REVISTA *LUMEN ET VIRTUS*
ISSN 2177-2789
VOL. V Nº 10 MARÇO/2014

O SUDÁRIO DE TURIM: ENTRE A HISTÓRIA DA ARTE E A DATAÇÃO DO CARBONO 14

Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão[1]
http://lattes.cnpq.br/0770952659162153

RESUMO – Quando se publicaram, em 1989, os resultados do teste do Carbono 14 do Sudário de Turim, muitos cientistas, agnósticos e teístas de diversas agremiações religiosas não católicas comemoraram seu resultado diante do "desmascaramento" da estranha relíquia. Esqueceram-se, porém, de que a história da arte, mais do que documentada há séculos, demonstra exatamente o contrário: sua confecção imagética seria inconcebível entre 1260 a 1390, período apontado como de sua provável criação.
PALAVRAS-CHAVE – Santo Sudário em Turim, história da arte, Cristianismo, arte paleocristã, teste do carbono 14, iconografia cristã.

ABSTRACT – When published in 1989, the carbon 14 testing results of the Turin Shroud, many scientists, agnostics and theists of various religious groups not Catholic celebrated its result before "unmasking" of the strange relic. They forgot, however, that the history of art, rather than documented for centuries, demonstrates exactly the opposite: its imagery would be inconceivable between 1260 to 1390, a period appointed as its probable creation.
KEYWORDS – Holy Shroud in Turin, art history, Christianity, Paleochristian art, carbon 14 testing, Christian iconography.

Introdução

Quando, em 1989, a revista **Nature** (Vol. 337, Nº 6208, p. 611-615) publicou o resultado da datação do Sudário de Turim pelo método do C-14, indicando que o provável lençol mortuário de Jesus havia sido confeccionado entre os anos 1260 e 1390, muitos céticos comemoraram, enquanto muitos crédulos ficaram estarrecidos.

No entanto, o que mais chama a atenção nessa controvérsia foi o emprego que muitos daqueles fizeram de tais resultados, aplicando o mesmo expediente destes: o dogmatismo –

[1] Antônio Jackson de Souza Brandão é escritor, poeta, mestre e doutor em Literatura alemã pela Universidade de São Paulo (USP), além de professor no mestrado da Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP), e-mail: jackbran@gmail.com.

que tanto fazem questão de refutar. Isso porque querem creditar àqueles resultados uma irrefutabilidade que não coaduna com a ciência da qual se dizem expoentes.

Muitas publicações pseudocientíficas, ao agirem assim, esquecem-se de que todo conhecimento científico é passível de ser revisto, de ser questionado. Sua "verdade" dura até o momento em que é refutada pelos resultados de outra pesquisa e por suas outras conclusões: é inerente a própria linguagem científica à provisoriedade.

Por outro lado, não se pode, simplesmente, afirmar que o exame efetuado por três instituições científicas de ponta seja "duvidoso" e incorra em "erros elementares" ou "propositais", conforme afirmam certos teístas. Isso porque, segundo os resultados publicados naquele momento, todos os protocolos referentes à descontaminação dos fragmentos utilizados para o exame foram efetuados.

Chama a atenção, entretanto, que na divulgação dos resultados pela **Nature**, exatamente referente a essa questão – crucial para o não comprometimento do resultado final e um dos maiores empecilhos para sua autorização por parte da Igreja Católica –, afirmou-se que:

> Because it was not known to what degree dirt, smoke or other contaminants might affect the linen samples, all three laboratories subdivided the samples, and subjected the pieces to several different mechanical and chemical cleaning procedures.
> All laboratories examined the textile samples microscopically to identify and remove any foreign material. (p. 613)

Poderíamos, então, questionar tal colocação. Como não se conhecia seus outros contaminantes (além daqueles trazidas pelo tempo, pela fumaça, pela gordura corporal das milhares de pessoas que tocaram o tecido, pela cera de velas, por pólens), se dez anos antes do emprego do método pelas universidades de Oxford, Zurique e do Arizona, uma equipe de mais de quarenta cientistas estadunidenses, durante mais de 120 horas de trabalhos ininterruptos, liderados pelo Dr. John Jackson, havia apontado diversos contaminantes no tecido?

Mas, como sempre, isso também faz parte da "arte" científica que, como qualquer outra atividade humana, apesar de sua racionalidade objetiva, também se submete a veleidades subjetivas e a ardis da vaidade, quando se tenta provar a todo custo que sua hipótese é a válida e passível de confirmação; enquanto que a do outro não passa de um logro ou de uma fraude.

Essa atitude faz parte da história do lençol de Turim, desde seu aparecimento na Europa Ocidental por volta de 1350, quando o então bispo de Troyes, Henrique de Poitiers, a

cuja diocese pertencia Lirey (cidade onde se encontrava), declarou-o falso, proibindo sua exibição. Para isso, empregou como alegação científica o fato de que

> teólogos e outras pessoas sábias haviam declarado que este não podia ser o verdadeiro sudário de Nosso Senhor, trazendo assim impressa a semelhança do Salvador, visto que o santo Evangelho não fez menção alguma de tal impressão. (WILSON, 1979, p. 317)

Não se pode esquecer de que, para a Idade Média, a Bíblia, de que o Evangelho faz parte, não se contentava apenas em ser "uma" realidade verdadeira, pretendia e era vista como "o único mundo verdadeiro" (AUERBACH, 2004, p. 11), afinal era a palavra de Deus! Dessa forma, possuía e representava autoridade (*auctoritas*), um paradigma de que não se poderia preterir nem refutar. Tal papel também foi desempenhado pela Antiguidade, apesar de o homem medieval, ao tentar traduzir em imagem o que os clássicos poderiam oferecer, configuravam-nos de uma maneira totalmente diferente (PANOFKSY, 2004, p. 75), em um constante anacronismo (LE GOFF, 1990, p. 217):

> Durante a Idade Média, perdeu-se até o conhecimento prático de culturas estranhas e de outras condições de vida; embora duas delas, pertencentes ao passado, a antiga e a judeu-cristã, tivessem grande importância no contexto das culturas medievais e fossem, sobretudo a judeu-cristã, representadas frequentemente na Literatura e na Arte, a consciência perspectivo-histórica faltava, na medida em que os acontecimentos e os seres humanos daquelas longínquas épocas eram transferidos para as contemporâneas formas e condições de vida: César, Enéias, Pilatos, tornavam-se cortesãos; José de Arimateia, burguês, e Adão, um camponês do século XII ou XIII. (AUERBACH, 2004, p. 285)

Evidentemente, não são apenas os teístas que precisam se apoiar no lógos (*λόγος*) escrito para apontar, desprezar ou minimizar o que não se consegue explicar por meio da sistematização rigorosa do método científico, de seus padrões quase "sempre" precisos; fornecendo, portanto, elementos para sua averiguação e contestação. Hoje, não há dúvida de que o método dogmático, fechado em si mesmo, como é o pensamento religioso não pode ser científico, sequer se excogita isso: o dogma prescinde de respostas, caso contrário não seria dogma.

Tais questionamentos são relevantes na medida em que, desde 1898 com a fotografia de Secondo Pia, o Sudário de Turim deixou de ser uma "mera" relíquia – nos moldes dogmáticos – incontestável e indiscutível, para se tornar objeto de estudo científico, tamanho foi o deslumbramento quase feérico proporcionado pelo resultado daquele acontecimento.

Dessa forma, seu trânsito não se restringiu apenas à esfera do sacro, do mítico; mas, adentrou na da empiria ou mesmo da certeza (nos moldes do *cogito* cartesiano).

Ao irromper na esfera científica, surgiram incontáveis vozes que, sem critério algum e empregando dados esparsos e desconexos, procuram tão só rechaçar o que já era conhecido e verificado pela história ao longo dos anos, como também minimizar as últimas descobertas a respeito do velho lençol. E, mais surpreendente ainda, é que se valem tanto da "ciência bíblica" – nos moldes medievais é evidente –, quanto de referências bibliográficas científicas de caráter duvidoso.

Ressalta-se, no entanto, que ao empregarem a *auctoritas* bíblica para ratificar tais teorias pseudocientíficas – não a partir de uma perspectiva racional, como se propõe um estudo científico; mas de uma dogmática, de que se dizem contrários –, tais autores preferem, muitas vezes, os livros apócrifos aos canônicos.

É provável que isso se deva por acreditarem que os apócrifos sejam "mais puros", menos "contaminados" pela tradição católica, podendo instigar e polemizar mais que os canônicos, dominados há séculos por essa mesma tradição. Evidentemente, a questão que aqui se pretende levantar não é o fato da validade histórica ou não ao se empregarem tais livros; já que, enquanto objeto arqueológico e representando uma visão particular extra canônica, de per si já o tornam dignos de crédito. Contudo, este valor dependerá dos objetivos traçados pelo trabalho científico, não numa relação excludente e minimalista, mas em uma que venha incorporar e acrescentar. A questão a que se quer levar é outra: a forma subjetiva com que se empregam tais textos, como se fossem extraordinários, desconhecidos, ou mesmo proibidos. Assim, além do emprego de textos inusitados, por esses autores, verifica-se também o mesmo expediente, para se corroborarem seus argumentos, no emprego de obras de cunho literário e romanesco, utilizadas como fontes argumentativas de caráter científico.

Há um artigo (com roupagem acadêmica, por sinal), "Sudário: relíquia verdadeira ou falsificação medieval?", em que o autor emprega várias citações não apropriadas para um texto que se quer científico. Por exemplo, quando o autor diz que o sudário de Turim é uma obra de Leonardo da Vinci, ou que "a datação por carbono-14 não é necessária para mostrar que a imagem é uma falsificação – uma falsificação brilhante, temos que admitir, mas uma falsificação" (PICKNET, PRINCE *apud* SILVA NETO SOBRINHO, 2011, p. 30) emprega, como base, uma obra de ficção sem compromisso, *a priori*, com a realidade dos fatos nem com dados comprobatórios por meio de pesquisas sérias. Isso, sem contar com uma página inteira

de argumentos retirados do livro dos autores em questão com várias "anomalias" presentes no lençol, porém em nenhum momento fornece dados científicos que comprovem sua tese.

Como se ainda não bastasse o autor em questão basear-se em uma obra de ficção como se fosse científica, no mesmo artigo há uma citação surreal de um autor também surreal: não há absolutamente nada a seu respeito fora do Brasil, isso porque o mesmo é, segundo alegados dados biográficos, estadunidense, logo deveria haver alguma menção ao mesmo em inglês:

> O versículo quarenta [de São João, 19] deste capítulo mostra-nos que as especiarias eram postas *nas dobras dos panos* de linho, à medida em que **as peças de fazenda era** [sic] **enroladas em torno do corpo do Senhor Jesus**. Isso foi feito s**egundo era costumeiro entre os judeus**, numa medida que na realidade não tinha por intuito impedir a putrefação do corpo, mas servia apenas como demonstração de alto respeito, como um serviço religioso [...]. (CHAMPLIN apud *ibidem*, p. 25 – grifo do autor do artigo)

Outra característica de um texto científico é observar se as citações empregadas, assim como seus autores, são dignas de crédito, caso não se tenha certeza de sua origem, assim como de sua obra, deve-se pesquisar a seu respeito, ou descartar seu emprego. Eco (1991, p. 126) é categórico: "Citar é como testemunhar num processo. Precisamos estar sempre em condições de retomar o depoimento e demonstrar que é fidedigno [...], como também averiguável por todos."

Quando no excerto se afirma que "as peças de fazenda eram enroladas em torno do corpo do Senhor Jesus", tem-se a impressão de que seu autor está falando do processo de mumificação e que não corresponde, em absoluto, com método de sepultamento dos judeus, conforme ele mesmo afirma em seguida.

Que fique claro que não se pretende, com este artigo, nem confirmar nem negar a veracidade do lençol de Turim[2] – nem teríamos tal pretensão –, mas apenas demonstrar que toda afirmação que se baseia, única e exclusivamente, no teste do carbono 14 é, de certa forma, oportunista, tendenciosa e sectária, pois visa tão somente a excluir outros mecanismos de verificação como inválidos.

Oportunista, pois se apropria de dados científicos anunciados, maciçamente, pelos meios de divulgação, apenas para se criar uma aura de seriedade a tais escritos; é **tendenciosa**, pois como se tentou demonstrar, nessas primeiras linhas, o teste do carbono 14 apenas servirá, nesses casos, como chamariz, uma base científica sólida à qual serão incorporadas escritos

[2] Este artigo é parte de um estudo mais abrangente a respeito do Sudário de Turim e sua relação com a história da arte que pretendo lançar em livro no segundo semestre de 2014.

pseudocientíficas sem valor algum, pelo menos quando inseridos na proposta do gênero que se pretende pertencer , neste caso o texto científico. Isso porque esses orbitam em outras esferas do conhecimento humano; é **sectária**, pois emprega o embasamento e a autenticidade da ciência, não para acrescentar, mas para denegrir não só aqueles com quem suas ideias não coadunam, como também aos cientistas que afirmam o que eles negam.

Mário Praz (1982, p. 24) diz:

> Cada época tem a sua caligrafia ou caligrafias peculiares, que, se se pudesse interpretar, iria revelar-lhe o caráter, ou mesmo a aparência física, assim como, a partir do fragmento de um fóssil, os paleontólogos podem reconstruir o animal inteiro.

É uma pequena parte dessa caligrafia, a da arte iconográfica da representação de Jesus – de modo especial aquela que surge por volta do século V e se estende até o XVI e que o retrata plasticamente – que queremos expor aqui, para tentar demonstrar a impossibilidade de a Idade Média ter produzido, artisticamente, a relíquia. Evidentemente, dada a extensão temporal, o período a que mais nos ateremos, corresponderá, de modo especial, àquele em que o resultado do exame do carbono 14 inseriu o Sudário de Turim, entre os anos 1260 e 1390.

Origem iconográfica de Jesus

Ao surgir como uma seita judaica, o Cristianismo, num primeiro momento, manteve certa aderência à Lei mosaica, de modo especial em relação à questão da proibição e o emprego de imagens. Dessa forma, não havia entre aquela comunidade judaico-cristã a necessidade de se representar Jesus, bastava-lhes tê-lo conhecido via seus ensinamentos e suas palavras. Se, por ventura, se quisesse saber como teria sido sua aparência, ainda havia, na Judeia romana, muitos discípulos que o conheceram pessoalmente. Além disso, não deveria ser complicado tentar buscar e encontrar paradigmas em seu meio para que pudessem servir de modelo.

Evidentemente que, após as guerras judaicas[3], que eclodiram na região e levaram à completa destruição da antiga província da Judeia, muitos cristãos já haviam se dispersado pelo Império, e sua maioria já se constituía de cristãos-gentios. Assim, se houve uma tradição imagética do rosto de Jesus – apenas do ponto de vista logótico, ou seja, da mera tradição da palavra oral ou escrita –, essa foi se esmaecendo até seu completo desaparecimento.

[3] A primeira de 66 a 73 d.C.; a segunda de 115 a 117 d.C.; a terceira de 132 a 135 d.C.

Para o culto cristão, necessitava-se tão somente da palavra e da mesa. Aquela representavao conhecimento da doutrina apostólica e os preceitos da lei judaica; esta como o novo altar do sacrifício, onde se realizaria a partilha do pão, conforme o próprio Jesus havia solicitado na Última Ceia. Esta rememoração para os adeptos da nova religião se constituiria, *a posteriori*, mais do que uma mera representação das palavras de Cristo, mas o mesmo que se deixaria imolar novamente, ou como dizia Santo Inácio de Antioquia (2013, p. 117) em sua carta aos cristãos de Esmirna, por volta de 110 AD:

> Eles [os que se opõem ao pensamento de Deus] se afastam da eucaristia e da oração, porque não professam que **a Eucaristia é a carne de nosso Salvador Jesus Cristo** [grifo nosso], que sofreu por nossos pecados e que, na sua bondade, o Pai ressuscitou.

Assim, diante da proibição e da perseguição a seu culto, em seus primeiros templos – que não passavam de uma extensão da residência de um ou outro adepto – não havia a necessidade de outra representação que não fosse apenas aquela propiciada pela palavra e pela própria Eucaristia. Além de que ainda havia, pelos Padres da Igreja, o temor de que os fiéis retornassem à idolatria pagã, por isso eximia-se a necessidade da *cella* ou nicho, empregada nos templos pagãos, onde se colocava a estátua da divindade venerada ou adorada.

Fig. 1
Mitras sacrificando o touro, Dura Europos

No entanto, à medida que o cristianismo adentrava e se afirmava no mundo pagão, também absorveu os modelos de representação pictórica desse, empregando-os ou mesmo os

adaptando. Interessante notar que mesmo os judeus não ficaram alheios a tal emprego imagético, como ficou claro na sinagoga de Dura Europos (na Síria atual, descoberta em 1932), onde havia uma série riquíssima de representações de diversas passagens bíblicas.

Na mesma cidade, por sinal, localizava-se aquele que se pode considerar o primeiro "templo" cristão, uma casa que fora adaptada para o culto (*domus ecclesiae*); e, assim como na sinagoga, também repleto de imagens em suas paredes, que não chegavam a rivalizar-se com a riqueza das representações judaicas, mas cujo valor arqueológico é inegável.

Assim como em muitas regiões do Império Romano, também havia em Dura Europos, um templo[4] de Mitra (fig. 1), deus Sol de origem persa, cujo culto se espalhara desde a conquista de Alexandre Magno para a região do Mediterrâneo. O mitraísmo encontrara muitos adeptos e rivalizava-se, diretamente, com o culto cristão. Mas, aquilo que nos chama a atenção é a similitude das imagens, cujo traço e "caligrafia" (empregando o conceito de Praz) possuem muitas correspondências, seja no mitreu, seja na sinagoga, ou mesmo no "templo" cristão.

Fig. 2
Jesus o Bom Pastor, Dura Europos

Há, nessa *domus ecclesiae*, as primeiras representações imagéticas de Jesus de que se tem notícia: a cura de um paralítico, a samaritana, São Pedro sobre as águas, a figura do Bom

[4] Seus templos, os mitreus, eram cavernas ou câmaras subterrâneas que procuravam imitá-las, onde ocorria o culto do deus.

Pastor que leva uma ovelha em seus ombros (fig. 2), todas de meados do século III (235 ou 256 d.C.).

A representação imagética do Bom Pastor será amplamente empregada pelo cristianismo durante séculos, seja nas diversas catacumbas de Roma ou em outras cidades em que haja comunidades cristãs dentro do Império, ao longo dos séculos III e IV, quando é substituída, já na Idade Média, pelo Cordeiro.

O emprego imagético da imagem do Bom Pastor possui uma longa tradição, cujas raízes estão inseridas desde as sociedades primitivas, já que ao cuidar dos rebanhos, garantia a si e à comunidade o sustento não só de alimento, como também de lã. Remete, portanto, não só ao Evangelho de São João (10, 11): "Eu sou o bom pastor. O pastor dá a vida por suas ovelhas" e ao Antigo Testamento: "O Senhor é meu Pastor, nada me faltará." (Sl 22,1), como também é uma apropriação do modelo iconográfico da cultura greco-romana, de Hermes Crióforo (*Κριοφόρος* – aquele que traz a ovelha – fig. 3).

Figura 3
Hermes Crióforo, cópia romana de original grego do século V a.C.

Verifica-se que o emprego imagético de Jesus, nesse período, é bem diferente do modelo a que estamos acostumados: tem-se um jovem imberbe, evita-se a perspectiva, acentua-se a frontalidade das figuras (PLAZAOLA, 1999, p. 13), importa-se mais com os ideais de clareza e simplicidade do que com a fidelidade mimética (GOMBRICH, 2013, p. 99);

além disso, nos séculos III e IV, as imagens que surgiam eram bidimensionais, ou seja, pictográficas, evitava-se o emprego de estátuas, temia-se ainda a questão da idolatria. Buscava-se, tão só, "lembrar os fiéis dos exemplos de misericórdia e poder divinos" (*ibidem*, p. 99), nem que para isso se empregassem motivos e imagens pagãs, integrando-as a um contexto e simbologias cristãs (EUSÉBIO, 2005, p. 14), conforme verificado anteriormente.

Figura 4
Jesus e Samaritana (Catacumba da Via Latina), Roma

Muitas tentativas de se buscar um rosto para Jesus foram experimentadas também nos séculos IV e V, porém não havia sequer uma unidade ou uma unanimidade para isso. O Jesus imberbe e com roupas romanas ainda prevalecia, mesmo que, esporadicamente aparecessem uma ou outra tentativa de representação semítica, como a imagem que se vê nas catacumbas de Commodilla, de Ponziano, de São Pedro e São Marcelino, em Roma.

Figura 5
Ressurreição de Lázaro, séc. IV

O mesmo pode ser dito dos vidros dourados, em que imagens executadas de finas folhas de ouro eram

fundidas entre camadas de vidros e empregadas em copos ou vasos, presenteados em momentos especiais. Muitos desses objetos serviam, inclusive, como decoração nas paredes das catacumbas. Também neles, verifica-se a mesma representação imagética de grande parte do século IV (fig. 5).

A partir do século VI que as imagens de Jesus com barba tornam-se cada vez mais recorrentes, até o momento em que se torna quase um padrão, como que obedecendo a

> um invisível decreto. Os cabelos tornaram-se longos e partidos ao meio, surgiu a barba que também era dividida ao meio, o nariz foi pintado mais comprido e saliente, os olhos mais profundos e as pupilas maiores e toda a fisionomia foi apresentado numa atitude rígida, olhando de frente. (WILSON, 1979, p. 127)

Figura 6
Cena da Crucificação de Cristo com o enforcamento de Judas ao lado (420/30 AD)

É como se, de repente, alguém tivesse descoberto a "verdadeira" face de Jesus. Não vamos, porém, nos atentar ao porquê dessa descoberta, já que o que pretendemos aqui neste artigo é nos fixar nas imagens com que, *a priori*, Jesus já era conhecido desde meados do século VI[5].

As primeiras representações plástico-imagéticas de Jesus

Com o Édito de Milão (313) e a aceitação do cristianismo como religião oficial do Império Romano sob Constantino, a figura de Jesus – até então representado como jovem imberbe, herói, sereno e divino (nos moldes da iconografia greco-romana) delineia-se a um aspecto mais grave e a feições mais madura – passa a tomar seus contornos próprios, de modo especial no Oriente.

[5] Convém salientar que em Ravena, Jesus ainda era representado segundo a iconografia anterior.

No entanto, a representação da crucificação e do sofrimento como motivo iconográfico aparecerá em um momento posterior, apenas no século V, e de forma comedida, pois "os primeiros cristãos preferiam estilizar a cruz, por meio de outros símbolos como a âncora, a empregá-la, já que ainda representava ignomínia, afinal era um suplício aplicado aos párias da sociedade" (BRANDÃO, 2010, p. 15).

Exemplo desse comedimento pode-se verificar em uma placa de mármore, provavelmente uma das primeiras que procura representar a crucificação (fig. 6), integrante de uma caixa, provavelmente de uso particular. A imagem revela um Jesus em postura de altivez, cabeça levantada, olhos abertos. A seu lado é possível ver Judas morto, pendurado na forca, Maria e São João ao lado direito da cruz, enquanto que, ao esquerdo, está o soldado na atitude de perfurar-lhe o lado (apesar de a tradição dizer que foi do outro lado!). Não há sinal de dor ou sofrimento e, apesar de ser possível ver os cravos em suas mãos, parece que o condenado está suspenso no ar. Um outro ponto que chama a atenção nesse objeto é a nudez do crucificado, coberto apenas com uma espécie de tanga, isso porque, até aquele momento, Jesus era representado trajando toga, como na Catacumba de Domitila, quando é apresentado como um filósofo que ensina a seus discípulos (início do séc. IV), ou mesmo na da Via Latina, quando se vê a cena do encontro coma samaritana (*ca.* 340/50 AD – fig. 4).

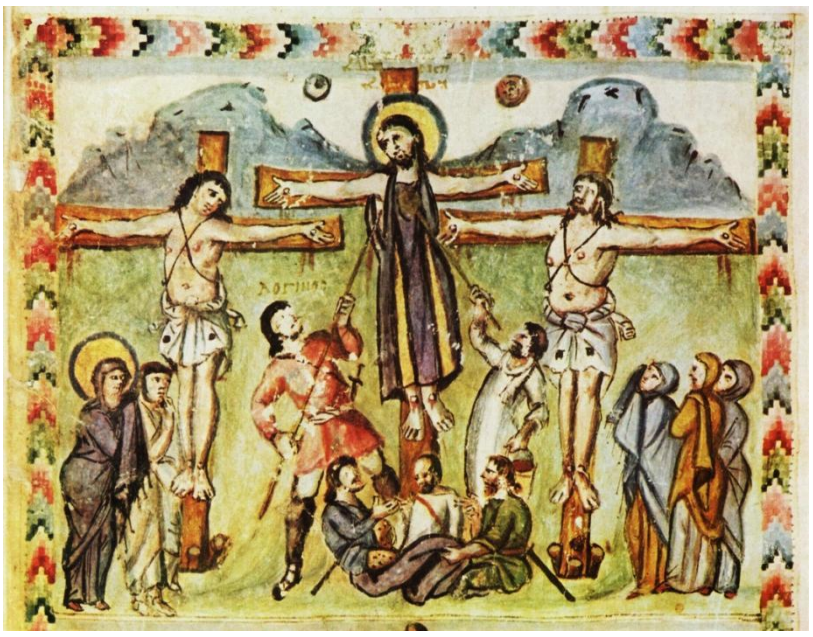

Figura 7
Crucificação em Rabula-Evangelium, 586 AD

Essa semi-nudez também será empregada na porta da basílica de Santa Sabina (422/433 AD), provavelmente uma das primeiras representações públicas da crucificação, já

que a anterior era privada, como havia sido dito. A cruz, no entanto, é omitida. Jesus está numa posição de destaque em relação aos ladrões e de braços semiabertos: o antebraço está encostado ao corpo, portanto os braços estão em atitude de orante, assim como os outros condenados.

Figura 8
Irisches Evangeliar da abadia de Saint Gallen, 750 AD

Já no século VI, vemos Jesus crucificado trajando o *collombium*, veste sacerdotal (fig 7), enquando os ladrões que estão a seu lado são representados apenas de tanga. Essa iconografia será empregada para demonstrar que a cruz não encerrou sua vida, pelo contrário, o tornou "sumo sacerdote dos bens futuros" (Hb 9, 11). Convém notar que, em grande parte dessas representações, ele está de olho aberto.

A mesma representação pode ser verificada ainda nos séculos VII e VIII, inclusive no Ocidente, como no **Irisches Evangeliar** da abadia de Saint Gallen (fig. 8) em que o *collombium* que Jesus usa parecem tiras enroladas em "torno de seu corpo, passando-lhe pelos ombros em diagonal, circulando-lhe os braços estendidos e cingindo-lhe o peito [...], passando-lhe pela cintura, para [...] enfaixar-lhe as pernas" (HENDERSON, 1978, p. 87). Esse modelo iconográfico, porém, difere muito do empregado, inclusive, nos promórdios do cristianismo, cuja semelhança está no fato de o representado ser jovem, imberbe e de cabelos encaracolados (apesar de, neste caso, estarem loiros).

No entanto, tal fato não foi isolado. Há uma dessas representações iconográficas que nos chama a atenção: uma caixa de relíquias do *Sancta Sanctorum* de Roma (ca. 600 AD). Nela vemos Jesus também com o *collombium* semelhante ao da figura 7, porém sua aparência é diversa daquela a que mesmo a Igreja do Oriente não estava acostumada: no lugar dos cabelos longos, ele os tem curtos e crespos e sua tez é morena. É o conhecido "tipo semítico": ainda se buscava uma forma de legitimar a imagem de Cristo, ou como diz Belting (2009, p. 181):

> el problema de hallar uma efigie apropriada estava supeditado al axioma de autenticidad, dado que la representación de Cristo constituía uma novedad que requería legitimación; pero esto implicaba también su permisión y reconocimiento público como objeto de un culto a la imagen que se correspondía con el culto a la imagen del emperador fijado por ley.

Figura 9
Moeda de Justiniano II, 705 AD

E nessa busca, Justiniano II chegou a cunhar moedas com dois tipos diferentes da representação de Cristo: em uma, em seu primeiro reinado (685-695), o imperador emprega, provavelmente, um modelo de que se tem uma cópia no Mosteiro de Santa Catarina, provavelmente do século VI ou VII; na outro, em seu segundo reinado (705-711), vê-se um tipo semítico (fig. 9).

De certo modo e por meio da numismática, essa imagem também adentrou no Ocidente. O próprio papa João VII manda que se pinte uma cena da crucificação na Igreja Santa Maria Antiqua também nesse novo estilo; sabemos, porém, que não será essa a efígie com que Jesus será conhecido tanto no Ocidente quanto no Oriente.

A cruz, enquanto símbolo da paixão e da redenção, passa a ser empregada de forma mais direta, porém quando vemos Jesus pregado a ela, não há sinais de dor nem de sofrimento, afinal a morte não havia vencido o Mestre de Nazaré. Não é à toa que ele fosse, normalmente, representado de olhos abertos e em trajes sacerdotais; ou, de forma simbólica, como um cordeiro de cujo lado jorra o sangue vertido na cruz, em alusão às palavras de João Batista: "Eis o Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo." (Jo 1, 29)

A partir do século VIII, entretanto, tal emprego não será mais estimulado, de modo especial no Oriente[6], devido às resoluções do Concílio **Quinisextum** que, em seu cânon 82,

[6] Esse concílio não foi ratificado pelo Ocidente.

decreta que Jesus, o verdadeiro Cordeiro de Deus, seja representado em forma humana, não mais simbolicamente, a fim de que se possa compreender até que ponto o Lógos divino se humilhou, substituindo-se assim a antiga representação. (Cf. BELTING, 2009, p. 210)

A questão das naturezas de Jesus: crucificação e mudança paradigmática

Uma das questões que insistiam em aparecer em meio à incipiente doutrina cristã desde seu surgimento foi o certâmen acerca da união hipostática de Jesus. Para o cristianismo canônico, já no século I[7], o Mestre de Nazaré seria detentor de duas naturezas: a divina e a humana, fato contestado por algumas correntes heréticas (segundo a etimologia, sectária por negar a doutrina estabelecida por determinado grupo), como o docetismo, o gnosticismo, os bogomilos, os cátaros que, em alguns casos, simplesmente rechaçavam a humanidade de Cristo, já que para eles "o corpo, não era apenas secundário, era mesmo uma parte negativa a descartar" (FRALE, 2010, p. 154).

Figura 10
Crucificação, Monastério de Santa Catarina, séc. VIII

No entanto, se na incipiente doutrina o recurso empregado para combater o "desvirtuamento" da pureza dos preceitos originais – visto aqui segundo a acepção dos primeiros seguidores de Jesus e de modo especial seus apóstolos que conviveram com ele –

[7] Vide, por exemplo, Santo Inácio em sua epístola aos efésios, cap. 7.

era o emprego da palavra escrita, por meio de epístolas, dos discursos, ou das admoestações; séculos depois, empregaram-se as imagens para esse objetivo.

Assim, para se combater aqueles que diziam que Jesus não fora verdadeiro homem, logo que seu corpo não passava de mera ilusão, que ele não havia sido crucificado, nem morrido na cruz, como afirmavam os docentistas e os gnósticos, fez-se necesssário uma mudança na iconografia de Cristo. Não só não se devia representá-lo mais simbolicamente, empregando o cordeiro, mas como a representação da crucificação passa a ser empregada de forma direta.

Isso pressupõe que não se deveria apenas mostrá-lo crucificado na glória da pós-ressurreição, com olhos abertos, em majestade e em roupas sacerdotais; mas, morto, com olhos fechados, a cabeça baixa, a fim de que se convertesse em instrumento comprobatório da própria teologia oficial (BELTING, 2009, p. 210). A imagem deveria ser uma prova de que Jesus não apenas "fingiu" morrer, mas morreu de fato (fig. 10).

Figura 11
Sacramentário de Carlos, o Calvo, 870 AD

Se para nós a imagem de Cristo morto na cruz representa um lugar-comum, para as pessoas de fins dos séculos VIII e IX, não. Deveria haver muita dificuldade em absorver esse conceito, pois a figura de Jesus na cruz em majestade ainda permanecerá até meados do século XI. Mesmo que, representado inânime, parece estar dormindo: não há sinais de violência, não

há sangue (com exceção de pingos que se veem saindo das palmas das mãos e dos pés), nem expressão de dor (fig. 11).

Além disso, ainda não há uma padronização da representação, como a que se verificará a partir do século XIII, a não ser a do rosto com o emprego da barba e dos cabelos longos. Quanto ao corpo, é possível constatar a total ausência de proporção anatômica, como se verifica na fig. 12, em relação ao braços do crucificado e as outras parte do corpo.

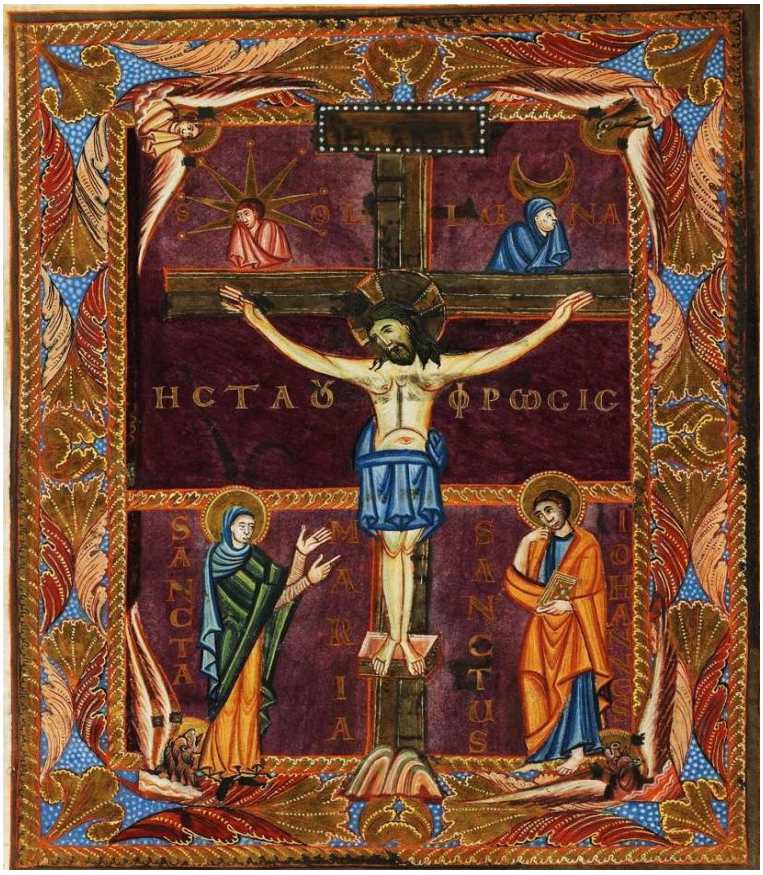

Figura 12
Sacramentário de Henrique II, 1012/14 AD

Ao se falar em proporção, convém salientar que não se quer empregar tal conceito apenas como sinônimo de simetria, de equilíbrio ou de "perfeição" mimética entre a representação e aquilo que se pretende representar, seu modelo ou objeto (a que nos habituamos desde o Renascimento com a perspectiva e a visão unilocular), ou seja, sob o ponto de vista da "fidelidade", mas a partir de modelos representativos pré-determinados e codificados inseridos dentro de um determinado tempo e espaço.

Panofsky (2004, p. 90-91), ao falar sobre a teoria das proporções, afirma ser esta um sistema em que se estabelecem "relações matemáticas entre as diversas partes de uma criatura viva, particularmente dos seres humanos na medida em que esses seres sejam considerados

temas de uma representação artística". Quando dizemos que para essa conceitualização pouco importa a mimese, podemos exemplificar a partir da cultura egípcia, para a qual inexistia o conceito mimético dos gregos: a figura humana criada pelos egípcios "reproduzia a forma, não a função do ser humano" (p. 98), o que mais importava não era comemorar o humano que viveu, como os gregos (p. 98), mas a reconstrução daquele que foi (p. 98), garantindo-lhe a continuidade de sua existência para toda a eternidade. (GOMBRICH, 2013, p. 50)

Figura 13
Crucificação, Mestre da Vestefália (Alemanha), 1260.

Portanto, até finais do século XII, cada artista ainda faz uso de certa individualidade[8] em sua representação da crucificação, de modo especial no Ocidente; já que, no Oriente, os traços e o teoria da proporção bizantina começara a firmar-se. Assim, na região do antigo Império do Oriente, não é mais dada importância ao "movimento e expressão que era orgulho da arte grega" (*ibidem*, p. 106), já que a figuração passa a ser fixada "em rigorosa vista frontal" (p. 106). Diferentemente do que dizia o papa Gregório Magno, no final do século VI, "as

[8] Que não quer dizer apenas no plano pessoal, mas no cultural. É possível perceber isso ao se ler a figura 8 e verificar que tal individualidade está atrelada ao contexto cultural do artista, não à originalidade artística.

pinturas nas igrejas não podiam mais ser consideradas meras ilustrações para uso dos analfabetos" (p. 108), já que adentravam num outro limiar, pois "eram consideradas misteriosos reflexos do mundo sobrenatural" (p. 108).

Assim, devido à sacralidade imagética, não era permitido ao artista bizantino seguir sua própria vontade nem sua imaginação, pelo contrário, ele deveria observar regras claras de composição, semelhante ao rigor com que os egípcios cultivavam suas tradições artísticas, com relação à frontalidade (p.108). Dessa forma, criaram-se modelos que deveriam ser observados, seguidos e imitados, apesar de se preterir, com isso, o desenvolvimento individual do artista. A este cabia apenas estar a serviço da Igreja que, de acordo com o Segundo Concílio de Niceia (787 AD), deliberaba que *Die struktur der Bilder ist nicht Erfindung der Maler, sondern bewahrte gesetzliche Vorschrift und Überlieferung der katholischer Kirche*[9]. (SCHÄFER, 1855, p. 4)

Podemos exemplificar isso a partir das dimensões da cabeça das imagens bizantinas, nas quais se emprega o "comprimento do nariz" como unidade (*ibidem*, p. 82), daí sua configuração apresentar "três círculos concêntricos": o interior, cujo raio é o comprimento do nariz; o segundo, com raio de dois comprimentos de nariz (contando, inclusive, com os cabelos); o terceiro, com raio de três comprimentos, que passa pela metade do pescoço, formando a auréola. (PANOFSKY, 2004, p. 116)

Tal esquema foi muito popular inclusive na Europa ocidental (figs. 13 e 14)[10], de modo especial onde se procurou imitar a arte oriental, mesmo que "nas artes menores [...], sobretudo nas incontáveis iluminuras [...], não existisse uma construção exata com compasso e régua" (p. 119), mas o desejo de seguir esse esquema tradicional.

Em relação ao corpo retratado, a medida era expressa a partir de comprimento do rosto[11] sendo que o corpo inteiro possuía um total de nove dessas unidades[12] (SCHÄFER, 1855, p. 82), sem contar que a cada parte do corpo correspondia uma medida apropriada a partir dessa padronização, conforme se lia no tratado oriental **Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos**[13], que continha indicações técnicas de como os pintores deveriam proceder

[9] A estrutura das imagens não é a invenção do pintor, ao contrário conserva o preceito legítimo e a tradição da Igreja Católica. (**tradução nossa**)
[10] Apesar de, nessas representações, Jesus estar em posição de três quartos de perfil.
[11] No alemão, Schäfer traduz o termo *αὐγή* como "cabeça", *Kopf*. Em sua acepção original, porém, a palavra *αὐγή* quer dizer "brilho", por isso o pesquisador alemão explicitará o porquê de seu emprego.
[12] [...] *daß der Mensch nach dem naturale neun Köpfe, d. i. Neun Maaße von der Stirn bis zu dem Fußsohle mißt.* Schäfer diz na nota de rodapé correspondente a este excerto que a medida para Leonardo da Vince era de dez "cabeças": *werden zehn Köpfe als die Größe des ausgewachsenen Menschen angegeben.* (p. 82)
[13] **Manual do pintor do Monte Atos**.

em sua abordagem artística. Mesmo o Ocidente seguiu esses passos, conforme o **Trattato della Pittura** de Cenino Cennini. (PANOFSKY, 2004, p. 113)

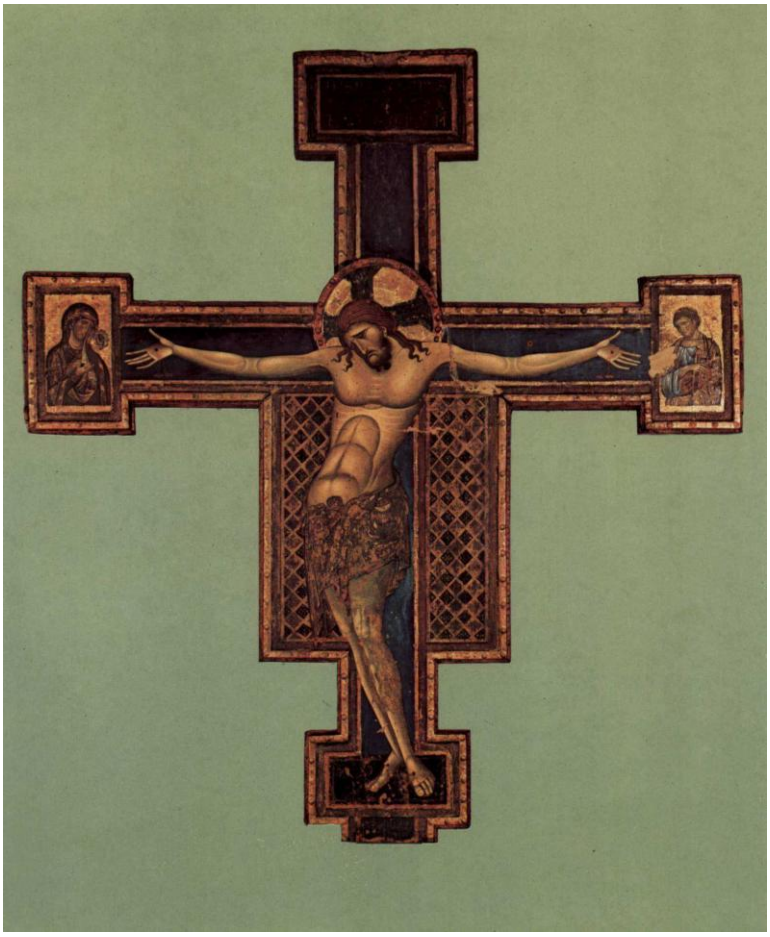

Figura 14
Crucifixo de Giunta Pisano, 1260

Verifica-se, dessa maneira, que ao se chegar ao séc. XIII, esquemas próprios de representação não só existiam como eram largamente empregados pelos artista do período. Assim, podemos citar a representação imagética tanto de Jesus quanto de Maria, sua mãe, fosse no Oriente, fosse no Ocidente, de modo que as mesmas pareciam provenientes de uma fonte única, de um mesmo modelo.

No norte dos Alpes, onde começa a prevalecer o gótico, também havia um sistema de esquematização do corpo humano diferente do bizantino. Esse, porém, não se baseava em comprimentos nem do nariz, nem da face, mas em figuras geométricas, chegando a ponto de ignorar a estrutura natural do corpo humano (p. 122).

Na Itália, por sua vez, ainda prevalecia a imitação da arte oriental, bizantina, conhecida como *maniera greca* que perdurará todo o século. Esta, ao mesclar-se com os elementos do estilo gótico vindos do norte, levará a renovação propiciada por Giotto que

> não só se equiparou a Cimabue [seu mestre] no estilo, como também se tornou tal imitador da natureza, que na sua época foi capaz de suprimir aquele estilo grego tosco, ressucitando a boa e moderna arte da pintura e introduzindo a reprodução ao natural das pessoas vivas, que havia centenas de anos não era usada. (VASARI, 2011, p. 92)

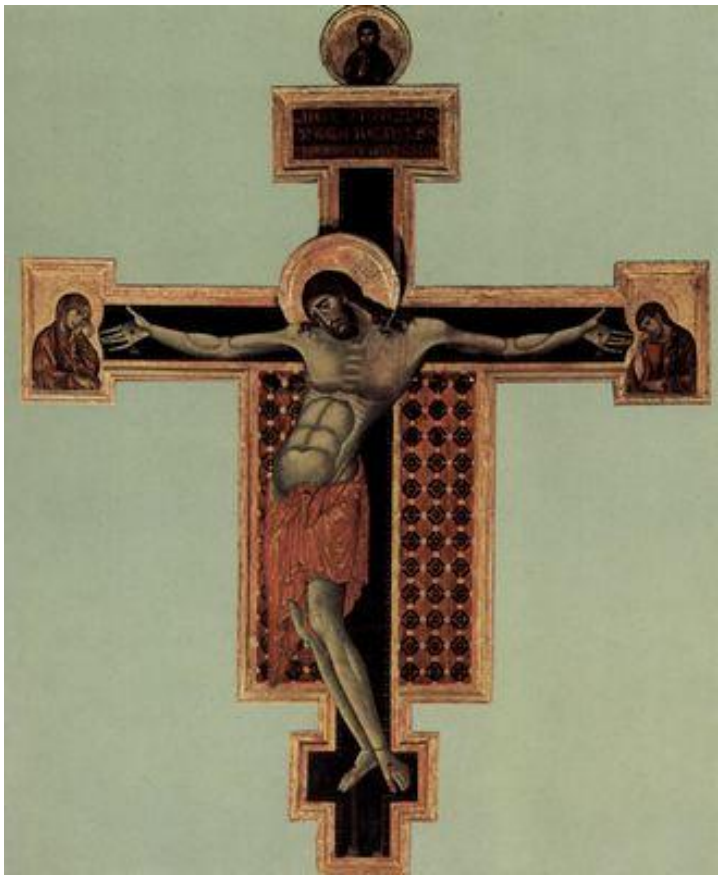

Figura 15
Crucificação, de Cimabue, 1268/71

É evidente que Vasari, um homem do Renascimento, não enxergava com bons olhos nem a arte bizantina, nem a gótica. Esta por ser "estranha e desprezível" (PANOFSKY, 2004, p. 250), por "não observarem as medidas e as proporções exigidas pela arte, nem [por] distinguirem as ordens, dando-lhes caráter mais dórico que coríntio ou jônico ou toscano. (VASARI, 2011, p. 171), isso se nos restringirmos apenas à escultura do período; aquela, por deturpar a realidade, tornando a imagem humana caricata, cujo rompimento, na Itália, se dará com Giotto:

> Nele, desaparecem o contorno que circundava toda a figura, os **olhos de possesso**, os **pés esticados e em ponta**, as **mãos afiladas**, a **falta de sombras** e outras **monstruosidades dos gregos**, surgindo a graça das expressões e a suavidade no colorido. [...] Giotto [...] foi quem primeiro expressou as emoções, dando a conhecer o temor, a esperança, a ira e o amor; o estilo, antes rude e áspero, com ele ganha suavidade; e, se não fez os olhos com o movimento próprio do ser vivo [...] se não fez cabelos mavios, barbas plúmeas, mãos providas de nós e músculos, nem nus verazes, que lhe sirvam de esccusa a dificuldade da arte e a falta de pintores melhores que ele pudesse observar. (VASARI, 2011, p. 172, **grifos meus**)

Convém não se esquecer de que tanto Cimabue (fig. 15) quanto Giotto (fig. 16) empregaram também a *Maniera Greca*. O discípulo, porém, supera o mestre e emprega apenas a "moldura" bizantina. Já é possível ver, em Giotto, volume, tridimensão e plasticidade diferente do modelo padrão oriental: as mãos do Cristo não estão mais espalmadas, assim como seus pés não estão separados, mas pregados sob um mesmo cravo.

Figura 16
Crucifixo, de Giotto, 1290-1300

Apesar desse seu trânsito natural nesse fazer artístico, Vasari é veemente em sua crítica ao estilo bizantino: "olhos de possesso", "pés esticados e em ponta", "mãos afiladas". Era evidente que o momento histórico do autor de **Vida dos artistas** era outro, assim como o

padrão de beleza em que estava inserida sua sociedade, não mais interessada apenas em uma imagem transcendental, teológica; mas, em uma que expressasse a beleza, a homologia absoluta, bem como a identidade perfeita entre o signo e o designado. (MACHADO, 1984, p. 27)

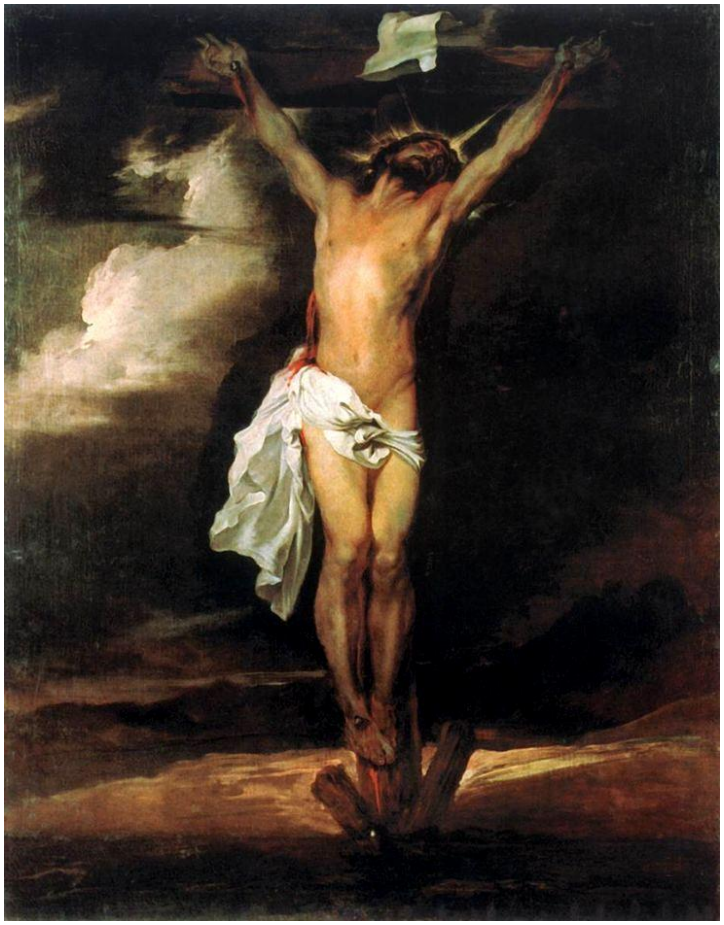

Figura 17
Crucificação, van Dyck, 1622

A imagem no sudário: muito além dos sistemas medievais

A partir do século XIX, o Sudário de Turim deixa sua obscuridade e, por meio da fotografia, adentra no século XX, como um dos objetos mais analisados e estudados de que se tem notícia, seja pelo número de técnicos, artistas, teólogos e cientistas envolvidos, seja pelo número de horas que se dedicou ao antigo tecido de linho.

Isso porque, ao revelar a chapa fotográfica em maio de 1898, Secondo Pia, seu primeiro fotógrafo, percebeu que "aquela pálida e indistinta imagem amarelada [pouco] visível a olho nu transforma-se em fotografia num imagem clara, hiper-realista e repleta de

pormenores impressionantes." (FRALE, 2010, p. 135) O possível lençol mortuário era, na realidade, à semelhança de um negativo fotográfico, daí a dificuldade que havia em se enxergar, com clareza, a imagem nele estampado.

Algo que salta à vista de quem se depara com a imagem fotográfica (negativa) do sudário de Turim, são seus incríveis detalhes anatômicos que diferem muito dos esquemas empregados pelos artistas não só do medievo, como também os do Renascimento e os do Barroco, a começar pela marca dos cravos nos punhos. Desde sua primeira representação, por volta do século V, até o século XVII, raríssimos foram os casos de artistas, como Van Dyck (fig. 17) e Rubens – portanto quase três séculos após o apogeu da *maniera greca* no Ocidente –, que não inseriram os pregos nas palmas Jesus seja por tradição, seja por desconhecimento.

Apesar de, provavelmente, um grupo de artistas do medievo já conhecer o sudário desde o século XII, conforme é possível constatar em gravuras do Códice Pray (fig. 18), manuscrito húngaro de cerca de 1192. Na gravura, que retrata o sepultamento de Cristo, verifica-se que este jaz sobre o pano enquanto é ungido com óleo. Suas mãos estão na mesma posição do sudário (cruzadas sobre o púbis) e verifica-se a ausência dos polegares; os furos dos cravos, porém, não são representados! Provavelmente, por não conseguirem entender o porquê de sua localização ou o receio de ferir a tradição canônica, já que este é um dos sinais mais expressivos e representativos de sua morte.

Em 1936, Pierre Barbet, cirurgião francês, publica um livro como resultado de suas pesquisas acerca de um parecer anatômico do sudário de Turim, solicitado pelo Padre d'Armailhacq, após sua exposição em 1931 (BARBET, 1976, p. 9). Nele, o cirurgião acaba por responder a vários questionamentos que o tecido suscitou ao longo da história, e um deles foi a questão dos cravos nos pulsos.

O cirurgião francês demonstrou, por meio de experimentos (incluindo o emprego de cadáveres) que o cravo varou o carpo, nunca a palma da mão:

> Se o cravo for enterrado como tradicionalmente se faz, em plena palma, entre o 3º e o 4º metacarpo, perfurará a pele e a aponevrose palmar, para ir ferir a arcada arterial superficial, escorregará entre os tendões flexores, atravessará os músculos interósseos e tornará a sair entre os tendões extensores. (p. 122)

Em outras palavras: a mão se rasgaria com o peso do corpo que teria de sustentar, conforme vários experimentos que Barbet fizera. Em um, toma um braço recém-amputado, e insere nele um cravo na palma da mão, suspendendo-o com um peso de 40 kg no cotovelo do mesmo. Após dez minutos, bastou balançá-lo um pouco, e a pele da mão que estava pregada rasgou-se. Em seus cálculos, o cirurgião demonstrou que os 40 kg representavam, na

realidade, cerca de 95 kg de tração em cada uma das mãos (p. 124); ou seja, um homem adulto pesando cerca de 80 kg, representaria, pelo menos o dobro disso.

Duas coisas chamaram a atenção de Barbet, quando fez o mesmo experimento no carpo: a) a falta de resistência e de ruído ao se inserir um cravo, apesar da pequena inclinação que o mesmo adquire (p. 132); b) ao atravessar a região carpiana, o polegar dobrava-se bruscamente e opunha-se na palma (p. 134).

Esses dois fatos são significativos, pois ao descobrir que há um espaço no meio dos oito ossos do carpo por onde poderia entrar, facilmente, o cravo – o espaço de Destot – não só corroborou com isso a imagem que se vê no sudário, como também o porquê de os polegares estarem ausentes na possível mortalha.

Figura 18
Códice Pray, manuscrito húngaro, 1192/95 AD

Ao se verificar, por exemplo, o quadro de van Dyck (fig. 17), percebe-se que Cristo está pregado na região carpiana, porém não há a oposição do polegar; demonstrando que,

apesar do desenvolvimento dos estudos anatômicos a partir do Renascimento, tal fato era desconhecido do grande pintor flamengo, assim como de seu mestre Rubens.

Mais uma vez, percebe-se que por mais "científico" que seja o momento, não importa que o conhecimento venha de determinados *auctoritas* como Aristóteles, a Bíblia, a Tradição, São Tomás de Aquino, as ciências empíricas... sempre haverá uma limitação temporal nessa leitura, pois nem sempre as pessoas de determinado momento, por mais sábias que sejam, conseguem ir muito além do que sua sociedade tem a capacidade de ler e de oferecer.

Ainda em relação aos crucifixos cujos cravos estejam na palma da mão, como no medievo, por exemplo, o mais importante era não ir contra a tradição bíblica que dizia: "furando minhas mãos e meus pés. Posso contar todos os meus ossos" (Sl 22, 17); "Vejam minhas mãos e meus pés, sou eu mesmo" (Lc 24, 39); "Depois disse a Tomé, 'estende aqui o seu dedo e veja as minhas mãos'" (Jo 20, 27). Isso pressupõe que, mesmo que soubessem que não seria possível se crucificar alguém pela palma da mão, dificilmente eles iriam contra o que dizia a Bíblia. Talvez tenha sido esse o motivo de o autor do Códice Pray (fig. 18) não haver mostrado os buracos dos cravos. Como explicar o fato de ter ido contra a tradição?

Pode-se conjecturar que poderia ter sido apenas um mero detalhe esquecido. Até poderia ser em outra ilustração, não nesta; pois, na segunda parte da imagem – a que representa as mulheres visitando o sepulcro no sábado para complementar a preparação do corpo –, há detalhes exclusivos do sudário de Turim, que só mesmo quem o conheceu poderia ter empregado: o padrão da tecedura em ziguezague do sudário (sarja em espinha de peixe), pequenos círculos em forma de "L", a dobra do pano em duas metades, sem contar com o fato de Jesus ter uma mancha de sangue no supercílio direito, bem como outras espalhadas pela cabeça (lembrando os ferimentos da coroa de espinhos), além do fato de estar nu (algo impensável para o homem medieval).

Há, porém, outra imagem do mesmo códice em que se vê Cristo entronizado, tendo a seu lado um anjo que lhe segura a cruz. De braços abertos, é possível ver nas palmas de suas mãos manchas que parecem cobrir os furos dos cravos e que estão esmaecidas, não são claras. Em compensação, sua túnica está aberta, mostrando a chaga do lado que também não é tão nítida, mas possui cor vermelha, simbolizando sangue.

Outro aspecto que chama atenção no sudário e, de modo especial, para a história da arte são as marcas de sangue que se destacam, claramente, da figura. Isso por dois motivos: primeiro, por sua forte coloração carmim, como se fosse sangue fresco, apesar de o tecido possuir, *a priori*, mais de mil anos. Como se sabe, o natural é que o sangue escureça com o

passar do tempo, nunca permanecer com sua cor original *ad infinitum*. Segundo, os artistas medievais, com raríssimas exceções, pintam sangue no corpo de Jesus, no máximo, colocam-no pingando ou jorrando de suas mãos, mas dificilmente escorrendo pelo antebraço.

Exemplos desse "jorro" de sangue, sob certo ponto de vista anatômico correto (há na região da arcada palmar a artéria ulnar que poderia provocar uma hemorragia séria se perfurada e friccionada), pode ser visto na crucificação do Sacramentário de Carlos, o Calvo de 870 (fig. 11), bem como nas obras de Berlinghiero de Luca (1220 e de 1230), de Pisano (1260), de Marcovaldo (1261), o crucifixo de Cimabue de 1287, entre os que buscam representar a *maniera greca*, por exemplo.

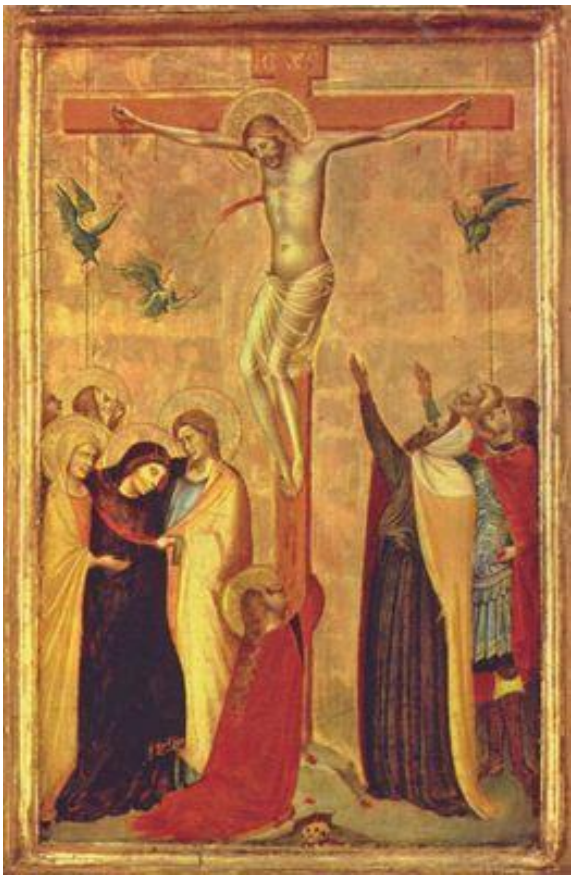

Figura 19
Crucificação, de Bernardo Daddi, 1340

Esses, porém, representam os braços de Cristo em um ângulo de 90º em relação ao *stipes* (poste vertical da cruz), seguindo a tradição vigente, mas inconcebível sob o ponto de vista fisiológico, conforme demonstrou Pierre Barbet (1976, p. 127). Segundo seus experimentos, aos ser levantado, o corpo se abate a um ângulo de 65º, ou seja, o corpo desce cerca de 25 cm em relação ao *patibulum* (trave horizontal da cruz)

Com isso, o sangue que sairia do carpo (pulso, logo parte da mão) – fisiologicamente não pegaria nenhuma artéria – não jorraria, mas escorreria pelos braços. Mesmo Giotto em uma obra sua de 1304, na qual se verifica um abatimento do corpo de Jesus (não a 65º) em relação ao *patibulum*, o sangue das palmas pinga para fora da mão, sendo recolhido por anjos.

O mestre de Siena, Duccio em sua crucificação de 1308, mostra-nos a relação entre os braços do crucificado e o *patibulum* com cerca de 45º. Isso é muito mais do que foi medido por Barbet, apesar disso, o sangue pinga, intermitentemente, para fora das mãos e não escorre pelos braços. O mesmo ocorre em Simone Martini, em obra de 1333, também da escola sienesa; e em Bernardo Daddi, em 1340 (fig. 19).

Há, na imagem anterior do sudário de Turim, de forma muito clara, marcas de escorrimentos (coágulos) nos antebraços do homem ali retratado que, segundo os estudiosos do mesmo, indicam a posição que o homem na cruz tenha tomado durante seu suplício:

> uma que vai do pulso para o cotovelo, ao longo de todo o antebraço, onde forma um grumo (cotovelo direito), e de onde caía ao chão. E outra que, de vez em quando, se aparte dessa primeira direção para cair transversalmente para baixo.
> [...] quando o crucificado, apoiando-se sobre os pés, se erguia para poder expelir o ar dos pulmões, sua cabeça subia uns 20 cm [...]. (SOLÉ, 1993, p. 207/8)

Figura 20
Pietà, do Mestre francês, por volta de 1390

No entanto, não há na iconografia da crucificação nada que lembre esse movimento de Cristo na cruz, o qual visava manter-se vivo, cujo reflexo eram as marcas dos rastros de

sangue no antebraço. Pode-se constatar algo semelhante na iconografia da deposição da cruz, da lamentação de Cristo Morto e nas inúmeras Pietàs.

Vemos uma tentativa de demonstrar o que a gravidade faria naturalmente diante de um ferimento assim, mesmo sem todo o exagero empregado, em um díptico do Palácio de Bargello, de 1380. Nele parece que Jesus não está pregado à cruz, mas tem-se a impressão de que ele segura os pregos. Já no tondo do Mestre francês (fig. 20), pintado cerca de 1390, vemos uma imagem da **Pietà**: Maria tem no colo o corpo inânime de seu filho, em cujos antebraços é possível ver sangue escorrendo, a partir da palma das mãos; o mesmo pode ser visto dos ferimentos dos pés e o do lado. A imagem também é significativa em relação aos ferimentos e à hemorragia decorrente da coroa de espinho; não há, contudo, nenhuma marca que mostrasse a flagelação, por exemplo. De uma maneira semelhante é possível verificar o mesmo procedimento no Mestre do altar de Wittingau, em seu **Sepultamento de Cristo**, do mesmo período (1390); bem como no mestre do altar de Imhoff em seu ***Ecce Homo*** que, a despeito do nome, retrata o sepultamento de Cristo, de 1420.

Já na **Pietà** de Jean Malouel (1400), veem-se os rastros das mãos apenas no sentido descendente, em direção aos dedos, como se Jesus houvesse apenas sangrado ao ser retirado da cruz. Há, contudo, um quadro iniciado provavelmente pelo artista, mas terminado por Henri Bellechose, em que se retrata o martírio de São Denis (1416). No centro da pintura, há um Cristo crucificado em que é possível se ver não só o sangue escorrendo pelos antebraços, como também pelo lado lanceado.

Assim como os artistas medievais não utilizavam os pregos no carpo, preferindo manter a tradição da palma; de uma maneira similar, não empregavam a coroa de espinhos em sua representação iconográfica, como aqueles que mantinham a tradição bizantina. Duccio di Buoninsegna, o mestre de Siena, a empregará não em todas suas representações da crucificação, como na de 1308; e, mesmo nesta, tem-se a impressão de se ver uma "tiara", não o capacete de espinhos, como nos faz pressupor o sudário de Turim. Neste, por exemplo, é possível depreender uma enorme quantidade de ferimentos no couro cabeludo, decorrentes de vários coágulos.

No convento dominicano de São Marcos, em Florença, Fra Angelico nos mostra em seu afresco **Sepultamento de Cristo** (1437) marcas da hemorragia causada pela coroa de espinhos, não se limitando apenas as da testa, mas as do cabelo também. As marcas, porém, restringem-se à região frontal e temporal, não havendo alguma nas regiões parietal nem occipital, conforme se vê no sudário. Vale salientar que nas marcas da coroa de espinhos,

quando os artistas a empregam, tratam-nas ou como um "adorno" na cabeça – não como um objeto pungente –, afinal não acrescentam uma gota de sangue –; ou como um "chafariz" que nunca para – esquecem-se, porém, de que o material hemático tende a se coagular com o ar.

Figura 21
Crucificação de Cristo, Grünewald, 1500

No primeiro caso, podemos citar, entre outros, a obra **Sepultamento de Cristo** (1308) de Duccio Buoninsegena, no retábulo do altar da catedral de Siena; a **Lamentação de Cristo** (1350) de Ugolino Lorenzetti; a **Pietà** (1404) de Lorenzo Monaco; a **Pietà com anjos** (1474) de Cosme Tura; a **Crucificação de Cristo** (1482) de Perugino; a **Crucificação** (1490) de Signorelli, em que vemos Cristo morto com a cabeça voltada para frente, não voltado para o lado direito, conforme a tradição; a **Lamentação de Cristo** (1495) de Botticelli; a **Sepultamento de Cristo** (1510) de Michelangelo; ou ainda a **Lamentação de Cristo** (1516) de Hans Baldung Grien, em que as marcas de sangue da face de Jesus morto são quase imperceptíveis.

No segundo caso, temos o Mestre do altar de Imhoff com seu **Ecce Homo** (1420); o mestre do altar de Tuchen (1440); Hans Memling com seu **Mãe das dores com Cristo Morto** (1475) em que se vê sangue escorrendo da fronte de Jesus de forma retilínea, como se fosse suor, não sangue; Dürer, em seu **Ecce Homo** (1490), cuja fronte parece ter sido "esfolada", não submetida a objeto agudo; Altdorfer com seu **Crucificação** (1515).

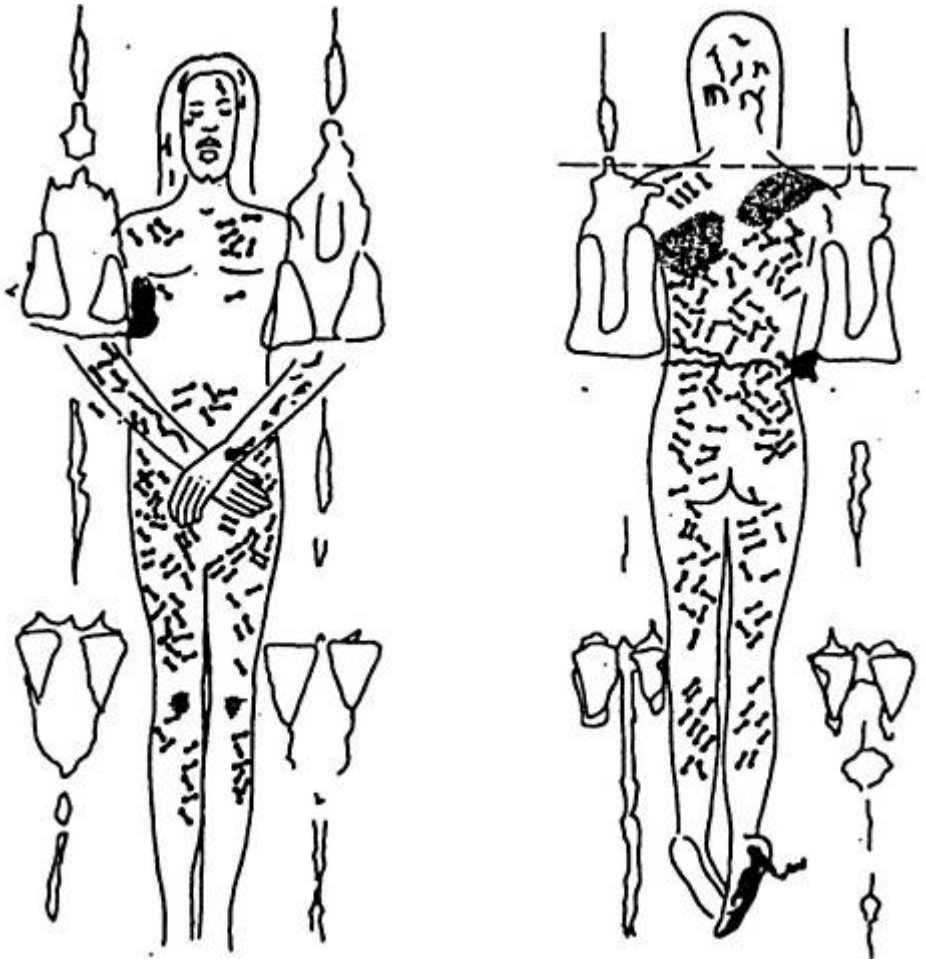

Figura 22
Esquema dos açoites e das escoriações dobre as espáduas (SOLÉ, 1993, p. 171)

Ao tratar dessa questão, Barbet (*apud* SOLÉ, 1993, p. 180) ao explicar sobre a da formação do coágulo no sudário e seu emprego na arte diz:

> [...] o coágulo desde para a parte interna da arca superciliar esquerda por um trajeto sinuoso, meio oblíquo por baixo e para fora. Dilata-se progressivamente, como faz sobre um ferimento o sangue natural que se desvia diante de um obstáculo. [...]
> É preciso destacar também que o sangue não desceu verticalmente num coágulo retilíneo. Esse erro quase nunca é evitado pelos artistas. Quando o trajeto é irregular em suas pinturas, deve-se a puro capricho.

Para encerrarmos este artigo, devemos atentar para uma das marcas que mais saltam aos olhos em quem se depara com o sudário de Turim: as mais de cento e vinte da flagelação (fig. 22). Entretanto, apesar do número, da clareza de detalhes e do assombro que pode causar, a arte pictórica medieval ignorou-a completamente, seja nas representações da crucificação, da deposição, da lamentação ou do sepultamento de Cristo.

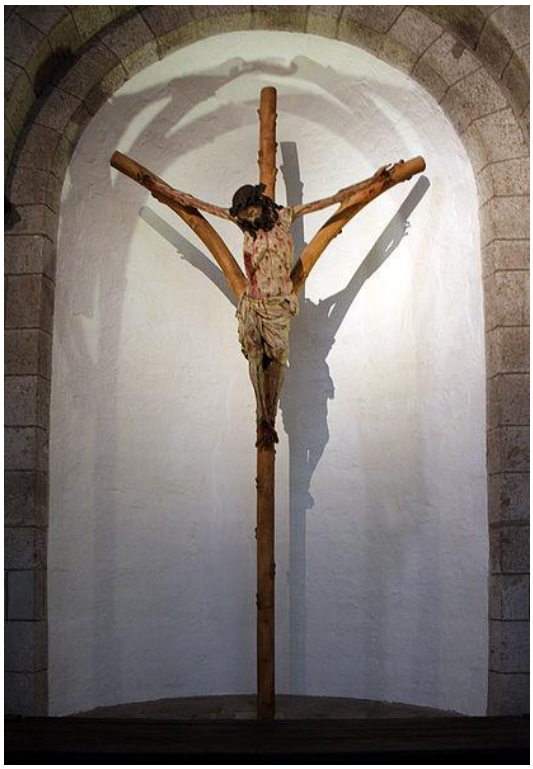

Figura 23
Gabelkreuz, Igreja de São Jorge, Colônia, Alemanha, 1380

Tal "esquecimento" perdura, pelo menos nas obras pictóricas, até a passagem para o século XVI, com a **Crucificação de Cristo** do alemão Grünewald (fig. 21), cujas feridas lembram mais bexigas, resultado de alguma enfermidade, que marcas ocasionadas por uma profusão de açoites. Seu estilo, porém, lembra as esculturas sacras empregadas, a partir de 1304, nas obras conhecidas por *crucifixus dolorosus*, *Gabelkreuz* ou *Pestkreuz* (fig. 23).

Surgem, no início século XIV, nomes como Mestre Eckhart, Johann Tauler, Heinrich Seuse – dominicanos alemães – bem como Santa Brígida da Suécia que povoaram o

imaginário místico medieval, além de terem contribuído com a renovação da iconografia cristã do período (MATA, 2002, p. 24), com sua literatura mística e contemplativa, cujo enfoque maior era dado à paixão, ao sofrimento e à morte de Jesus na cruz. Pode-se dizer, contudo, que sua origem remonta ainda aos séculos anteriores: com São Francisco de Assis – a ponto de o mesmo deixar-se estigmatizar durante transe místico –, no século XII; bem como à mística alemã Hildegard von Bingen, no século XII.

A cruz foi no curso desses séculos, deixando de ser apenas uma apresentadora da redenção, sinal dicotômico da vida-glória por meio da morte-derrota – daí a falta de importância dada à representação do sofrimento de Cristo anteriormente –, para se tornar a representação de sua amargura, consternação e agonia.

Os místicos do período encontrarão um manancial para suas reflexões, na Bíblia, de modo especial, em Isaías (53, 2-8):

> Ele não tinha aparência nem beleza para atrair nosso olhar, nem simpatia para que pudéssemos apreciá-lo. Desprezado e rejeitado pelos homens, homem do sofrimento e experimentado na dor; como indivíduo de quem a gente esconde o rosto, ele era desprezado e nem tomamos conhecimento dele. [...] E nós achávamos que ele era um homem castigado, um homem ferido por Deus e humilhado. [...] Foi oprimido e humilhado, mas não abriu a boca; tal como o cordeiro, ele foi levado para o matadouro; como ovelha muda diante do tosquiador, ele não abriu a boca.

As *gabelkreuzen* acabaram por externar aquilo por que ansiavam os místicos: um Cristo que servisse de espelho doloroso para suas próprias angústias pessoais. Heinrich Seuse, por exemplo, em sua obra *Büchlei der Ewigen Weisheit* (Livrinho da Sabedoria Eterna – 1330/31), mostra o diálogo entre a Sabedoria Eterna e o Servo em que mostra como se enxergava o Cristo sofredor naquele momento:

> Antwort der Ewigen Weisheit: Da ich an dem hohen Aſt des Kreuzes für dich und alle Menſchen aus unergründlicher Liebe gehenkt ward, da ward meine ganze Geſtalt gar jämmerlich verwandelt. Meine klaren Augen erloſchen und verdrehten ſich; meine göttlichen Ohren wurden mit Spott und Läſterung erfüllt, mein edler Geruchsſinn durch böſen Ruch, mein ſüßer Mund durch bittren Trank, mein zartes Gefühl durch harte Schläge verwandelt. Da gebrach es mir auf der ganzen Erde an einer kleinen Ruhe, denn mein göttliches Haupt war von Schmerz und Ungemach geneigt. Meine liebliche Kehle war oft gewaltſam angepackt, mein reines Antlitz mit Speichel ſehr verunreinigt, meine lautere Farbe erblichen. Siehe, da erſtarb meine ſchöne Geſtalt ſo gänzlich, als ob ich ein Ausſätziger wäre und die ſchöne Weisheit nie geweſen wäre.

[Resposta da Sabedoria Eterna: Quando eu fui, por infinito amor, suspenso ao alto do galho da cruz por você e por todos os homens, toda minha aparência estava miseravelmente desfigurada. Meus olhos claros extinguiram-se

e retorceram-se; meus ouvidos divinos encheram-se de insultos e blasfêmias; meu nobre olfato, de cheiros horríveis; minha doce boca, por uma bebida amarga; meu delicado tato transformou-se por meio de duros golpes. Assim me faltava, na terra inteira, um pouco de paz, onde pudesse repousar minha divina cabeça diante do sofrimento e do tormento. Minha amada garganta foi golpeada com violência, meu puro rosto foi contaminado com escarros; minha cor empalideceu. Veja, como desfalece meu lindo rosto assim completamente, como se eu fosse um leproso e a linda Sabedoria nunca fosse vista – **nossa tradução**]

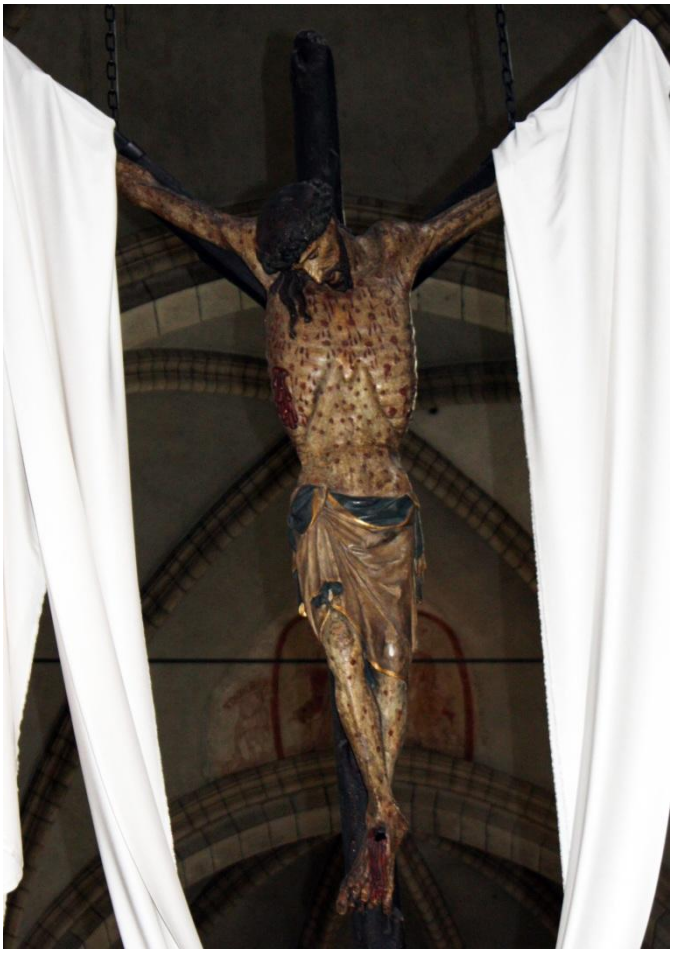

Figura 24
Gabelkreuz, Igreja de São Severino, Colônia, Alemanha, 1330/40

É possível verificar que o texto de Seuse se comunica tanto com Isaías quanto com as *Gabelkreuzen*., cuja origem foi na cidade de Colônia, na Alemanha (1304) e se espalha para outros países da Europa. Interessante notar que, devido a sua aparência – levada os fiéis, muitas vezes, ao medo e ao terror –, foram inclusive proibidas na Inglaterra.

Ainda na segunda metade do século XIV, diante do sofrimento pelo qual aqueles homens passavam em seu próprio meio em consequência da grande fome e da pandemia de peste bubônica que assolaram a Europa no período, muitos viam nos sofrimentos de Cristo suas próprias penas.

Talvez, diante disso, não seja de se estranhar a semelhança na representação da flagelação de Cristo nas *Gabelkreuzen* com os ferimentos ocasionados pela peste, não que esta tenha sido a origem desse modelo de representação é evidente.

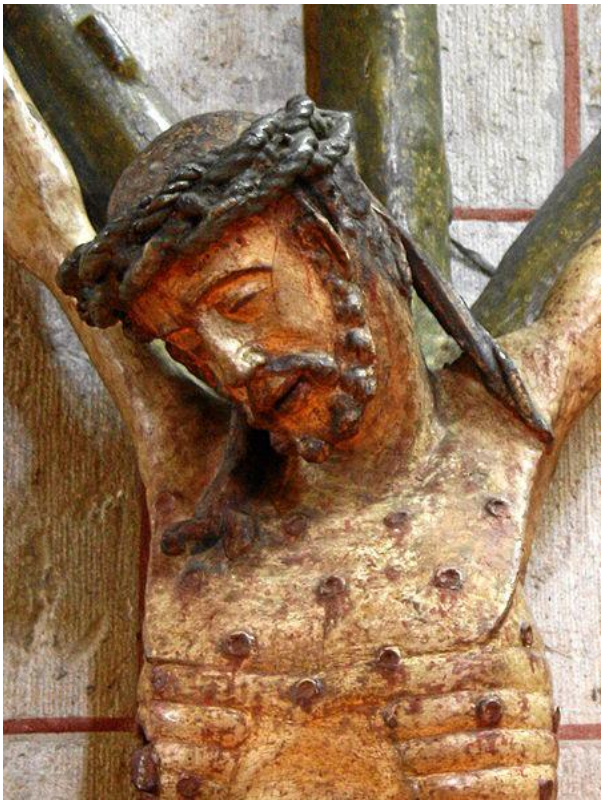

Figura 25
Pestkreuz (detalhe), Basílica de São Quirino, Neuss, Alemanha, 1360

Como se pode verificar, há uma grande diferença entre as marcas da flagelação do crucifixo da Basílica de São Quirino (fig. 25), da igreja de São Severino (fig. 24), bem como da igreja de São Jorge (fig. 23), inclusive com a pintura de Grünewald (fig. 21) e as da escultura do espanhol Juan Manuel Miñarro (fig. 26), cujo modelo foi o lençol mortuário.

É evidente que cada período histórico somente poderá retratar aquilo com o qual travou conhecimento, a menos que haja algum modelo imagético disponível; caso contrário, empregar-se-ão aqueles que se encontram em seu meio, adaptando-os. Assim, mesmo com o conhecimento da flagelação de Cristo, por meio da literatura bíblica, os artistas do medievo desconheciam como os romanos a executavam.

Dessa forma, para preencher esses espaços imagéticos desconhecidos, logo sem modelos, a partir de textos de momentos tão distantes de seu presente, como o texto bíblico – por falta daqueles elementos sígnicos de que não dispunham mais –, aqueles artistas

empregarão seus próprios modelos iconofotológicos, já que esses seriam o acervo de que dispunham naquele momento. (BRANDÃO, 2010, p. 28)

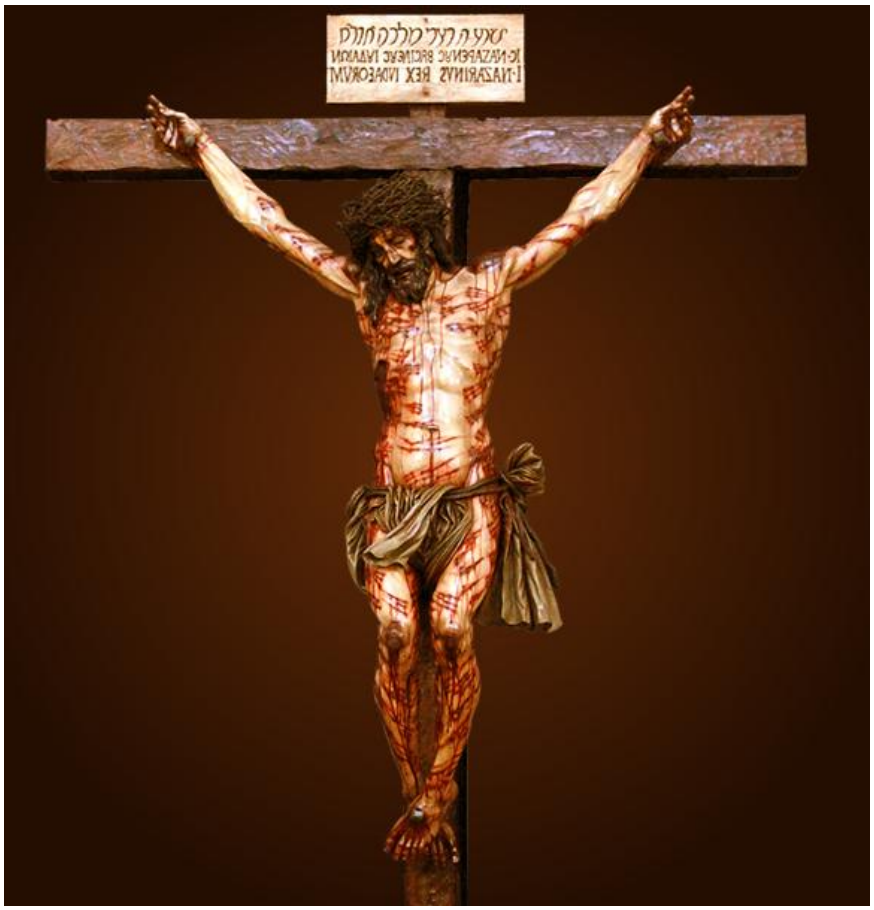

Figura 26
Cristo crucificado, de Juan Manuel Miñarro López, 2010

Os ferimentos decorrentes do *flagrum,* açoite romano desconhecido no medievo, cujo resultado na pele lembra a forma de pequenos halteres (os mesmos empregados em academias – fig. 22), cedem espaço a lesões cutâneas que não remetem à primeira parte da pena capital dos romanos (a flagelação protocolar), mas àquilo que o artista via como tal, como ulcerações ocasionadas por doenças, por exemplo.

Emprega, para isso, seu próprio acervo iconofotológico e rompe com o padrão imagético estabelecido – algo raro no período tratado –: se bem aceito, o modelo se espalhará e outros artistas o imitarão, como ocorreu com os *Gabelkreuzen*.

Considerações Finais

Conclui-se, portanto, que os artistas do medievo, como homens de seu tempo, inseridos em uma sociedade de pouca ou quase nula mobilidade social, dificilmente fugiriam ao cânone a que estavam subordinados. Além de, conforme diz Burckhardt (2006, p. 87), este "man was conscious of himself only as a member of a race, people, party, family, or corporation – only through some general category." Esse reconhecer-se como grupo faz com que esse homem não conseguisse romper paradigmas de forma fácil, pois ao fazer estaria saindo não só do círculo a que pertencia, como também de suas bases sólidas.

Como há uma tendência ao comodismo, em se tratando da leitura de períodos extemporâneos, os quais lemos com nosso próprio olhar e empregamos nosso próprio acervo iconofotológico em substituição àquele a que não temos mais acesso; procurou-se demonstrar que aquela sociedade só, tardiamente, começou a querer encontrar-se com o Cristo crucificado, não com o redentor, com o mestre ressuscitado e em majestade que permeou grande parte da Idade Média, mas com o homem das dores, experimentado na angústia e no sofrimento, enfim com o "servo sofredor", aclamado por Isaías.

Isso pressupõe que, mesmo que o sudário de Turim houvesse sido executado por um artista do período, faltar-lhe-iam elementos em que se espelhar, visto que Cristo, como "homem das dores", era um conceito muito recente, não maduro no seio daquela sociedade. Logo, faltar-lhe-iam elementos da tradição com os quais poderiam contar, como foi o caso da imagem do "Bom Pastor", empregada à exaustão pelo cristianismo incipiente, deslocada de uma tradição de séculos e integrada, plenamente, a seu próprio contexto.

A arte, como reflexo da sociedade que a compõe, também tem seu próprio tempo e as mudanças não são tão rápidas como se poderia imaginar hoje. Para as transformações que ocorrem hoje em meses; há setecentos, oitocentos anos, seriam necessários séculos, além disso não havia ainda o conceito de originalidade, surgido apenas no século XIX.

Para aqueles artistas, era imprescindível observar a tradição e seguir seus modelos. Isso fica claro quando se leem as imagens do Códice Pray, em que o artista, mesmo tendo tido algum contato com o sudário de Turim (ou Mandylion, conforme Ian Wilson), não pôde servir-se de seu modelo de forma total, mesmo acreditando em sua autenticidade: não há como fugir à tradição! Se ainda hoje, nos crucifixos, as palmas das mãos continuam sendo o local dos cravos, apesar de se saber, *a priori*, de sua impossibilidade, que se dirá então naquele época.

Ao vermos o quadro de Giotto (fig. 16), por exemplo, podemos não perceber o salto que foi dado em relação a *maniera greca*, apesar de ele ainda se manter preso, de certa forma, a ela. Mas, em havendo a coragem para certas mudanças paradigmáticas, aquilo que parecia ser um "pequeno salto", torna-se um verdadeiro "voo". Contudo, isso sempre era uma exceção, não a regra: nem todos estavam dispostos ou possuiam audácia para tanto.

A figura 26, apesar de ter como modelo o sudário de Turim, também possui traços de nossa "contemporaneidade", da qual o artista não pôde ou não quis desfazer-se. Apesar de o artista, catedrático da Escola de Belas Artes de Sevilha, dispor de amplas informações anatômicas proporcionadas por mais de um século de pesquisas acerca desse objeto de estudo, a cabeça de Cristo, por exemplo, está voltada para a direita – seguindo os modelos medievais tradicionais –, além de ele estar com um pano cobrindo seus órgãos sexuais o qual não havia no sudário.

Vê-se que, ainda hoje em pleno século XXI, não se aceita um Cristo nu, demonstrando-se ainda o poder de coersão da sociedade frente ao artista[14]. Assim, se alguém deste nosso século, do futuro em que estamos inseridos, age dessa maneira, com toda a liberdade de expressão de que se dispõe, com toda a originalidade – direito que lhe cabe – proporcionada por seu talento, com todo acesso à técnica e a conhecimentos anatômicos, aliado com os mais de cem anos ininterruptos de estudos acerca do provável lençol mortuário, que diremos então do homem dos séculos XIII e XIV?

Cabe-nos apenas uma pergunta, diante do exposto: seria, realmente, possível a um artista do período indicado no resultado do teste de carbono 14 ter "pintado" o sudário de Turim? Responderíamos que seria pouco provável diante das informações levantadas. Crer nisso seria apenas corroborar um milagre mais estupendo do que acreditar que o pano em questão tenha envolvido o cadáver de um crucificado há mais de dois mil anos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTIOQUIA, Inácio de. **Padres apostólicos.** São Paulo: Paulus, 2013.

BELTING, Hans. **Imagen y culto**: una historia de la imagen anterior a la edad del arte. Madrid: Akal, 2009.

BARBET, Pierre. **A paixão de Cristo segundo o cirurgião**. São Paulo: Loyola, 1976.

[14] Tabu rompido, por exemplo, no Renascimento italiano com Michelangelo, em 1492.

BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. São Paulo: Paulinas, 1990.

BRANDÃO, Antônio Jackson S. "Da iconologia à iconofotologia: uma mudança paradigmática", in **Ghrebh**, v. 15, São Paulo, 2010.

BURCKHARDT, Jacob. **The civilization of the Renaissance in Italy.** London: Phaidon, 2006.

DAMON, P. E. *et alii.* "Radiocarbon Dating of the Schroud of Turin", in **Nature** (vol. 337, nr. 6208), London, 1989.

ECO, Umberto. **Como fazer uma tese.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

EUSÉBIO, Maria de Fátima. "A apropriação cristã da iconografia greco-latina: o tema do Bom Pastor", in: **Máthesis.** Viseu, UCP, 2005.

FRALE, Barbara. **Os templários e o Sudário de Cristo.** Lisboa: Edições 70, 2010

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HELLER, John. **O sudário de Turin**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

HEGEL, Georg. W. F. **Curso de estética:** o belo na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HENDERSON, George. **Arte medieval**. São Paulo: Cultrix, 1978.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular:** introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva. 2004.

PLAZAOLA, Juan A. **Historia del arte cristiano.** Madrid: Autores Cristianos, 1999.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982.

SCHÄFER, G. **Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos**. Trier: Linzschen Buchhandlung, 1855.

SEUSE, Heinrich. **Deutsche Schriften** (zweiter Band). Jena: Eugen Diederichts, 1911.

SILVA NETO SOBRINHO, Paulo da. "Sudário: relíquia verdaeira ou falsificação medieval?", in **Espiritismo & Ciência Especial** (nº 51). São Paulo: Mythos, 2011.

SOLÉ, Manuel. **O sudário do Senhor**: sua autenticidade e transcedência. São Paulo: Loyola, 1993.

VASARI, Giorgio. **Vida dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VIGNON, Paul. **The schroud of Christ.** San Diego: Bool Tree, 2002.

WILSON, Ian. **O Santo Sudário.** São Paulo: Melhoramentos, 1979.