

FALSIFICAÇÃO E AUTENTICIDADE: AS RELÍQUIAS MEDIEVAIS COMO ORIGEM DE UM PARADIGMA

Marlon José Alves dos Anjosⁱ

Resumo: Este artigo analisa as origens históricas e conceituais da noção de autenticidade na arte ocidental, relacionando-a ao culto medieval às relíquias sagradas. Demonstra que a valorização do original e da autoria, e, por consequência, a reprovação das falsificações, é uma construção cultural. Por meio de exemplos notórios, evidencia-se a transposição da lógica religiosa para o campo artístico, na qual a sacralização laica do artista e da obra revela a transferência para o sistema das artes dos mesmos mecanismos de autenticação.

Palavras-chave: Autenticidade; Relíquias; Falsificação; Arte e Religião; Teoria da Arte.

FORGERY AND AUTHENTICITY: MEDIEVAL RELICS AS THE ORIGIN OF A PARADIGM

Abstract: This paper analyzes the historical and conceptual origins of the notion of authenticity in Western art, relating it to the medieval cult of sacred relics. It demonstrates that the valorization of originality and authorship, and, consequently, the disapproval of forgeries, is a cultural construct. Through notable examples, it highlights the transposition of religious logic into the artistic field, in which the secular sacralization of the artist and the artwork reveals the transfer of authentication mechanisms to the art system.

Keywords: Authenticity; Relics; Forgery; Art and Religion; Art Theory.

FALSIFICACIÓN Y AUTENTICIDAD: LAS RELÍQUIAS MEDIEVALES COMO ORIGEN DE UN PARADIGMA

Resumen: Este artículo analiza los orígenes históricos y conceptuales de la noción de autenticidad en el arte occidental, relacionándola con el culto medieval a las reliquias sagradas. Demuestra que la valorización del original y de la autoría y, en consecuencia, la desaprobación de las falsificaciones,

ⁱ Pesquisador especializado na interface entre arte, criminalidade e patrimônio cultural, com ênfase na identificação, análise e prevenção de falsificações artísticas. Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2025), investigou a conceituação, a gestão e as implicações institucionais da falsificação de obras de arte no Brasil contemporâneo. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP, 2016), analisou os impactos conceituais e epistemológicos da falsificação na arte moderna e contemporânea. Graduado em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP, 2011), pesquisou técnicas químicas e físicas empregadas por falsificadores. [Lattes]: <https://lattes.cnpq.br/4218340173161494> / [orcid]: <https://orcid.org/0000-0003-3349-7191> / marlonjaanjos@gmail.com

son una construcción cultural. A través de ejemplos notorios, se evidencia la transposición de la lógica religiosa al campo artístico, en la cual la sacralización laica del artista y de la obra revela la transferencia de los mecanismos de autenticación al sistema de las artes.

Palabras clave: Autenticidad; Reliquias; Falsificación; Arte y Religión; Teoría del Arte.

1. Culto dos Restos Sagrados: Autenticidade como Construção Histórica

Em *Art Forgery: The History of a Modern Obsession* (2011), Thierry Lenain discute a relação entre autenticidade e falsificação na arte, assunto ao qual ele tem se dedicado por décadas. No livro citado, aborda temas como: crítica à noção moderna de originalidade e autoria; a falsificação como um fenômeno cultural e histórico; a valorização de selos e certificados de autenticação, elementos que refletem o papel institucional na legitimação do valor por meio de legendas; e práticas religiosas que sustentam, promovem e certificam o conceito de autenticidade na modernidade e contemporaneidade, dinâmica que se apresenta na arte na forma como sacralizamos as obras artísticas e antiguidades.

Para o autor, a falsificação de obras de arte é um fenômeno moderno, não natural, surgindo com o Renascimento italiano, momento em que ele identifica o começo da consolidação da associação entre o valor e a criatividade de seu autor. A punibilidade do ato de falsificar, porém, se torna um problema central somente quando a noção de autenticidade, derivada do processo de autenticação, ganha relevância cultural, a partir do século XVIII, com o mercado de arte e o surgimento da museologia moderna. No século XIX, a autentificação torna-se uma obsessão, levando à criminalização do fenômeno. Embora o engano exista desde os primórdios dos tempos, o autor refuta a ideia de que a falsificação seja universal e tenha sempre acompanhado a humanidade (Lenain, 2011).

Embora seja possível identificar falsos na Idade Média, a falsificação de obras de arte neste período era inexistente, tal como concebemos: compreendida como um ato premeditado e intencional de engano, materializado na produção de um objeto, documento, imagem ou material que, ao se dotar de uma aparência ilusória de autenticidade, busca induzir terceiros ao erro com o objetivo de ocupar um espaço que não lhe pertence ou usufruir de um mérito que não lhe é devido. O reconhecimento de algo como falso, entretanto, decorre de um julgamento posterior, que evidencia a natureza simulada do ardil e o enquadra como fraude. Essa categorização, contudo, não é absoluta, pois muitas vezes depende da motivação que antecede a criação do objeto. Em última instância, a identificação da falsificação está relacionada ao impulso pelo ganho, seja ele voltado à obtenção de vantagens indevidas ou ao dano à imagem da vítima, porém, sobretudo, é um ato intencional de engano (Anjos, 2025).

Isso se deve à ausência de um conceito de arte autônomo e de um mercado dedicado a colecionadores de arte. Havia, inclusive, devotos colecionadores de relíquias sagradas, o que demonstra uma prática ainda embrionária de colecionismo. Além disso, a produção artística medieval não valorizava a originalidade ou a autoria individual como critérios de autenticidade. Conforme demonstrado por Lenain (2011), a criatividade nesse período se expressava na repetição transformadora de modelos autorizados, cuja autoridade provinha da tradição ou do caráter sagrado do protótipo. Nesse contexto a imagem era concebida como recipiente de um conteúdo transcidente e não como obra única, por isso a noção de cópia literal sequer fazia sentido, muito menos a ideia de falso.

Para ilustrar essa percepção, tomemos como exemplo a pintura ítalo bizantina *Virgem de Cambrai* (Fig. 1). Produzida por volta do século XIV EC, ou seja, no final da Baixa Idade Média. Essa pintura é atribuída a São Lucas, evangelista, para quem a própria Maria teria se sentado como modelo. A crença de que São Lucas havia pintado a Mãe de Deus enquanto viva bastava para que a imagem fosse identificada como uma relíquia sagrada, atraindo peregrinos e devotos pouco preocupados com

quem realmente segurou o pincel e misturou as tintas. Médico e padroeiro dos artistas, assim como dos açougueiros, São Lucas supostamente teria vivido no século I EC, mais de 1000 anos antes da pintura ter sido realizada. Essa atribuição simbólica visava conferir autoridade e autenticidade às imagens da Virgem, sejam elas produzidas em que época fossem. Quando o ícone chegou em Cambrai, por volta do século XV EC, foi considerada um original atribuído (Ainsworth, 1998), contudo deve ser considerado que a ideia de autoria possuía outros contornos e significados.

Figura1: Virgem de Cambrai. Artista anônimo, c. século XIV. Possivelmente de origem sienesa, baseada em um ícone do tipo Eleusa (Virgem da Ternidade), venerada como Nossa Senhora da Misericórdia.



Fonte: Catedral de Cambrai, Françaⁱⁱ.

ⁱⁱ Disponível em: <https://cathedrale.cathocambrai.com/>. Acesso em 04/11/2025.

Segundo Lenain (2011), as diversas réplicas da Virgem de Cambrai, embora formalmente distintas, eram reconhecidas como legítimas e autênticas, pois preservavam a iconografia essencial e, sobretudo, a função devocional, e, também, operavam milagres. Dessa forma, fica entendido que o valor não estava na fidelidade visual ou material, tampouco na unicidade da peça, mas na continuidade simbólica e espiritual com o protótipo. Por esse motivo, as cópias inspiradas ou imitações surtiam o mesmo efeito.

Lenain (2011) demonstra que antes da arte ocidental se preocupar com originais, as relíquias sagradas já operavam sob uma lógica análoga de autenticidade. Desde os primeiros séculos da Era Comum, o culto cristão das relíquias sagradas já havia estabelecido um complexo sistema de valoração baseado na autenticidade e na identidade simbólica do objeto com a pessoa sagrada. Fragmentos corporais ou artefatos impregnados por contato com os corpos santos eram dotados de valor metafísico por sua proximidade com o sagrado. Esse mecanismo pode ser conhecido como santificação por contato, o que por si só pressupõe uma ontologia da presença e da transmissão do sagrado. Ou seja, o objeto tocado herda o caráter miraculoso da matriz original, tal como religiosos apregoam ter acontecido com o *Sudário de Turim* e o *Véu de Verônica*, entre outros tecidos embebidos de santidade.

A análise de uma relíquia sob o conceito moderno de objeto é anacrônica. Para o crente medieval, uma relíquia era um ser dotado de agência, um “sujeito disfarçado de coisa”. Esse conceito alinha-se à definição da socióloga francesa Nathalie Heinich (1993), que chama esse tipo de entidade de “*Les objets-personnes*”, *objeto-pessoa*, em tradução literal. Neste sentido, uma relíquia é, portanto, uma entidade cuja natureza é idealmente percebida não apenas pela sua materialidade, mas pela sua capacidade de manifestar uma presença subjetiva sobrenatural. A verdade de uma relíquia só é acessível mediante a sua manifestação, que geralmente é milagrosa. Enquanto não realiza milagres, a relíquia, em termos puramente materiais, não comunica absolutamente nada sobre sua origem ou seu valor transcendental. Isso demonstra que, muitas vezes, sua aparência física é banal, irrelevante ou até repulsiva, tendo em vista que restos mortais constituem a maioria das relíquias certificadas.

Essa mesma lógica prefigura, de maneira notável, o modo como a modernidade artística concebe o original como insubstituível e portador da “presença” da pessoa artista e a arte como um “objeto sujeito”. A autenticidade, longe de ser limitada como um critério estético ou historiográfico, constitui-se como um valor simbólico que organiza relações de fé, autoridade e poder, sendo ela mesma derivada de uma convenção. Essa ideia, com o tempo, se infiltra na arte mantendo a sua essência metafísica, modo pelo qual estrutura a sobreposição da admiração do nome sobre a obra, gerando mitificação e culto, porém, neste caso, a base é laica.

Teologicamente, as relíquias são tradicionalmente classificadas em três categorias, segundo o grau de vínculo material ou simbólico com a pessoa santa. As relíquias de primeira classe correspondem aos restos corporais do santo ou a instrumentos diretamente associados à Paixão de Cristo; as de segunda classe são objetos pessoais utilizados em vida pela pessoa venerada; e as de terceira classe (Figura 2) derivam de objetos que foram tocados a uma relíquia de primeira classe, adquirindo assim uma sacralidade por contato, por *impregnação*.

Essa lógica hierárquica, que distingue a autenticidade pela proximidade física ou simbólica com a origem sagrada, antecipa um princípio análogo ao que mais tarde se consolidaria na teoria da arte ocidental: a autenticidade derivada. Da mesma forma que as relíquias se organizam conforme o grau de contato com o corpo santo, também as obras são classificadas, nos museus, segundo sua relação com o artista, em categorias como *obra autógrafa*, *de ateliê*, *de círculo* ou *de seguidor*, estabelecendo, assim, uma escala de valor sustentada pela proximidade com o criador.

No campo da fé, não causa estranheza a crença de que partes de um corpo, ou objetos tocados por corpos santos, possuem um valor transcendental por serem considerados mais próximos do sagrado, tornando-se, assim, meios de acesso ao divino. Mas é irônico que séculos mais tarde e já desvinculada do poder centralizador da Igreja, a arte repita essa mesma lógica. Esse fenômeno se repete, não pelo valor estético e material, mas devido à crença de que determinados objetos carregam marcas tão

singulares que transcendem a materialidade, encapsulando o contato direto com a pessoa artista. Assim, não seria um exagero argumentar que, por trás do culto dos restos sagrados e da fetichização da autoria moderna e contemporânea, há uma mesma obsessão: a de tocar o intangível através de um fragmento.

No contexto da religiosidade medieval, qualquer fragmento associado a um santo, por menor que fosse, podia despertar devoção popular. Esse fenômeno fomentou a multiplicação das relíquias por meio de processos de subdivisão, capazes de suprir a crescente demanda dos fiéis e auxiliar na manutenção do poder das Igrejas.

Em um comércio especializado em arte sacra antiga, (Fig. 2), pode ser visto um relicário francês de madeira laqueada com frente envidraçada, datado de 1870, que abriga uma relíquia de toque de terceira classe associada ao nomeado Santo Prego de Jesus Cristo. O documento inserido no interior da moldura, supostamente emitido pelo Mosteiro da Santa Cruz de Jerusalém, em Roma, certifica que os pregos representados foram artisticamente confeccionados e tocados pelo Prego Sagrado preservado na Basílica de Santa Croce in Gerusalemme, um dos sete templos de peregrinação da cristandade, sendo assim uma relíquia por *impregnação*. O texto, supostamente redigido pelos monges cistercienses, atesta a autenticidade devocional do conjunto e descreve ainda a inclusão de outros elementos simbólicos: uma fita de tecido tocada à Coluna da Flagelação de Cristo, um ramo de oliveira proveniente do Getsêmani, uma pequena cruz de madrepérola de peregrino da Terra Santa e fragmentos minerais oriundos do Sepulcro e da Gruta da Agonia. A peça expressa a prática oitocentista de difusão das relíquias de terceira classe. Vale lembrar, objetos de veneração que, embora não contenham matéria diretamente vinculada à Paixão, adquirem sacralidade pelo contato com as relíquias autênticas, materializando o elo físico e simbólico entre a fé e os lugares santos. Este item foi vendido e não consta registrado informações a respeito do valor alcançado, nem tampouco da data em que foi vendido.

Figura 2: Relíquia de Classe.



Fonte: The Russian Storeⁱⁱⁱ.

ⁱⁱⁱ Disponível em: <https://www.russianstore.com/en/online-store/catholic-reliquaries/item/2970-1870-spectacular-documented-reliquary-with-facsimile-relic-of-the-holy-nail-of-jesus-christ> acesso em 04/11/2025.

Ao longo dos séculos, a ascensão das relíquias sagradas deu origem a uma *economia do sagrado* que mobilizou pregadores da fé e influenciou a produção artística e valores culturais. Esse sistema guarda como particularidade o poder de transmutação de objetos comuns que adquiriram distinção e direito a veneração devido ao poder narrativo da Igreja. Essa valorização tinha como fundamento uma substância espiritual que, embora invisível, validava a veneração daqueles artefatos, legitimando a fé depositada.

Com a multiplicação das relíquias, e justamente por serem indistinguíveis de objetos comum à primeira vista, impôs-se a necessidade de estabelecer um sistema de controle e inventário para diferenciar os objetos verdadeiramente milagrosos daquilo que apenas se assemelhava ao sagrado.

Segundo Lenain (2011), foi nesse contexto que surgiu o que os franceses denominaram de *authentiques* (Fig. 3): rótulos, confeccionados em chumbo ou pergaminho, que acompanhavam as relíquias e atestavam a sua autenticidade. Esses dispositivos cumpriam a função de orientar a ideia de valor em um mundo onde os olhos humanos não conseguiam distinguir entre um osso comum e uma relíquia milagrosa. O elemento miraculoso desses objetos passou a depender dessa prática de rotulagem que mediava a experiência com o sagrado. Sem esses certificados, objetos de aparência comum, incapazes de comunicar seu valor de forma imediata, tenderiam a perder seu significado.

Figura 3: Rótulos de relíquias do Tesouro dos Santos da Abadia de Chelles, século XVI. O terceiro rótulo, a partir de baixo, reconhece que as relíquias pertencem a santos não identificados (*desquels on ne sait les noms*).



Fonte: Lenain, 2011, p. 102.

Esse caráter ontológico instável, já que era dependente de narrativas de origem, que não raras vezes são obscuras ou milagrosas, estimulava um sistema constantemente atravessado pela dúvida e a necessidade de confirmação. Assim sendo, essa prática não apenas organizava o culto às relíquias, mas moldava o imaginário coletivo, no qual a fé se amparava em documentos que garantem o vínculo com o sagrado, corporificando a verdade por meio de certificados.

Como indica claramente seu nome em francês (*authentiques*), os rótulos de relíquias são documentos cruciais para a correta identificação e autenticação de remanescentes sagrados. Mais do que isso, essas pequenas tiras de chumbo, pergaminho ou papel, que trazem o nome do santo e são sempre afixadas às relíquias propriamente ditas ou ao seu suporte, são complementos indispensáveis aos próprios objetos. Sem esses rótulos, a mera identificação dos restos poderia ser impossível, o que equivale a dizer que a veneração em si também não seria possível sem eles. Não é de se admirar, então, que esses documentos exigissem a máxima atenção dos especialistas clericais durante os processos de reconhecimento. Tanto é que o reconhecimento ritual das relíquias consistia basicamente, de fato, na decifração de seus rótulos (que, como regra geral, eram então transcritos novamente e cuidadosamente arquivados) (Lenain, 2011, p. 102-3, tradução nossa^{iv})

É difícil não notar como esses rótulos, documentos oficiais da Igreja, se assemelhar-se às funções das etiquetas e legendas atuais em museus, pois ambas são destinadas a organizar coleções, legitimar a veneração e preservar a memória do objeto em questão. Tanto as etiquetas, quanto os *authentiques*, operam numa transubstanciação: tal como a água se torna vinho na escritura, esses registros orientam a respeito do próprio valor que pretendem atestar.

Uma vez que esses rótulos podem ser nomeados como *Authentiques*, torna-se pertinente explorar a etimologia do termo que lhe dá origem. A palavra autenticidade tem sua origem no adjetivo autêntico, vindo do latim *authenticus*, que por sua vez deriva do grego *authentikós*, cujo significado remete à ideia de algo genuíno, original e verdadeiro. Esse termo aparece semanticamente ligado à palavra *authéntēs*, expressão que designa o autor, entendido como aquele que age por si, que exerce autoridade por seus próprios atos. O elemento *autos* significa “a si mesmo”, enquanto *hentes* refere-se ao “agente, aquele que faz”, sendo assim, a etimologia informa uma origem autônoma e autoral (Harper, 2024; Chantraine, 1968).

No latim, o termo *authenticus* passou a designar algo canônico, algo oficialmente reconhecido, o que evidencia a transição do significado de *autoridade interior* para o de *legitimização externa*. Se anteriormente carregava a ideia referente a “aquele que age por si mesmo”, neste contexto passou a significar a “qualidade de ser verdadeiro”, o que alude à ideia de que o objeto não se bastava em si mesmo (Lewis & Short, 1879).

A palavra ingressou nas línguas românicas através do francês antigo *authenticité*, semelhante ao que pode ter acontecido com o termo *forge* em relação ao termo *forgery*, da língua inglesa, formulando-se no português como autenticidade: adjetivo autêntico acréscimo do sufixo “idade”, o que denota a qualidade ou estado de ser verdadeiro e confiável, repetindo o sentido da raiz latina. Atualmente, o substantivo autenticidade é usado para expressar veracidade ao mesmo tempo que confirma a originalidade de objetos e documentos, quanto, pode expressar também sinceridade e fidelidade de uma pessoa a si mesma, reconstruindo a um só gesto o sentido greco-latino (Trilling, 1972; Lindholm, 2008).

iv As their name in French (*authentiques*) clearly indicates, relic labels are no less crucial documents for the correct identification and authentication of sacred remnants. Much more than that, these small strips of lead, parchment or paper, bearing the name of the saint and always affixed to the relics as such or to their mount, are indispensable complements to the objects themselves. Without these labels, the mere identification of the remains could be impossible, which amounts to saying that the veneration Ivory box used as a reliquary, 12th–13th century, itself could not be possible without them either. No wonder, then, that these documents called for the utmost attention from clerical experts during the recognition processes. So much so that the ritual recognition of relics consisted basically, in fact, in the deciphering of their labels (which, as a general rule, were then transcribed afresh and carefully archived) (Lenain, 2011, p. 102-3).

Dado o contexto, a palavra *authenticus* marca a transição em que o termo autenticidade deixou de ser atributo intrínseco para se tornar um procedimento de verificação institucional, ou uma qualidade daquilo que foi verificado. Essa mudança é central no entendimento dos *authentiques* medievais. Rótulos que não somente atestam a essência do objeto, mas sua conformidade com um sistema de credibilidade. Em sua própria materialidade, demonstra como os regimes de autenticidade são dependentes dos meios de verificação.

Nesse percurso, vale observar que a institucionalização dos critérios de autenticidade ganhou forma, no que se refere a questões modernas, em documentos internacionais, que, embora voltados inicialmente à preservação arquitetônica, repercutiram no entendimento e na avaliação de obras de arte e de objetos devocionais. A Carta de Veneza (1964), por exemplo, fixou a ideia de que a autenticidade se garante pela preservação das características originais comprovadas, rejeitando adições hipotéticas e privilegiando a aderência a um estado histórico verificável. Embora concebida para monumentos, essa concepção material e documental aproxima-se da lógica que rege a certificação de autenticidade em pinturas e relíquias, onde a prova física e a documentação exercem papel central.

Já a Carta de Nara sobre Autenticidade (1994) deslocou o enfoque, incorporando dimensões imateriais, tais como uso, função, espírito e sentimento, reconhecendo que a autenticidade é definida de maneira diversa em diferentes culturas. Essa ampliação é particularmente pertinente quando se trata de falsificação, pois evidencia que a autenticidade não é apenas uma propriedade física a ser aferida, mas um valor construído a partir de interpretações culturais, crenças e narrativas.

Desse modo, ambas as cartas, ainda que oriundas de outro campo, iluminam a perspectiva de que a autenticidade, tal como discutida por Lenain (2011), opera num sistema de verificação social e institucional, no qual o “verdadeiro” não se impõe por si mesmo, mas é reconhecido e legitimado por instâncias de autoridade, justamente aquelas que a falsificação busca simular, ao reproduzir seus signos de validação, ou subverter, ao questionar seus poderes de legitimação.

Se a tensão entre os critérios materiais da Carta de Veneza e os valores imateriais da Carta de Nara já revela a complexidade do conceito de autenticidade, é na obra de Alois Riegl que encontramos bases teóricas que aprofundam essa questão. Como observa Alexandra Harrer (2017), Riegl estabeleceu os fundamentos da conservação moderna ao cunhar o conceito de “valor de antiguidade” (*Alterswert*), pelo qual um monumento adquire valor precisamente por exibir em sua matéria os vestígios do tempo, as marcas do uso, a pátina, as alterações.

Este “valor de antiguidade”, apresentado em *Der moderne Denkmalkultus* (1903), no entanto, entra em conflito direto com o que Riegl denominou “valor de novidade” (*Neuheitswert*), que busca eliminar todos os traços de idade como “perturbadores e desagradáveis”. Esse conflito, que Harrer (2017) identifica como atualíssimo, ecoa diretamente a tensão já observada no culto medieval das relíquias.

Enquanto as relíquias sagradas, assim como a arte moderna sacralizada, operavam sob uma lógica de autenticidade que transcendia a mera materialidade, valorizando a origem, a função e a narrativa, a modernidade artística tenderia a fetichizar justamente a materialidade do original e seus “vestígios de idade”. Paradoxalmente, porém, essa mesma materialidade venerada por Riegl já havia sido antecipada pela devoção medieval aos fragmentos corporais e objetos-por-contato, onde o valor residia precisamente na materialidade impregnada de sagrado.

Assim, a contribuição de Riegl nos ajuda a entender como a autenticidade na arte ocidental não apenas deriva do paradigma religioso medieval, mas também se desdobra em uma complexa dialética entre matéria e tempo, reforçando a percepção de valor entre o vestígio físico e o significado transcidente.

Além disso, a herança desse paradigma é visível hoje no campo da conservação-restauração. Autoras como Barbara Appelbaum (2007) e Erna Hermens (2009) problematizam a noção de autenticidade material ao demonstrar que toda obra de arte é um palimpsesto de intervenções, envelhecimento e

interpretações. A pergunta “o que é original?” em uma pintura restaurada revela a complexidade de se aplicar, no século XXI, uma lógica de autenticidade forjada nos relicários medievais e consolidada no culto ao gênio renascentista.

Contudo, antes da formalização contemporânea desses princípios de verificação e legitimação da autenticidade, sociedades já desenvolviam mecanismos próprios para atestar a veracidade de objetos de valor simbólico, político e espiritual. No contexto medieval e seguinte, tais procedimentos não envolviam apenas análises materiais, mas narrativas autorizadas, rituais e atos de fé que conferiam credibilidade aos artefatos. Entre esses bens, destacavam-se as relíquias cristãs, cuja autoridade não derivava apenas de sua materialidade, mas da rede de crenças, tradições e poderes que as sustentavam, revelando essa interioridade desejada guarda nas relíquias.

Dentre as relíquias, as mais preciosas, polêmicas e amplamente discutidas eram, sem dúvida, aquelas relacionadas a Cristo, sendo constantemente enriquecidas com teorias, atos de fé e manobras políticas para assegurar ou contestar sua autenticidade.

Segundo a tradição cristã, Flávia Júlia Helena (248–330 EC), mãe do imperador Constantino que concedeu liberdade de culto aos cristãos em 313 EC através do Edito de Milão, teria descoberto relíquias sagradas durante uma peregrinação à Terra Santa por volta de 326 EC: as três cruzes durante escavação no Monte Calvário; a inscrição fixada sobre a cruz, conhecido como *Titulus Crucis*; a túnica de Cristo; entre outros objetos. Ela deu destinações diferentes aos itens encontrados, inserindo os cravos da cruz no elmo de batalha de seu filho para protegê-lo e no capacete de seu cavalo. Além disso, essas relíquias foram distribuídas ocupando lugares de destaque em igrejas, assim influenciando na propagação da cultura cristão, contribuindo com a consolidação da autoridade da Igreja. Não é de se espantar que ela tenha sido canonizada como Santa Helena de Constantinopla (Cesareia, 2021).

A lenda que descreve o contato de Santa Helena de Constantinopla com as relíquias anteriormente citadas possui versões compiladas por Tiago Voragine (Jacobus de Voragine) na *Legenda Áurea*, publicada entre os anos 1250-70 EC. Essa coletânea hagiográfica, gênero literário que reúne a vida dos santos, mártires e eventos litúrgicos destinados a inspiração e devoção cristã, oferece um exemplo de como o sobrenatural era um mecanismo de identificação de itens potencialmente milagrosos. A *Cruz Verdadeira* é descoberta devido a um milagre: ao tocar um cadáver (ou uma mulher moribunda, a depender da versão consultada), com cada uma das três cruzes encontradas, somente uma provoca a ressurreição ou a cura, revelando-se assim ser a verdadeira (Voragine, 2024). Esse exemplo é uma forma simbólica e performática da autenticidade, modo pelo qual o objeto era consagrado pelos fiéis. O culto em torno desses objetos também servia à manutenção da ideia de verdade.

De acordo com o bispo e, possivelmente, primeiro historiador da Igreja, quem biografou o Imperador Constantino, Eusébio de Cesareia (260/65-339/40), há outras versões que identificam o ocorrido com o que hoje poderia ser percebido como evidência arqueológica, pois a prova definidora se âncora no achado da tábua fixada ainda na cruz que continha a inscrição *Titulus Crucis* (Jesus Nazareno, Rei dos Judeus). A sua versão, à primeira vista opõe-se à descrição mística na Legenda Áurea, que informa que a base se encontrava separada quando o objeto foi encontrado. Cesareia sugere uma identificação baseada em evidência material e histórica, próxima do que hoje consideramos prova documental (Cesareia, 2021).

Além das provas milagrosas e indícios materiais, somam-se evidências indiretas: juramentos verbais, testemunhos e documentos escritos, que também buscam certificar a origem das relíquias. Ou como refletiu o especialista em História Antiga, Jan Willem Drijvers (1992), juntos esses elementos auxiliam na construção do mito. O que nos leva a intuir que a autenticidade das relíquias não são absolutas, mas construídas e asseguradas pela instituição, que instrumentaliza múltiplas camadas que unem diferentes provas: narrativas, sensoriais, materiais e documentais, fundamentando uma aparência de verdade.

Todas essas camadas estão em constante negociação, e tornam-se indispensáveis para o reconhecimento institucional. A intercambialidade das provas, milagrosa, arqueológica e narrativa, sugerem que, caso uma das provas falhe, a outra pode suprir a lacuna, mantendo a relíquia operante (Drijvers, 1992). Percebe-se assim que a mentalidade medieval não separa razão de fé, pois institui uma dimensão burocrática do sagrado.

Partindo do pressuposto de que as provas possam conter arbitrariedade, as fronteiras entre o autêntico e o falso tornam-se porosas, dependendo menos da materialidade e mais da legitimação e devoção. Se, por um lado, a sacralização desses objetos constrói uma rede simbólica de presença e proteção, no passado e na atualidade, por outro, abria caminho para abusos, fraudes e falsificações, na medida em que a prova da autenticidade se tornava ambígua, disputada ou baseada em critérios frágeis.

Essa instabilidade moveu alterações no trato das relíquias. Após o Concílio de Trento (1545–1563), tornou-se obrigatória a autenticação sistemática de todas as novas descobertas, reforçando a prática de emissão de documentos oficiais. Uma prática embrionária para o que hoje conhecemos como autenticação.

Em 2017, o que demonstra que a dinâmica continua operando dentro de uma lógica litúrgica, a Congregação para as Causas dos Santos publicou *Revised Rules for Relics Issued by Vatican*, em inglês, (*Instrução para Relíquias na Igreja Emitidas pelo Vaticano*, em tradução livre), material detalhando sobre os procedimentos para o reconhecimento canônico, abordando a verificação de novas relíquias e emissão de certificados de autenticidade^v.

A modernização burocrática da Igreja, em parte reativa à Reforma Protestante, institucionalizou métodos de validação que conectam o sagrado ao legal. Isso demonstra que a tradição religiosa medieval antecipa a práticas museológicas modernas, revelando que a autenticação não é apenas certificação, ou seja, documental, mas também litúrgica e aferida.

Assim, tal como a Igreja fez no passado e ainda faz, peritos emitem certificados que instauram um sistema de confiança que se apoia na ideia de autoridade. Porém, esse culto simbólico da verdade corporificada em documentos, na arte e na religião, muitas vezes se sustenta na fé, na qual a autenticidade está envolta de histórias obscuras e não se mantém fixa em uma única base, como demonstrado com a autentificação da Cruz Verdadeira. Diante dessa instabilidade, a pluralidade e a arbitrariedade dos métodos e das provas que justificam a devoção, não raro, comprometiam a estrutura de culto, levando o sistema a ser criticado e, até mesmo, reprovado.

Em seu tratado *Traité des reliques* (1543) [em tradução livre: Tratado sobre Relíquias], João Calvino (1509-1564), um dos principais reformadores protestantes, criticava abertamente a veneração desses objetos, especialmente os fragmentos da cruz de Cristo. Ele argumentava que a quantidade de pedaços espalhados é tão absurda que seria possível formar uma frota inteira de navio com eles. Curiosamente, o evangelho afirma que a cruz poderia ser carregada por um único indivíduo, o que tornava a crítica de Calvino ainda mais mordaz.

No entanto, as religiões, sobretudo a cristã, são estruturas refratárias a críticas externas, preservando-se por meio de epistemologia própria. Pedaços supostamente da Cruz Verdadeira ainda estão espalhados em igrejas pelo mundo todo, reforçando o poder da fragmentação. Partes do fragmento trazido para o Brasil no século XVIII, através do bispo Dom Antônio de Guadalupe (1672-1740), encontram-se na Catedral Metropolitana de São Sebastião, no Rio de Janeiro. Cumpre registrar que essas partículas ainda foram retiradas de seu esconderijo e expostas durante a pandemia de COVID-19 para reanimar a fé dos devotos, demonstrando que seu poder simbólico e influência permanecem intactos, assim como a crença inabalável em sua autenticidade^{vi}.

v Para mais informações consultar: <https://adoremus.org/2018/03/revised-rules-relics-issued-vatican/> acesso em 21/05/2025.

vi Para mais informações, consultar: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/a-historia-por-tras-dos-pedacos-da-cruz-de-jesus-em-catedral-no-rio-de->

2. Interioridade e Mediação Material: A Fundamentação Agostiniana da Ética contra o Falso e suas Implicações Medievais

O poder atribuído às relíquias, ainda que institucionalmente legitimado pela Igreja, só pôde exercer influência social efetiva porque encontrava ressonância em uma epistemologia partilhada que sustentava a realidade da transcendência que alegavam manifestar.

Nesse contexto inscrevem-se as reflexões de Agostinho de Hipona (354-430 EC), venerado como um santo pela Igreja Católica. Em sua obra *Confissões*, projetou a importância da interioridade como caminho para o conhecimento de Deus. No Livro X das *Confissões*, Agostinho afirma:

A descoberta de Deus: **Entrei, e, com aquela vista da minha alma, vi, acima dos meus olhos interiores e acima do meu espírito, a Luz imutável.** Esta não era o brilho vulgar que é visível a todo o homem, nem era do mesmo gênero, embora fosse maior. Era como se brilhasse muito mais clara e abrangesse tudo com a sua grandeza. Não era nada disto, mas outra coisa, outra coisa muito diferente de todas estas. Essa Luz não permanecia sobre o meu espírito como o azeite em cima da água, ou como o céu sobre a terra, mas muito mais elevada, pois Ela própria me criou e eu sou-lhe inferior, porque fui criado por Ela. Quem conhece a Verdade conhece a Luz Imutável, e quem a conhece (sic) conhece a Eternidade (Agostinho, 1997, p. 120, grifo nosso).

A experiência mística que leva Agostinho ao encontro do Deus cristão ocorre pela percepção de que Ele não se encontra como um objeto no mundo para ser conhecido, mas sim como um fundamento da sua própria capacidade de conhecer, de maneira que o humano participa ativamente dessa luz como linguagem, pois é interpelado por ela.

A interioridade agostiniana nega a mediação material. Deus é acessível diretamente na alma. A valorização medieval das relíquias, porém, desloca essa sacralidade para objetos externos, criando uma tensão entre o modelo agostiniano e a prática eclesiástica posterior, já que acreditava que o objeto emana a “luz” que o impregna.

Neste sentido, a interioridade como princípio de iluminação e guia, pode ser vista como uma base para a posterior preocupação da Igreja com a autenticidade das relíquias, refletindo a ideia do corpo que guarda algo divino e por isto deve ser preservado. A aparência passa então a ser uma forma que carrega algo superior a ela em seu interior, corporificando um valor que é, por sua natureza, incorpóreo, mas tangível.

Ao contrário dos gregos, que evocavam as musas no início de seus poemas pedindo inspiração poética, Agostinho invoca o Deus cristão para adequadamente conhecê-lo e, assim, conhecer a si mesmo. Esse trânsito que reforça os valores metafísicos, revela-se ainda mais profundo do que a representação da criatura que espelha a imagem do criador, posto que inaugura a existência de uma espécie de proto-consciência no sentido moderno, se é que podemos usar esse termo sem soar anacrônico:

Deus está no homem, e este em Deus: E como invocarei o meu Deus – meu Deus e meu Senhor –, se, ao invocá-Lo, O invoco sem dúvida dentro de mim? E que lugar há em mim, para onde venha o meu Deus, para onde possa descer o Deus que “fez o céu e a terra”? Pois será possível, Senhor meu Deus, que se oculte em mim alguma coisa que Vos possa conter? E verdade que o céu e a terra que criastes e no meio dos quais me criastes Vos encerram? (Agostinho, 2007, p. 3).

O divino que se encontra refugiado no interior impõe algumas condutas morais, estabelecendo uma ética da intimidade e do corpo. A ideia de alma humana, destaca que a verdadeira compreensão de Deus ocorre no interior. Deus, entendido como verdade, torna-se referencial absoluto contra todo desvio que se inscreve como uma traição ontológica. A conduta moral, então, é alinhar-se à luz interior.

E, neste sentido, o pecado é menos uma violação externa que um ato autoinflingido, ou seja, ofender a Deus é ofender a si mesmo, e vice e versa.

Agostinho foi classificado como neoplatônico, porém dissidia da opinião do ateniense. Platão, na obra *República* (Livro III), sugere que a mentira pode ser uma ferramenta útil para governantes, desde que seja utilizada para o bem comum. Agostinho, em suas obras *De Mendacio* (395 EC) [Sobre a Mentira] e *Contra Mendacium* (420) [Contra a Mentira], argumenta que a mentira, mesmo quando motivada por intenções aparentemente boas, tal como salvar uma pessoa, é sempre um pecado, considerada uma transgressão grave que corrompe a alma e afasta o indivíduo de sua forma ontológica: Deus, ou seja, a Verdade.

Essa dinâmica se intensifica quando se transita do âmbito pessoal para o comunitário. A prática de veneração das relíquias falsas simula a presença divina onde ela não está. A relíquia fraudulenta não pode somente ser entendida como um objeto meramente falso em natureza, pois a sua veneração representa o rompimento com os laços sagrados, desviando a alma de sua trajetória rumo à Verdade.

Neste sentido, a visão agostiniana não apenas fundamenta a ética cristã medieval, mas também estabelece as bases para a concepção moderna de autenticidade, informando, como sua contraparte, a respeito do poder demoníaco do falso, ou seja, da mentira e seu ataque frontal contra a ordem, material e metafísica.

A descoberta do falso, nesta perspectiva, não é apenas uma falha cognitiva, mas uma transgressão moral com implicações espirituais significativas, já que ofende a graça que habita o humano e a si mesmo. Esse entendimento contribui para a valorização da verdade que pode ser atingida sobre um ser ou objeto, não apenas como uma questão estética ou histórica, mas como um princípio ético fundamental na sociedade ocidental. Assim, a busca pela autenticidade é, também, uma forma de preservar a integridade espiritual.

A preocupação com a falsificação de objetos sagrados e a necessidade de autenticação refletem o temor de que a mentira pudesse contaminar a fé, a alma e a prática religiosa. Em face deste contexto, estrutura-se a moralização do falso, onde o ato não deve ser entendido apenas como um erro, mas como uma falha ética e quebra espiritual que obriga reprovação social, jurídica e teológica. A severidade com a qual é punida a mentira, e, por consequência, a corporificação da verdade que orienta tal reprovação, inaugura o poder demoníaco atribuído à falsidade, dinâmica que confere ao falso o estatuto de ameaça à ordem e à verdade.

A concepção agostiniana que ficou conhecida como *privatio boni* (privação do bem, em tradução livre), informa que o mal não possui substância própria. O mal não se manifesta pela negação da verdade, não cria, mas imita porque sequestra os códigos da verdade e da autenticidade para produzir ilusões. Seu poder não vem de negar a ordem abertamente, mas em distorcê-la, pervertendo, falsificando. Esse fenômeno parasita a estrutura que o condena, se mascara sobre a aparência que transforma, com a finalidade de corromper por meio do engano.

O campo da autenticidade como legitimidade de valor deriva da captura de uma interioridade que supera a sua aparência imediata. Ela pode apenas existir, seja na religião, na arte ou na ética, devido à existência da proibição rigorosa do falso. Assim, paradoxalmente, o próprio combate torna aquilo que repreva mais poderoso e permanente.

Decorre que o falso, contido na mentira cotidiana, na falsificação de relíquias ou na falsificação artística, é uma força contrária que transita no sistema desestabilizando epistemologias. O poder demoníaco do falso tensiona a estrutura teológica e, por extensão, a autenticidade artística, porque deriva de um ato de fé convencionalmente e institucionalmente estabelecido. Portanto, esse poder pode ser tratado como demoníaco devido sua capacidade de corromper as próprias estruturas que buscam garantir a verdade, fazendo do engano uma operação estrutural, não meramente incidental.

Essa epistemologia foi assimilada na arte, reproduzindo o modelo agostiniano do mal como *privatio boni*, posto que a falsificação se constitui modernamente como a perversão do verdadeiro. A

dialética estrutural entre fé e falsificação se projeta, diretamente, sobre o universo da autenticidade artística moderna, sobretudo, contemporânea.

Quando a verdade é sacralizada, o falso se torna uma espécie de antídoto às leis divinas, assumindo a função em um ritual invertido que profana a estrutura revelando, artisticamente, as suas fragilidades. Por sua vez, o falsificador de arte se coloca, nessa perspectiva, como um herdeiro secularizado do diabo medieval: não nega a autenticidade, ele a simula com perfeição; não destrói o sistema de valor da autenticidade, mas o usa como linguagem e método para construir a ilusão. Com isto, podemos ver que o estereótipo antes mencionado é reforçado, posto que pode suportar todo o fracasso de um sistema que não busca alteração, mas que se abastece de sua própria instabilidade.

3. Culto ao Artista: Transposição do Imaginário Religioso para a Construção e Valorização da Autoria

Antes de identificar o momento histórico de reprovação do falso na arte, julgamos coerente estabelecer os paralelos diretos entre a dinâmica religiosa no universo artístico. Thierry Lenain (2011) identifica no Renascimento Italiano um ponto de virada que exemplifica o instante da consolidação da associação entre o valor e a criatividade de seu autor. É nesse momento em que as engrenagens que sustentavam as relíquias religiosas podiam ser vistas, com igual claridade, no sistema das artes.

Esse elemento, fundamental para a supervalorização da interioridade do artista, o que, por consequência, impulsiona as falsificações, opera como uma manipulação autorizada. Ele converte um objeto comum em um artefato de status, transformando-o no veículo de uma qualidade que, de abstrata, passa a ser materialmente verificável e, portanto, venerável.

A conexão direta entre a arte e as relíquias não está apenas latente no imaginário renascentista, mas emerge de forma consciente e explícita na escrita de Giorgio Vasari. Sua obra fundamental, que estabeleceu as bases da historiografia da arte ocidental, é uma coletânea de textos biográficos de artistas italianos do Renascimento, escrita em um teor declaradamente hagiográfico: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos). A obra foi publicada pela primeira vez em 1550, sendo republicada, ampliada e revisada em 1568.

Em sua obra, o autor usa o termo “relíquias” em sentido literal ao se referir às criações de alguns artistas, quando relacionado a capelas e produção de relicários. Em sentido metafórico, associa-o a obras de arte, especialmente desenhos, prática que, para ele, não se reduzia a uma etapa preparatória, mas que poderia ser percebida como a expressão visível do pensamento artístico. Diante dessas nuances, fica evidente um processo de transferência do conceito de autenticidade e valor das relíquias cristãs para o campo da arte. Essa percepção se evidencia ainda mais pelo fato de Vasari guardar desenhos de Michelangelo (1475-1564), indicando que eles correspondem à evidência da essência criadora do artista.

Na tradição cristã, objetos materiais considerados sagrados continham, transmitiam e perpetuavam a virtude como se fossem extensões corpóreas. Assim, de maneira análoga, Vasari eleva a imagem ao que deveria ser a perfeição. Essa atitude que marca a consolidação da noção moderna de autoria e originalidade, representando um deslocamento em relação à lógica artística medieval da repetição devocional.

Um reencontro, descrito na segunda edição de *Vite*, é altamente simbólico. Em 1550, Vasari apresenta um desenho que recebeu de Francesco Granacci (1469-1543). Trata-se de uma cópia dita como exata produzida a partir de um original de seu mestre, Domenico Ghirlandaio (1448-1494), que prontamente reconheceu a superioridade do discípulo que o copiara de um modo totalmente particular. Michelangelo, com 76 anos ao revê-lo, reconhece a obra e comenta que sabia mais quando jovem do

que na velhice. Essa atitude não deve ser lida apenas como um gesto modesto, já que insinua a percepção de que o talento é um dom natural.

A construção da biografia de Michelangelo feita por Vasari, desde a descrição do nascimento em Caprese, localidade especial devido à sua conexão com a natureza, a pedra e os artistas, reforça o determinismo de uma vida, como se ele fosse escolhido pela geografia e pelos astros, e até pela combinação das palavras que compõem o seu nome *Michelangelo*: Micha-el, derivado do hebraico *Mikha'el* que significa: *quem é como Deus ou quem é semelhante a Deus*; Angelo, derivado do latim *Angelus*, significa: *Mensageiro ou Anjos*. Essa suposta conexão com o divino, atestada desde sua própria origem, pode ser usada como indicativo de uma missão sagrada na arte.

A retórica de Vasari aproxima diretamente o gesto criador do artista enquanto jovem de uma manifestação do divino. Não é por acaso que Vasari se refere a ele o chamando de “divino Michelangelo” (*il divino Michelangelo*), reiterando assim a sua condição de messias da perfeição artística.

Vasari não se limita a narrar a trajetória de Michelangelo, mas recorre a elementos que tradicionalmente pertencem à hagiografia: combinação de fatores celestes, topográficos e onomásticos, que desde o nascimento sinalizariam a predestinação sobrenatural do artista. Posiciona, assim, a arte como uma religião alternativa ou paralela, na qual ele é o enviado supremo:

Enquanto espíritos industrioso e distintos, iluminados pelo amplamente renomado Giotto e seus seguidores, se esforçavam para dar ao mundo prova do talento que a benevolência dos astros e a proporção dos humores haviam concedido a seus gênios – todos labutando ansiosamente, ainda que em vão, em seu ardente desejo de imitar a grandeza da Natureza com as habilidades da arte, para se aproximarem o máximo possível daquela suprema sabedoria que muitos chamam de inteligência – o mais benevolente Governante dos Céus voltou misericordiosamente Seus olhos para a Terra. E, testemunhando a infinidade de tais esforços desesperançosos, os estudos fervorosos mas infrutíferos e a opinião presunçosa de homens que estavam mais distantes da verdade que as sombras da luz, decidiu, para nos livrar de tantos erros, enviar à Terra um espírito que, trabalhando sozinho, pudesse demonstrar em toda arte e profissão o significado da perfeição no desenho: como conferir relevo aos detalhes nas pinturas por meio de traços adequados, sombreamento e luz; como esculpir com discernimento; e como criar edifícios confortáveis, seguros, saudáveis, alegres, bem proporcionados e ricamente adornados com variadas decorações na arquitetura. Além disso, quis unir a esse espírito a verdadeira filosofia moral e o dom da doce poesia, para que o mundo o admirasse e o preferisse pelo exemplo singularíssimo de sua vida, sua obra, a santidade de seus costumes e todos os seus feitos humanos – e para que o chamássemos de divino em vez de mortal. E como viu que, na prática dessas artes tão singulares – pintura, escultura e arquitetura – as mentes toscanas sempre se destacavam como as mais elevadas, e porque eram mais rigorosas em seus estudos que qualquer outro povo da Itália, quis conceder a esse espírito, como cidade natal, Florença, a mais digna dentre todas, para que a perfeição que Florença justamente alcançara com seus talentos encontrasse, por fim, seu ápice em um de seus cidadãos. **Assim, no ano de 1474, sob uma estrela fatídica e afortunada, nasceu no Casentino um filho de Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni** – que, segundo dizem, descendia da nobilíssima e antiga família dos Condes de Canossa – e de uma dama honesta e nobre. Naquele ano, Lodovico era *podestà* do castelo de Chiusi e Caprese, próximo ao Sasso della Vernia (na diocese de Arezzo, onde São Francisco recebeu os estigmas), e ali, no dia 6 de março, um domingo, por volta das oito da noite, nasceu-lhe um filho, a quem deu o nome de Michelangelo – pois, sem refletir muito, foi inspirado por Alguém do Alto e desejou fazê-lo algo celestial e divino, além do escopo humano comum, como revelava o horóscopo de seu nascimento: com Mercúrio ascendente e Vênus na casa de Júpiter em posição favorável, sinal de que se poderia esperar, entre suas obras, prodigiosas criações de suas mãos e gênio. Terminado seu mandato como *podestà*, Lodovico retornou a Florença e à sua vila em Settignano (a três milhas da cidade), onde possuía uma herança herdada de seus antepassados – um lugar abundante em pedra, repleto de pedreiras de arenito cinza-azulado, incessantemente trabalhadas por cortadores e escultores (a maioria nascida na região). **Michelangelo foi entregue a uma ama de leite na vila, esposa de um desses**

pedreiros. Por isso, certa vez, brincando com Vasari, declarou: “Giorgio, se tenho alguma inteligência, veio do ar puro de tua terra natal, Arezzo – e também porque tirei o martelo e os cinzéis com que esculpo minhas figuras do leite de minha ama”. Com o tempo, a família de Lodovico cresceu, e como não era abastado e tinha poucos rendimentos, colocou seus filhos a serviço das Guildas da Lã e da Seda, enquanto Michelangelo, já crescido, foi confiado ao Mestre Francesco da Urbino em sua escola de gramática. **Mas o gênio de Michelangelo o atraía ao desenho, e ele passava todo tempo possível rabiscando em segredo o que lhe valia repreensões e até surras do pai e dos mais velhos, que viam naquela arte desconhecida um ofício vil e indigno de sua linhagem ancestral** (Vasari, 1998, p. 414-6, grifo nosso, tradução nossa)^{vii}.

A linguagem usada por Vasari é carregada de religiosidade e providencialismo. A astrologia reforça a ideia de que seu dom era sobrenatural, não fruto apenas de seu esforço. Ele dominou, segundo o autor, a tríade perfeita: pintura, escultura e arquitetura, algo que seria inalcançável para meros mortais. Devido às suas conquistas, ele representa o ápice de um processo histórico, como se a arte italiana tivesse evoluído para ele.

Ademais, há diversas comparações implícitas a Cristo, porém a mais evidente diz respeito ao teor messiânico: a vinda de Cristo para os cristãos teve como propósito principal a redenção da humanidade, satisfazendo a justiça divina e reconciliando os humanos com Deus; Michelangelo, enviado celestial, veio para guiar a arte à perfeição. Até o local de seu nascimento, descrito por Vasari como próximo de onde São Francisco recebeu os estigmas, é carregado de simbolismo.

Cumpre informar, devido o uso da palavra *genius* na tradução para o inglês da obra de Vasari antes apresentada em citação, que, embora a ideia de gênio como uma entidade transcendental esteja

vii *While industrious and distinguished spirits, illuminated by the widely renowned Giotto and his followers, were striving to give the world proof of the talent which the benevolence of the stars and the proportionate mixture of their humours had bestowed upon their genius, all toiling anxiously, though in vain, in their eagerness to imitate the grandeur of Nature with the skills of art, in order to come as close as they could to that ultimate knowledge many people call intelligence, the most benevolent Ruler of Heaven mercifully turned His eyes towards earth, and, witnessing the hopeless quantity of such labours, the most fervid but fruitless studies, and the presumptuous opinion of men who were further from the truth than shadows from the light, He decided, in order to rid us of so many errors, to send to earth a spirit who, working alone, was able to demonstrate in every art and every profession the meaning of perfection in the art of design. how to give relief to the details in paintings by means of proper drawing, tracing, shading, and casting light, how to work with good judgement in sculpture, and how to make buildings comfortable and secure, healthy, cheerful, well proportioned, and richly adorned with various decorations in architecture. Moreover, He wanted to join to this spirit true moral philosophy and the gift of sweet poetry, so that the world would admire and prefer him for the wholly singular example of his life, his work, the holiness of his habits, and all his human undertakings, and so that we would call him something divine rather than mortal. And because He saw that in the practice of these professions and in these most singular crafts – that is, painting, sculpture, and architecture – Tuscan minds were always among the greatest and most elevated, and because they were more scrupulous in their efforts to study these arts than any other people of Italy, He wanted to bequeath to this spirit, as his native city, Florence, the most worthy among all the other cities, so that the perfection Florence justly achieved with all her talents might finally reach its culmination in one of her own citizens. Thus, in the year 1474 under a fateful and fortunate star, a son was born in the Casentino district of an honest and noble lady to Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni who, according to what people say, was a descendant of the most noble and ancient family of the Counts of Canossa. To this Lodovico, who, in that year, was podesta* of the castle of Chiusi and Caprese, near Sasso della Vernia in the diocese of Arezzo, where Saint Francis received the stigmata, was born a son, let me say, on the sixth day of March on Sunday, around eight o'clock at night, to whom he gave the name of Michelangelo, for without thinking any further about the matter, he was inspired by One from above and wished to make him into something celestial and divine, beyond the usual human scope, as was seen in the horoscope of his birth, which had Mercury ascendant and Venus entering the house of Jupiter in a favourable position, showing that one could expect to see among his accomplishments miraculous and magnificent works created through his hands and his genius. After Lodovico's term as podesta ended, he returned to Florence and to his villa in Settignano, three miles from the city, where he owned a farm inherited from his ancestors (a place abundant in stone and everywhere filled with quarries of blue-grey sandstone continuously mined by stone-cutters and sculptors, most of whom are born in this area), and Michelangelo was given by Lodovico to a wet-nurse in the villa who was the wife of one of the stone-cutters. Thus, conversing with Vasari on one occasion, Michelangelo jokingly declared: “Giorgio, if I have any intelligence at all, it has come from being born in the pure air of your native Arezzo, and also because I took the hammer and chisels with which I carve my figures from my wet-nurse's milk”* (Vasari, 1998, p. 414-6, grifo nosso).

vinculada a construção filosófica romântica alemã do século XVIII, o termo e seu núcleo conceitual, talento e excepcionalidade, estava presente no Renascimento, e traduzem a noção de excelência, porém não a do *gênio rebelde romântico*.

Podemos dizer que a visão impressa por Vasari, que mistura biografia, lenda e propaganda política, servia ao projeto de produção da hegemonia florentina nas artes, fato este corroborado pela preferência de artistas florentinos. Essa construção formaliza um objeto de culto laico, cuja veneração se desloca da esfera religiosa para a estética e cultural, prenunciando a formação das coleções modernas.

Nesse sentido, o desenho que precisa ser guardado, exibido com reverência em tom litúrgico e certificado pelo criador como prova tangível da passagem de Michelangelo pela Terra, equipara-se a um osso, uma veste o seriam para um santo, ou uma lasca da cruz na tradição cristã, demonstra claramente o modelo cristão herdado. Além disso, se na Idade Média a criação era estritamente uma emanção de Deus, na modernidade o artista passa a ser visto como um criador secundário, em certa medida, rivalizando com Deus.

A morte de Michelangelo Buonarroti, em 1564, foi marcada por um conjunto de eventos que ilustram a mudança de paradigma na concepção do valor artístico e na percepção do artista. O funeral de Michelangelo representa o ápice de um processo de canonização de sua imagem, transformando-o em uma espécie de *proto-santo* secular. O evento,meticulosamente planejado em Florença, transcendeu um mero ritual fúnebre para se tornar uma verdadeira cerimônia cívica de apoteose, ou seja, um espetáculo público que consagrava não apenas o artista, mas também o mitifica.

A suposta incorruptibilidade de seu corpo, que após 25 dias da morte não exalava odor da putrefação, é tratada como manifestação sagrada. O caso de Michelangelo, neste sentido, insere-se na tradição hagiográficos, a começar pelo chamado *odor de santidade*, a ausência de mau cheiro no corpo de um defunto considerado santo, muitas vezes substituído por um perfume agradável. Dessa forma, inaugura-se um novo tipo de sacralidade: a do gênio artístico. A canonização sem milagres é uma marca definitiva dessa santificação laica.

Assim, seu corpo se converte em relíquia, sendo exibido como prova de sua singularidade. A multidão que acorreu para ver o corpo, trasladado secretamente de Roma para Florença, conforme desejo de Cosimo I de' Medici, participou de um verdadeiro rito fúnebre de veneração pública. Segundo consta, muitos não o viam como morto, mas como adormecido em “um doce e pacífico sono”, à espera, talvez, de uma ressurreição simbólica, como se o *Divino Michelangelo* pudesse remover a pedra de sua própria tumba, à maneira de Cristo.

Então, como o corpo de Michelangelo chegou tão repentina e inesperadamente a Florença, não foi possível naquele momento realizar tudo o que seria feito posteriormente. No dia de sua chegada – 11 de março, um sábado –, seu caixão foi colocado, conforme desejado pelos deputados, na Confraria da Assunção, localizada sob os degraus atrás do altar-mor de San Piero Maggiore, sem que fosse tocado. **No dia seguinte, domingo da segunda semana da Quaresma, todos os pintores, escultores e arquitetos reuniram-se em segredo ao redor de San Piero, trazendo apenas um pálio de veludo, todo adornado e bordado a ouro, para cobrir o caixão, sobre o qual foi colocada uma cruz e todo o esquife.** Cerca de meia hora após o anoitecer, todos se aproximaram do corpo. **Os artesões mais velhos e ilustres seguraram as tochas que haviam trazido, enquanto os mais jovens ergueram o esquife com tal pressa que aqueles que conseguiram aproximar-se e colocar os ombros sob ele consideraram-se afortunados, como se acreditasse que, no futuro, poderiam orgulhar-se de ter carregado os restos do maior homem que jamais pertecera às suas profissões.** Ao ver aquele grupo reunido em torno de San Piero, muitas pessoas pararam, como ocorre em ocasiões semelhantes, e a multidão aumentou quando se espalhou o boato de que o corpo de Michelangelo havia chegado e seria levado para Santa Croce. Como eu disse, tudo foi feito para manter o assunto em segredo, pois temia-se que, ao espalhar-se a notícia pela cidade, uma multidão convergisse para o local, causando tumulto e confusão. Além disso, desejava-se realizar a cerimônia com discrição, sem pompa, reservando os grandes ritos para um momento mais oportuno. Mas o resultado foi o oposto: a multidão, reunida

por conta própria, encheu a igreja num piscar de olhos, e apenas com grande dificuldade o corpo foi finalmente transportado para a sacristia, onde seria preparado para o repouso final. *Quanto à solenidade do evento, embora não se possa negar que uma procissão fúnebre com religiosos, velas de cera e enlutados vestidos de negro seja um espetáculo grandioso, era igualmente extraordinário ver, de forma espontânea, aqueles homens ilustres – hoje tão respeitados e no futuro ainda mais – reunidos em torno do corpo de Michelangelo, cumprindo seus deveres com devoção. E, verdade seja dita, o número desses artesãos em Florença (todos presentes ali) sempre foi imenso, pois as artes sempre Floresceram ali, e creio que se pode declarar sem ofensa a outras cidades que Florença é o verdadeiro e principal lar das artes, assim como Atenas foi outrora o lar das ciências. Além desse grande número de artesãos, havia tantos cidadãos seguindo-os, e tantos grupos de pessoas pelas ruas por onde passavam, que o local não podia mais comportá-los. E o mais importante: não se ouvia de ninguém senão elogios aos méritos de Michelangelo, com todos proclamando que o verdadeiro talento possui tamanho poder que, mesmo perdida a esperança de obter proveito ou honra de um homem talentoso, ele continua a ser amado e honrado por sua própria natureza e méritos especiais. Por isso, a demonstração parecia mais vívida e preciosa do que qualquer ostentação de ouro ou seda poderia ser.* Com essa multidão, o corpo foi levado para Santa Croce, e como os frades precisavam realizar os ritos fúnebres habituais, foi transportado para a sacristia – não sem grande dificuldade, devido ao fluxo de pessoas. Lá, o tenente, presente por dever de ofício, desejando agradar a muitos e, também, (como depois confessou) ver na morte o homem que nunca conhecera em vida (ou que vira tão jovem que não lembrava), decidiu abrir o caixão. E, ao fazê-lo, embora todos nós presentes esperássemos encontrar o corpo já putrefato e decomposto – pois Michelangelo já estava morto havia vinte e cinco dias, sendo vinte e dois deles dentro do caixão –, encontramo-lo com todos os membros intactos, sem qualquer odor fétido, e fomos tentados a crer que ele apenas repousava em um sono doce e tranquilo. Além disso, suas feições eram exatamente como em vida (exceto por uma leve palidez cadavérica), nenhum de seus membros estava decomposto ou mostrava sinais de deterioração, e sua cabeça e faces, ao toque, não diferiam em nada das de alguém que houvesse morrido poucas horas antes (Vasari, 1998, 484-5, grifo nosso, tradução nossa)^{viii}.

viii *Then, since Michelangelo's body arrived so suddenly and unexpectedly in Florence, it was not possible at that moment to do everything that was to be done later, and on the day of its arrival in Florence – that is, the eleventh of March, a Saturday – his coffin was placed, as the deputies wished, in the Confraternity of the Assumption, which is under the steps behind the main altar of San Piero Maggiore, without ever being touched. The following day, which was the Sunday of the second week of Lent, all the painters, sculptors, and architects gathered in secret around San Piero, where they had brought only a velvet pall, all trimmed and embroidered with gold, to cover the casket, upon which lay a crucifix, and the entire bier. And then, about half an hour after dusk, they all drew close to the body, and the oldest and most distinguished artisans among them immediately took in their hands a large quantity of torches they had brought there, while the younger men picked up the bier so quickly that those who were able to draw near and get their shoulders under the bier could count themselves fortunate, as if they believed that in the future they could boast of having carried the remains of the greatest man who ever belonged to their professions. Seeing this group gathered around San Piero caused a large number of people to stop there, as happens on similar occasions, and the crowd grew larger when it was rumoured that Michelangelo's body had arrived and that it was to be carried to Santa Croce. And as I said, everything had been done to keep the matter quiet, for fear that, as the news spread through the city, such a crowd of people would converge on the place that a certain uproar and confusion could not be avoided, and also because they wished at that time to carry out their little ceremony quietly and without pomp, reserving all the rest for a more suitable and convenient time, but everything turned out to the contrary, for the crowd, which (as I mentioned) gathered by word of mouth, filled the church in the blink of an eye, so that only with the greatest difficulty was the body finally carried from the church into the sacristy to be unpacked and put in its resting place. And as for the solemnity of the ceremony, although it cannot be denied that seeing a vast array of religious people in funeral processions with a large quantity of wax candles and a great number of mourners hastily prepared and dressed in black is a great and magnificent sight, it is also no less extraordinary to witness unexpectedly a group of those distinguished men who, today, are held in such esteem and will be held in even higher esteem in the future, gathered around Michelangelo's body to perform their duties with love and affection. And, to tell the truth, the number of these artisans in Florence (all of whom were present) has always been very great, since the arts have always truly flourished there, and I believe it can be declared without offence to other cities that Florence is the true and principal home and dwelling place of the arts, just as Athens was once home of the sciences. Besides this large number of artisans, there were so many citizens following behind them, and so many bands of people from the streets through which they passed, that the place could hold no more of them. And what is even more important, nothing was heard from anyone but praise for Michelangelo's merits, with everyone*

O relato do enterro de Michelangelo, narrado por Giorgio Vasari na segunda edição de *Vita* (1568), constitui uma poderosa evidência da sacralização do artista no contexto do Renascimento. A forma como o corpo foi tratado, com rituais, pálio bordado, procissão noturna e devoção dos presentes, evidencia a transposição, para o campo das artes, dos mesmos códigos simbólicos aplicados ao culto oferecido a autoridades religiosas. Os próprios artesãos, ao disputar o privilégio de carregar o esquife, atribuem valor quase místico ao contato físico com os restos mortais do mestre, em um gesto que remete diretamente às práticas de veneração dos corpos santos na tradição cristã.

Mais do que um detalhe biográfico, a preservação de seus restos mortais simboliza a permanência de seu legado, solidificando sua transição de grande artista a uma figura transcendental. A narrativa em torno de sua morte, portanto, encerra sua trajetória terrena ao mesmo tempo que consagra a crença em Michelangelo como um eleito, um intermediário entre o humano e o divino no reino da criação artística.

Com isso podemos ver que, no século XVI consolida-se um modelo de culto ao artista que mimetiza os ritos e as práticas de veneração religiosa, deslocando para a esfera da arte o estatuto outrora reservado ao sagrado. O corpo de Michelangelo, assim como os desenhos preservados por Vasari como relíquias, tornam-se vestígios materiais de uma presença extraordinária, dotados de uma aura que transcende o valor puramente estético, ao assumir contornos quase espirituais.

A canonização simbólica de Michelangelo, que Vasari descreve como sendo o ápice de uma era, é, também, uma construção narrativa. A arte renascentista, em sua fase tardia, começa a cultivar a figura do artista como um criador absoluto, rompendo com a ideia medieval do artífice coletivo e anônimo. A comoção popular revela uma nova sensibilidade, que localiza o valor no criador, baseando-se não mais na função ou técnica, mas na singularidade da inspiração criadora, um valor abstrato e transcendental.

A ideia de valor artístico, nesse cenário, desloca-se para o campo da biografia, da aura, e da excepcionalidade, movimento que ressoa ainda hoje nas formas como se cultuam certos nomes na História da Arte.

A autenticidade, antes de se tornar um método de avaliação nas Artes, é primeiro assegurada pelas marcas que os artistas imprimem nas formas que criaram. Com o tempo, a assinatura e as inscrições consagram o objeto, concentrando o valor na autoria e não mais na sua materialidade. O próprio Michelangelo sentiu a necessidade de assinar uma obra quando tentaram capturar a sua autoria, ao ouvir rumores de que *Pietà* (1498-9) seria atribuída a outro artista. Apesar de uma assinatura e marcações na criação poderem ser passíveis de contestações, esses sinais se tornam eles mesmos ferramentas de legitimidade.

Com isto, retomamos a ideia de Lenain (2011), para quem a valorização do original na arte não é algo natural, mas um produto da mentalidade cristã medieval que via objetos sagrados como extensões materiais de corpos santos. Isso contrasta com a cultura greco-romana, que lidava com objetos

declaring that true talent possesses such great power that after all hope of continuing to receive profit or honour from a talented man is lost, it is, nevertheless, still loved and honoured for its own nature and special merits. For this reason, the demonstration appeared more lively and more precious than any display of gold and silk could possibly have been. With this fine crowd, the body had been brought into Santa Croce, and since the friars had to perform the usual ceremonies for the deceased, it was carried into the sacristy, but not without the greatest difficulty, as was mentioned, because of the conflux of people; and there the lieutenant, who was present because of his office, thinking to do something that would please many others and also (as he later confessed) wishing to see in death the man he had never seen while he was living or had seen at such an early age that he had lost all memory of it, decided at that moment to have the casket opened. And after he had done so, although he and all of us who were present thought -we -would find the body already putrefied and decomposed since Michelangelo had already been dead twenty-five days, twenty-two of them in the casket, we found him with all his bodily members intact and without any foul odour, and we were tempted to believe that he was only resting in a sweet and most tranquil sleep. And besides the fact that his features were exactly as they were - when he was alive (except that his colour was a little like that of a dead man), none of his limbs were decomposed or showed any sign of decay, and his head and cheeks were, to the touch, no different than if he had died only a few hours earlier (Vasari, 1998, 484-6, grifo nosso).

sagrados de forma flexível, atribuindo valor a mitos sem exigir comprovação material. O cristianismo, baseado na encarnação divina, exigia provas físicas da origem sagrada. Por essa razão pode ser compreendida como a *religião do livro*, ou seja, do documento. Essa lógica foi transferida para a arte, criando a necessidade de atribuição, de identificação do autor e autenticação, ou seja, comprovar a origem material. Essa compreensão moldou até mesmo a crítica artística moderna e a fruição estética diante das obras artísticas, posto que a percepção de estar diante de um original atribuído altera a própria percepção da obra.

Todos esses elementos alicerçaram um sistema econômico preocupado em confirmar tais características, numa lógica que se autoalimenta. Trata-se de uma produção circular que mantém firme todas as fragilidades e conflitos, visto que as partes deficitárias são integradas à dinâmica, permitindo o funcionamento do sistema como um todo.

Contudo, a estratégia de Vasari não é isenta de riscos. A ênfase na espiritualidade poderia ser lida como uma adesão perigosa ao fanatismo religioso, como aquele que inspirou as *Fogueiras das Vaidades* de Savonarola (1452-1498), evento ocorrido no último dia de carnaval, 07 de fevereiro de 1497, quando obras de arte e objetos de luxo foram queimados em nome da purificação espiritual.

Vasari deveria ter consciência desse perigo, especialmente em um contexto no qual a própria obra de Michelangelo, a exemplo dos afrescos da Capela Sistina, já havia sido alvo de críticas e ameaças de censura, principalmente durante os papados de Adriano VI e Paulo IV. É preciso destacar que a visão messiânica sobre Michelangelo é mais acentuada na segunda edição de 1568, embora já houvesse a seu caráter “divino” na primeira edição de 1550. Em 1568, Vasari escreve sob o patrocínio do Duke Cosimo I, que almejava consolidar Florença como capital artística. A glorificação póstuma de Michelangelo pode ter servido também a essa agenda. Ademais, Vasari reforça a visão mais conservadora da Igreja sobre a arte: de que é um veículo da manifestação do divino no mundo.

Por fim, para evitar confusões, a sacralização de Michelangelo é uma exceção em sua obra, representando o ápice de um modo de produção. Quando Vasari menciona imagens miraculosas, elas são, em sua maioria, anônimas, arcaicas e esteticamente irrelevantes, não sendo tratadas como verdadeiras obras de arte. Quando são imagens modernas, Vasari separa claramente o valor estético de qualquer suposta eficácia sobrenatural. Assim, conclui-se que a capacidade de uma imagem operar milagres, como curar pessoas ou ressuscitar mortos, não está vinculada à sua qualidade artística, pois o seu poder é de outra ordem.

REFERÊNCIA

- AGOSTINHO. Confissões. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Paulus, 1997.
- AGOSTINHO. Contra Mendacium. In: _____. Obras Completas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- AINSWORTH, Maryan W. *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.
- ANJOS, Marlon J. A. Falsificação de obras de arte: conceituação, contexto histórico, paradoxos de gestão e desafios no sistema de autenticação. 2025. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/194>. Acesso em: 27 ago. 2025.
- APPELBAUM, Barbara. *Conservation Treatment Methodology*. Oxford: Elsevier, 2007.
- CALVIN, Jean. Treatise on relics. Trad. Henry Beveridge. Edimburgo: Calvin Translation Society, 1844.

CESAREIA, Eusébio de. Vida de Constantino. Tradução de Antônio Carlos Perry de Azevedo Pinto. São Paulo: Editora Centro Dom Bosco, 2021.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1968.

DRIJVERS, Jan Willem. Helena Augusta: *The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross*. Leiden: Brill, 1992.

HARPER, Douglas. Online Etymology Dictionary. [S.l.], 2024. Disponível em: <https://www.etymonline.com>. Acesso em: 10 fev. 2024.

HARRER, Alexandra. The Legacy of Alois Rieg: Material Authenticity of the Monument in the Digital Age. *Built Heritage*, v. 1, p. [29-40], 2017. Disponível em: <https://built-heritage.springeropen.com/articles/10.1186/BF03545661>. acesso em 07 nov. 2025.

HEINICH, Nathalie. Les objets-personnes: fétiches, reliques et oeuvre d'art. *Sociologie de l'Art*, Paris, n. 6, p. 25-55, 1993. Disponível em: <https://hal.science/hal-04911982v1>. Acesso em: 09 fev. 2025.

HERMENS, Erna; FISKE, Tina (Ed.). *Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context*. Londres: Archetype Publications, 2009.

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES (ICOMOS). *Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios (Carta de Veneza)*. Veneza, 31 maio 1964. Disponível em: https://www.icomos.org/.../venice_e.pdf. Acesso em: 8 set. 2025.

LENAIN, Thierry. *Art Forgery: The History of a Modern Obsession*. 1ª ed. London: Reaktion Books, 2011.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879.

LINDHOLM, Charles. *Culture and Authenticity*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

RIEGL, Alois. *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*. Viena: W. Braumüller, 1903.

RIEGL, Alois. O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua origem. Tradução de Werner Roth. São Paulo: Perspectiva, 2020.

TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

UNESCO; ICCROM; ICOMOS. *Documento de Nara sobre a autenticidade do patrimônio cultural*. Nara, Japão, 1 a 6 nov. 1994. Disponível em: <https://www.icomos.pt/.../Documento%20de%20Nara%201994.pdf>. Acesso em: 8 set. 2025.

VASARI, Giorgio. *Lives of the artists*. Trad. George Bull. Londres: Oxford University Press, 1998.

VASARI, Giorgio. Vidas dos Artistas. Tradução de Ivone Castilho Bennedetti. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VORAGINE, Tiago de. *Legenda Áurea: A Vida dos Santos*. Tradução de Antônio Carlos Perry de Azevedo Pinto. São Paulo: Editora Centro Dom Bosco, 2021.