



Va dire à celui qui prétend connaître la philosophie
“Tu as, certes, appris quelque chose, mais ont échappé à ta connaissance tant d’autres”.
Abou Nawâs,
poète arabe né en Perse entre 747 et 762 / mort en Iraq en 815

Sudário de Turim: Fotografia, História ou
Arqueologia?

*Shroud of Turin: Photography, History or
Archeology?*

Prof. Dr. **Jack Brandão**

Doutor em Literatura . Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP).

RESUMO:

Após ser fotografado por Secondo Pia em maio de 1898, o Sudário de Turim revelou ser mais que uma mera relíquia medieval: torna-se verdadeira fonte de conhecimento imagético-arqueológico, fornecendo diversas informações sobre uma pena capital muito empregada no mundo romano, mas de que não se dispunha de muitas informações científicas: a crucificação. Assim, seguindo uma linha interdisciplinar, este artigo buscará resgatar, por meio da questão imagética, não apenas os ritos de sepultamento pertencentes aos povos da Antiguidade, como também aspectos anatômicos revelados pelo possível lençol mortuário de Jesus, apontados pelos primeiros cientistas que resolveram estudá-lo mais a fundo.

PALAVRAS-CHAVE: Sudário de Turim, sepultamento, morte, fotografia, arqueologia

ABSTRACT:

After being photographed by Secondo Pia in May 1898, the Shroud of Turin proved to be more than a mere medieval relic: it becomes a true source of archaeological imagery, providing a wealth of information about a capital punishment widely used in the Roman world, but that there was not much scientific information available: crucifixion. Thus, following an interdisciplinary line, this article seeks to rescue, through the imagery question, not only the burial rites belonging to the ancient peoples, but also anatomical aspects revealed by the possible mortuary sheet of Jesus, pointed out by the first scientists who decided to study it.

KEYWORDS: *Shroud of Turin, burial, death, photography, archeology*

A barbárie e a fotografia

A barbárie, a que assistimos, de forma particular, na Síria, no Iraque ou na Palestina, chama-nos a atenção de maneira diversa. Como é possível, em pleno século XXI, a recorrência de uma violência gratuita e midiática, em que crianças são atraídas por alimento, mas encontram no veículo, que seria sua salvação, explosivos que as levariam aos ares; ou em que um médico que busca minimizar, de forma voluntária, o sofrimento alheio é capturado por um grupo e, diante das câmeras, degolado à vista do mundo todo e em tempo real? Em que se veem cidades inteiras arrasadas, mulheres estupradas e escravizadas, homens executados em massa, crianças transformadas em mercenários... Isso sem contar com grandes monumentos que, *a priori*, pertencem a toda a humanidade serem destruídos simplesmente para fins propagandísticos?

Ao adentrarmos na história do Oriente Médio, verificaremos que tais cenas são recorrentes há milhares de anos, de modo especial porque a região sempre foi palco de confluência e de disputa entre grandes potências que fizeram de lá um quintal de seus interesses.

Se ontem, alguns dominadores fizeram terra arrasada daquilo que tinham diante dos olhos, para destruir a identidade anterior e construir a que lhes convinha; hoje, o que se verifica é que a mesquinha das forças do poder

também buscam fazer o mesmo, mas empregam expedientes próprios para criar todo um espetáculo midiático, por meio de imagens disseminadas na rede. Assim, tal espetacularização mais que um mero acúmulo de imagens, torna-se uma efetiva relação social entre as pessoas, agora midiaticizada por essas mesmas imagens, como havia dito Debord. (2013)

A perversidade que se verifica nesse tipo de relação social infligida por esse excesso imagético é o fato de que tais imagens acabam não nos atingindo mais, ao deixar-nos “insensíveis diante das cenas de brutalidade que se encerram nas paredes da história” (BRANDÃO, 2016, p. 211), tornando nossa consciência “indiferente à desventura do outro” (*ibidem*); ou, ainda pior, fazendo-nos acreditar que tais barbáries são a regra, não a exceção.



Figura 1 — Um homem sírio chora ao longo de um corpo morto após um suposto ataque com gás Douma, Damasco, Síria, 2013 (AP Photo/Media Office of Douma)

Perde-se, assim, a oportunidade de que as mesmas se tornem **paradigmáticas** e que nos levem “à reflexão e à compaixão, devido a sua dimensão, novidade e impacto” (*ibidem*, p. 211), mas que “por não nos atingirem mais, tornam-se indiferentes, instáveis e passam despercebidas. Abafa-se, portanto, toda a excitação que o novo tende a trazer.” (*ibidem*) Não à toa, são necessárias cada vez mais atrocidades maiores, a fim de que se possam atingir os objetivos daqueles que fazem emprego maciço dessa espetacularização, como o Estado Islâmico, por exemplo.

No entanto, por mais perturbadoras e macabras que imagens como a figura 1 possam ser, “acabam demonstrando *in hoc tempore* aquilo que só se poderia supor do tempo passado, o **deve ter sido assim!** E, por terem sido veiculadas via fotografia, temos **consciência** de que são reflexos do real” (BRANDÃO, 2016, p. 212), são fatos. Mesmo que as neguemos, continuamente, “não podemos descartar seu poder simbólico sobre todos nós: fomos persuadidos, desde crianças, a acreditar que as fotografias são feitas a nossa **imagem e semelhança**” (*ibidem*), afinal elas representam “a imagem de nosso tempo, e muitos ainda a veem como a **mais mimética** das representações humanas.” (*ibidem*)

Diante de uma fotografia, como a da figura 1, sabemos que em determinada vila, aldeia ou cidade diversas pessoas foram mortas, muitas das quais jovens inocentes que viviam suas vidas a par da guerra. Ao lermos sua legenda, as informações que já havíamos recebido da imagem ampliam-se: sabemos que a região foi atacada com armas químicas, daí a aparente limpeza dos corpos que não apresentam marcas de ferimentos, nem de sangue.

Resta-nos, porém, a resposta da história que um dia nos dirá de onde tal ataque partiu, o demais sempre será especulação de um ou de outro lado. Dessa maneira, a imagem por si só não pode nos fornecer toda a informação de que necessitamos, pelo contrário, apresenta-nos tão-só uma parte das respostas.

Um fato diante dessa fotografia chama-nos a atenção: o modo como aqueles corpos foram preparados para seu provável sepultamento. Isso porque todos estão envoltos por uma mortalha branca, tendo seus pés, pernas e troncos amarrados, ficando apenas o rosto à mostra. Tal procedimento fúnebre era, muitas vezes, desconhecido no Ocidente cristão¹ – onde se empregam caixões de madeira para a maioria dos sepultamentos –, mas tornou-se fato diante da veiculação maciça pelas mídias da série de conflitos que atingem a região do Oriente Médio.

Verifica-se, portanto, que se por um lado as fotografias estão sendo empregadas à exaustão com fins de espetáculo e de propaganda; por outro, auxilia-nos a compreender o outro, seu modo de agir e de pensar, sua cultura e costumes. Além de revelar-nos, com assombro, até que ponto chega à humanidade em sua bestialização, em seu emprego da barbárie e da violência em nome de um *status quo* imposto unidirecionalmente.

Não à toa, e devido justamente ao processo fotográfico, aquele tecido de linho guardado na cidade de Turim também nos revelou requintes de crueldade e de perversidade desconhecidos, mesmo para aqueles que se põem a estudar o Novo Testamento que, por sinal, nos diz muito pouco a esse respeito.

1. Digo cristão, porque tanto os judeus como os muçulmanos ainda são, muitas vezes, enterrados dessa forma.

O Sudário, ele próprio uma fotografia de seu tempo, alarga nosso conhecimento daquele processo criminal instaurado há mais de dois mil anos, mas com o qual nos acostumamos, inclusive a enxergar de maneira passiva e automática, como um acontecimento **natural**. Tal fato é, provavelmente, devido ao hiato criado pela falta de vestígios arqueológicos², de uma literatura elucidativa, ou mesmo de elementos imagéticos que pudessem esclarecer tal pena capital. A partir dessas informações teria sido possível compreender o quão bestial e bárbaro era a crucificação, na qual se mesclavam castigo, tortura, humilhação e propaganda, tudo dentro da legalidade.

Morte: algo para além do túmulo?

Por mais estranho que possa parecer para alguns a imagens de corpos envoltos em mortalhas como o visto na figura 1, é possível que tenha sido esse o mesmo procedimento empregado no sepultamento de Jesus há mais de dois mil anos. Isso se considerarmos o lençol mortuário, conhecido por Sudário de Turim, como factível.

Como os ritos funerários estão, estreitamente, ligados à época, à cultura, à posição social do morto, bem como das crenças religiosas da sociedade em que ele estava inserido, havia diferentes maneiras para executá-los: o embalsamamento, a cremação e a inumação; se poderia haver ou não a exposição do cadáver para as homenagens finais; o tempo de exposição (um, sete ou dez dias), a disposição dos braços, das mãos, dos pés, da cabeça.

O costume de inumar os corpos adveio da não aceitação humana de seu fim, bem como de sua esperança numa vida *post-mortem*. Exemplo dessa preocupação com o além, temos no antigo Egito, cuja crença na imortalidade era decorrente da crença de que o homem era constituído por vários elementos: *Ba, Ka, Khu, Kat*.

Assim, constatada a morte iniciava-se o processo de mumificação com a evisceração de todos os órgãos internos – com a exceção do coração –, tendo sempre a participação de um sacerdote trajando uma máscara de Anúbis. O cérebro, cuja função era desconhecida, era liquefeito por meio das fossas nasais e jogado fora. O corpo então era lavado e ficava imerso em natrão por quarenta dias para ser desidratado. Após esse período, iniciava-se a bandagem com tiras de linho. Convém lembrar que os membros da realeza tinham suas mãos cruzadas no peito, enquanto as outras pessoas tinham seus braços junto ao corpo; além disso, convém lembrar que nem todos poderiam arcar com os custos desse processo caro e demorado. Findo o processo de bandagem e a inserção de amuletos em seu interior, o corpo mumificado era inserido em um ou mais sarcófagos; já os órgãos retirados, eram colocados em vasos canópicos³.

2. Exceção feita à descoberta arqueológica efetuada em Jerusalém, em 1968, de um ossuário que continha os restos mortais de Johanan ben Hagalgal que havia sido crucificado por volta do séc. III de nossa era.

3. Cada um dos vasos possuía a representação de um dos filhos de Hórus e simbolizavam cada um dos pontos cardeais: Hapi (pulmões), o norte; Kebehsenuf (intestinos), o oeste; Duamutef (estômago), o leste; e Imseti (fígado), o sul.



Figura 2 - Lençóis de linho retirados do interior da tumba de Ramose e Hatnofer, 18^a dinastia, cerca de 1479/1458 a.C., The Metropolitan Museum of Art, foto de Jack Brandão

Um fato que chama a atenção no funeral egípcio é a excessiva preocupação com a imagem do morto, cujo corpo físico, *Kat*, indicava a decadência a que todos os seres estavam expostos, mas que era, de certa maneira, habitado por seu *Ka*. Este era a força vital que acompanhava todos os homens desde seu nascimento, inclusive depois da morte, daí a necessidade de oferendas, alimentos e bens para que pudesse utilizar em sua visita ao túmulo. (fig. 2) Poderia até ir ao céu conversar com os deuses, mas sempre voltava para visitar seu *Kat*, mas para isso precisava reconhecê-lo. Advém daí a preocupação daquelas pessoas em sempre manter sua imagem na tumba (a casa de *Ka*), mesmo que fosse por meio de uma máscara, ou de uma estátua de pedra. Isso porque, caso a múmia, por algum motivo se deteriorasse, seu *Ka* poderia adentrar em uma das imagens ali expostas.

Outra imagem importantíssima para o antigo Egito era a representação do nome do morto, seu *Ren*, sem o qual ele não poderia ser apresentado aos deuses em sua viagem ao além: sem um nome, o ser tornava-se inferior às coisas e vagava sem destino e sem descanso.

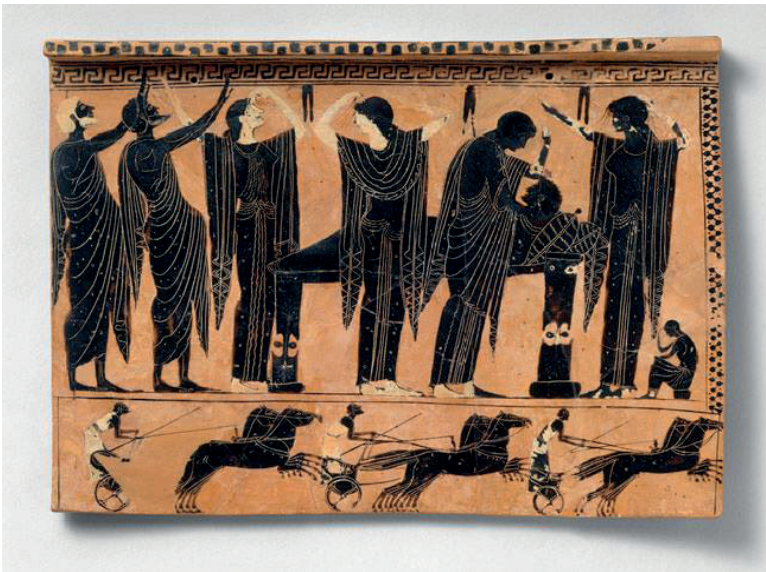


Figura 3 — Pinax representando a *próthesis*, cerca de 520-510 a.C., Walters Art Museum, Baltimore, USA

Já para os gregos havia tanto a inumação quanto a cremação, mas antes havia toda uma preparação ritual. Assim, quando a morte era confirmada, os olhos e a boca eram fechados pelo parente mais próximo e as mulheres mais velhas da família preparavam o corpo, lavando-o e unguindo-o com óleo. Após isso, vestiam-no, colocavam-no numa *kliné*, com os pés voltados para a porta, adornavam-no com flores e joias, e recobriam-no com uma **mortalha** branca.

A partir daí, havia sua exposição solene, a *próthesis* (*πρόθεσις*), conforme é possível ver em diversas pínax de terracota do período clássico, como o da figura 2. Nela vemos o morto na *kliné*, espécie de cama alta, tendo ao lado algumas mulheres da família e carpideiras (batem nas cabeças e demonstram desespero), enquanto os homens são representados com seus braços levantados. Após essa exposição que durava, no máximo um dia, iniciava-se a *ekphorá* (*ἐκφορά*), o cortejo fúnebre, ou para uma necrópole, ou para a pira.

Os romanos herdaram muitos costumes dos gregos e acrescentaram outros. Confirmada a morte de um parente, a família tornava-se *funestae*, devido a isso não poderiam oferecer nenhum sacrifício aos deuses. O familiar mais próximo chegava próximo ao morto e dava-lhe o último beijo, fechando-lhe os olhos; além disso, os outros parente chamavam, diversas vezes ao longo do dia, o nome do falecido (*conclamatio*). A seguir, o corpo era retirado do leito e colocado no solo (*deponere*), onde era lavado com água quente, unguido e perfumado. Após o

banho, era vestido e colocavam, em sua boca, o óbulo. A partir desse momento, estava pronto para sua exposição no *lectus funebris*, com os pés voltados para a porta, e com os braços ao lado do corpo.



The "Herod Family Tomb" in Jerusalem. Zev Radovan/BibleLandPictures.com, used by permission. This first-century BC/AD tomb is the only major ancient tomb located west of the Old City of Jerusalem. It features a round disk sealing stone at its entrance.

Figura 4 — Túmulo da “família de Herodes”, Jerusalém, séc. I foto de Zev Radovan

Assim como os egípcios, as famílias patricias romanas também possuíam certa preocupação com a questão da representação e da memória de seus mortos, por isso faziam suas máscaras mortuárias, as *imagines*, ainda em seu *lectus funebris*. Estas também eram levadas durante o cortejo fúnebre (*pompa*), quando familiares, amigos e escravos caminhavam para o local do sepultamento do lado de fora dos muros da cidade.

Caso houvesse a inumação, realizava-se a *humatio* – quando se jogavam três porções de terra sobre o morto. Quanto à cremação, o morto era colocado sobre a pira, seus olhos eram abertos e seu nome pronunciado pela última vez; e, quando essa era acesa, os enlutados viravam o rosto. Após a total incineração, as chamas eram apagadas com vinho e os restos mortais (*ossilegium*) recolhidos. Realizava-se, a seguir, o *resectum*, quando um dedo do morto, que havia sido retirado antes de ser cremado, era inserido na urna cinerária, e esta depositada em um *columbario*.

Havia entre os uma diferença crucial em relação aos gregos e aos romanos: proibía-se, terminantemente, a cremação. judeus, pode-se afirmar que depois do último suspiro de alguém e confirmada sua morte, seus olhos eram fechado

e seu corpo era lavado (*taharah*) e ungido com óleo. Após isso, pés e mãos eram envoltos em faixas e linho e a boca era fechada pelo familiar mais próximo, com uma faixa que envolvia o queixo em direção à cabeça; em seguida, o corpo era vestido e envolto em uma mortalha de linho (*tach'richim*). Espargiam-se especiarias, mirra e aloé para perfumar o corpo que deveria ser enterrado em questão de horas, ou no mesmo dia.

No primeiro século da era cristã, havia dois procedimentos para a inumação judaica: no primeiro ano, o corpo era sepultado na terra, em covas rasas; após um ano, os ossos eram retirados e inseridos em ossuários, mantidos dentro do mesmo túmulo. Este era escavado na rocha pelas famílias mais abastadas, tornando-se uma verdadeira obrigação de família, por isso não se costumava compartilhá-lo com pessoas estranhas.

Se não havia o emprego de imagens pelos judeus devido à proibição mosaica, apesar de muitas estilizadas que se encontraram, o mesmo não se pode dizer da imagem logótica, isto é, do nome do defunto que, muitas vezes, era inserido do lado de fora dos ossuários.

A fotografia e a ressignificação do Sudário em objeto de pesquisa

Quando o fotógrafo italiano, Secondo Pia, obteve autorização para fotografar o Sudário de Turim, em maio de 1898, não poderia imaginar aquilo que o esperava no momento da revelação de suas chapas: aquele vulto amarelado lembrava os contornos de um corpo, esmaecido e velado durante séculos, não só se revelou naquele negativo fotográfico, como também transformou aquele objeto – de mera relíquia religiosa – em um dos mais estudados no século XX.

Isso é significativo, de modo especial, num período como o cientificista século XIX, quando a mera menção de qualquer teor religioso seria suficiente, no meio acadêmico, para seu descarte prévio como objeto de estudo. Após a fotografia de Pia, porém, tal preconceito transformou-se em uma obsessão seja para desacreditá-lo, seja para provar sua autenticidade.

Perguntava-se como em um objeto, pretensamente falso e de provável origem medieval – insere-se nos registros históricos do Ocidente apenas por volta de 1350, em Lirey, na França –, poderia ter sido empregada uma técnica como a fotográfica se, mesmo seu processo químico, existia há menos de um século. Isso sem contar com seu método positivo-negativo que, naquela ocasião, possuía apenas algumas décadas.

Diante desse imbróglio, não restou alternativa que buscar entender o porquê daquele pretense emprego e como o mesmo foi possível. Assim, se por um

lado havia certa credulidade quanto ao aparecimento daquela imagem (pintura ou contato com fluídos corpóreos), sempre se buscaram explicações racionais sem quaisquer vínculos com questões transcendentais; por outro, buscava-se rechaçar qualquer tentativa de se creditar veracidade à peça, mesmo no seio da Igreja, como o padre francês Ulysse Chevalier.

Este, já em 1899, buscava demonstrar sua falsidade por meio de textos diversos, culminando com sua obra *Étude critique sur l'origine du Saint Suaire de Lirey-Chambéry-Turin*, de 1900. Em tal obra, no entanto, valia-se apenas de levantamentos documentais medievais que tratavam do tema, ignorando por completo possíveis questões científicas, como se fosse possível fazê-lo já no século XX.

No mesmo ano em que Chevalier publicou sua obra, chegou às mãos de um cientista agnóstico da Sorbone, Yves Delage, uma cópia da fotografia do Sudário, a fim de que a examinasse. Impressionado com sua perfeição anatômica, apresenta-a a seu discípulo, Paul Vignon, com o qual realizou uma série de análises da mesma. O resultado de seus estudos foi apresentado na Académie des Sciences, em 1902, quando afirmou que aquela figura não seria resultado de uma mera pintura, mas criada por meio de algum processo físico-químico, logo era muito provável de que o artefato fosse realmente a mortalha de Jesus.

Levantaram-se, no meio acadêmico, inúmeras críticas a suas afirmações, cujas ideias teriam sido relegadas ao total ostracismo, não fosse o empenho de Vignon e de sua publicação, **Le Linceul du Christ**, ainda em 1902. Na obra, o discípulo de Delage apresentou o resultado de suas pesquisas⁴, baseadas nas fotografias de Pia Secondo, única referência de que se disponha naquele momento, mesmo apesar de sua pouca qualidade.

Tal fato, no entanto, alterou-se, quando um fotógrafo profissional, Giuseppe Enrie, é convidado para registrar a relíquia na exposição solene do Sudário, em 1931. Isso porque, se ainda pairavam dúvidas quanto à autenticidade das tomadas de Secondo Pio, essa foi finalmente descartada. Para que isso fosse possível, diversas **precauções** foram tomadas: além do fotógrafo oficial, havia outros cinco que o auxiliariam e garantiriam – perante um tabelião – que não houve “nenhum sinal de retoque” (SOLÉ, 1993, p. 115) nas chapas, bem como em suas cópias.

Assim, diante da irrefutabilidade creditada aos originais fotográficos, o lençol de Turim torna-se, de maneira efetiva, um objeto que precisaria ser estudado, a fim de que se desvendassem não apenas o porquê daquela insólita formação imagética, como também as particularidades do corpo ali representado. Novos estudos foram realizados – sempre por meio das fotografias –, de

4. Vignon (2002) acreditava que a imagem havia sido fixada devido aos vapores de amoníaco, produzidos pela fermentação da ureia presente no suor do homem do sudário que, em contato com a mirra e o aloé aspergidos no corpo, se fixariam no pano.

modo especial os anatômicos, com as quais se verificou a plausibilidade de o artefato ser ou não uma representação humana autêntica, nos moldes da própria fotografia (*acheiropoieton* – não feito por mãos humanas), ou se não passava de uma engenhosa pintura.

Tais particularidades atraíram a atenção de diversos médicos e especialistas, dentre os quais o cirurgião francês Pierre Barbet que passa a estudar, a partir da década de 1930, o aspecto anatômico do corpo representado no Sudário. Mais do que isso, demonstra uma grande percepção investigativa, empreendendo uma grande pesquisa interdisciplinar, ao ampliar seu escopo para além da questão médica, adentrando na arqueológica, na histórica, na artística, a fim de que pudesse esclarecer os detalhes do suplício da crucificação empregado durante séculos pelos romanos. De posse desse material, confronta-os com as informações obtidas a partir do Sudário; publicando, ao longo das duas décadas seguintes, diversos resultados de suas pesquisas que culminariam na obra **A paixão de Cristo segundo o cirurgião**, de 1949, em cujo prefácio diz que sua intenção original “era verificar a veracidade anatômica das impressões do Santo Sudário.” (BARBET, 1976, p. 9)

Sudário de Turim: uma arqueologia da crucificação

Análise anatômica efetuada por Barbet juntamente com seus experimentos com cadáveres revelaram particularidades desconhecidas da metodologia empregada pelos romanos em suas execuções, de modo especial, a da crucificação, ignorada por historiadores e por artistas durante séculos.

Chama-nos a atenção o fato de que, após Constantino e Licínio terem referendado o Édito de Milão (313 AD), com a conseqüente abolição da crucificação como pena capital, bastou pouco mais de um século, para que as práticas que envolviam tal suplício, simplesmente, desaparecessem. Isso foi, em certa medida, reforçado devido a dois fatores: primeiro, apesar de não ser mais empregada como pena capital, a aura de infâmia da crucificação ainda permanecera, negativamente, por algum tempo no imaginário do Império Romano, pois a pena ligava-se, de modo geral, à ralé da sociedade, as quais eram desprezadas pela classe superior. Assim, diante do desprezo que tal imagem acometia à sociedade em que estavam inseridos, os cristãos precisariam **nulificá-las** e inserir, em seu lugar, a cruz como objeto-símbolo da redenção. Segundo, não havia um modelo iconográfico da crucificação, exatamente, devido a essa visão repugnante que o suplício evocava. Assim, a arte paleocristã não tendo um modelo pagão que servisse de padrão, a ideia da cruz e da crucificação foi relegada a um momento posterior.



Figura 5 — Decalque de um grafite efetuado em uma parede no Palatino, Roma, provável século III

Vale ressaltar, porém, que se o ato em si não pertencia ao cânon artístico, era empregado nas esferas populares por meio de pichações ou de grafites, como meio de insultar, protestar ou, simplesmente, declarar algo de maneira velada. Exemplo disso encontramos em Roma e em Pompeia, em seus antigos edifícios. Há um, porém, que nos prende a atenção: o grafite de Alexamenos, do século III (?). Nele vemos a estilização de uma pessoa crucificada, cuja cabeça é a de um asno, e que tem a seu lado uma pessoa que levanta uma das mãos, em sinal de adoração, provavelmente Alexamenos, já que a seu lado é possível ler: *ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ ΚΕΒΕΤΕ ΘΕΩΝ*, algo como “Alexamenos adora seu Deus”. (fig. 5)

Assim, por carecer de paradigmas, o artista paleocristão, ao querer retratar Jesus crucificado, acaba estabelecendo seu próprio modelo que será, de certa maneira, empregado pelos demais. Pode-se exemplificar isso ao visualizarmos um relicário de marfim, do século V, presente no British Museum (fig. 6), ou a representação da crucificação de Jesus presente na porta da Basílica de Santa Sabina, em Roma. Nesta, por sinal, sequer há a presença da cruz (já que é possível ver apenas a ponta do *patibulum* que avança sob as mãos dos três), mas sua estilização, a partir dos braços de Cristo e dos ladrões a seu lado.

Mesmo as duas representações sendo bem diferentes no que tange sua construção plástica – já que se precisa, como havíamos dito, construir um paradigma – aquilo que as une, por exemplo, é o emprego do *subligaculum* (espécie de roupa de baixo). Isso porque já que mesmo o rosto que apresentam também não são semelhantes: em um se vê um jovem imberbe (ou uma barba quase imperceptível), como nas primeiras representações romanas de Jesus; no outro, temos um homem mais maduro e de barba longa.

Na figura 6, é possível reconhecer a figura nua de Jesus, devido às palavras do *titulus* acima da cruz: REX IUD – “Rei dos Judeus”, bem como à presença do halo em torno de sua cabeça. Suas mãos estão pregadas pelas palmas, e parece que seus pés estão suspensos, em uma posição totalmente anormal, como se flutuassem. Não se deve tirar de mente que o artista nesse momento, não busca retratar nem a morte nem o sofrimento de Jesus, mas o caminho pelo qual Ele teve de passar para religar céu e terra e para demonstrar sua glória; não à toa tais construções mostram-no com os olhos abertos.

Esse será, de certa forma, o modelo de representação que permeará a iconografia da crucificação de Cristo por séculos, apesar das particularidades que se verificariam tanto no Oriente, quanto no Ocidente. Entretanto, do ponto de vista anatômico, conforme nos aponta o Dr. Pierre Barbet, após sua análise do Sudário de Turim, tal configuração demonstrou ser totalmente equivocada, apesar de sua aproximação com o fato ocorrido. Pode-se exemplificar essa **incoerência** pela utilização, pelos artistas (com raríssimas exceções, de modo especial no século XVII), dos pregos nas palmas das mãos, não no carpo.



Figura 6 — Crucificação de Cristo e o enforcamento de Judas, painel central de relicário de marfim cerca de 420/430 AD, British Museum

Ao lermos a imagem do homem impressa no Sudário de Turim, verificamos a presença de uma grande marca de sangue no **pulso** (carpo), não na palma da mão (metacarpo), conforme é possível ver na figura 7. Apesar de óbvio para muitos hoje, tal fato não o era para os artistas do passado apegados à tradição e ao desconhecimento do processo de execução apontado anteriormente, já que os pregos nunca poderiam ter sido aplicados ali, não pela dificuldade de transpassarem a pele, a aponeurose palmar, os músculos ou os tendões (fig. 8), ou mesmo por um excesso de hemorragia (que seria possível, caso houvesse a perfuração do arco palmar superior), mas porque, uma vez suspenso o corpo, a pressão de seu peso recairia, exatamente, sobre os cravos, e esses, não tendo onde se apoiar, romperiam os ligamentos metacarpais transversos superficiais e profundos, fazendo com que o supliciado caísse da cruz, caso não estivesse amarrado.

Outro fato ainda chama a atenção no Sudário ignorado pelos artistas nas representações da crucificação, ainda devido ao desconhecimento e à tradição, é a ausência do polegar. Barbet (1976), ao empregar cadáveres em seus experimentos, percebeu que, ao inserir um cravo no carpo, o prego varava-o mesmo de forma direta, “sem resistência e sem ruído” (p. 131), apesar de o mesmo “inclinarse um pouco” (p. 131), fazendo com que o polegar se contraísse bruscamente. Ao fazer uma radiografia da mão, o cirurgião pensou que havia quebrado algum osso, porém todos estavam intactos; além disso, o fato de o cravo entrar de forma oblíqua pôde ser visto na radiografia, pois “a sombra do prego quadrado aparece retangular por causa de sua obliquidade. O cravo entrou no espaço de Destot⁵; afastou, sem quebrar um só, os quatros ossos que o limitam [...]”. (p. 132)

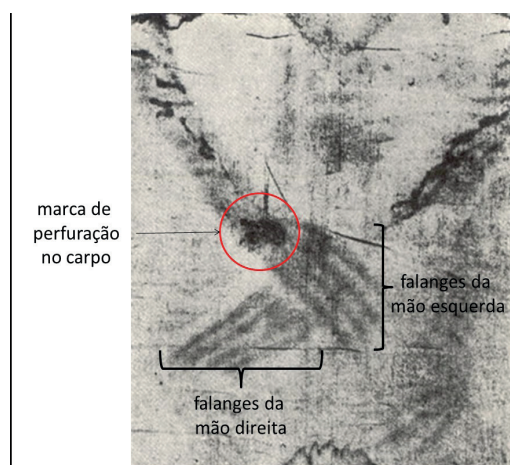


Figura 7 — No Sudário, a marca de perfuração nas mãos é no carpo, não na palma, como representado pela maioria das obras de arte

5. Vale a pena conferir uma pesquisa recente sobre o assunto, em que os pesquisadores questionam certos pontos da pesquisa de Barbet e, ao empregarem braços de cadáveres, introduziram o cravo não no espaço de Destot, mas no espaço radiocarpal: BEVILACQUA, M. *et alii*: “How was the Turin Shroud man crucified?”, in *Injury: International Journal of the Care of the Injured*, 45S, 2014, p. 142-148.

Prosseguindo alguns dos passos interdisciplinares de Barbet, verificamos que o cirurgião fez uma longa série de pesquisas para compreender o processo da crucificação sob um ponto de vista arqueológico e histórico, sempre buscando relacioná-lo ao Sudário de Turim. Um dos pontos levantados e sequer empregados na arte diz respeito à cruz.

O cirurgião francês mostrou que um homem, nas condições em que se encontrava Jesus momentos antes de ser supliciado – a hematidrose, o sadismo sofrido pelos soldados romanos, a grande hemorragia ocasionada pela flagelação e pela coroação de espinhos –, nunca poderia ter levado uma cruz do tamanho que a mesma é representada pelos artistas. O pesquisador explica que o instrumento de suplício era dividido em duas partes: o *patibulum* – a trave superior, parte móvel que o supliciado era obrigado a levar – e o *stipes* – parte imóvel que ficava fixada no local.

Além disso, há ainda algumas lacunas que nem os Evangelhos nem a arte puderam responder acerca da morte de Jesus, mas que foram elucidadas por intermédio do Sudário: a flagelação e a coroação de espinhos. Esta por ter sido singular; aquela por sermos induzidos a acreditar que somente o Mestre de Nazaré tenha sofrido.

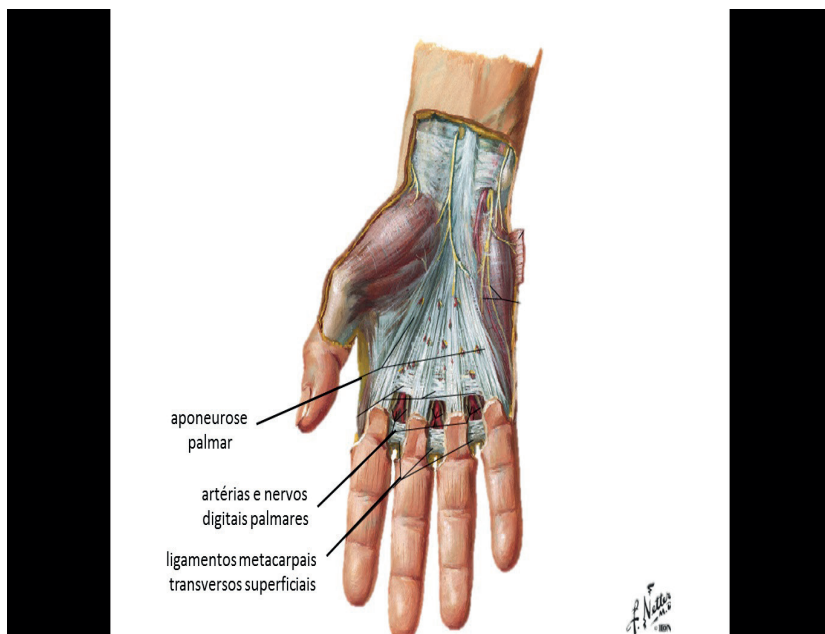


Figura 8 — Dissecção superficial da palma da mão, in NETTER, 2008, prancha 459

A flagelação, mais que um castigo ou tortura, era um ato preliminar por que todo condenado à morte em Roma teria de passar. Atado nu a uma coluna, dois soldados açoitavam-no com o *flagrum*, composto de um cabo curto com três correias de couro em cujas pontas eram fixadas pequenas esferas de chumbo ou de ossos. Convém dizer que tal ato preliminar não poderia matar o supliciado, já que, normalmente, sua pena era a outra para o qual fora condenado.

Há, no homem do Sudário, mais de cento e vinte marcas da flagelação (fig. 9); no entanto, apesar desse 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.” (BRANDÃO, 2014, p. 200) Tal situação só se modifica, nas obras pictográficas, apenas com Grünenwald, no século XVI, já que nas obras escultóricas havia, desde 1304, obras que tentavam retratá-la, mesmo que tais feridas lembrassem mais bexigas, resultantes de alguma enfermidade, “que marcas ocasionadas por uma profusão de açoites [...] conhecidas por *crucifixus dolorosus*, *Gabelkreuz* ou *Pestkreuz*.” (*ibidem*)

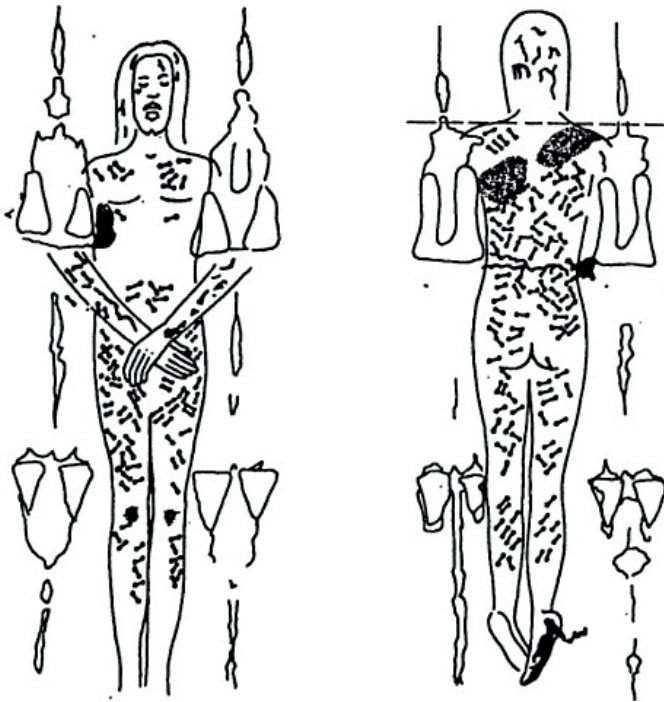


Figura 9 — Esquema dos açoites e das escoriações sobre as espáduas (SOLÉ, 1993, p. 171)

Quanto à coroa de espinhos, esta também foi, de maneira sumária, ignorada pelos artistas, aparecendo apenas por volta de 1308, em algumas obras do mestre de Siena, Duccio di Buoninsegna, “e, mesmo nestas, tem-se a impressão de se ver uma ‘tiara’, não o capacete de espinhos, como nos faz pressupor o sudário de Turim. (BRANDÃO, 2014, p. 203)

Considerações Finais

Procuramos demonstrar, com este artigo, o poder da imagem e, em especial da imagem fotográfica e de sua faculdade de clarificar tanto o histórico quanto o arqueológico, como se deu com o Sudário de Turim após ser fotografado por Secondo Pia, em 1898.

Se por um lado é empregada à exaustão, como forma de propaganda ou mesmo de espetacularização da sociedade, levando-nos à indiferença diante da barbárie; também pode nos mostrar aquilo que está velado a nossos olhos, abrindo-nos também à reflexão e à ponderação, bem como ao conhecimento do novo. Além disso, ela insiste em não nos deixar esquecer de determinados acontecimentos do passado, afinal por seu meio temos certeza de que determinado fato realmente aconteceu, seja ele positivo, seja negativo.

Não à toa, uma das grandes preocupações de certos povos da Antiguidade – assim como hoje – era a de que a memória de grandes acontecimentos, bem como a imagem de seus entes falecidos perdurassem. Se num primeiro momento apenas a memória bastava, ela já não era mais suficiente, logo novos expedientes eram necessários: figurações, estátuas, máscaras mortuárias. Afinal, mais que uma lembrança do **outro**, a imagem do **eu** também era parte sua, e mesmo que o corpo desaparecesse, sua imagem não. Basta lembrarmos, por exemplo, as múmias de Fayum.

Diante disso, chegamos ao Sudário de Turim que se revelou, de certa maneira, também uma fotografia, afinal de alguma maneira a imagem do corpo de um homem supliciado ficou fixada no tecido de linho, servindo de suporte. Por seu meio, os homens de ciência do século XX, puderam deslumbrar acontecimentos inimagináveis de um dos atos mais abomináveis que o homem inventou para fazer o outro sofrer: a crucificação.

Referências bibliográficas

- BARBET, Pierre. *A paixão de Cristo segundo o cirurgião*. São Paulo: Loyola, 1976.
- BEVILACQUA, M. et alii. “How was the Turin Shroud man crucified?”, in *Injury: International Journal of the Care of the Injured*, 45S, 2014, p. 142-148
- BRANDÃO, Jack. “O Sudário de Turim: entre a história da arte e a datação do carbono 14”, in *Revista Lumen et Virtus*, vol. V, nº 10, 2014.
- _____. “Eikon, eidolon, imago. Imagem: étimo e emprego dissuasório”, in *Revista Lumen et Virtus*, vol. VII, nº 16, 2016.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SOLÉ, Manuel. *O sudário do Senhor: sua autenticidade e transcendência*. São Paulo: Loyola, 1993.
- VIGNON, Paul. *The Shroud of Christ*. San Diego: The Book Tree, 2002.