente está extrínseco à obra: o valor da autoria e do período em que foi produzida (LESSING, 1983: 61).

Exceto cópias grosseiras, que seriam sumariamente reprovadas nos bancos do ensino acadêmico, as boas reproduções têm a capacidade de trazer à tona a

imagem que traduz a ideia original. Se o importante é a ideia, o *esquisse*, o *disegno*, que se configuram na essência da obra, a imagem final não precisa ser única. Se Andy Warhol trouxe com suas obras as questões do valor dos múltiplos, dos *ready-mades*, das atribuições e das ideias, o mercado parece não ter sido muito afetado, visto que ainda prioriza a autoria e a preferência pela assinatura (mesmo de um múltiplo – se for assinado, vale). E não podemos pensar que mercado e arte são instâncias apartadas. Fazem parte do mesmo sistema.

Algumas vezes, as incidências de muitas cópias no mercado sinalizam preferências e indícios de juízos de valor. No Brasil, o artista mais falsificado é Cândido Portinari, pintor de farta produção (mais de 5 mil obras), seguido de Tarsila do Amaral e Alfredo Volpi. Os três modernistas povoam o imaginário de gerações de brasileiros na medida em que foram fartamente veiculados em livros de história da arte no Brasil, favorecendo considerá-los como os grandes representantes da arte nacional, o que os torna altamente cobiçados. Neste caso, a voz da história amparou sua valorização. Para os compradores desavisados, o que vale é valor que a assinatura representa. A imagem relativa à ideia, ao *disegno*, à genialidade é uma mera lembrança, fazendo com que cópias grosseiras realizadas por péssimos falsificadores sejam afiançadas por cifras compatíveis às originais. E, assim, um “Portinari” pode vir a ser um objeto do mal.

Na Europa, os artistas mais copiados são Picasso, Dali e Corot, pelas altas cifras que alcançam nos leilões, subindo suas cotações no mercado, ou por serem mais facilmente falsificáveis e com temática e cromatismo de fácil aceitação. Desse modo, há inúmeros motivos e enredamentos que levam à prática das adulterações, bem como há diversos artifícios para evitar “levar gato por lebre”. Muitos colecionadores recorrem às perícias e aos catálogos *raisonnés* para garantir um bom investimento. Hoje há cerca de mil catálogos do gênero. Contudo, sempre pode aparecer uma obra escondida ou encoberta, uma espécie ainda desconhecida, algo que foge às certezas.

Para além de acusações de atribuição equivocada da originalidade de obras de arte, começaram a surgir nos últimos anos disputas judiciais contra certas autenticações que afetam colecionadores particulares, visto que costumam estar envolvidos investimentos de milhares ou milhões de dólares. Caso um Conselho de

uma fundação de certo artista se recuse a certificar alguma obra, o comprador pode se achar lesado e no direito de entrar com um processo por perdas e danos. E lá se vão tempo e dinheiro, situação que tem levado com que diversas fundações de artistas estejam suspendendo seus serviços de autenticação, acarretando diminuição nos preços dos quadros. Assim, as espécies ditas falsas interagem ativamente nas relações ecossistêmicas da arte, adaptando-se às contingências de mercado e atuando em vários estratos institucionais. O meio, por consequência, também se amolda às suas ações.

Uma questão delicada é que o falsificador deve possuir a mesma habilidade dos artistas que fraudas, fazendo com ele mesmo se autodenomine artista. Mas o que está em jogo é uma falcatrua considerada criminosa. Mesmo frente ao delito, o meliante se gaba de sua perspicácia técnica, por ter sido capaz de camuflar tantas cópias de telas originais de artistas consagrados e ter enganado tantos olhos treinados e compêndios de estudos exaustivos. Caso célebre foi o do falsificador alemão Wolfgang Beltracchi, preso em 2011 e condenado a seis anos de prisão, que produziu, segundo seu próprio depoimento, cerca de 2 mil obras envolvendo 50 artistas diferentes, como Fernand Léger e Marx Ernst. Ele chegou a forjar séries interiras de pinturas expressionistas que teriam sido resgatadas de coleções particulares, vindas à tona depois que seus ricos proprietários alemães haviam morrido. A credibilidade da jogada foi conseguida com a cumplicidade de um neto de colecionador, pois sozinho não teria conseguido convencer tantas pessoas e instituições. Afinal, voltando às analogias com a Biologia, o mimetismo de um único exemplar da espécie não tem impacto sobre o sistema.

Artefatos frutos de fraudes estariam no nível mais agudo dos objetos do mal, do tipo falso. Como em histórias de detetives, as questões em torno das falsificações lidam com a disputa entre uma exímia habilidade manual e um olho argutamente treinado. Assim, a original e a cópia são duas espécies semelhantes mas provenientes de diferentes ancestrais (os autores), sendo um deles aquele que a idealizou. Nas ciências biológicas, contudo, não há a ideia do criador mas na espécie original.

## Imitações e imitações

Alguns tipos de obras-que-não-parecem-o-que-são nem sempre foram taxadas de objetos falsos ou do mal. Tradicionalmente, o fingimento de materiais e os efeitos de profundidade, com uso do claro e escuro ou da perspectiva, haviam sido adotados desde a Antiguidade e empregados nas decorações das casas romanas em afrescos e mosaicos. A técnica do *trompe l'oeil*<sup>2</sup>, como é internacionalmente conhecida, foi aperfeiçoada na Renascença, assumindo a cada novo século minúcias e efeitos cenográficos mais complexos de representação. Com o artifício de simular o tridimensional em duas dimensões, preferencialmente por meio da pintura, o desafio recairia em enganar o olho.

O termo, originado no século XIX para dar conta de um artifício usado no Barroco, lida com a imagem como suporte para substituir a realidade sem que deliberadamente a queira replicar, mas dar conta de outra coisa. No *trompe l'oeil*, que pode ser muitas coisas, o observador é cativado exatamente pelo efeito de ilusão que percebe e admira. Mesmo que o termo implique engano, há mais um jogo em questão, cujos jogadores conhecem as regras mas desconhecem o desfecho, pois a sorte parece ser a principal guia da ação. Saber jogar é uma condição para apreciar o jogo na prática, que demanda conhecer os truques que lhe são inerentes para tentar ganhar do adversário. É como se a cada jogada o adversário tentasse criar uma nova distração, um truque, ou mesmo um blefe, para convencer da validade de sua ação e intenção.

Nesse sentido, a perícia técnica esteve, em grande parte, relacionada ao poder de imitar a realidade, cujos efeitos miméticos levariam à mais perfeita ilusão. O observador, após notar que foi totalmente enganado, encanta-se com o truque visual, como acontece com as mágicas. Sabe-se que há um artifício, mas se desconhece como o efeito é obtido. Funda-se toda uma relação com a experiência visual. A imagem ultrapassa o conhecimento direto e precisa ser decifrada para ser compreendida. É um falso verdadeiro.

No Brasil, durante o século XIX, foram frequentes as pinturas decorativas em fazendas de plantação de café pelo Vale Paraíba (INVENTÁRIO, 2013), que ainda ostentam em seus salões pinturas com jarras de flores sobre peanhas com efeitos de sombra, de modo a dar impressão de que têm relevo e são reais, como na fazenda São Felipe, ou expõem naturezas-mortas e composições de utensílios para refeições, na fazenda Secretário, ou evocam nichos com prateleiras repletas de objetos, garrafas, frutas, louça, verduras e legumes, na fazenda Paraíso.

Paisagens também foram frequentes em pinturas decorativas, como que descortinadas por janelas imaginárias, apresentando paisagens de uma fazenda produtiva (fazenda Resgate) ou imagens idílicas como da Baía de Guanabara (fazenda Paraíso)(PIRES, 2010). Da sala de jantar de uma fazenda em meio ao vale do rio Paraíba, no interior do estado do Rio de Janeiro, a baía de Guanabara se transportava para o campo para deleite de uma sociedade aristocrática que sustentava economicamente o Império. Tanto poder autorizava a construção de ambientes cercados por paisagens que em nada tinham a ver com o entorno local, criando um mundo aparte fundado na ficção. Espaço e tempo se mesclavam e se superpunham em um estado de ilusão.

Durante o século XIX, diversos manuais de pintura, principalmente os denominados de pintura decorativa, orientavam maneiras de obter os efeitos de imitação, além de fornecer modelos de aplicações nos ambientes domésticos mais refinados. Como sentenciava um tratado de pintor decorador: “O objetivo da arte como também da própria decoração é de se dirigir à alma, de falar à imaginação e ao coração” (FLEURY, 1905:13). A pintura de ilusão, frente à afirmativa, não se dirige à razão, mas a instâncias subjetivas. A ilusão, como prima-irmã da fantasia, alimentava a alma. A alma aflita dos oitocentos se nutria e se reconfortava com coisas do coração ou da imitação.

Além do serviço especializado de pintura mural com seus artifícios de imitação, havia no mercado dos grandes centros urbanos dos oitocentos, como no Rio de Janeiro e em Belém, materiais e revestimentos fingidos, que se adaptavam a situações de substituir os materiais originais para diminuir custos ou se adequar às condições climáticas ou de segurança. Papéis de parede imitavam madeira, tecido, rendas, pedras. O linóleo se fazia passar por tapetes, passadeiras, pisos cerâmicos

ou *parquets*. Nesse processo de substituição, o ferro fundido foi especialmente afeito a se passar por outros materiais, como forros e ornamentos em estuque, colunas de pedra, balaústres em madeira, etc. Muitos materiais como *guta percha*, ebonite, *papier mâché*, celulóide, caseína, *rayon*, desenvolvidos em grande escala no século XIX, foram pensados para substituírem materiais naturais como borracha, ébano, madeira, casco de tartaruga, marfim, seda. Alguns objetos realizados com esses e outros materiais associados chegavam a ser mais convincentes do que os naturais. A partir da experiência com as substituições, os materiais artificiais, sintéticos e mesmo os naturais se confundiram e cada qual se empenhou, ao seu modo, por superar o desafio de convencimento do real.

Ao folhearmos os catálogos das exposições universais, somos surpreendidos por gravuras e relatos acerca de uma multidão de artefatos cujas aparências confundem a percepção do que seria sua verdadeira natureza material. Em alguns casos, poderíamos estar diante de um ato canibal, quando um objeto engolira um outro, tomando suas características, ou de casos de envelhecimento precoce, quando um objeto disfarçava sua idade, mostrando-se mais velho do que era, passando-se, assim, por um objeto antigo ou raro, tais quais os efeitos de pátina.

Por mais que os modernistas desejassem valorizar a verdade do material, a sinceridade da execução, a forma essencial, tal atitude, vista por eles como positiva, auxiliava, no entanto, a planificar a realidade. Os materiais ilusórios ou os objetos exacerbadamente ornamentados a ponto de disfarçarem suas operacionalizações, tão frequentes no século XIX, e qualificados como objetos do mal por muitas décadas, não eram em nada maléficos, mas guardavam a potência de uma imagem capaz de fazer aperceber a mágica do mundo. Como nos lembra Baudelaire, “pouco importa que a astúcia e o artifício sejam conhecidos de todos, se o sucesso está assegurado e o efeito é sempre irresistível” (BAUDELAIRE: 876).

Em um grande jogo de ilusões, há pistas para que o observador seja deliberadamente enganado. É sedutor estar sendo envolvido por uma fantasia, saber que aquilo que se vê não é aquilo que aparenta ser. Machado de Assis chamava a atenção para a arte da camuflagem, da possibilidade de se criar ilusão com a realidade, em plena decoração dos lares oitocentistas:

A imaginação não podia mais, e a realidade próxima atraiu-lhe a vista. Olhou em volta de si, mirou a alcova de solteira, arrumadinha com arte, - dessa arte engenhosa que faz da chita seda e de um retalho velho uma fita, que recama, enlaça, alegra o mais que pode a nudez das cousas, enfeita as paredes tristes, aprimora os trastes modestos e poucos.” (ASSIS, Quincas Borba: 261)

### **Verdadeiro ou falso? Bom ou mau?**

Obras que são cópias, réplicas ou falsificações maculam o princípio de verdade das obras-primas, fundamentais para a afirmação da disciplina da história da arte. A ideia de falso, assim, permeou muitos dos juízos acerca da obra com valor e daquela sem valor nenhum. Os museus, lugares imaculados onde as ‘obras do bem’ seriam acolhidas e preservadas, auxiliaram a sancionar a primazia de certas produções artísticas sobre outras. Assim, tudo aquilo que fosse acolhido por um museu dito de arte garantiria uma qualificação positiva, realçando a iluminação da aura detectada em volta da obra.

Se as obras em museu poderiam ser consideradas espécies que estão no topo da cadeia alimentar, as demais, excluídas desse meio ambiente, valeriam-se de outras estratégias de sobrevivência ou, até mesmo, de tentativas de se assemelhar a situações de privilégio, ocasionando mimetismos com o meio ambiente do museu ou com as espécies “mais evoluídas”.

Por mais que possam ser vistos como predadores ou mesmo como espécies malquistas e degeneradas, os objetos do mal são tão necessários quanto as outras espécies de artefatos. Na medida em que melhor os conhecemos e os estudamos, compreendendo-os diante do sistema que habitam, poderemos vê-los por outra perspectiva. Frente a uma cadeia alimentar, o predador também assume o papel de vítima quando alimento de outra espécie. Depende do ponto de vista.

As imagens e coisas ilusórias, ilusionistas, falsas, para além da ideia de engano e trapaça, permitem questionarmos e ultrapassarmos a percepção primária da própria realidade. Em vez de atrapalharem a visão e enevoarem a realidade, sugerem outros focos e nos fazem enxergar outros horizontes e novas perspectivas. Elas funcionam como imagens alucinatórias. Ao se estar sob seu efeito, apercebe-se e enxerga-se de forma diferenciada o que está ao nosso redor e, ao se voltar à realidade, ela não consegue mais ser percebida da mesma maneira, transformando-

se para nós. As imagens do mal perturbam, desequilibram uma continuidade linear e uma unicidade de valor, forçando-nos a considerar a ficção e a artificialidade tão autênticas como a realidade e a natureza.

Um objeto do mal não é uma anomalia, mas parte constitutiva das complexas relações do sistema da arte que, para estar em equilíbrio, necessita que todas as espécies que interagem entre si e atuam nos vários ambientes que o constituem estejam cumprindo o papel pertinente à sua natureza.

As imagens ilusórias não querem ser duplos do real. Elas são reais sem aparentemente serem. Hoje, diante da era da reprodução biocibernética quando as imagens podem realmente vir a ser reais e desejarem coisas (MITCHELL, 2005: 310), quando os clones se provaram possíveis, as imagens falsas, as cópias, as trapaças visuais podem parecer ingênuas ou a percepção das diferenças passar a ser exacerbada, a ponto de ver a cópia como algo semelhante mas com individualidade, reconhecendo seu papel positivo no sistema. Afinal, o que é a ilusão, senão um substituto para o convencimento? Ela também nos faz ver além das aparências, fazendo-nos compreender que as verdades e as falsidades são o verso e o anverso da mesma moeda, do mesmo sistema que a forja e a usa como valor de troca.

*Como olhar, a razão  
Deus me deu, para ver  
Para além da visão –  
Olhar de conhecer.*

*Se ver é enganar-me  
Pensar um descaminho,  
Não sei. Deus os quis dar-me  
Por verdade e caminho.*

Fernando Pessoa

## NOTAS:

---

<sup>1</sup> Um caso clássico a ser citado é o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Quando foi criado em 1937 retirou do grande acervo da Escola Nacional de Belas Artes as obras consideradas de valor, capazes de traduzirem a ideia de um patrimônio artístico nacional. As cópias não foram para o museu e permaneceram com a Escola. Hoje, essa coleção de cópias compreende o museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, criado em 1979.

<sup>2</sup>O tema tem estado em voga. Em fevereiro de 2012 inaugurou a exposição *Trompe L'oeil: imitations, pastiches et illusions* no museu de Artes Decorativas de Paris, a qual permanecerá em cartaz até novembro de 2013.

---

## REFERÊNCIAS

AUDSLEY, MM. W; AUDSLEY, G. **La peinture murale décorative dans le style du Moyen Age**. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie., 1881.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: \_\_\_\_\_. Charles Baudelaire: poesia e prosa. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1995.

BORTOLOTTI, Marcelo. O preferido dos falsários. **Veja**, São Paulo, n.2169, 16 jun. 2010. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/160610/preferido-falsarios-p-142.shtml>. Acesso em abril de 2013.

CEBIK, L. B. On the suspicion of an art forgery. **Journal of Aesthetics & Art Criticism**, vol. 47, issue 2, 147-156, spring 1989.

COLLECTORS, ARTISTS AND LAWYERS. **The Economist**, London, nov. 24th 2012. Disponível em: <http://www.economist.com/news/business/21567074-fear-litigation-hobbling-art-market-collectors-artists-and-lawyers>. Acesso em abril de 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. ESTATÍSTICA AJUDA A DETERMINAR AUTENTICIDADE DE OBRAS DE ARTE. **Ciência Hoje**, Jornal de Ciência, Tecnologia e Empreendedorismo. Porto, 05 jan. 2010. Disponível em: <http://www.cienciahoje.pt/index.php?oid=38369&op=all>. Acesso em abril de 2013.

FLEURY, Paul. **Traité classique du peintre décorateur**. Paris: Garnier Frères, 1905. HASKELL, Francis. **History and its images: art and the interpretation of the past**. New Haven: Yale University, 1993.

INVENTÁRIO DAS FAZENDAS DO VALE DO PARAÍVA FLUMINENSE. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cidade Viva / INEPAC, 2013. Disponível em: <http://www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/>. Acesso em: abril 2013.

LENAIN, Thierry. **Art forgery: the history of a modern obsession**. London: Reaktion Books, 2012.

LESSING, Alfred. What is wrong with a forgery? In: DUTTON, Denis (ed.). **The forger's art: forgery and the philosophy of art**. California: University of California Press, 1983, p.58-76. LOES, João. O grande golpe das artes. **Isto é**, Comportamento, n. 2210, 16 mar. 2012. Disponível em: [http://www.istoe.com.br/reportagens/195045\\_O+GRANDE+GOLPE+DAS+ARTES](http://www.istoe.com.br/reportagens/195045_O+GRANDE+GOLPE+DAS+ARTES) Acesso em: abril de 2013.

LONGMAN, Gabriela; MAGENTA, Matheus. Exposição de Modigliani tem obra suspeita e curador sob investigação. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 14 jul. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/54314-exposicao-de-modigliani-tem-obra-suspeita-e-curador-sob-investigacao.shtml>. Acesso em abril de 2013.

---

MARQUES, Luiz. Cópias e falsos. Um paradoxo fundador da arte ocidental. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (orgs.). **Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013, p.15-33.

MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want? The lives and loves of images**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MULIER, E. **Peinture d'art nouveau: décorations murales et plafonds, panneaux décoratifs, attributs et emblèmes**. Paris: Ch. Juliot, [s.d.].

PEREIRA, Sonia Gomes. A Academia como espaço de formação. In: BORGES, Silvia (org.). **Artes visuais no Brasil: registros de um ciclo de palestras**. Niterói: Niterói Livros, 2012, p.94-105.

PIRES, Tasso Fragoso *et al.* **Fazendas do Império**. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2010.  
VEIGA, Roberto de Magalhães. A “autenticidade” e seus usos. **Alceu**, Rio de Janeiro, v.4, n.7, 115-140, jul./dez. 2003.

#### **Marize Malta**

É doutora em História Social pela UFF, professora adjunta na Escola de Belas Artes da UFRJ, atuando na graduação e na pós-graduação. Pesquisadora em história da arte, cultura visual e material com ênfase no século XIX e início do XX, tratando de questões relacionadas a: intertextualidade; condição decorativa; objetos do mal; colecionismo e ligação entre imagem, objeto e lugar. É líder do grupo de pesquisa *Entresséculos*.