

ELOGIOS A *O SEGREDO DOS TEMPLÁRIOS*

«Um dos livros mais fascinantes que já li desde *O Sangue de Cristo e o Santo Graal*.»

COLIN WILSON

Nunca mais olhará da mesma forma para a obra de Leonardo da Vinci nem para o cristianismo!»

Fortean Times

«Este livro é mais do que uma experiência informativa: é também iniciática. É provavelmente o mais preciso e pragmático relato alguma vez escrito sobre o tema. Picknett e Prince podem congratular-se por terem produzido uma obra-prima do engenho intelectual, conseguindo ao mesmo tempo o triunfo invulgar de escrever um livro que será um prazer acessível para o leigo e uma inspiração para o investigador experiente.»

Starfire

«Uma das mais intrigantes tentativas até agora de construir uma Grande Teoria Unificada da tradição ocidental dos mistérios.»

NIKLAS RASCHE, *Fortean Times*

**O SEGREDO
DOS TEMPLÁRIOS**

LYNN PICKNETT
e CLIVE PRINCE

**O SEGREDO
DOS TEMPLÁRIOS**

Para aqueles que mais amamos, no tempo e mais além...

ÍNDICE

Introdução à Nova Edição Portuguesa.....	13
Introdução à Edição Original.....	15
Parte Um: Os Fios da Heresia.....	19
1: O Código Secreto de Leonardo da Vinci.....	21
2: Rumo ao Submundo.....	42
3: Nos Passos da Madalena.....	70
4: O Coração da Heresia.....	103
5: Guardiões do Graal.....	127
6: O Legado dos Templários.....	153
7: Sexo: O Derradeiro Sacramento.....	186
8: «Este é um Lugar Terrível».....	223
9: Um Curioso Tesouro.....	247
10: Adivinhando a Corrente Subterrânea.....	271
Parte Dois: A Teia da Verdade.....	277
11: Falsidades do Evangelho.....	279
12: A Mulher que Jesus Beijou.....	302
13: Filho da Deusa.....	326
14: João Cristo.....	373
15: Seguidores do Rei da Luz.....	398
16: A Grande Heresia.....	414
17: Saídos do Egito.....	432
Posfácio: Duas Décadas Depois.....	449
Apêndice: Maçonaria Continental Oculta.....	499
Notas e Referências.....	503
Bibliografia Seleccionada.....	533
Agradecimentos.....	541

INTRODUÇÃO À NOVA EDIÇÃO PORTUGUESA

Ainda que em certos aspetos pareça ter sido apenas ontem, passaram mais de duas décadas desde a publicação de *O Segredo dos Templários*. É com uma enorme satisfação e orgulho – e também bastante espanto, principalmente em certos anos extraordinários – que olhamos para o tempo que passou. Dá-nos um prazer especial apresentar esta nova edição, revista e atualizada, a uma nova geração de leitores portugueses.

Como seria de esperar de um livro tão controverso, as opiniões foram díspares, para não dizer extremadas, tendo uma das mais simpáticas declarado este livro como «uma das mais intrigantes tentativas até agora de construir uma Grande Teoria Unificada da tradição ocidental dos mistérios» – algo que nós não fazíamos ideia de estar a escrever, mas que, pensando bem, talvez tenhamos escrito, afinal.

Mal sabíamos nós que, nos Estados Unidos, poucos anos após a publicação deste livro, um certo escritor chamado Dan Brown se interessaria por *O Segredo dos Templários* ao vê-lo numa livraria local quando andava à procura de ideias para uma segunda aventura de Robert Langdon. Como viria a reconhecer durante um célebre caso no Supremo Tribunal de Londres: «*O Segredo dos Templários* discutia a história secreta dos Templários e o possível envolvimento de Leonardo da Vinci... Fiquei entusiasmado com a ideia de usar Leonardo da Vinci como personagem histórica e enredo para o meu novo romance... Foi provavelmente por esta altura que me ocorreu o título *O Código da Vinci*.» (Como verão, o nosso primeiro capítulo intitula-se «O Código Secreto de Leonardo da Vinci».)

Sermos apanhados num fenómeno editorial sem precedentes valeu-nos até uma aparição no filme *O Código da Vinci* (como o involuntariamente

sinistro casal no autocarro em Londres) – uma espécie de recompensa pela nossa contribuição para o género. O dia de filmagens foi decerto o aniversário mais memorável do Clive!

Mas claro que a perceção mais gratificante é o facto de este livro ter resistido orgulhosamente durante tanto tempo, defendendo o seu espaço durante anos até ser, para nossa grande surpresa, projetado para a ribalta de forma ainda mais intensa. E ainda que, como é natural, tenhamos mudado de posição sobre alguns aspetos ao longo de todo esse tempo, na generalidade, as nossas constantes investigações não só confirmaram como desenvolveram os nossos achados e conclusões originais. Assim, para esta nova edição portuguesa, estamos encantados por termos a oportunidade de acrescentar uma atualização (no final do livro), dando continuidade à história, alisando arestas e, esperamos, expandindo ainda mais o debate.

O que quer que o futuro possa trazer, esperamos gozar de muitas oportunidades para conhecer e agradecer àqueles que nos apoiaram e ao nosso trabalho, bem como para fazer novos amigos e descobertas que ajudarão ao nosso entendimento da religião e da cultura que moldaram o Ocidente.

LYNN PICKNETT

CLIVE PRINCE

Abril de 2021

www.picknettprince.com

INTRODUÇÃO À EDIÇÃO ORIGINAL

Foi Leonardo da Vinci quem deu início à demanda que conduziu a este livro. Foi a nossa pesquisa sobre esse fascinante mas esquivo génio do Renascimento e o seu papel na falsificação do Sudário de Turim que deu origem a uma muito mais ampla e envolvente investigação às «heresias» que em segredo moviam as suas ambições. Tivemos de descobrir a que ordens pertencia, o que sabia e no que acreditava, e porque utilizara certos códigos e símbolos na obra que deixou para a posteridade. Assim – embora estejamos cientes de que é uma bênção ambígua – é a Leonardo que temos de agradecer pelas descobertas que se transformaram neste livro.

No início, pareceu-nos estranho vermo-nos atraídos para o complexo e muitas vezes nebuloso mundo das sociedades secretas e das crenças heterodoxas. Afinal, Leonardo é geralmente considerado como tendo sido um suposto ateu e racionalista. Viríamos, no entanto, a descobrir que ele não era nada disso. Não tardaríamos, em todo o caso, a tê-lo deixado para trás e a vermo-nos sozinhos com algumas implicações bastante perturbadoras. O que começara por ser uma modesta averiguação acerca de alguns cultos interessantes, mas não propriamente devastadores, tornara-se uma investigação às raízes e crenças do próprio cristianismo.

Foi, no fundo, uma viagem pelo espaço e pelo tempo: primeiro, de Leonardo até ao presente, recuando depois para lá do Renascimento e atravessando a Idade Média até à Palestina do século I e à cena definida pelas palavras e ações dos nossos três protagonistas – João Batista, Maria Madalena e Jesus. Pelo caminho, tivemos de parar e de examinar muitos grupos e organizações secretas com um olhar totalmente novo e objetivo: os Maçons, os Cavaleiros Templários, os Cátaros, o Priorado de Sião, os Essénios e o culto de Ísis e Osíris.

Claro que estes temas foram já discutidos em muitos outros livros recentes, como *O Sangue de Cristo e o Santo Graal*, de Michael Baigent, Richard Leigh e Henry Lincoln – que foi originalmente uma inspiração especial para nós –, *The Sign and the Seal*, de Graham Hancock, *The Temple and the Lodge*, de Baigent e Leigh, e mais recentemente *The Hiram Key*, de Christopher Knight e Robert Lomas. Temos para com todos estes escritores uma dívida de gratidão pelos esclarecimentos que trouxeram às nossas áreas partilhadas de investigação, mas acreditamos que todos eles falharam na descoberta da chave essencial para o âmago destes mistérios.

Não é propriamente uma surpresa. Toda a nossa cultura é baseada em certas suposições sobre o passado, em particular as que dizem respeito ao cristianismo e ao caráter e motivos do seu fundador. Mas se essas suposições estiverem *erradas*, então as conclusões que nelas se baseiam ficarão muito aquém da verdade, ou apresentarão pelo menos uma imagem distorcida dos factos.

Quando nos deparámos pela primeira vez com as conclusões perturbadoras que apresentamos neste livro, tivemos de acreditar que estávamos errados. Mas chegou um momento em que tivemos de tomar uma decisão: continuávamos com a nossa investigação e tornávamos públicas as nossas conclusões, ou esquecíamos-nos de que alguma vez tínhamos feito aquelas descobertas cruciais? Decidimos avançar; afinal, este livro parece seguir naturalmente na senda dos enumerados acima, como se o seu tempo tivesse de facto chegado.

Ao seguir as crenças defendidas por milhares de «hereses» ao longo dos séculos, desvendámos uma imagem bastante consistente. Subjacentes às tradições de muitos grupos aparentemente díspares, estão os mesmos segredos – ou muito similares. De início, pensámos que estas sociedades eram secretas por mero hábito, ou talvez afetação – mas entendemos agora por que motivo tinham de manter o seu conhecimento longe das autoridades, e sobretudo da Igreja. A grande questão, contudo, não é no que é que acreditavam, mas sim se essas crenças se baseavam ou não em algo substancial. Porque se assim for, e se a resistência herege guardava de facto a chave perdida para o cristianismo, então o que nos resta é um cenário verdadeiramente revolucionário.

O SEGREDO DOS TEMPLÁRIOS

Este livro segue a nossa demanda de oito anos por território, na grande maioria dos casos, desconhecido, pois ainda que outros tenham feito mapas para nós seguirmos, ficaram aquém de onde tínhamos de ir.

LYNN PICKNETT

CLIVE PRINCE

St John's Wood

Londres

22 de julho de 1996

PARTE UM

OS FIOS DA HERESIA

Capítulo Um

O CÓDIGO SECRETO DE LEONARDO DA VINCI

É uma das mais célebres – e duradouras – obras de arte do mundo. *A Última Ceia*, o fresco de Leonardo da Vinci, é a única parte que resta da igreja original de Santa Maria delle Grazie, perto de Milão, estando na única parede a permanecer de pé após um bombardeamento dos Aliados ter reduzido a escombros o resto do edifício durante a Segunda Guerra Mundial. Ainda que muitos outros artistas admirados, como Ghirlandaio e Nicolas Poussin – e até um pintor tão idiossincrático como Salvador Dalí – tenham também dado ao mundo a sua versão desta importante cena bíblica, foi a de Leonardo que, por algum motivo, capturou, mais do que a maioria, a sua imaginação. Existem versões dela em toda a parte, abrangendo ambos os extremos do espectro do gosto, do sublime ao ridículo.

Algumas imagens podem ser tão familiares que nunca são examinadas com rigor, e ainda que estejam mesmo à frente dos olhos do observador, convidando a um escrutínio mais atento, mantêm-se, na verdade, ao seu nível mais profundo e significativo, como livros totalmente fechados. Assim é com *A Última Ceia* de Leonardo – e, por mais incrível que pareça, com quase todas as suas restantes obras.

Foi a obra de Leonardo (1452-1519) – esse génio atormentado da Itália renascentista – que nos veio a conduzir por um caminho que levaria a descobertas tão avassaladoras nas suas implicações que de início pareciam impossíveis: era impossível que várias gerações de académicos simplesmente não tivessem observado o que saltava à nossa sobressaltada vista – e impossível que uma informação tão explosiva tivesse passado todo aquele tempo pacientemente à espera de ser descoberta por autores como nós, vindos de fora da corrente dominante da pesquisa histórica ou religiosa.

Para dar início à nossa história propriamente dita, temos, pois, de regressar à representação da Última Ceia por Leonardo e de a contemplar com novos olhos. Não é altura de a vermos no contexto das conhecidas suposições da história da arte. Este é o momento em que é apropriado vê-la como faria um perfeito recém-chegado a esta mais familiar de todas as cenas, o momento de deixar que as escamas do preconceito nos caiam dos olhos e de a contemplar com verdadeira atenção, talvez pela primeira vez.

A figura central é, claro, a de Jesus, a quem Leonardo se referiu como «o Redentor» nas suas notas para a obra. (Ainda assim, fica aqui o alerta para o leitor de que não deve fazer nenhuma das suposições óbvias.) Olha contemplativamente para baixo e ligeiramente para a esquerda, de mãos estendidas sobre a mesa diante dele como que a apresentar alguma dádiva ao observador. Uma vez que se trata da Última Ceia, na qual, segundo nos diz o Novo Testamento, Jesus instituiu o sacramento do pão e do vinho, instando os seus seguidores a que deles partilhassem como sua «carne» e «sangue», seria de esperar que houvesse algum cálice ou taça de vinho colocado diante dele, a fim de ser abrangido por esse gesto. Afinal, para os cristãos, esta refeição vem logo antes da «Paixão» de Jesus no jardim de Getsémani, altura em que rezou com fervor «afasta de mim este cálice...» – outra alusão à imagem do vinho/sangue – e também antes da sua morte por crucifixão, em que o seu sangue sagrado foi derramado por toda a humanidade. Não existe, no entanto, qualquer vinho diante de Jesus (e apenas uma quantidade simbólica em toda a mesa). Será possível que aquelas mãos abertas estejam a fazer o que, segundo o artista, é essencialmente um gesto vazio?

À luz da ausência do vinho, talvez não seja também por acaso que, de todo o pão que existe na mesa, muito pouco esteja de facto partido, quebrado. Uma vez que o próprio Jesus associou o pão ao seu corpo, que viria a ser quebrado no supremo sacrifício, estará aqui a ser transmitida alguma mensagem subtil sobre a verdadeira natureza do sofrimento de Jesus?

Isto, no entanto, é apenas a ponta do icebergue da heterodoxia retratada neste quadro. Na narrativa bíblica, é o jovem São João – conhecido como «o Amado» – que está fisicamente tão perto de Jesus nesta ocasião que chega a estar reclinado «no seu peito». Mas a representação de

Leonardo deste jovem não está, como exigido pelas «indicações cénicas» da Bíblia, assim reclinada, afastando-se antes de modo exagerado do Redentor, com a cabeça inclinada para a direita de forma quase coquete. Mesmo no que a esta personagem diz respeito, as coisas não se ficam de todo por aqui, pois é compreensível que os recém-chegados ao quadro possam muito bem albergar curiosas incertezas sobre o alegado São João. Pois, ainda que seja verdade que as predileções do próprio artista tendiam para a representação da epítome da beleza masculina como algo efeminada, *é decerto uma mulher que contemplamos*. Tudo «nele» é surpreendentemente feminino. Por mais velho e desgastado que o fresco possa estar, ainda é possível distinguir as pequenas e graciosas mãos, as feições bonitas e travessas, o peito nitidamente feminino e o colar de ouro. Esta mulher, pois decerto o é, veste também trajes que a distinguem como sendo especial. São o reflexo dos do Redentor: onde um veste uma túnica azul e um manto vermelho, o outro veste uma túnica vermelha e um manto azul do mesmo estilo. Mais ninguém na mesa usa roupas que refletem deste modo as de Jesus. Mas, por outro lado, mais ninguém na mesa é uma mulher.

A forma que Jesus e esta mulher formam juntos – um enorme «M» aberto, quase como se estivessem literalmente unidos pela anca, mas tivessem sofrido um desentendimento ou se tivessem até afastado – é determinante para a composição global. Tanto quanto sabemos, nenhum académico se referiu a esta personagem feminina por qualquer outro nome que não «São João», e a forma do «M» passou-lhes também ao lado. Leonardo, tal como descobrimos nas nossas pesquisas, era um excelente psicólogo, que se divertia a presentear os clientes que lhe tinham feito encomendas religiosas normais com imagens altamente heterodoxas, sabendo que as pessoas veriam com equanimidade a mais surpreendente heresia pois, regra geral, só veem aquilo que esperam ver. Se formos contratados para pintar uma normal cena cristã e apresentarmos ao público algo superficialmente similar, eles jamais questionarão o seu simbolismo dúbio. Leonardo deve ter esperado, ainda assim, que talvez outros que partilhassem da sua interpretação invulgar da mensagem do Novo Testamento reconhecessem a sua versão, ou que alguém, algures, um observador objetivo, viesse um dia a fixar-se na imagem desta misteriosa mulher associada à letra «M» e fizesse as perguntas óbvias.

Quem era esta «M» e porque era tão importante? Porque arriscaria Leonardo a sua reputação – e até a vida, naqueles dias de piras ardentes – para a incluir nesta crucial cena cristã?

Seja ela quem for, o seu próprio destino parece ser pouco seguro, pois uma mão corta através do seu pescoço graciosamente curvado no que parece ser um gesto ameaçador. Também o Redentor é ameaçado por um indicador erguido que é apontado ao seu rosto com óbvia veemência. Tanto Jesus como «M» parecem totalmente insensíveis a estas ameaças, ambos parecendo perdidos no mundo dos seus próprios pensamentos, ambos, à sua maneira, serenos e tranquilos. Mas é como se estivessem a ser utilizados símbolos secretos, não só para avisar Jesus e a sua companheira dos seus diferentes destinos, mas também para instruir (ou talvez lembrar) ao observador alguma informação que, de outro modo, seria perigoso tornar pública. Estaria Leonardo a utilizar este quadro para transmitir alguma crença privada que seria pouco menos do que loucura partilhar com um público mais vasto de qualquer forma óbvia? E será possível que esta crença possa ter uma mensagem para muitos mais do que os do seu círculo imediato, talvez até para nós hoje em dia?

Observemos mais profundamente esta obra extraordinária. À direita do observador do fresco, um homem alto e barbudo dobra-se quase ao meio para falar com o último discípulo à mesa. Ao fazê-lo, fica de costas totalmente voltadas para o Redentor. O modelo deste discípulo – São Tadeu ou São Judas – é reconhecido como sendo o próprio Leonardo. Nada do que os pintores do Renascimento retratavam era acidental ou incluído apenas por ser bonito, e este exemplar específico da época e da profissão era conhecido pela sua predileção pelo *double entendre* visual. (É possível detetar a sua preocupação em usar o modelo certo para os vários discípulos na irónica sugestão de que o irritante Prior do Mosteiro de Santa Maria posasse ele mesmo para a personagem de Judas!) Porque se pintou então Leonardo a desviar de forma tão óbvia o olhar de Jesus?

Há mais. Uma mão anómala aponta uma adaga à barriga de um discípulo a uma pessoa de distância de «M». É impossível imaginar que a mão pudesse pertencer a algum dos sentados àquela mesa, pois é fisicamente impossível àqueles que estão perto terem-se torcido de forma a colocar a adaga naquela posição. Ainda assim, o que é verdadeiramente

espantoso quanto a esta mão desencarnada não é tanto o facto de existir, mas que, em todas as leituras que fizemos sobre Leonardo, nos tenhamos cruzado apenas com um par de referências a ela, e demonstrando uma curiosa relutância em encontrar aí algo de invulgar. Tal como o São João que é na verdade uma mulher, nada poderia ser mais óbvio – e mais bizarro – uma vez indicado, mas, por norma, esta é apagada por completo do olho e da mente do observador pelo simples facto de ser tão extraordinária e escandalosa.

Ouvimos com frequência dizer que Leonardo era um cristão devoto, cujos quadros religiosos refletiam a profundidade da sua fé. Como vimos até aqui, pelo menos um deles inclui imagens altamente dúbias em termos de ortodoxia cristã, e a nossa pesquisa adicional, como veremos, revela que nada poderia estar mais longe da verdade do que a ideia de que Leonardo era um verdadeiro crente – crente, isto é, em qualquer forma aceite, ou aceitável, de cristianismo. Os elementos curiosos e anómalos de apenas uma das suas obras parecem já indicar que ele tentava falar-nos de outra camada de sentido nessa familiar cena bíblica, num outro mundo de crença para lá do esboço aceite da imagem petrificada nesse mural do século xv perto de Milão.

Independentemente do seu possível significado, essas inclusões heterodoxas estavam, nunca é demasiado salientar, em total discordância com o cristianismo ortodoxo. Isto não é, em si, propriamente novidade para muitos dos materialistas/racionalistas dos dias de hoje, pois, para eles, Leonardo foi o primeiro verdadeiro cientista, um homem que não tinha tempo para superstições ou qualquer tipo de religião, que era a própria antítese do místico ou do ocultista. Mas também eles não conseguiram ver o que está diante dos seus olhos de forma tão óbvia. Pintar a Última Ceia sem uma quantidade significativa de vinho é como pintar o momento crucial de uma coroação sem a coroa: ou falha totalmente no seu objetivo ou tem outro bastante diferente, ao ponto de denunciar o pintor como nada menos do que um absoluto herege, alguém dotado de crenças religiosas, mas que estavam em conflito, talvez até mesmo em guerra, com as da ortodoxia cristã. E as outras obras de Leonardo, descobrimos, salientam as suas particulares obsessões heréticas através de imagens consistentes e cuidadosamente aplicadas, algo que não aconteceria se o artista fosse um ateu dedicado apenas

a ganhar a vida. Estas inclusões e símbolos despropositados são também muito, muito mais do que a resposta satírica de um cético a uma tal encomenda – não são apenas o equivalente a pôr um nariz vermelho em São Pedro, por exemplo. O que vemos n' *A Última Ceia* e nas suas outras obras é o código secreto de Leonardo da Vinci, que acreditamos ser inusitadamente relevante para o mundo atual.

Poder-se-á argumentar que, independentemente daquilo em que Leonardo acreditava ou não, isto era apenas a mania de um homem, e de um que era conhecido por ser estranho, cuja história era feita de infinitos paradoxos. Pode ter sido um solitário, mas era também a vida e a alma da festa; desprezava os adivinhos e cartomantes, mas as suas contas indicavam pagamentos a astrólogos; era vegetariano e amava os animais, mas raras vezes a sua ternura se estendia à humanidade; dissecava cadáveres de forma obsessiva e assistia a execuções com um olhar de anatomista; era um pensador profundo e um mestre de enigmas, conjurando truques e embustes. Dada uma tão complexa perspetiva, talvez fosse apenas expectável que as suas visões pessoais sobre a religião e a filosofia fossem invulgares e até mesmo excêntricas. Por esse único motivo, poderá ser tentador descartar as suas crenças heréticas como irrelevantes para os dias de hoje. Embora seja geralmente admitido que Leonardo tinha uma imensidão de dotes e talentos, a tendência moderna para um arrogante «epoquismo» procura sabotar os seus feitos. Afinal, quando estava no auge da sua vida, até a técnica de impressão era novidade. O que poderia um inventor solitário de um tão primitivo período ter para oferecer a um mundo que, ao navegar na Internet, está permanentemente informado e que pode, numa questão de segundos, comunicar por telefone ou fax com gente em continentes que ainda não tinham sequer sido descobertos no seu tempo?

Existem duas respostas para isso. A primeira é que Leonardo não era, para utilizar um paradoxo, um génio vulgar. Ainda que a maioria das pessoas saiba que ele desenhou máquinas voadoras e tanques militares primitivos, algumas das suas invenções eram tão improváveis para o seu tempo que os mais caprichosos chegaram mesmo a sugerir que ele podia de facto ter tido visões do futuro. Os seus esboços de uma bicicleta, por exemplo, só foram descobertos em finais dos anos 1960.¹ Ao contrário das dolorosamente morosas fases de tentativa e erro no desenvolvimento

da primeira bicicleta vitoriana, contudo, *a bicicleta de da Vinci tinha duas rodas do mesmo tamanho e um mecanismo de corrente e transmissão*. Mas ainda mais fascinante do que o efetivo projeto é a questão de qual terá sido, em primeiro lugar, a sua possível razão para inventar uma bicicleta. Pois o homem sempre quis voar como as aves, mas o desejo de pedalar por estradas imperfeitas num equilíbrio precário sobre duas rodas é totalmente desconcertante (e não aparece, ao contrário do voo, em nenhum conto clássico). Leonardo previu também o telefone, entre muitos outros motivos futuristas para a fama.

Se Leonardo era ainda mais genial do que os livros de história admitem, resta também a questão sobre que possível conhecimento poderia ele ter tido capaz de exercer uma influência significativa ou generalizada cinco séculos após a sua morte. Embora seja possível argumentar que seria de esperar que os ensinamentos de um rabino do século I tivessem ainda menos relevância para o nosso tempo e espaço, é também verdade que algumas ideias são universais e eternas, e que a verdade, se puder ser encontrada ou definida, nunca é essencialmente fragilizada pela passagem dos séculos.

Não foi, porém, a filosofia de Leonardo (aberta ou secreta) nem a sua arte que nos atraíram para ele de início. Foi a mais paradoxal das suas obras, uma que é em simultâneo incrivelmente famosa e a menos conhecida de todas, que nos atraiu para a nossa intensiva investigação sobre Leonardo. Tal como descrevemos ao pormenor no nosso último livro,² descobrimos que foi o *Maestro* quem falsificou o Sudário de Turim, que há muito se julgava ter sido miraculosamente gravado com a imagem de Jesus aquando da sua morte. Em 1988, os testes de datação por carbono provaram a todos, exceto a um punhado de desesperados crentes, que se tratava de um artefacto de finais da Idade Média ou inícios do Renascimento, mas para nós continuou a ser uma imagem verdadeiramente notável – no mínimo. A nossa principal preocupação era a questão da identidade do embusteiro, pois quem quer que tivesse criado esta «reliquia» incrível tinha de ser um génio.

O Sudário de Turim, tal como toda a literatura – tanto a favor como contra a sua autenticidade – admite, funciona como uma fotografia. Exibe um curioso «efeito negativo», o que significa que, a olho nu, se parece vagamente com uma marca de queimadura, mas pode ser visto

ao pormenor num negativo fotográfico. Uma vez que nenhuma pintura ou gravura em latão conhecida se comporta desta forma, o efeito negativo foi interpretado pelos sudaristas (crentes em que se trata de facto do Sudário de Jesus) como uma prova das características miraculosas da imagem. Descobrimos, no entanto, que a imagem do Sudário de Turim se comporta como uma fotografia *porque é precisamente disso que se trata*.

Por mais incrível que possa parecer de início, o Sudário de Turim é uma fotografia. Juntamente com Keith Prince, reconstruímos o que julgávamos ser a técnica original e, ao fazê-lo, tornámo-nos as primeiras pessoas a alguma vez replicar todas as até então inexplicáveis características do Sudário de Turim.³ E, apesar das alegações dos sudaristas de que tal era impossível, fizemo-lo utilizando equipamento extremamente básico. Usámos uma *camera obscura* (uma câmara com um orifício), tecido quimicamente revestido, tratado com materiais fáceis de arranjar no século xv, e grandes doses de luz. O objeto da nossa fotografia experimental foi, no entanto, um busto em gesso de uma rapariga, cujo estatuto estava lamentavelmente a anos-luz do do modelo original. Pois, ainda que o rosto no Sudário não fosse, como alegado por muitos, o de Jesus, era na verdade o rosto do próprio embusteiro. Em suma, *o Sudário de Turim é, entre muitas outras coisas, uma fotografia com quinhentos anos do próprio Leonardo da Vinci*.

Apesar de algumas curiosas alegações do contrário,⁴ isto não pode ter sido obra de um crente cristão devoto. O Sudário de Turim, visto em negativo fotográfico, mostra aparentemente o corpo quebrado e ensanguentado de Jesus. Importa ter presente que não se trata de sangue vulgar, pois, para os cristãos, não é apenas literalmente divino: é também o veículo através do qual o mundo pode ser redimido. Para nós, não é de todo possível falsificar esse sangue e ser-se considerado um crente – nem poderia alguém ter o mínimo de respeito pela pessoa de Jesus e substituir a imagem dele pela de si próprio. Leonardo fez estas duas coisas, com meticoloso cuidado e até, suspeitamos, com um certo prazer. Claro que sabia que, enquanto suposta imagem de Jesus – pois ninguém perceberia que se tratava do próprio artista florentino⁵ –, o Sudário seria alvo das preces de um número considerável de peregrinos, mesmo durante a sua própria vida. Tanto quanto sabemos, esteve de facto a pairar nas sombras e a vê-los rezar – isto estaria de acordo com o que sabemos do seu carácter.