

Autêntico ou falso? Como podem os métodos laboratoriais ajudar



Opinião António João Cruz

A exposição há pouco inaugurada no Museu Nacional de Arte Antiga, *A Cidade Global*, deu visibilidade a dúvidas de autenticidade a respeito de duas pinturas e para o seu inequívoco esclarecimento está em consideração a possibilidade do recurso a estudos laboratoriais. Independentemente dos pormenores, a história é igual a muitas outras, mas, frequentemente, não é do conhecimento geral o que está em causa nestes estudos laboratoriais nem, menos ainda, as suas limitações.

Antes de mais, convém referir que o uso de métodos laboratoriais para o esclarecimento de questões de autenticidade só faz sentido quando há fundadas suspeitas de que uma obra não é aquilo que pretende ser ou que alguns pretendem que seja. Pelo menos de uma forma aprofundada, não faz sentido adoptar-se esse procedimento como rotina, não só devido aos custos envolvidos mas sobretudo devido ao facto de o aproveitamento da informação resultante não ser tão simples quanto se pode pensar.

Além disso, rigorosamente, não há métodos de detecção de falsos, mas sim métodos que dão informações sobre os materiais ou as técnicas empregues e apenas limitam o intervalo temporal em que um material pode ter sido usado. Essa informação, como qualquer outra, tem de depois ser interpretada em função das dúvidas concretas que suscitaram o estudo – e esta é uma das partes mais difíceis.

Antes do estudo de autenticidade propriamente dito é indispensável perceber-se qual o estado de conservação da obra, de forma

a garantir-se que as análises vão incidir apenas sobre o que é original.

No caso de uma pintura, é ainda fundamental distinguir-se entre o que é verdadeiramente a pintura – a camada cromática que é a matéria da imagem – e o suporte sobre o qual a pintura foi realizada, pois um dos primeiros mandamentos da Bíblia de qualquer aspirante a falsário é o uso de suportes antigos cronologicamente compatíveis com a obra a falsificar.

A identificação dos materiais é efectuada através do emprego de diversos métodos de análise química. São especialmente úteis os pigmentos, ou seja, as substâncias responsáveis pela cor, pois têm variado muito ao longo da história. Em casos como este, as análises são orientadas para a detecção de pigmentos incompatíveis com a autenticidade da obra – por exemplo, o uso de branco de titânio, que só é possível a partir do início do século XX,

Não há métodos de detecção de falsos, mas sim métodos que dão informações sobre os materiais ou as técnicas



em vez de branco de chumbo, o pigmento habitual até ao século XIX.

A forma de construir uma pintura, começando na preparação do suporte, passando pelo tipo e características do desenho e, finalmente, o modo de misturar as tintas e obter determinado efeito pictórico (a técnica de execução), é algo que também pode ser muito informativo nestas circunstâncias, pois há certos procedimentos gerais que são característicos de determinada época (por exemplo, a cor e a composição da camada de preparação aplicada sobre o suporte). A caracterização da técnica de execução é geralmente feita recorrendo quer a métodos de exame como a radiografia, a reflectografia de infravermelho (especialmente útil para a visualização do desenho subjacente) e a fotografia com luz rasante, quer à observação ao microscópio de milimétricas amostras recolhidas da camada cromática.

A identificação de materiais e a caracterização das técnicas permitem indirectamente obter informações sobre a datação, ainda que esta geralmente se traduza num largo intervalo cronológico. No entanto, há métodos directos de datação que, em teoria, podem ser utilizados no caso de uma pintura, como a dendrocronologia (aplicável a suportes de madeira) e a datação por radiocarbono ou carbono 14 (aplicável a suportes de madeira, tela ou outro material de origem vegetal ou animal).

Porém, independentemente de numa obra recente poder ser usado um suporte antigo, estes métodos de datação colocam vários problemas práticos no caso de uma pintura. A dendrocronologia só pode ser usada no caso de algumas madeiras (sobretudo carvalho do Báltico) e, além disso, rigorosamente só fornece uma data antes da qual é impossível a madeira ter sido usada. Quanto ao radiocarbono, de aplicação mais vasta, também não proporciona

uma data, mas sim um intervalo correspondente ao momento em que terminou a actividade biológica do organismo a partir do qual foi obtido o material (a árvore no caso da madeira ou a planta do linho no caso de uma tela), o qual pode ser relativamente largo em resultado da incerteza intrínseca ao método. Por isso, frequentemente os materiais e as técnicas de execução acabam por ser mais precisos do que os métodos de datação.

O estudo laboratorial de uma pintura pode, portanto, contribuir de muitas formas para o esclarecimento de dúvidas de autenticidade. No entanto, muitas vezes os resultados não são conclusivos. Na realidade e em rigor, reforço, não é possível concluir que determinada pintura é autêntica. Neste tipo de situações, o estudo tem como objectivo último descobrir qualquer incompatibilidade que ponha em causa a autenticidade da obra e, quando alguma é detectada (por exemplo, identificando branco de titânio onde devia estar branco de chumbo), pode-se concluir que a obra é falsa. Mas quando não é notada nenhuma incompatibilidade cronológica isso não significa que a obra é autêntica; significa apenas que não foram encontradas evidências que ponham em causa a autenticidade ou que não foram encontradas evidências que apoiem a hipótese de se tratar de um falso – o que não quer dizer que não possa ser.

O estudo laboratorial das pinturas de *A Cidade Global* que estão no centro da polémica, a ser realizado de forma adequada, pode efectivamente ajudar a esclarecer as dúvidas existentes, mas, em rigor, não há nenhuma garantia de que isso venha a suceder.

Director do mestrado em Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar; investigador do ARTIS — Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa