

Parte III - Estudos de imagens na relação arte x ciência  
Capítulo 4 - Domenico Cresti (passignano) e a  
representação imagética da Lua Galileana

Josie Agatha Parrilha da Silva  
Marcos Cesar Danhoni Neves

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, J. A. P., and NEVES, M. C. D. Domenico Cresti (passignano) e a representação imagética da Lua Galileana. In: SILVA, J. A. P., and NEVES, M. C. D. N., eds. *Imagem: diálogos e interfaces interdisciplinares* [online]. Maringá: EDUEM, 2021, pp. 108-135. ISBN: 978-65-86383-89-8.

<https://doi.org/10.7476/9786587626079.0006>.

---



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



## CAPÍTULO 4

DOMENICO CRESTI (PASSIGNANO) E A  
REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA LUA GALILEANA

# DOMENICO CRESTI (PASSIGNANO) E A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA LUA GALILEANA<sup>1</sup>

Josie Agatha Parrilha da Silva<sup>2</sup>, Marcos Cesar Danhoni Neves<sup>3</sup>

## Introdução

Este capítulo discutirá a representação imagética da Lua na obra *Virgem da Imaculada Conceição com Santos e Anjos* (1611), de Domenico Cresti (Passignano). Nosso objetivo inicial foi defender essa imagem como uma representação de uma Lua galileana, ou seja, uma Lua craterada como apresentada por Galileu Galilei em sua obra *Sidereus nuncius* (1610). Passignano era amigo do artista Lodovico Cardi (Cigoli), ambos realizavam pinturas na Basílica Papal de Santa Maria Maggiore, em Roma, onde se encontra a primeira lua craterada. Cigoli correspondia-se com Galileu e trocava informações sobre as observações que ele e Passignano realizavam (Silva; Neves, 2015).

Para tratar desse debate organizamos as discussões em três momentos. No primeiro, apresentamos a vida e a obra de Passignano, o que propiciará a compreensão das influências artísticas que recebeu, dos temas que abordou e, ainda, do seu estilo; no segundo, abordamos as relações existentes entre Passignano, Cigoli e Galileu, demonstrando a estreita amizade entre eles; e, finalmente, no terceiro, realizamos a análise imagética da obra de Passignano que

---

1 Este capítulo foi reorganizado a partir do artigo publicado no Eneimagem de 2017 – VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem e, em inglês, no III Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Disponível em <https://zenodo.org/record/1308943#.W2OFdNJKjIU>.

2 Docente do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Professora do corpo permanente dos programas de Pós-Graduação em: Ensino de Ciência e Educação Matemática – UEPG e Ensino de Ciência e Tecnologia da UFTPR.

3 Docente do Departamento de Física da Universidade Estadual de Maringá. Professor do corpo permanente dos programas de Pós-Graduação em: Educação para a Ciência e a Matemática – UEM e Ensino de Ciência e Tecnologia da UFTPR.

apresenta a Lua craterada. É importante destacar que a representação da Lua no período, século XVII, era muito comum, mas uma Lua de acordo com a concepção religiosa, segundo a qual tudo que estava nos céus era perfeito. Assim, a Lua era representada em diversas imagens, em especial aos pés da Virgem Maria, em diferentes formatos, mas sem imperfeições.

Este estudo tem por base a ideia de que Passignano, Cigoli e Galilei possibilitam o entendimento da relação existente entre as áreas de Arte e Ciência no Renascimento. A investigação é composta por pesquisa bibliográfica e imagética. Utilizamos como referencial teórico Panofsky (2007) e Bredekamp (2015). O primeiro nos equipa com a metodologia adotada para a análise da imagem da Lua e o segundo contribui com as discussões sobre a relação entre observação e representação. A partir disso, defendemos a possibilidade de que Passignano tenha representado não a segunda, mas sim a primeira Lua galileana.

### **Vida e obra de Domenico Cresti, Passignano (1559-1638)**

Domenico Cresti (Figura 4.1) nasceu em Passignano, próximo de Florença. Como era costume em sua época, ele foi chamado pelo nome da sua região de origem. Iniciou sua educação com os monges valombrosianos e suas atividades artísticas na Toscana, com Giovanni Battista Naldini (1535-1591) e Girolamo Macchietti (1535/41-1592) (Rodinò, 1984). Apresentamos uma obra de cada um desses artistas: *Bathsheba* (Figura 4.2) de Naldini e *Assunção da Virgem* (Figura 4.3) de Macchietti. A primeira obra tem como tema uma personagem não apresentada na Bíblia, mas descrita em outros documentos e apresentada na tradição oral, Bathsheba; nela observamos o estilo mais clássico do Renascimento. A segunda apresenta um estilo diferenciado, podendo ser interpretado como maneirismo, e exibe uma interpretação do tema bíblico da subida da Virgem Maria aos céus, a Assunção. Na cena, Maria é coroada, de acordo com a tradição oral da Igreja Católica, ainda que na Bíblia não apareça tal descrição.



Figura 4.1 - Domenico Cresti (Passignano). Autoritratto. Século XVII. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Fonte: Berti (2013).

Figura 4.2 - Giovanni Battista Naldini. Bathsheba. Século XVI. Museu Hermitage. São Petersburgo.



Fonte: Naldini [15--].

Figura 4.3 - Girolamo Macchietti. Assunção da Virgem. 1577-78.



Fonte: Macchietti (1577-1578).

Entre 1575 e 1579 Passignano trabalhou em Florença e de 1581 a 1589, em Veneza, como assistente de Federico Zuccari (1542/43-1609). Além de Zuccari, Tintoretto (1518-1594) também exerceu grande influência em sua formação artística (Rodinò, 1984). Destacamos um dos detalhes da obra *Paraíso* (Figura 4.4) de Tintoretto para apresentar

seu estilo: cores escuras, iluminação especial em determinados personagens e grande número de personagens disputando o mesmo espaço.

De Zuccari selecionamos *Ascensão de Cristo* (Figura 4.5), obra com uma cena muito representada na Igreja Católica. Em comum com Tintoretto, o estilo de muitos personagens no mesmo espaço. Contudo, o artista usa cores mais claras e suaves em todos os personagens, destacando o azul, amarelo e ocre em tonalidades claras.

Figura 4.4 - Tintoretto ou Jacopo Comin. Paraíso. Detalhe. 1582-1597. Palácio Ducale. Veneza.



Fonte: Silva e Neves (2015, p. 82).

Figura 4.5 - Federico Zuccari e Vasari. Ascensão de Cristo ao céu. Afresco 1571-1579. Santa Maria del Fiori, Florença.



Fonte: Federico Zuccari (15--).

Passignano, apesar de sua origem florentina, seguia o estilo as tradições da escola veneziana. Conhecido por pintar rápido, com pouco uso de tinta, ganhou a alcunha de *Passa Ognuno*, aquele que (ultra)passa todos, num jogo de palavras com sua cidade natal e sua velocidade ao pintar. No entanto, o uso de pouca tinta não gerou apenas resultados mais rápidos, mas também fez com que suas obras sofressem danos com o passar dos anos (Rodinò, 1984).

Em Florença, o artista foi responsável pelas decorações de rua por ocasião do casamento do Grão-Duque Fernando I com Christina de Lorena e realizou numerosos trabalhos. Entre eles, os afrescos *Translação* e *Funeral de Santo Antonio* (1589) (Figura 4.6), da Capela Salviati na Igreja de San Marco; *Pregação de João Batista* (1590), na Igreja di San Michele Visdomini; *Assunção de Maria* (1592), na Igreja de San Bartolomeo em Monte Oliveto (Figura 4.7); *Madonna e criança entregando a*

coroa Santo Stefano (Século XVI) (Figura 4.8); e, ainda, trabalhos na Galleria degli Uffizi (Rodinò, 1984).

Figura 4.6 - Domenico Cresti (Passignano). Processione con il corpo di Sant'Antonino (Funeral de Santo Antonio). 1589. Capela Salviati, Convento San Marco, Firenze.



Fonte: Berti (2013).

Figura 4.7 - Domenico Cresti (Passignano). Assunção de Maria. 1592. Igreja de San Bartolomeo, Monte Oliveto, Florença.



Fonte: Passignano (1592).



Figura 4.8 - Domenico Cresti (Passignano). Madonna e criança entregando a coroa Santo Stefano. Século XVI. Collezione Giovanni Pratesi, Florença.

Fonte: Berti (2013).

Em Roma Passignano desenvolveu diversos trabalhos, como *Anunciação*, na Capela de Santa Maria de Vallicella (Figura 4.9); a decoração da Capela Barberini na Basílica de Sant'Andrea della Valle; e obras na sacristia da Capela Paulina na Basílica Papal de Santa Maria Maggiore, entre 1605-1610 (Rodinò, 1984). Também na Santa Maria Maggiore se encontra a obra que analisaremos neste artigo, *A Virgem Imaculada Conceição com Santos e Anjos* (Figura 4.10). A obra faz parte do afresco do Batistério (Figura 4.11) da igreja. Não encontramos imagens de sua representação em livros ou artigos. As imagens que apresentamos aqui são as que fizemos em visita *in loco*. Infelizmente não estão com a qualidade que gostaríamos, pois isso só possível com o uso de equipamentos, como um drone, o que não é permitido pela administração da Igreja.



Figura 4.9 - Domenico Cresti (Passignano). Anunciação. Século XVII. Capela de Santa Maria de Vallicella, Roma.

Fonte: Berti (2013).

Figura 4.10 – Domenico Cresti (Passignano). A Virgem da Imaculada Conceição com santos e anjos. 1611. Capela Paolina da Basílica Papal de Santa Maria Maggiore. Roma.



Fonte: Silva e Neves (2015, p. 84).

Figura 4.11 - Domenico Cresti (Passignano). Afresco do Batistério. 1611. Basílica Papal de Santa Maria Maggiore. Roma.



Fonte: Silva e Neves (2015, p. 84).

Passignano mantinha boas relações com a Igreja, em especial com o Papa Clemente VIII, que lhe encarregou de terminar trabalhos importantes na Basílica de São Pedro, pagando-lhe generosas comissões; assim como o Papa Paulo V, com o trabalho no Batistério de Santa Maria Maggiore, em Roma; e, finalmente, com o bispo Maffeo Barberini, que se tornaria o Papa Urbano VIII (Rodinò, 1984). Outras de suas obras que destacamos são: *Natividade e Adoração dos Pastores* (Figura 4.12), ambas em 1594, no Duomo de San Martino, em Lucca; *Aparição do Arcanjo Miguel sobre o Monte Gargano* (1602), na Abadia de San Michele, em Passignano; *Assunta* (1610-1614), no Duomo de Livorno (Figura 4.13); *Maria Madalena* (1616); *Aparição de Cristo Ressuscitado a Maria Madalena* (1616) (Figura 4.14); *Ecce homo* no Museu Diocesano de San Miniato (Figura 4.15); *Ressurreição* (1600-25); *Aparição de Cristo Ressuscitado e Alegoria da Fidelidade* na Villa Medicea, em Artimino; bem como trabalhos artísticos na Igreja de *San Frediano*, em Pisa (Rodinò, 1984).



Figura 4.12 - Domenico Cresti (Passignano). Adoração dos pastores. 1594. Duomo de San Martino, Lucca.

Fonte: Berti (2013).



Figura 4.13 - Domenico Cresti (Passignano). Assunta. 1610-1614. Duomo de Livorno.

Fonte: Passignano (1610-1614).

Figura 4.14 - Domenico Cresti (Passignano). Aparição de Cristo Ressuscitado a Maria Madalena. 1616.



Fonte: Passignano (1616).

Figura 4.15 - Domenico Cresti (Passignano). Ecce homo. Século XVII. Museu Diocesano de San Miniato.



Fonte: Passignano [16--].

### **A confraria dos artistas-astrônomos: Domenico Cresti, Passignano (1559-1638), Cigoli (1559-1613) e Galileu (1564-1642)**

A história que envolveu esses três personagens históricos, Passignano, Cigoli e Galileu, tanto no campo da Arte quanto no campo da Ciência, foi extraordinária. Galileu e Cigoli estudaram por um tempo na *Accademia del Disegno* fundada por Michelangelo e Vasari. Ali, o cientista italiano aprendeu as técnicas de perspectiva que seriam determinantes para a interpretação das imagens telescópicas e identificação das crateras lunares e demais descobertas sintetizadas no célebre *Sidereus nuncius* (O Mensageiro das Estrelas).

Sabemos também que Galileu e Passignano se conheceram no Monastério de Santa Maria de Vallambrosa, provavelmente como alunos, e que a amizade durou a

vida inteira. São de Passignano os mais famosos retratos de Galileu immortalizados em suas pinturas.

Provavelmente a amizade de Galileu e Passignano os tenha levado à rica República de Veneza, onde Galileu tenta vender ao Doge da República o compasso geométrico (uma espécie de régua e compasso que permitia o cálculo de alcance e angulações de tiros) e Passignano passa a pintar num estilo mais próximo à técnica de Tintoretto. Lá também Galileu toma conhecimento de um ‘óculo de alcance’ (que mais tarde seria conhecido pelo nome de ‘telescópio refrator’), inventado por Hans Lippershey e trazido da Holanda por mercadores. Dizem que era vendido como brinquedo para crianças no mercado popular da República veneziana, mas Galileu adquiriu um. Ele logo ampliou o poder de resolução ótica desse ‘brinquedo’ e tentou vendê-lo como arma de guerra para a Armada Veneziana, atribuindo-lhe o poder de prever a chegada, a muitas milhas de distância, de um navio inimigo.

Apesar do período juntos em Veneza, a ligação extraordinária desses homens, entre si e com Cigoli, no sentido fecundo da relação Arte-Ciência, se deu quando Galileu, em Florença, e Passignano e Cigoli, em Roma, trocaram uma série de correspondências sobre as observações solares, um trabalho que Galileu immortalizou em sua obra *Trattato sulle macchie Solari e loro accidenti* (Tratado sobre as manchas solares e seus acidentes).

Passignano e Cigoli trabalhavam desde 1609 nos afrescos da grande Basílica de Santa Maria Maggiore, em Roma, pagos pelo Papa Paulo V. Passignano no teto do Batistério e Cigoli na grande cúpula que abrigaria os restos mortais do Papa.

Na grande cúpula, Cigoli pintou uma Madonna que sobe aos Céus, como na imagem do Apocalipse, apoiada sobre uma Lua, como era tradição na iconografia cristã. Porém, heresia das heresias, Cigoli representa uma Lua ‘maculada’, coberta de crateras. A imagem é muito semelhante às descobertas telescópicas de Galileu, o que demonstra que Cigoli também havia feito observações lunares. As crateras foram apagadas posteriormente, cobertas com tinta, e sua redescoberta se deu somente em 1930 quando de um trabalho de restauração. Essa discussão encontra-se no livro *O Codex Cigoli-Galileo: Ciência, Arte e Religião num enigma copernicano* (2015). Nele encontramos outras representações da Lua no período e em nenhuma delas encontramos crateras. Apenas 100 anos após essa representação seria possível visualizar outras obras com luas crateradas.

No entanto, descobrimos que também Passignano pintou uma Lua craterada. Porém, de modo mais sutil, escolheu uma *Madonna Assunta* apoiada numa Lua em forma de corno (representação também tradicional). No entanto, é claro que essa Lua não está imaculada. Com um zoom 80-200 mm e uma máquina fotográfica profissional conseguimos ver manchas que ‘maculam’ a iconografia característica. A pintura assemelha-se muito a algumas das representações da Lua presentes no *Sidereus nuncius*. Consideramos essa a segunda lua telescópica pintada no interior

de uma igreja. Apresentamos pela essa discussão primeira vez no evento VI Simpósio Nacional de Ciência, Tecnologia e Sociedade, em 2015. É algo extraordinário para a história da arte e da ciência. Uma descoberta passada despercebida por 400 longos anos.

Todo este trabalho demonstra a relação muito íntima existente entre Galileu e os dois grandes artistas do Renascimento entre os anos finais do ‘cinquecento’ e a primeira metade dos ‘seicento’. Não havia naquela época a odiosa divisão de conhecimentos que o mundo pós-cartesiano logo inauguraria e que perdura até nossa contemporaneidade.

Realizamos a tradução inédita para português de 31 cartas correspondentes ao *carteggio* Cigoli e Galileu (ver *carteggio* Cigoli-Galileo: A troca de correspondência entre o artista de Florença e o físico de Pisa) (Neves; Nardi; Silva, 2015). A seguir, mencionamos o conjunto de passagens em que Galileu e Cigoli mencionam o artista Passignano. Encontramos na carta datada de 24 de outubro de 1610 uma menção ao artista Passignano, que envia o *beija-mãos* à Galileu. É o primeiro registro no *carteggio* do trabalho recém-iniciado na cúpula Paolina da Basílica de Santa Maria Maggiore: *La Vergine Immacolata e gli Apostoli* (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Em 13 de novembro de 1610, Cigoli escreve sobre um fato curioso: Passignano, Michelangelo Buonarroti e Ciampoli haviam visto estrelas (provavelmente, os satélites de Júpiter descritos no *Sidereus*). O artista salienta que Buonarroti considerava que todos deveriam ver e crer nas novas descobertas astronômicas, ou seja, é necessário ‘ver para crer’. (É importante frisar que este Michelangelo não é o grande artista que todos conhecemos, mas um sobrinho seu, poeta e frequentador assíduo da casa de Galileu) (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Há um relato importante, de 16 de setembro de 1611, sobre a relação entre artista e cientista, mencionando que o amigo, e também pintor, Passignano está observando o céu com uma luneta. Cigoli relata suas dificuldades para manter o foco (provavelmente pelo rudimento do tripé e a inexistência de uma lente buscadora). Discorre sobre a existência de oito manchas no disco solar. Uma opinião importante: menciona as manchas como estruturas solidárias ao disco solar e sugere a Passignano que as observe por dias a fio. Esse fato é de suma importância para as futuras contendas de Galileu, especialmente com os jesuítas e, também, com Kepler, que consideravam as manchas como estruturas externas, não pertencentes ao Sol. As observações sequenciadas serão importantíssimas por mostrarem a mudança morfológica das manchas do limbo até o centro do Sol, característica fundamental de uma anamorfose esférica, e sinal inquestionável da pertencença das manchas à estrutura solar (fotosfera) (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Em 23 de setembro de 1611, Cigoli discorre novamente sobre as observações de Passignano sobre a morfologia das manchas e seu desejo de comprar um bom telescópio. Cita as invejas alheias e recomenda que Galileu tome cuidado com um

tal Gualterotti, que propalava ter sido ele a inventar o telescópio. Fala de Lodovico delle Colombe, sobre sua recusa da tese da presença de rugosidades na superfície da Lua. Nessa carta, fica evidente a não aceitação das descobertas astronômicas galileanas quase dois anos depois da notificação de Galileu ao mundo (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Em 1º de outubro de 1611, segundo uma das duas únicas cartas que nos chegou de Galileu para Cigoli, o físico cita Delle Colombe e pede que Passignano faça corretamente as observações do Sol. Provavelmente usando o método da projeção sobre carta branca com o disco do Sol desenhado de antemão, no sentido de facilitar a localização das manchas e suas distintas morfologias ao longo do disco solar (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Passadas as festividades de Natal e novo ano, em carta de 3 de fevereiro de 1612, Cigoli cita a publicação das novas descobertas telescópicas, do trabalho de Passignano sobre as manchas solares e a evolução dessas observações. Expressa o desejo de também adquirir um bom telescópio e, surpreendentemente, diz que pediria ajuda aos jesuítas. Relata a demora da secagem da tinta na cúpula: não fosse por essa razão, o trabalho já estaria findo, segundo ele (Neves; Nardi; Silva, 2015).

A carta de 14 de julho de 1612 é importante para o tema Ciência e Arte porque discorre sobre Michelangelo, fazendo paralelo entre o trabalho dele (arte) e a nova ciência astronômica. Na correspondência, Cigoli relata que Cósimo de' Médici havia observado mais manchas que ele, que não tinha conseguido fazer mais observações. Conta que observou o Sol por projeção e adiciona uma ilustração do método. Diz que Passignano fez mais observações e que um outro pintor, Coccapani, não tem um óculo (telescópio) tão bom. Pergunta sobre o 'libreto' acerca das manchas solares (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Toda essa correspondência é riquíssima no sentido de mostrar que o trabalho de construção do conhecimento era essencialmente inter e transdisciplinar, não por escolha, mas por sua própria natureza. A época de Galileu conseguiu misturar façanhas múltiplas para consolidar uma nova concepção de Mundo e de Natureza: a formação ampla em ciência e arte, a criação de Academias (*Accademia del Disegno* e *Accademia dei Lincei*), o desenvolvimento de instrumentos astronômicos, a maturidade da perspectiva linear e anamórfica.

Horst Bredekamp (2015) resume essa característica notável, que envolve não somente Galileu, mas o seu *entourage*:

Ludovico Cigoli, o pintor amigo de Galileu desde os dias passados juntos na Academia de Artes de Florença, resumiu a questão da seguinte maneira: “um matemático, seja ele tão grande quanto se queira, sem a capacidade de desenhar, é não apenas matemático pela metade como também homem sem olhos”. Para Cigoli, a apreensão adequada da realidade não depende unicamente

de sua recepção, mas também de sua reprodução – e de modo algum apenas de sua percepção, mas também de sua construção. Ver e desenhar são, para Cigoli, o fundamento do conhecimento, e é assim que ele deseja a Galileu, no final de sua carta, uma capacidade de visão desanuviada: “Basta que você tenha olhos que não lhe impeçam o curso de seus estudos” (Bredenkamp, 2015, p. 147).

## **Análise imagética da Virgem da Imaculada Conceição com santos e anjos**

Para realizar essa análise, optamos por adotar alguns dos pressupostos da análise de Panofsky (2007). Essa opção se deu, em especial, por compartilharmos com o autor a opinião sobre o ponto em comum entre o cientista e o humanista: para ambos uma pesquisa se inicia com a observação. Salientamos essa questão porque o autor que analisaremos, Passignano, tinha a observação como ponto central em sua formação. Inclusive, no decorrer da elaboração da obra em análise, ele fez observações astronômicas sob forte influência de seu amigo Galileu.

Para Panofsky (2007), tanto o cientista quanto o humanista iniciam uma pesquisa a partir da ‘observação’ que tem como suporte prévio uma ‘teoria’. Entendemos que naquela época, no Renascimento, não havia essa separação entre cientista e humanista; assim, Passignano pode ser considerado um artista, humanista-cientista.

A proposta de Panofsky reporta-se aos termos ‘iconografia’ e ‘iconologia’. Enquanto a ‘iconografia’ trata do ‘tema’ ou ‘assunto’, a ‘iconologia’ é o estudo do ‘significado do objeto’. O autor define ‘iconografia’ como “[...] o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em oposição a sua forma” (Panofsky, 2007, p. 47). Já a ‘iconologia’ é entendida pelo autor como “[...] uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel do exame estatístico preliminar” (Panofsky, 2007, p. 54). Em ambas as definições, precisamos distinguir ‘tema’ e ‘forma’.

A ‘forma’ de uma obra de arte é o seu ‘aspecto visível’, que apresenta cor, linha, dimensão, entre outras qualidades expressionais. O ‘tema’ pode ser descrito em três níveis (Panofsky, 2007): primário, secundário e o significado intrínseco ou conteúdo, que propiciam subsídios para a análise de uma obra de arte. Panofsky (2007) elaborou um quadro explicativo, que assim sintetizamos (Quadro 4.1):

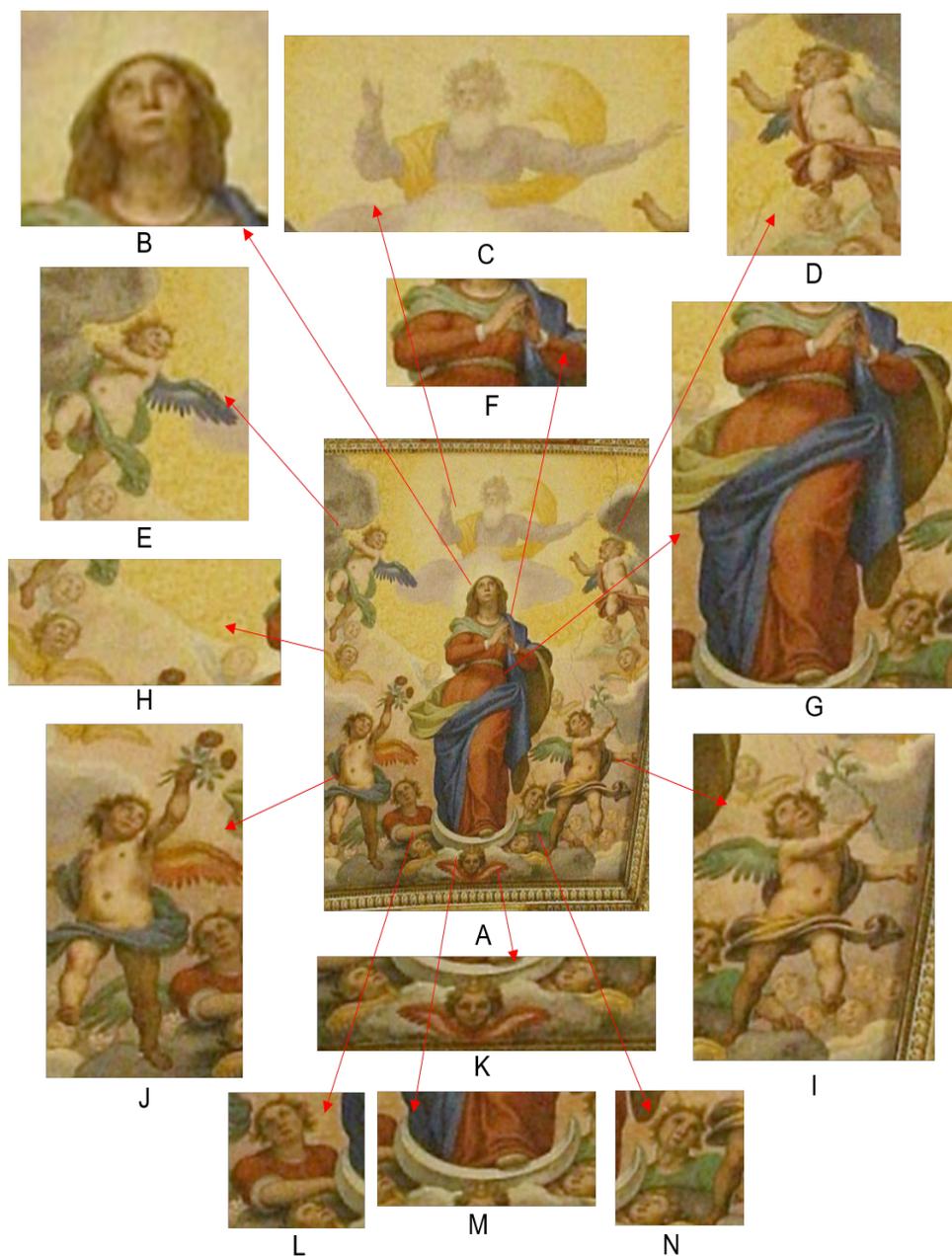
Quadro 4.1 - Síntese da análise do tema a partir de Panofsky (2007)

|                         |  |   |  |
|-------------------------|--|---|--|
| OBJETO DA INTERPRETAÇÃO | I Tema primário ou natural – (a) fatural, (B) expressional – constituindo o mundo dos motivos artísticos | II Tema secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, estórias e alegorias. | III Significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores simbólicos. |
| ATO DA INTERPRETAÇÃO    | Descrição pré-iconeográfica (e análise pseudoformal)   | Análise Iconográfica  | Interpretação Iconológica  |

Fonte: Elaborado pelos autores (2018).

A partir da proposta de Panofsky (2007) faremos a análise da obra de Passignano, dando maior importância ao ‘tema’ que à ‘forma’. Contudo, destacamos que no período em que a obra foi elaborada, no Renascimento, ‘tema’ e ‘forma’ estavam em grande harmonia, dificultando em alguns momentos tal separação. Reapresentaremos a *Virgem Imaculada Conceição com Santos e Anjos* com alguns de seus elementos recortados. Estes serão comentados a partir dos três passos sugeridos por Panofsky: análise pré-iconeográfica, análise iconográfica e, por fim, interpretação iconológica (Figura 4.16).

Figura 4.16 - Virgem Imaculada Conceição com Santos e Anjos – A e recortes B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N.



Fonte: Os autores (2018).

### **Análise Pré-iconográfica da *Virgem Imaculada Conceição com Santos e Anjos***

A principal personagem representada é uma mulher. Ela está em pé, olhando para o céu e seus pés estão apoiados sobre uma Lua em forma de corno (Figura 4.16A). Logo acima da cabeça da mulher, em um segundo plano e mais distante, vemos uma figura masculina (Figura 4.16C). Aparecem em diversas partes da imagem cabeças, como que de anjos, pois possuem asas, umas em maior resolução e outras mais difusas (Figura 4.16H). As asas desses possíveis anjos têm cores diferentes: ocre, amarelo, verde, azul, branco. Em toda a imagem é possível observar nuvens, o que determina que a representação está nos céus. A composição apresenta tons ocre, azul, amarelo, verde e branco.

A personagem feminina tem seu olhar voltado para cima e parece concentrada (Figura 4.16B); tem-se a impressão de que olha para a figura masculina logo acima (Figura 4.16A). Os dedos das mãos estão unidos, como em forma de prece (Figura 4.16F). Tem a perna esquerda mais à frente e seu pé esquerdo apoiado na Lua; como não é possível observar os dedos do pé, tem-se a impressão de que a mulher usa um calçado (Figura 4.16G). A roupa da figura feminina tem diferentes tonalidades de vermelho, mangas e comprimento longos. Ela usa, também, um cinto e um manto que cobre sua cabeça, costas e passa por parte da frente do corpo. O manto tem duas cores, uma de cada lado. As vestes cobrem todo o corpo e podem ser observadas sobras de tecido, uma modelagem reta e larga (Figura 4.16G).

A Lua, representada em forma de corno, corresponde à decrescente ou minguante. Apresenta jogo de luz e sombra e, apesar de estar num formato comum, apresenta tridimensionalidade e imperfeições, que não são causadas pelas nuvens (Figura 4.16M). A Lua mostra-se firme, assim como a figura da mulher. Mas essa firmeza não representa inflexibilidade. O planejamento das roupas e o posicionamento do corpo demonstram a existência de movimento, como se a mulher tivesse acabado de colocar seu pé esquerdo sobre a Lua, prestes a fazer mais um movimento.

No mesmo plano da figura da mulher e da Lua, encontram-se duas figuras infantis com asas, como que de anjos: estão nus, mas com tecidos cobrindo a região genital; nas mãos, flores e plantas (Figura 4.16J e 4.16I). Um pouco mais ao fundo, próximo aos pés da mulher, observamos duas figuras de adultos que assemelham-se a figuras masculinas, esses estão vestidos. No mesmo plano observamos rostos com asas, cujos corpos não aparecem no quadro (Figura 4.16L e 4.16 N).

Na parte mais alta da imagem temos figuras de crianças com asas, sem roupas e com faixas cobrindo a parte genital: figuras que representam anjos de corpo inteiro (Figura 4.16D, 4.16E). Há, ainda, figuras de cabeças com asas sem corpos (Figura 4.16H). Em um plano mais distante e na parte superior, a figura de um homem, com barba e cabelos brancos e uma faixa amarela em torno do corpo. A parte inferior de seu corpo mistura-se a uma nuvem; roupa e nuvem, estão na cor azul, mas com tonalidades

diferentes (Figura 4.16C). Na obra, podemos observar diversos rostos que compõem praticamente todo o fundo da imagem. Com base no título da obra, podemos afirmar que a imagem feminina é a da Virgem Maria que sobe aos céus em direção a Deus-Pai (a figura masculina no alto).

### **Análise iconográfica da *Virgem da Imaculada Conceição com Santos e Anjos***

A *Virgem Imaculada Conceição* foi realizada com a técnica do ‘afresco’ na cúpula do Batistério da Basílica Papal de Santa Maria Maggiore. A figura feminina de Passignano representa Maria, a mãe de Jesus (filho de Deus), denominada ‘Virgem Maria’ pela Igreja Católica.

A denominação ‘Conceição’ refere-se, segundo a teologia católica, a uma graça recebida no momento de sua concepção, de não possuir o pecado original como todos os demais seres humanos. Enfim, trata-se de um dos dogmas da Igreja Católica, ou melhor, um dogma mariano: Imaculada Conceição. De acordo com Murad (2012), esses dogmas não têm base bíblica direta, ou seja, não estão escritos na Bíblia, e sim foram elaborados a partir da própria tradição da Igreja. O dogma da Imaculada Conceição refere-se, assim, ao fato de Maria ter sido poupada do pecado original, que acomete a todos, por ser cheia de graça divina (o pecado original, segundo a Igreja, teria derivado de Adão e seria transmitido de geração em geração pela relação sexual).

A Igreja Católica usa simbologias com muita frequência nos gestos, objetos, cores. Partindo da simbologia católica<sup>4</sup>, destacamos na imagem sob análise: flores e cores. O ramo de flores que está nas mãos do anjo à direita assemelha-se a um ramo de rosas. As rosas eram apresentadas de forma estilizada e eram um símbolo cristão, usado desde o ano de 1200, como representação da promessa do Messias. O ramo que está nas mãos do anjo à esquerda, assemelha-se à representação de lírios, uma vez que aparecem de forma estilizada. É um símbolo de pureza e símbolo da Virgem Maria, mas reporta-se, ainda, à ressurreição de Cristo e à possibilidade de ressurreição de qualquer pessoa.

Nas vestes da *Imaculada Conceição* observamos a presença das cores vermelho, azul e verde. O vermelho, que aparece em tons mais escuros na túnica, representa o sangue e, por isso, é utilizado em festas de celebrações de mártires, apóstolos e evangelistas. O azul da faixa não é uma das cores litúrgicas, mas na tradição católica o manto da Virgem é azul, por isso é a cor usada em imagens e festas para a Virgem Maria. O verde simboliza esperança, renovação e renascimento; aqueles que vão para o

4 As cores litúrgicas da Igreja Católica Apostólica Romana são reguladas pelo n.º. 346 da vigente Instrução Geral do Missal Romano (Disponível em [https://www.liturgia.pt/edrel/pdf/IGMR\\_Sinopse.pdf](https://www.liturgia.pt/edrel/pdf/IGMR_Sinopse.pdf)).

Paraíso após a morte vestem mantos verdes (Catolicismo Romano, 2012), como no caso específico da cena analisada.

Como já apontado, observamos na imagem a presença de rostos com asas ao redor da *Imaculada Conceição*, acima, ao lado, abaixo. Trata-se de anjos, personagens comuns em cenas bíblicas. De acordo com a Igreja Católica, os anjos “[...] são criaturas puramente espirituais, dotados de inteligência e de vontade: são criaturas pessoais e imortais. Superam em perfeição todas as criaturas visíveis [...]” (Vaticano, 2000, p. 97).

A imagem reporta-se, pelas suas cores e simbologia, à Virgem Maria chegando ao céu numa representação importante para a Igreja Católica, assim descrita no Catecismo da Igreja Católica:

Finalmente, a Imaculada Virgem, preservada imune de toda mancha da culpa original, terminado o curso da vida terrestre, foi assunta em corpo e alma à glória celeste. E para que mais plenamente estivesse conforme seu Filho, Senhor dos senhores, e vencedor do pecado e da morte, foi exaltada pelo Senhor como Rainha do universo (Vaticano, 2000, p. 273).

A descrição do Catecismo representa a cena da Assunção da Virgem Maria, ou seja, sua subida ao céu. Essa cena refere-se à tradição oral da Igreja Católica e não aparece descrita na Bíblia.

## **Interpretação iconológica da *Virgem da Imaculada Conceição com Santos e Anjos***

A interpretação iconológica reporta-se aos ‘sintomas culturais’, ou ‘símbolos’, e a como estes foram expressos pelo autor da obra. São diversas as interpretações possíveis, pois estas dependem dos conhecimentos histórico-sociais do tempo e espaço da obra. Isso significa que a análise depende de quem as realiza, de acordo com seus conhecimentos.

O período em que foi realizada a obra, Renascimento (entendido como período histórico), era conflituoso em relação a estilos artísticos e a temas realizados. Entre os estilos desse período, os historiadores de arte apontam o Renascimento Clássico, o Barroco e o Maneirismo (Silva; Neves, 2015).

A Itália, berço do Renascimento, não escapou dos conflitos e vivenciou intensas discussões teóricas e artísticas. Diferentes estilos se firmaram em diferentes regiões do país. Passignano, apesar de ter nascido e iniciado seus estudos artísticos em Florença, trabalhou com artistas venezianos e por eles foi influenciado. É possível observar em sua obra diferentes temas (alegorias, retratos, temas bíblicos) (Figuras 4.17, 4.18 e

4.19) e estilos (Clássico, Maneirismo e, ainda, uma certa proximidade com o Barroco). Esse conflito, no entanto, é um conflito específico que os homens de seu tempo compartilhavam, qual seja, o espiritual.

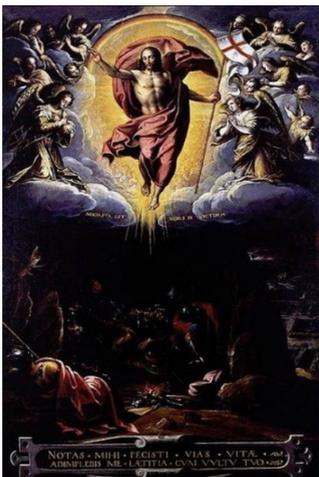
| Alegorias   | Retrato  | Tema bíblico  |
|---|--|---|
| <p>Figura 4.17 - Domenico Cresti (Passignano). Alegoria da Fidelidade. Villa Medicea, Artimino.</p> | <p>Figura 4.18 - Domenico Cresti (Passignano). Retrato de Galileu Galilei (uma das versões). 1642.</p> | <p>Figura 4.19 - Domenico Cresti (Passignano). Ressurreição. 1600-25. Museu Vaticano, Roma.</p> |



Fonte: Silva e Neves (2015, p. 83).



Fonte: Silva e Neves (2015, p. 85).



Fonte: Passignano (1600-1625).

Entre seus contemporâneos, como já indicado, estavam seus amigos Lodovico Cardi, o Cigoli, com quem trabalhava numa igreja, e Galileu Galilei. Muito próximos, os três partilhavam conhecimentos, em especial, as observações telescópicas, entre elas as da Lua.

Cigoli é reconhecidamente o artista que primeiro representou uma Lua craterada, como descrita e representada por Galileu no mesmo período em que os dois artistas trabalhavam em suas obras. Acreditamos que a Lua de Passignano seja a segunda Lua craterada ou galileana, o que significa uma descoberta inesperada e espetacular para a história da arte e da ciência, como salientamos anteriormente.

Uma das características do Renascimento é o uso de alegorias e Passignano foi um dos artistas que trabalhou com essa forma de representação, por exemplo, na obra *Alegoria da Fidelidade*. Walter Benjamin (2011) identifica a alegoria como uma categoria estética. Para o autor, a alegoria é mais complexa do que a simbologia, uma vez que apresenta outras possibilidades de significação. Ambígua, a alegoria pode indexar um significado oculto muito difícil de ser decifrado, o que torna mais difícil a sua interpretação.

Encontramos em algumas das obras de Passignano o estilo barroco, pelo uso da iluminação, cores e traços, como é possível observar na já citada *Anunciação* (Figura 4.9). Apesar da representação analisada, *Assunção da Virgem*, não ter características do Barroco é possível perceber nela certa influência barroca, além do fato de ela estar numa cúpula, o que é uma das características desse estilo. A obra apresenta uma lua profanada, craterada, assim como a que o artista observou com o uso de uma luneta astronômica. Essa Lua craterada define toda a obra. A Virgem Assunta não tinha mácula, pecado original, mas agora, ao colocar-se sobre essa Lua, demonstra-se profanada. Isso torna ainda mais importante o local onde essa representação encontra-se: o batistério.

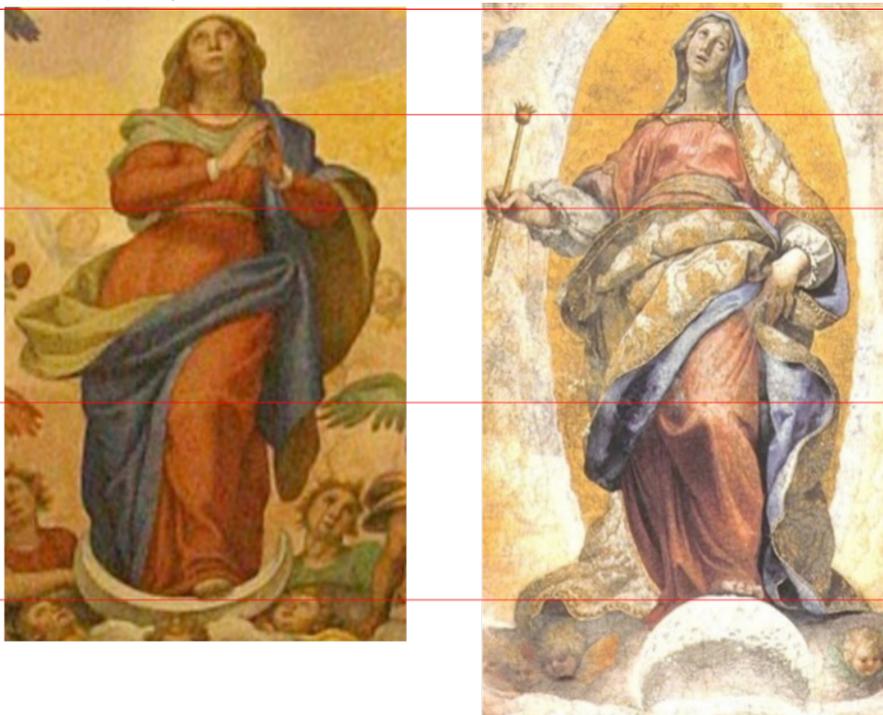
O batismo representa para a Igreja Católica o momento de purificação do pecado original. A única pessoa que não tinha esse pecado era a Virgem Imaculada. E foi ela a escolhida como tema desse espaço de purificação. Mas ela não está mais imaculada. Portanto, a Lua craterada de Passignano pode, nesse espaço, representar toda uma discussão que era realizada naquele período.

Os anos que vão das descobertas telescópicas de Galileu, em 1609, até a sua morte, em 1642, são marcados profundamente pela visão da vastidão cósmica, das imperfeições de relevos planetários semelhantes ao nosso, pela possibilidade da infinitização do universo, como pensara Giordano Bruno em seu copernicanismo radical que lhe custara a vida. Ciência e Arte estavam profundamente relacionadas diante de um novo mundo e diante de uma nova revolução que mudaria para sempre o curso do conhecimento.

## **Comparação imagética entre as luas de Cigoli, de Passignano e de Galileu Galilei**

Inicialmente faremos a análise a partir da comparação entre a *Imaculada Conceição* de Passignano e a *Madonna* de Cigoli. Ambas estão na mesma igreja e foram realizadas concomitantemente. Optamos por recortar as representações da Virgem e deixá-las com a mesma proporção. Lembramos, no entanto, que ambas se encontram pintadas em tetos ovalados, anamorfizando as imagens (Figura 4.20).

Figura 4.20 - Recorte da Virgem de Passignano (Fig. 4.10) e da Madonna de Cigoli. 1610-1613. Cúpula da Capela Borguese (Paolina). Basílica Papal de Santa Maria Maggiore (Silva; Neves, 2015).



Fonte: Os autores (2018).

Podemos perceber semelhanças entre a *Imaculada Conceição* de Passignano e a *Madonna* de Cigoli, em especial, pelos traços do desenho. O posicionamento do corpo e do rosto (voltado para cima); a perna esquerda sobre a Lua e os joelhos levemente dobrados; e a expressividade que apresentam. As vestes das duas personagens também têm cores similares: vestido vermelho e manto com um dos lados em tom de azul. Por fim, as cenas têm fundo nas mesmas tonalidades: amarelo (dourado), azul, branco e ocre – Passignano usa, ainda, a cor verde.

O estilo artístico de Passignano é apresentado por Argan (2003) como maneirista, e algumas das características desse estilo são encontradas também na obra de Cigoli, como: corpos contorcidos, rostos expressivos, contornos menos nítidos, tela com claridade, luz e sombra criando sombras irrealis.

Para compararmos as luas, optamos por apresentá-las lado a lado (Figuras 4.21, 4.22 e 4.23): as Luas de Cigoli e Passignano (recortadas para ampliar o foco) e as seis Luas de Galileu (realizadas em aquarela após observação telescópica). Na sequência, selecionamos uma dentre estas seis (a primeira na segunda coluna) e colocamos as 3 luas, uma de cada artista, na mesma posição e tamanho (Figura

4.24). Por fim, deixamos as três em preto e branco (Figura 4.25). Esses recortes e ajustes, tanto em tamanho quanto em cor, facilitam a visualização de crateras na Lua de Passignano. As crateras são similares às apresentadas por Cigoli e Galileu e podem ser observadas logo abaixo da borda, em todo o contorno, mas em maior número ao lado direito do observador.

Ampliamos a Lua, colocamos uma linha vermelha na borda com setas que apontam para algumas das crateras, que se tornaram ainda mais visíveis com a ampliação (Figura 4.26). Para tornar mais evidentes as crateras, usamos um recurso do Programa *CorelDraw*. O primeiro passo foi transformar a imagem em bitmap, para na sequência rastrear seu contorno. Com isso foi possível observar as crateras existentes de forma diferenciada (Figura 4.27). Esse rastreamento é um recurso realizado automaticamente pelo programa, a intervenção que fazemos é na escolha da porcentagem, no caso escolhemos 62%.

**Lua de Cigoli**

Figura 4.21 - Recorte da Lua a partir da Figura 4.20. Elaborado pelos autores.



Fonte: Os autores (2017).

**Lua de Passignano**

Figura 4.22 - Lua de Passignano. Fotografia realizada no Batistério da Basílica Papal de Santa Maria Maggiore. Elaborado pelos autores.



Fonte: Os autores (2015).

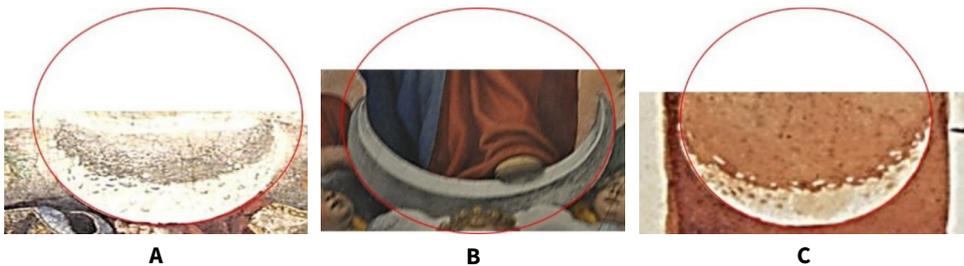
**Luas de Galileu**

Figura 4.23 - Aquarelas de Galileu Galilei para o livro *Sidereus nuncius*.



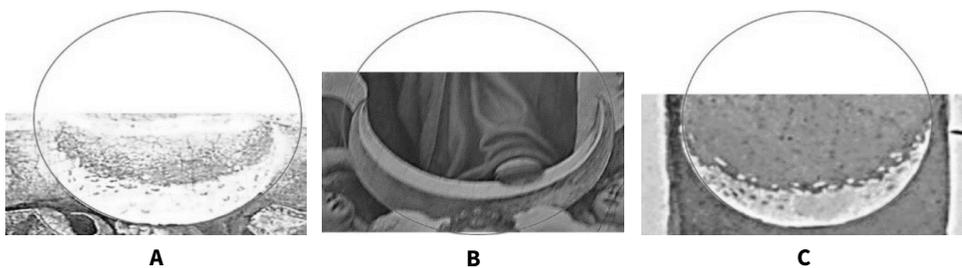
Fonte: Silva e Neves (2015).

Figura 4.24 - Luas de Cigoli (A), Passignano (B) e Galileu (C) a partir das Figuras 4.21, 4.22 e 4.23. Elaborado pelos autores.



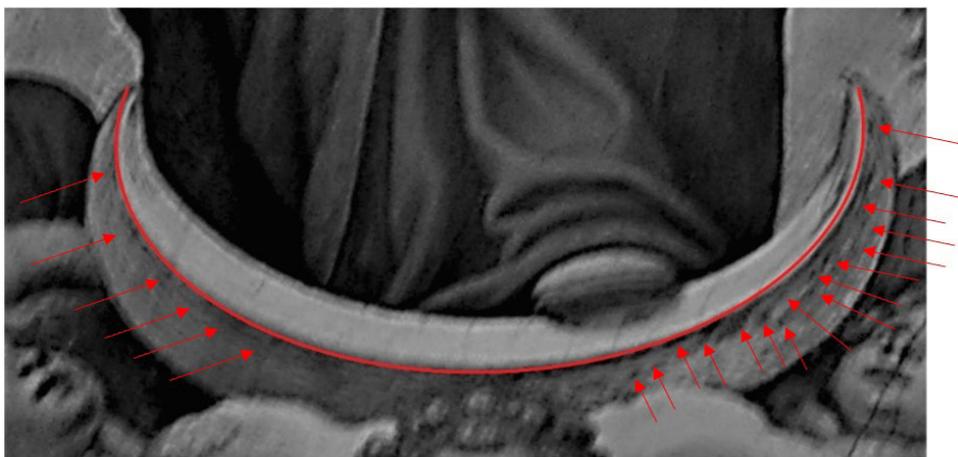
Fonte: Os autores (2017).

Figura 4.25 - Luas de Cigoli (A), Passignano (B) e Galileu (C) em preto e branco, a partir da Figura 4.24. Elaborado pelos autores.



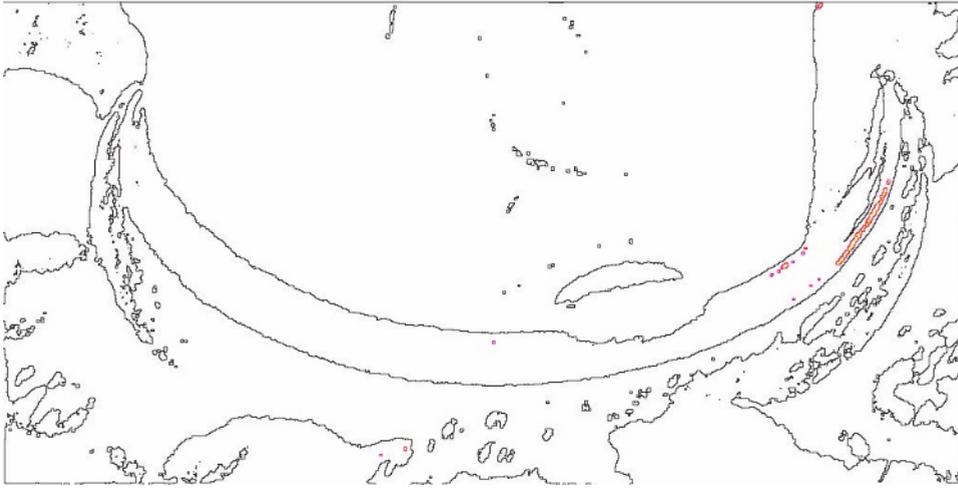
Fonte: Os autores (2017).

Figura 4.26 - Ampliação e intervenção (setas) na Lua de Passignano. Elaborado pelos autores.



Fonte: Os autores (2017).

Figura 4.27 - Efeito em *CorelDraw* – transformar em bitmap e rastrear contorno 62%. Elaborado pelos autores.



Fonte: Os autores (2017).

Ressaltamos que as duas obras (*Imaculada Conceição* de Passignano e a *Madonna* de Cigoli) foram realizadas no mesmo período e na mesma igreja e os dois artistas eram amigos e partilhavam do mesmo círculo de amizade, incluindo Galileu (como pudemos acompanhar em algumas das cartas trocadas entre Cigoli e Galileu). Provavelmente, houve muita interação entre suas técnicas, ideias e conceitos.

## Considerações finais

De todo o exposto, queremos salientar o ineditismo do presente trabalho, por se tratar da interpretação da imagem da Lua presente no afresco de Passignano, focalizando o apoio da *Madonna Assunta* sobre uma lua telescópica craterada como aquela representada no afresco de Cigoli na cúpula que abrigaria os despojos do Papa Paulo V.

Em geral, as imperfeições notadamente presentes na Lua em forma de corno de Passignano podem parecer imprecisões da pintura ou algum efeito-sombra. No entanto, descartamos essa hipótese, tanto pelo registro escrito (*carteggio*) quanto pelo contexto histórico social do período: o Renascimento em si e a Revolução Científica que se processava desde 1543 com a publicação do livro de Copérnico, *De revolutionibus orbium coelesti* (Das revoluções dos orbes celestes). O fato de Passignano ter usado um telescópio para realizar observações solares para Galileu, como também realizou Cigoli, é mais uma prova de que o artista florentino representou no afresco aquilo que seus novos e potentes ‘olhos’, o telescópio, viam:

uma lua maculada pela mesma violência sublunar que Aristóteles e, posteriormente, a Igreja proibiam nos Céus.

Salientamos uma curiosidade: a Lua craterada de Cigoli foi coberta por tinta provavelmente no curso do processo por heresia contra Galileu Galilei entre 1632-1633. Esse ‘vandalismo’ da Inquisição só foi descoberto quando da restauração do afresco da cúpula em 1930, quando a tintura indesejada foi removida e as crateras telescópicas, redescobertas. Para Passignano, isso não ocorreu, provavelmente pela sutileza da pintura e por seu cuidado em atravessar as décadas vindouras distante de problemas com o *Santo Ofício* (Inquisição). Cigoli morreu meses após terminar o afresco, em 1613. Passignano, ao contrário, teve vida mais longa e viveu cerca de cinco anos mais (1638) após a condenação a cárcere *in vita* (mas em prisão domiciliar) do mestre Galileu Galilei.

Para finalizar, e resgatando a discussão e as análises realizadas, as fotografias que fizemos no Batistério da Basílica Papal de Santa Maria Maggiore (Roma) revelam claramente na linha do terminador da Lua crescente máculas que não devem ser creditadas às irregularidades da pintura ou ao efeito deletério do tempo. Passignano tinha um pequeno telescópio (provavelmente adquirido de algum jesuíta) que auxiliou tanto ele quanto Cigoli a realizar observações solares para Galileu. Portanto, Passignano era um observador atento, e as imperfeições presentes no afresco se devem à própria selenografia que ele havia registrado com as lentes de seu pequeno telescópio refrator. Passignano realiza, assim como seu amigo Cigoli, um matrimônio entre céu e Terra, não descuidando de que as imperfeições terrestres (em referência aos seus acidentes geográficos) também afetavam a aparente perfeição celestial da Lua, como ainda acreditavam os filósofos peripatéticos (aristotélico-tomistas).

Passignano é muito realista em suas obras, o que reforça a ideia das irregularidades na Lua crescente em forma de corno serem realmente a representação imagética, telescópica, da superfície lunar. Também a favor dessa interpretação há os jogos de sombra-e-luz dramáticos na superfície da Lua, merecendo de Galileu não somente suas argumentações para a questão do relevo inerente à superfície do astro selenita, como, e sobretudo, para o cálculo das dimensões das ‘montanhas lunares’.

Essa descoberta, de mais uma Lua craterada dentro de um ambiente onde o dogmatismo aristotélico-tomista impera, amplia o debate sobre a consolidação da Revolução Científica iniciada com Copérnico, pois aponta um reforço à tentativa de Galileu de convencer o clero da ideia de um novo universo (além e com outra ordenação). Isto é importantíssimo para novas pesquisas envolvendo a imagética e a busca por documentos que possam clarear ainda mais esse período nebuloso de transição.

Finalmente, quando consideramos a Lua de Passignano como ‘a segunda Lua craterada’, estamos nos reportando à tardia descoberta que realizamos. No entanto, ela deve ser considerada a ‘primeira Lua maculada’ dentro de um ambiente clerical, pois foi terminada em 1611, cerca de dois anos antes da obra-prima de Cigoli na grande

cúpula de Santa Maria Maggiore. Esta é a conclusão mais fundamental do presente trabalho e sua contribuição mais significativa para novos estudos a respeito do tema: Passignano é autor da Primeira Lua galileana.

## Agradecimentos

Ao State Hermitage Museum, São Petersburgo, por ceder o uso de imagens.

## Referências

- ARGAN, G. **História da Arte Italiana**: de Michelangelo ao futurismo. Tradução Wilma de Katinsky, São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. III.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BERTI, F. **Domenico Cresti, il Passignano, 'fra la nazione fiorentina e veneziana'**. Viatico per il periodo giovanile con una inedita Sacra Famiglia. Firenze: Fracione Arte, 2013.
- BREDEKAMP, H. **Teoria do acto icónico**. Tradução Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2015.
- CATOLICISMO ROMANO. **As cores dos paramentos litúrgicos e seus significados**. 2012. Disponível em: <https://www.catholicismoromano.com.br/as-cores-dos-paramentos-liturgicos-e-seus-significados/>. Acesso em: 21 mar. 2021.
- FEDERICO ZUCCARI. **Ascensão de Cristo ao céu**. [15--]. Afresco. Igreja Santa Maria Del Fiori, Florença. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Firenze.Duomo.dome04.JPG>. Acesso em: 21 mar. 2017.
- MACCHIETTI, G. **Assunção da Virgem**. 1577-1578. São Clemente a Sociana (Reggello). Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girolamo\\_macchietti\\_e\\_bottega,\\_assunzione\\_della\\_vergine,\\_1577-78,\\_da\\_s.\\_clemente\\_a\\_sociana\\_\(reggello\),\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girolamo_macchietti_e_bottega,_assunzione_della_vergine,_1577-78,_da_s._clemente_a_sociana_(reggello),_01.JPG). Acesso em: 21 mar. 2017.
- MURAD, A. **Maria toda de Deus e tão humana**. Compêndio de Mariologia. São Paulo: Paulinas, 2012.
- NALDINI, G. B. **Bathsheba**. [15--]. Óleo sobre tela, 182 x 150 cm. Museu Hermitage. San Peterburgo. Fotografia de Leonard Kheifets. Disponível em: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/29564/>. Acesso em: 21 mar. 2017.
- NEVES, M. C. D.; NARDI, R.; SILVA, J. A. P. **O Carteggio Cigoli-Galileo**: a troca de correspondência entre o artista de Florença e o físico de Pisa. Marinbá: Eduem, 2015.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução M. C. F. Keese e J. Guinsburg, 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASSIGNANO, D. C. **Resurreição**. 1600-1625. Óleo sobre tela, 112x70 cm. Museu Vaticano. Roma. Disponível em: <http://www.maestrovincenzo.it/2017/04/13/la-risurrezione-di-gesu-nellarte/>. Acesso em: 21 mar. 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Aparição de Cristo Ressuscitado a Maria Madalena**. 1616. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Apparizione\\_di\\_Cristo\\_risorto\\_a\\_Maria\\_Maddalena\\_di\\_Domenico\\_Cresti\\_detto\\_il\\_Passignano%2C\\_post\\_1616.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Apparizione_di_Cristo_risorto_a_Maria_Maddalena_di_Domenico_Cresti_detto_il_Passignano%2C_post_1616.JPG). Acesso em: 21 mar. 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Aparição do Arcanjo Miguel no Monte Gargano**. 1602. Óleo sobre tela. San Michele. Disponível em: <http://www.scuolaecclesiamater.org/2015/05/gelasio-autem-primo-pontifice-maximo-in.html>. Acesso em: 21 mar. 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Assunta**. 1610-1614. Duomo, Livorno. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passignano,\\_assunta,\\_1610-14,\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passignano,_assunta,_1610-14,_01.JPG). Acesso em: 21 mar. 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Ecce homo**. [16--]. Óleo sobre madeira. Museu Diocesano de San Miniato. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passignano\\_\(attr.\),\\_ecce\\_homo,\\_da\\_donazione\\_lisi.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passignano_(attr.),_ecce_homo,_da_donazione_lisi.JPG). Acesso em: 21 mar. 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Funeral de Santo Antonio**. 1589. Capela Salviati. Convento São Marco, Florença. Disponível em: [http://scuola56.rssing.com/chan-6722137/all\\_p67.html](http://scuola56.rssing.com/chan-6722137/all_p67.html). Acesso em: 21 mar. 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Retrato de Galileu Galilei**. 1642. (Uma das versões). Disponível em: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galileo\\_by\\_Passignano.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galileo_by_Passignano.jpg). Acesso em: 10 nov. 2011.

PASSIGNANO, D. C. **Assunção de Maria**. 1592. Igreja de San Bartolomeo, Monte Oliveto (Florença). Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San\\_bartolomeo\\_a\\_monte\\_oliveto,\\_int.,\\_passignano,\\_assunzione\\_di\\_maria,\\_1592,\\_02.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_bartolomeo_a_monte_oliveto,_int.,_passignano,_assunzione_di_maria,_1592,_02.JPG). Acesso em: 21 mar. 2017.

RODINÒ, S. P. V. **Cresti, Domenico, detto in Passignano**. Dizionario Biografico degli Italiani. 1984. v. 30. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/cresti-domenico-detto-il-passignano\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cresti-domenico-detto-il-passignano_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em: 21 mar. 2017.

SILVA, J. A.P. **Imagem de capa do capítulo 4**. 2020. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia da obra Assunta. *In*: PASSIGNANO, D. C. (Passignano). **Assunta**. 1610-1614. Duomo, Livorno. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passignano,\\_assunta,\\_1610-14,\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passignano,_assunta,_1610-14,_01.JPG). Acesso em: 21 mar. 2017.

SILVA, J. A.P.; NEVES, M. C. D. **O Codex Cigoli-Galileo**: ciência, arte e religião num enigma copernicano. Maringá: Eduem, 2015.

VATICANO. **Catecismo da Igreja Católica**. São Paulo: Loyola, 2000.