

Recebido em 29/9/2017 e aprovado em 30/11/2018

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

DOMENICO CRESTI (PASSIGNANO) AND THE IMAGECTIC REPRESENTATION OF THE GALILEAN MOON

Josie Agatha Parrilha da Silva*
Marcos Cesar Danhoni Neves**

Resumo: Esta pesquisa reporta-se a representação imagética da Lua da obra *Virgem da Imaculada Conceição com Santos e Anjos* (1611) de Domenico Cresti (Passignano). Nosso objetivo é defender essa representação como a segunda Lua galileana, ou seja, uma Lua craterada como apresentada Galileo Galilei em sua obra *Sidereus nuncius* (1610). Passignano era amigo do artista Lodovico Cardi (Cigoli), ambos realizavam pinturas da Igreja Santa Maria Maggiore (local onde se encontra a primeira Lua craterada). Cigoli correspondia-se com Galileo e trocava informações sobre as observações que ele e Passignano realizavam. Para apresentar esse debate apresentaremos a vida e obra de Passignano, sua relação com Cigoli e Galileu e, por fim, uma análise imagética da sua Lua aos pés da *Imaculada Conceição*. Utilizaremos como referencial teórico Panofsky (2007) e Bredekamp (2015). A pesquisa compõe-se de pesquisa bibliográfica e imagética e ao final defenderá a possibilidade de Passignano representar a Lua galileana. Passignano, Cigoli e Galilei possibilitam o entendimento da relação existente entre as áreas de Arte e Ciência no Renascimento.

Palavras-chaves: Lua galileana. Domenico Cresti. Arte e Ciência.

Abstract: This research reports the imagery representation of the Moon of the Virgin of the Immaculate Conception with Saints and Angels (1611) by Domenico Cresti (Passignano). Our goal is to defend this representation as the second Galilean Moon, that is, a moon cratered as presented Galileo Galilei in his work *Sidereus nuncius* (1610). Passignano was friend of the artist Lodovico Cardi (Cigoli), both realized paintings of Church Santa Maria Maggiore (place where the first cratered Moon). Cigoli corresponded with Galileo and exchanged information on the observations he and Passignano made. To present this debate we will present the life and work of Passignano, his relationship with Cigoli and Galileo and, finally, an imaginary analysis of his Moon at the feet of the Immaculate Conception. We will use as theoretical reference Panofsky (2007) and Bredekamp (2015). The research is composed of bibliographical and imaginary research and in the end will defend the possibility of Passignano represent the Galilean Moon. Passignano, Cigoli and Galilei allow the understanding of the relationship between the areas of Art and Science in the Renaissance.

Keywords: Galilean moon. Domenico Cresti. Art and Science.

* Professora do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

** Professor do Departamento de Física da Universidade Estadual de Maringá.

1. Vida e obra de Domenico Cresti, Passignano (1559-1638)

Domenico Cresti (Figura 1) nasceu em Passignano, próximo de Florença. Como era costume em sua época, ele foi chamado pelo nome da sua região de origem. Sua educação inicial se deu com os monges valombrosianos e iniciou suas atividades artísticas na Toscana com Giovanni Batista Naldini (1535-1591) e Girolamo Macchietti (1535/41- 1592). (RODINÒ 1984) Apresentamos uma obra de cada um destes artistas: *Banho de Barsheba* (Figura 2) de Naldini e *Assunção da Virgem* (Figura 3) de Macchietti. Na primeira obra, que tem como tema uma personagem não apresentada na Bíblia (mas descrita em outros documentos e apresentada na tradição oral) Barcheba, observamos o estilo mais clássico do Renascimento. A segunda, uma interpretação do tema bíblico da subida da Virgem Maria aos céus, a Assunção, apresenta um estilo diferenciado, podendo ser interpretado como maneirismo. Importante destacar que na cena, Maria está sendo coroada, o que é um conhecimento da tradição oral da Igreja católica, mas que não aparece nas descrita na Bíblia.

Figura 1: Carlos Lasinio. Retrato de Domenico Cresti (Passignano). 1790-1794.



Fonte: Wikipédia, 1790-94.

Figura 2: Giovanni Batista Naldini. Banho de Barsheba. Século XVI. Museu Hermitage. San Peterburgo.



Fonte: Naldini, século XVI.

Figura 3: Girolamo Macchietti. Assunção da Virgem, 1577-78.



Fonte: Machietti, 1577-78.

Entre 1575-1579 Passignano trabalhou em Florença e, de 1581 a 1589, em Veneza como assistente de Federico Zuccari (1542/43-1609). Teve grande influência (além de Zuccari) de Tintoretto (1518-1594) em sua formação artística. (RODINÒ 1984) Destacamos um dos detalhes da obra *Paraíso* (Figura 4) para apresentar o estilo de Tintoretto: cores escuras, iluminação especial em determinados personagens e grande número de personagens disputando o mesmo espaço.

De Zuccari selecionamos *Assunção de Cristo* (Figura 5), obra com uma cena muito representada na Igreja católica. Tem 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: Tintoretto ou Jacopo Comin. Paraíso. Detalhe. 1582-1597. Palácio Ducale. Veneza.



Fonte: Tintoretto, 1582-97.

Figura 5: Federico Zuccari. Ascensão de Cristo ao céu. Afresco. Séc. XVI.



Fonte: Zuccari, século XVI.

Passignano, apesar de sua origem florentina, seguia o etilo da escola veneziana, pois, aceitou e seguiu suas tradições. Ficou conhecido por sua pintura rápida pelo uso de pouca tinta. Essa pintura rápida, lembrava muito Tintoretto e por conta disto, ganhou também o apelido de *Passa Ognuno* (Passam Todos), provavelmente um jogo de palavras com sua cidade natal. Devido ao uso de pouca tinta, muitas de suas obras foram danificadas 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. Realizou numerosos trabalhos, entre estes, os afrescos do *Translação e Funeral de Santo Antonio* (1589) (Figura 6) ; na Capela Salviati em San Marco; *Pregação de João Batista* (1590) para *San Michele Visdomini*; *Assunção de Maria* (1592) na Igreja de San Bartolomeo em Monte Oliveto (Figura 7) e, ainda, trabalhos na Galeria Uffizi. (RODINÒ 1984)

Figura 6: Domenico Cresti (Passignano). Funeral de Santo Antonio. 1589. Capela Salviati. Convento São Marco, Florença.



Fonte: Passignano, 1589.

Figura 7: Domenico Cresti (Passignano). Assunção de Maria. 1592. Igreja de San Bartolomeo, Monte Oliveto (Florença).



Fonte: Passignano, 1592.

Em Roma Passignano desenvolveu trabalhos na sacristia na Capela Paulina em Santa Maria Maggiore entre 1605-1610 e a decoração da Capela Barberini em San Andrea della Valle. (RODINÒ 1984) É em Santa Maria Maggiore que se encontra a obra que será analisada, *A Virgem Imaculada Conceição com Santos e Anjos* (Figura 8) que se encontra em um afresco do Batistério (Figura 9).

Figura 8: Domenico Cresti (Passignano). Virgem da Imaculada Conceição com santos e anjos. 1611. Capela Paolina da Basílica Papal de Santa Maria Maggiore. Roma.



Fonte: Silva; Danhoni Neves, 2015.

Figura 9: Domenico Cresti (Passignano). Afresco do Batistério. 1611. Basílica Papale Santa Maria Maggiore. Roma.



Fonte: Silva; Danhoni Neves, 2015.

Passignano mantinha boas relações com a Igreja, em especial com o Papa Clemente VIII que nomeou e lhe deu muitas comissões e, na sequência, com Urbano VIII. (RODINÒ 1984). Destacamos ainda suas obras: *Pregação de João Batista* (1590) para San Michele Visdomini; *Natividade* (1594), no Duomo di San Martino, em Lucca; *Aparição do arcanjo Miguel no Monte Gargano* (1602) em San Michele (Figura 10); *Assunta* (1610-1614), Duomo (Livorno) (Figura 11); *Maria Madalena* (1616) *Aparição de Cristo Ressuscitado a Maria Madalena* (1616) (Figura 12); *Ecce homo* no Museu Diocesano de San Miniato (Figura 13). *Ressurreição* (1600-25); *Aparição de Cristo Ressuscitado e Alegoria da Fidelidade* em Villa Medicea, Artimino, bem como, trabalhos artísticos em *San Frediano*, Pisa. (RODINÒ 1984)

Passignano realizou ainda alegorias e retratos. Dentre estas pinturas-retratos destacamos a de Galileo Galilei. Passignano morreu em Florença em 1638.

Figura 10: Domenico Cresti (Passignano). Aparição do arcanjo Miguel no Monte Gargano. 1602. San Michele.



Fonte: Passignano, 1602.

Figura 11: Domenico Cresti (Passignano). Assunta. 1610-1614. Duomo (Livorno).



Fonte: Passignano, 1610-1614.

Figura 12: Domenico Cresti (Passignano). Aparição de Cristo Ressuscitado a Maria Madalena. 1616.



Fonte: Passignano, 1616.

Figura 13: Domenico Cresti (Passignano). Ecce homo. Século XVII. Museu Diocesano de San Miniato.



Fonte: Passignano, século XVII.

2. A confraria dos artistas-astrônomos: Domenico Cresti, Passignano (1559-1638), Cigoli (1559-1613) e Galileo (1564-1642)

A história envolvendo estes três personagens históricos: Passignano, Cigoli e Galileo, tanto no campo da Arte quanto no campo da Ciência foi extraordinária. Galileo 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 definidoras 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 Galileo e Passignano se conheceram no Monastério de Santa Maria de Vallambrosa provavelmente como alunos e a amizade durou a vida inteira. São de Passignano os mais famosos retratos de Galileo imortalizados em suas pinturas.

Provavelmente a amizade de Galileo por Passignano os tenha levado, ambos, à rica República de Veneza quando Galileo 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. Galileo também começa a tomar conhecimento de um *óculo de alcance* (que mais tarde seria conhecido pelo nome de *telescópio refrator*), trazido da Holanda (e inventado por Hans Lippershey), que logo o adquire (dizem que era vendido como brinquedo para crianças) no mercado popular da República veneziana. Galileo irá ampliar o poder de resolução ótica deste *brinquedo* e tentará vendê-lo como arma de guerra para a Armada veneziana, atribuindo-lhe o poder de prever a chega a muitas milhas de distância de um navio inimigo.

A ligação extraordinária destes três homens, no sentido fecundo da relação Arte-Ciência, se dará quando Galileo, em Florença, e Passignano e Cigoli, em Roma, trocarão uma série de correspondências sobre as observações solares, em trabalho que Galileo imortalizará em sua outra 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 Catedral 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 pinta uma *Madonna* que ascende 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 lunares como nas descobertas telescópicas de Galileo. A imagem é muito semelhante o que demonstra que Cigoli, como sabemos, também havia feito observações lunares. As crateras foram apagadas posteriormente, cobrindo-as com tinta e sua redescoberta se deu somente em 1930 quando de um trabalho de restauração.

Por sua vez, descobrimos que também Passignano realizou uma pintura de uma Lua também craterada. Porém, de modo mais sutil, escolheu a *Imaculada Conceição* apoiada numa lua em forma de corno (representação também tradicional). No entanto, é claro que esta 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 esta a segunda Lua telescópica pintada no interior de uma Igreja. Apresentamos pela primeira vez essa discussão no evento *VI Simposio Nacional de Ciência, Tecnologia e Sociedade*, em 2015.

Todo este trabalho demonstra a relação muito íntima existente entre Galileo e os dois grandes artistas do Renascimento entre os anos finais do *cinquecento* e à 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 de 31 cartas correspondentes ao *carteggio* Cigoli e Galileo (ver *carteggio* Cigoli-Galileo: A troca de correspondência entre o artista de Florença e o físico de Pisa). Na sequência, mencionamos o conjunto de passagens em que Galileo 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 Galileo. É o primeiro registro no *carteggio* do trabalho recém-iniciado da cúpula Paolina na Igreja de santa Maria Maggiore: *La Vergine Immacolata e gli Apostoli*. (NEVES et al, 2015)

Em 13 de novembro de 1610, Cigoli escreve sobre um fato curioso: Passignano, Michelangelo Buonarroti sobrinho e Ciampoli haviam visto as estrelas (provavelmente os satélites de Júpiter descritos no *Sidereus*). O artista salienta que Buonarroti considera que todos vejam e creiam nas novas descobertas astronômicas, ou seja, é necessário 'ver para crer'! (necessário frisar que este Michelangelo não é o grande artista que todos conhecemos,

mas um seu sobrinho, que era poeta e frequentador assíduo da casa de Galileo). (NEVES et al, 2015)

Em 16 de setembro de 1611, há um relato importante sobre a relação entre artista e cientista, mencionando que o amigo e também pintor, Passignano, está observando os céus com uma luneta. Cigoli relata as dificuldades que ele tem para manter o foco (provavelmente pelo rudimento de 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 observem por dias a fio. Este fato é de suma importância para as futuras contendas com Galileo, 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 fato inquestionável da pertencença das manchas à estrutura solar (fotosfera). (NEVES et al, 2015)

Em 23 de setembro de 1611, Cigoli discorre novamente sobre as observações de Passignano sobre a morfologia das manchas e de que queria comprar um bom telescópio. Cita as invejas alheias e recomenda que Galileo tome cuidado com um tal Gualterotti, que propalava ter sido ele a inventar o telescópio. Fala de Lodovico delle Colombe sobre sua não aceitação das rugosidades na superfície da Lua. Nesta carta, fica evidente a não aceitação das descobertas astronômicas galileanas quase dois anos depois da notificação de Galileo ao mundo. (NEVES et al, 2015)

Em 1º de outubro de 1611, segundo uma das duas únicas cartas que nos chegou de Galileo para Cigoli, o físico italiano cita Delle Colombe e pede para que o artista Passignano faça as observações do Sol corretamente, provavelmente usando o método da projeção sobre carta branca com o disco do Sol já previamente desenhado (no sentido de facilitar a localização

das manchas e suas distintas morfologias ao longo do disco solar). (NEVES et al; 2015)

Passadas as festividades de Natal e novo ano, em carta datada de 03 de fevereiro de 1612, Cigoli cita as publicações das novas descobertas telescópicas, do trabalho de Passignano sobre as manchas solares e a evolução destas observações. Expressa também o desejo de adquirir um bom telescópio e que pediria ajuda, surpreendentemente, aos jesuítas. Relata a demora da secagem da tinta da cúpula. Se não fosse por essa razão, o trabalho já estaria findo, segundo ele. (NEVES et al, 2015)

A carta data 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. Cósimo observa mais manchas e ele, Cigoli, não consegue mais fazer observações. Diz que observou o Sol por projeção e adiciona uma ilustração do método. Escreve que Passignano fez mais observações e que o outro pintor Coccapani, não tem um óculo (telescópio) tão bom. Pergunta sobre o *libreto* acerca das manchas solares. (NEVES et al, 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 Galileo 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 e que envolve não somente Galileo 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”. (BREDEKAMP, 2015, p. 147).

3. 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 dá em especial por compartilharmos com esse autor sobre o ponto em comum existente entre o cientista e o humanista: para ambos uma pesquisa se inicia com a observação. Salientamos esta questão porque o autor que analisaremos, Passignano, tinha a observação como ponto central em sua formação. No decorrer da elaboração da obra que iremos analisar, ele realizava, inclusive, 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 nessa época, no Renascimento não havia essa separação, entre cientista e humanista, e, assim, Passignano pode ser considerado um artista, humanista- cientista.

A proposta de Panofsky reporta-se aos termos *iconografia* e *iconologia*. Enquanto a *iconografia* trata sobre o *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). Em seguida, prossegue sobre a *iconologia*: “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 expressivas. O *tema* pode ser descrito em três níveis (PANOFSKY, 2007, p. 50-52): primário, secundário e o significado intrínseco ou conteúdo, que propiciam subsídios para a análise de uma obra de arte. Panofsky (2007, p. 64) elaborou um quadro explicativo (Quadro 1) que assim sintetizamos:

Quadro 1: Síntese da análise do tema a partir da 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- iconográfica (e análise pseudoformal)	Análise Iconográfica	Interpretação Iconológica

Fonte: Elaborado pelos autores (2017).

A partir da proposta de Panofsky (2007) realizaremos a análise da obra de Passignano, dando maior importância ao *tema* em relação à *forma*. Contudo, destacamos que no período em que a obra foi elaborada, o Renascimento, *tema* e *forma* estavam em grande harmonia, dificultando em alguns momentos tal separação.

Realizaremos a análise da *Virgem Imaculada Conceição com Santos e Anjos* a partir dos três passos sugeridos por Panofsky: a análise pré-
iconográfica, a análise iconográfica e, por fim, a interpretação iconológica.

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

A principal personagem a representação de uma mulher. A mulher está em pé, olhando para o céu e seus pés estão apoiados sobre uma Lua em forma de corno. No mesmo plano encontram-se figuras de anjos (ao seu lado e acima), e pessoas na parte inferior da imagem. Logo acima da cabeça da mulher em um segundo plano, mais distante a uma figura masculina. Aparecem em diversas partes da imagem, cabeças como que de anjos, pois possuem asas, umas em maior resolução e outras mais difusas. As asas destes 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; tem-se a impressão de olhar para a figura masculina. As mãos estão unidas, tocando os dedos como em forma de prece. Tem uma das pernas, a esquerda, mais à frente e pode-se observar seu pé esquerdo, que se apoia na Lua. Como não se podem observar os dedos tem-se a impressão que a mulher está usando um calçado.

A roupa da figura feminina está na cor vermelha, comprimento longo, assim como as mangas e com diferentes tonalidades. Possui um cinto e um manto que cobre sua cabeça, costas e passa pela parte da frente do corpo. O manto possui duas diferentes cores, uma de cada lado. As vestes cobrem todo o corpo e podem ser observadas sobras de tecido, uma modelagem reta e larga.

A Lua, representada na 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 e sim porque assemelham-se a crateras. A Lua mostra-se firme, assim como a figura da mulher. Esta firmeza não demonstra 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. Um pouco mais ao fundo, próximo aos pés da mulher, observamos duas figuras de adultos que assemelham-se a figuras masculinas, estes estão com roupas. No mesmo plano observamos rostos com asas nos quais não é visível o corpo.

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 interior e, ainda, figuras de cabeças com asas sem corpos. A figura em um plano mais distante de um homem, em que aparece a parte superior do seu corpo a parte inferior mistura-se a uma nuvem, roupa e nuvem, estão na cor azul com tonalidades diferentes. Faz parte de sua roupa uma faixa em amarelo. Ele tem barba e cabelos brancos. Podemos observar diversas imagens de rostos que compõem praticamente todo o fundo da imagem.

Com base no título da obra, podemos dizer que a imagem feminina é a da Virgem Maria que sobe aos céus em direção a Deus: a figura masculina no alto, com seu halo triangular (Santíssima Trindade).

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

A *Virgem Imaculada Conceição* foi realizada com a técnica do *afresco* na cúpula do Batistério da Igreja 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), estes 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, à Maria não ter o pecado original pois, todas as demais concepções se dão mediante um ato sexual (o pecado original, segundo a Igreja, teria derivado de Adão e seria transmitido de geração em geração pela relação sexual).

A Igreja Católica utiliza simbologias com muita frequência nos gestos, objetos, cores. Partindo desta simbologia católica¹, 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 era um símbolo cristão utilizado desde o ano de 1200 e representa a promessa do Messias; o ramo que está nas mãos do anjo que se encontra à esquerda, assemelha-se à representação de lírios, uma vez que estes aparecem de forma estilizada. É um símbolo de pureza e símbolo da Virgem Maria, mas reporta-se ainda, à ressurreição de Cristo e da possibilidade de ressurreição de qualquer pessoa.

Nas cores das vestes da *Imaculada Conceição* observamos o vermelho, azul e verde. O vermelho, que aparece em tons mais foscos 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 reconhecido como uma das cores litúrgicas, mas seu uso é utilizado na tradição católica em imagens da Virgem Maria e em suas festas. Frequentemente, o manto da Virgem é azul. O verde, simboliza esperança, renovação e renascimento. Aqueles que vão para o Paraíso, após a morte, vestem mantos verdes, como no caso específico da cena analisada. (CATOLICISMO ROMANO, 2017).

Como já discutido anteriormente, observamos na imagem a presença de rostos com asas ao redor da *Imaculada Conceição*, acima, ao lado, abaixo. Em alguns deles, notamos a presença de braços. Trata-se de anjos,

¹ As cores litúrgicas da Igreja Católica Apostólica Romana são reguladas pelo n.º. 346 da vigente Instrução Geral do Missal Romano. 3. edição típica, promulgada em março de 2002 juntamente com a nova edição do Missal Romano.

personagens comuns em cenas bíblicas. De acordo com 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 bastante importante para a Igreja Católica.

3.3 Interpretação iconológica *Virgem Imaculada Conceição com Santos e Anjos*

A interpretação iconológica reporta-se aos *sintomas culturais*, ou *símbolos* e de como estes foram expressos pelo autor da obra. É possível realizarmos diferentes interpretações, pois depende dos conhecimentos histórico-sociais do tempo e espaço da obra. Contudo, tal análise depende das interpretações de quem as realiza.

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 deste período, os historiadores de arte reportam-se ao Renascimento clássico, Barroco e Maneirismo. (SILVA; DANHONI NEVES, 2015)

A Itália, berço do Renascimento, possuía estilos diferentes, em especial ligado às suas diferentes regiões geográficas. Passignano, apesar de ter nascido e iniciado seus estudos artísticos em Florença, trabalhou e teve influência de artistas venezianos. É possível observar em sua obra diferentes temas (alegorias, retratos, temas bíblicos) (Figuras 14, 15 e 16) e estilos (Clássico, Maneirismo e ainda, uma certa proximidade com o Barroco). Esse conflito, no entanto, relaciona-se a um conflito específico, qual seja, o espiritual que os homens de seu tempo compartilhavam.

O país de origem de Passignano, a Itália, foi o berço do Renascimento e vivenciava intensas discussões teóricas e artísticas. O artista trabalhava na mesma igreja que seu amigo Ludovico Cardi, o Cigoli. Os dois artistas eram amigos de Galileo e partilhavam conhecimentos. Em especial, as observações telescópicas, entre estas as da Lua.

Alegorias

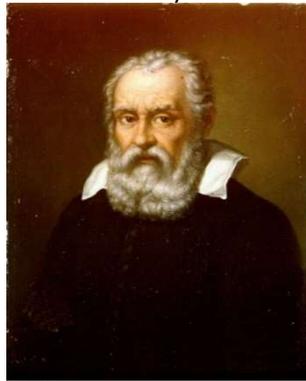
Figura 14: Domenico Cresti (Passignano). Alegoria da Fidelidade. Villa Medicea, Artimino.



Fonte: Silva; Danhoni Neves, 2015.

Retrato

Figura 15: Domenico Cresti (Passignano). Retrato de Galileo Galilei (uma das versões). 1642.



Fonte: Passignano, 1642.

Tema bíblico

Figura 16: Domenico Cresti (Passignano). Ressurreição. 1600-25. Museu Vaticano, Roma.



Fonte: Passignano, 1600-25.

Cigoli é reconhecidamente o artista que primeiro representou uma Lua craterada, como descrita e representada por Galileo no mesmo período em que os dois artistas estavam trabalhando em suas obras. Acreditamos que a Lua de Passignano seja a segunda Lua craterada ou galileana.

Uma das características do Renascimento é o uso de alegorias e Passignano foi um dos artistas que trabalhou com essa forma de representação, como, por exemplo, na *Alegoria da Fidelidade*. Walter Benjamim (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 - porque é preciso fazer a sua

interpretação, geralmente ambígua, podendo indexar um significado oculto muito difícil de ser decifrado. Observamos em algumas das obras de Passignano e estilo barroco, pelo uso da iluminação, cores e traços, etc., como podemos examinar na sua obra *Ressurreição*. (Figura 16)

Apesar da obra analisada não ter as características do Barroco é possível observar a influência barroca em sua obra, além do que a obra se encontra numa cúpula, o que é uma das características deste estilo. A representação da *Assunção da Virgem* apresenta uma Lua profanada, craterada, assim como a que ele havia observado mediante o uso de uma luneta astronômica. Essa Lua craterada, profanada, define toda a obra apresentada. A *Imaculada Conceição* não tinha macula, pecado original, mas agora, ao colocar-se sobre essa Lua demonstra-se profanada. Importante destacar o local onde essa representação encontra-se: o batistério.

O batismo para a Igreja católica representa o momento da purificação do pecado original. A única pessoa que não possuía esse pecado era a Virgem Maria (*Imaculada Conceição*). Portanto, foi ela a escolhida como tema desse espaço de purificação; entretanto, ela não está mais imaculada.

A Lua craterada de Passignano pode, neste espaço, representar toda uma discussão que era realizada naquele período. Os anos que vão das descobertas telescópicas de Galileo e 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.

3.4 Comparação imagética entre as Luas de Cigoli, Passignano e Galileo Galilei

Inicialmente faremos a análise a partir da comparação entre a *Imaculada Conceição* de Passignano e a *Madonna* de Cigoli. (Figura 17 e 18). Podemos visualizar semelhanças entre as duas personagens femininas *Imaculada Conceição* de Passignano e a *Madonna* de Cigoli, em especial, pelos traços do desenho, posicionamento do corpo e rosto (voltados para cima) e pela expressividade que apresentam. As duas figuras estão com as pernas direitas sobre a Lua e os joelhos levemente dobrados.

As duas personagens femininas têm cores similares em suas vestes: vestidos vermelhos, manto cobrindo cabeça costas e envolvendo o corpo com um dos lados em tonalidade azul. O fundo, onde as duas virgens encontram-se, tem cores similares: amarelo (dourado), azul, branco e ocre. Passignano utiliza, ainda, a cor verde.

Figura 17: Reapresentação da Figura 8.



Fonte: Silva, Danhoni Neves, 2015.

Figura 18: Cigoli. *Madonna*. 1910-1913. Cúpula da Capela Borguese (Paolina). Basílica Papal de Santa Maria Maggiore.



Fonte: Silva, Danhoni Neves, 2015.

O estilo artístico de Passignano é apresentado por Argan (2004) como maneirista e quando comparado com a obra de Cigoli ambas possuem características semelhantes como: corpos contorcidos, rostos expressivos, contornos menos nítidos, tela com claridade, luz e sombra criando sombras

irreais. As duas virgens encontram-se na mesma igreja e foram realizadas concomitantemente.

Para comparar as três luas, colocamo-las lado a lado. (Figura 19, 20 e 21) As luas de Cigoli e Passignano foram recortadas para focar ampliar o foco e apresentamos as seis luas de Galileo realizadas em aquarela mediante observação telescópica. Na sequência, selecionamos uma destas (a primeira na segunda coluna), em seguida colocamos as 3 luas na mesma posição e tamanho (Figura 22). Por fim, deixamos as três luas em preto e branco. (Figura 23)

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 Galileo (como pudemos acompanhar em algumas das cartas trocadas entre Cigoli e Galileo). Provavelmente, houve muita interação entre suas técnicas, ideias e conceitos.

Lua de Cigoli

Figura 19: Recorte da Lua a partir da Figura 18.]



Fonte: Elaborado pelos autores, 2017.

Lua de Passignano

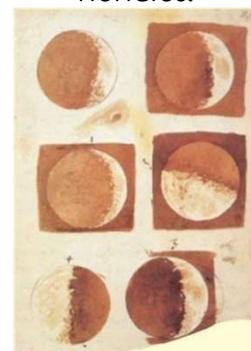
Figura 20: Lua de Passignano. Fotografia realizada na Batistério da Basílica Papal de Santa Maria Maggiore.



Fonte: Arquivo pessoal dos autores, 2015.

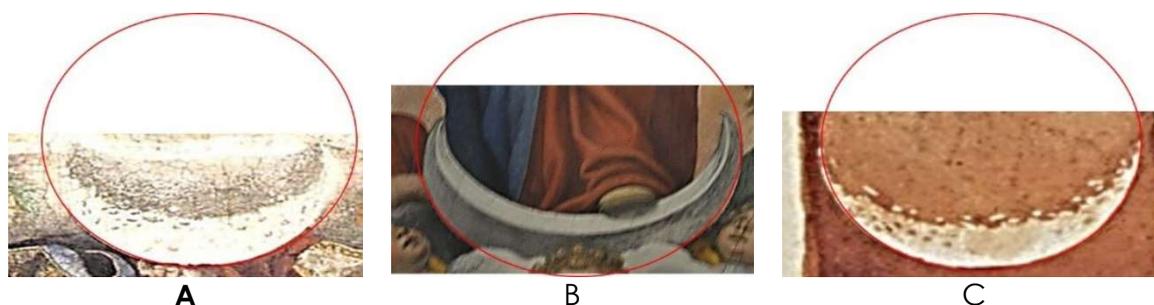
Luas de Galilei

Figura 21: Aquarelas de Galileo Galilei para o livro *Sidereus nuncius*.



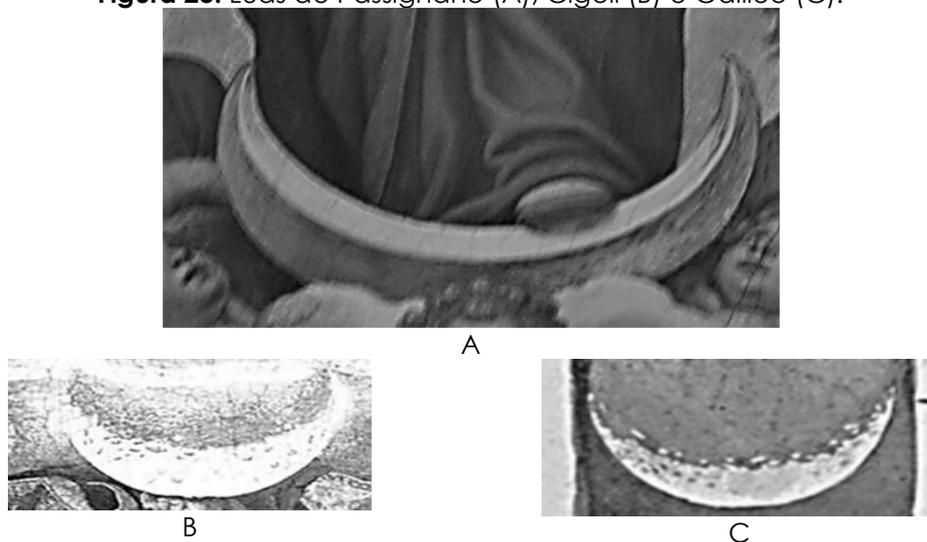
Fonte: Silva; Danhoni Neves, 2015.

Figura 22: Luas de Cigoli (A), Passignano (B) e Galileo (C) a partir das Figuras 19, 20 e 21.



Fonte: Elaborado pelos autores, 2017.

Figura 23: Luas de Passignano (A), Cigoli (B) e Galileo (C).



Fonte: Elaborado pelos autores, 2017.

Considerações finais

De todo o exposto, queremos salientar o ineditismo do presente trabalho, em se tratando da interpretação da imagem da Lua presente no afresco de Passignano, focalizando o apoio da *Imaculada Conceição* sobre um Lua telescópica igualmente craterada como representada pela Lua do 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 esta 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 coelestium* (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 tenha representado no afresco aquilo que seus novos e potentes olhos, o telescópio, viam: uma luta maculada pela mesma violência sublunar que Aristóteles e, posteriormente, a Igreja, proibiam nos Céus.

Referências

ARGAN, G. I. **Imagem e Persuasão**: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: autêntica, 2011.

BREDEKAMP, H. **Teoria do Acto Icônico**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2015.

CATOLICISMO ROMANO. **As cores nos paramentos litúrgicos e seus significados**. s/data. Disponível em: <<http://www.catolicismoromano.com.br/content/view/1793/29/>>. Acesso em 11 set. 2017.

FEDERICO ZUCCARI. **Ascensão de Cristo ao céu**. Século XVI Afresco. Igreja Santa Maria Del Fiori, Florença. Disponível em: <<https://it.wikipedia.org/wiki/File:Firenze.Duomo.dome04.JPG>>. Acesso em: 21 de mar de 2017.

LASINIO, C. **Retrato de Domenco Cresti** (Passignano). 1790-1794. 16x21 cm. Gravura colorida. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_cresti-ritratto.jpg>. Acesso em 21 de mar de 2017.

MACCHIETTI, G. **Assunção da Virgem**. 1577-78. 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. de 2017.

SILVA, Josie Agatha Parrilha da; NEVES, Marcos Cesar Danhoni. Domenico Cresti (Passignano) e a representação imagética da Lua galileana. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 12, n. 22, p. 90-114, jan./jun. 2018.

MURAD, A. **Maria toda de Deus e tão humana**. Compêndio de Mariologia. São Paulo: Paulinas, 2012.

NALDINI, G. B. **Banho de Barsheba**. Século XVI. Óleo sobre tela, 182x150 cm. Museu Hermitage. San Peterburgo. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Giovan_battista_naldini%2C_Bathsheba.jpg>. Acesso em: 21 mar. de 2017.

NEVES, M. C. D., SILVA, J. A. P; NARDI, R. **O carteggio Cigoli-Galileo**: a troca de correspondência entre o artista de Florença e o físico de Pisa, Maringá: EDUEM, 2015.

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

PASSIGNANO, D. C. (Passignano). **Ressurreição**. 1600-25. Óleo sobre tela, 112x70 cm. Museu Vaticano. Roma. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S.michele-passignano.jpg>>. Acesso em 21 de mar de 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>. Acesso em 21 de mar de 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Aparição do arcanjo Miguel no Monte Gargano**. 1602. Óleo sobre tela. San Michele. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S.michele-passignano.jpg>>. Acesso em: 21 de mar de 2017.

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

PASSIGNANO, D. C. **Ecce homo**. Século XVII. Óleo sobre madeira. Museu Diocesano de San Miniato. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passignano_\(attr.\)_ecce_homo,_d_a_donazione_lisi.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passignano_(attr.)_ecce_homo,_d_a_donazione_lisi.JPG)>. Acesso em 21 de mar. de 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Funeral de Santo Antonio**. 1589. Capela Salviati. Convento São Marco, Florença. Disponível em: <<http://www.abcfirenze.com/GalleriaFotografica.asp?tipo=M&RicM=18&Foto=SanMarco-D2.jpg>> Acesso em: 21 de mar de 2017.

SILVA, Josie Agatha Parrilha da; NEVES, Marcos Cesar Danhoni. Domenico Cresti (Passignano) e a representação imagética da Lua galileana. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 12, n. 22, p. 90-114, jan./jun. 2018.

PASSIGNANO, D. C. **Retrato de Galileo Galilei**. (uma das versões). 1642. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galileo_by_Passignano.jpg>. Acesso em: 10 nov de 2011.

PASSIGNANO, D. Crestti. **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>. Acesso em: 21 de mar de 2017.

RODINÒ, S. P. V. **Cresti, Domenico, detto in Passignano**. Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 30, 1984. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/cresti-domenico-detto-il-passignano_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em: 21 de mar de 2017.

SILVA, J. A. P. e DANHONI NEVES, M. C. **O Codex Cigoli-Galileo**: Ciência, Arte e Religião num enigma copernicano. Maringá: EDUEM, 2015.

TINTORETTO, J. **Paraiso** (detalhe). 1582-1597. Palácio Ducale, Veneza. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_Paradise_%28detail%29_-_WGA22640.jpg> Acesso em: 21 de mar de 2017.

VATICANO. **Catecismo da Igreja Católica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.